

KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE



ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W TYM 5% VAT)
#56 (2/2019)

0 000173 261253





ŁÓDŹ KALISKA

parada wieszczów

6.06 – 15.09.2019

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
 Ośrodek Propagandy Sztuki
 Park im. H. Sienkiewicza

kurator: Dariusz Lesiakowski

MIEJSKA GALERIA SZTUKI W ŁODZI
 90/001 ŁÓDŹ
 UL. H. SIENKIEWICZA 44
 WWW.MGSLÓDZ.PL
 SERKE.TARIAT@MGSLÓDZ.PL

95^{LECIE}
 Miejski
 Galeria Sztuki
 w Łodzi
 1920-2015

PROJEKT WSPÓŁFINANSOWANY
 ZE ŚRODKÓW MIASTA ŁODZI

WYSTAWA TOWARZYSZĄCA MIĘDZYNARODOWEMU
 FESTIWALOWI FOTOGRAFII W ŁODZI
 FOTOFESTIWAL EDYCJA 2019 SUPER NATURAL

PARTNER FESTIWALU
 ŁÓDŹ KALISKA

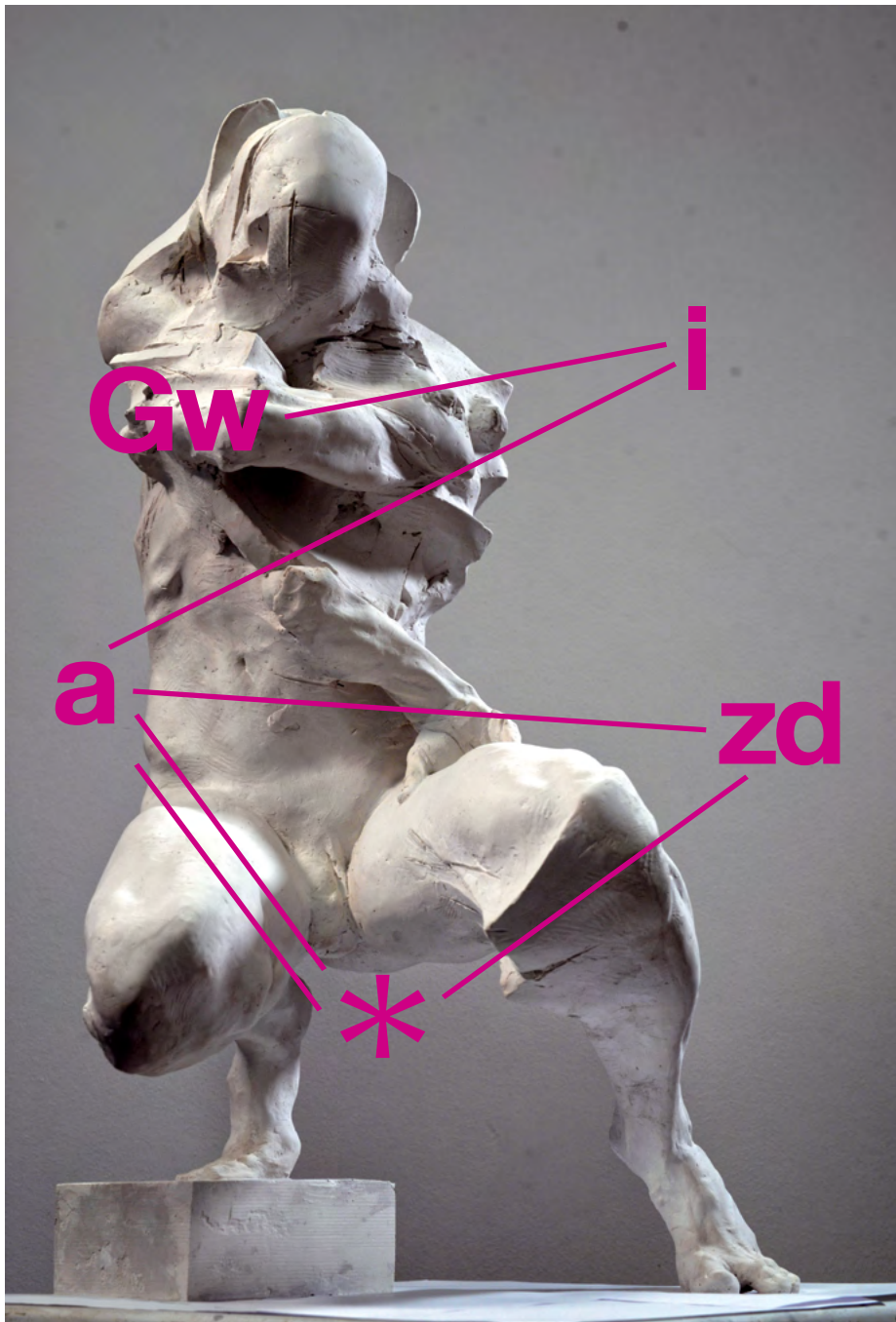
PATRONAT MEDALNY

kalejdoskop
 artinfo.pl

ZAK

plakowiadluga.pl
 PLEJ SAT

20 x niedokończony majonez na szarym tle
 (patrycyzny), 2010, druk solwentowy
 na płótnie, 2,05 x 1,50 cm



Grzegorz Gwiazda Rzeźba

17 maja–16 czerwca 2019

Godziny otwarcia Galerii:
WT. – PT. 12.00–19.00
SOB. – NIEDZ. 12.00–18.00

Galeria Sztuki Współczesnej
BWA SOKÓŁ w Nowym Sączu
Oddział Małopolskiego
Centrum Kultury SOKÓŁ

Institucja Kultury
Województwa Małopolskiego
ul. Długosza 3 | 33-300 Nowy Sącz
tel. +48 18 534 06 70

www.bwasokol.pl
www.mcksokol.pl

SOKÓŁ
Małopolskie Centrum Kultury
INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

G
bwa_sokol

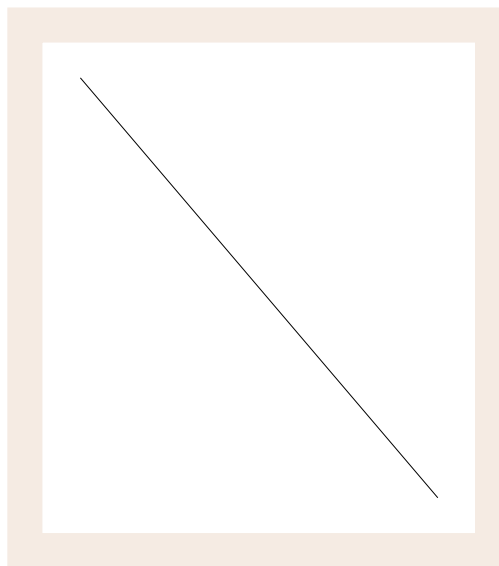


JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Skąd się wzięła, jak się zmieniała i czym w końcu jest dzisiaj krytyka sztuki? Status tej dyscypliny myślowej w obszarze humanistyki, a także zawodu, czyli źródła dochodów pozwalających utrzymać krytyka i jego rodzinę, nie jest ściśle zdefiniowany. Ciekawie układają się także stosunki krytyka z artystą. Przyciągają się oni i odpychają.

Jest wiele powodów, by w piśmie wydawanym przez uczelnię artystyczną zająć się tym tematem. Bezpośrednim impulsem stał się, ważny w wymiarze myślowym i społecznym, fakt zorganizowania przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki (AICA) konferencji *Krytyka sztuki dzisiaj: język, ekonomia, polityka*. Miała miejsce w budynku warszawskiej ASP i została zrealizowana we współpracy z uczelnią. Warto podkreślić wagę takich kooperacji, zwłaszcza że nierzadkie są dziś przypadki, gdy artysta wchodzi w rolę krytyka sztuki. I nie chodzi tu tylko o oczywiste dla bardzo wielu twórców „teoretyzowanie”, ale o fakt ogarniania przez artystę krytyczną refleksją całego pola sztuki, ze wszystkimi jego aktorami, lub po prostu o uprawianie dwóch (i więcej) zawodów przez jednego człowieka. Najciekawszym przypadkiem „kooperacji” sztuki i krytyki artystycznej w wykonaniu jednego twórcy jest wprzęgnięcie obu „pozycji obserwacyjnych” do jednego rydwanu. Chodzi o zdublowanie efektu poznawczego przez naprzemienne lub zsynchronizowane stosowanie narzędzi sztuki (rozumianych jako różne formy materialnej wizualizacji świata) i narzędzi krytyki (rozumianych jako dyskursywne werbalizacje) przez tego samego człowieka. Takie postępowanie jest mi szczególnie bliskie. Zdaje się, że z takimi strategiami krytycznymi mamy także do czynienia w przypadku mojego kolegi redakcyjnego Sławomira Marca, którego tekst na temat krytyki

2

zamieszczamy w tym numerze. Polecam również opracowanie Grzegorza Sztabińskiego, perfekcyjne pod względem warsztatu filozofa/estetyka, napisane przecież przez znanego, wybitnego artystę. Trudno oddzielić u niego obie perspektywy poznawcze i obie społeczne role. Trudne duple nie są więc dziś rzadkością. Stawiają także współczesnych organizatorów i „administratorów” kultury artystycznej oraz nauki przed zadaniem przepracowania dominujących w tym obszarze stereotypów. ¶



SŁAWOMIR MARZEC: Poprzednie stulecie częstokroć określone było jako epoka odczarowania, demaskacji i dekonstrukcji. Jako czas totalnej problematyzacji, a może nawet i kompromitacji wszystkiego. Porzucone i wykpione zostały wielokrotnie nie tylko wszelkie reguły, prawdy i autorytety, ale też i sam bunt, emancypacja i rewolucja. Skrytykowana została sama krytyczność, jej uzurpacje, arbitralności i wyrachowania. Podważona została wszelka określoność. Wszak nie ma już ani boskiego punktu widzenia, ani uniwersalnego. Nie ma również niewinnego „punktu widzenia znikąd”. Dziś jedyną kulturową kompetencją okazuje się naga sugestywność, bezczelność marketingu i PR. Na scenie pozostały tylko symulacje i stylizacje. Rekwizyty, gesty, cytaty i pozy. Czy potrafimy z nich na nowo wyczarować



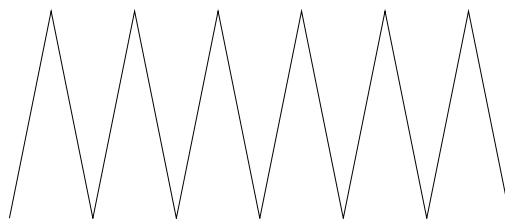
rzeczywistość? Czy też nauczymy się dzięki nim żyć w świecie widm i upiorów? A może tylko powyższa diagnoza jest chybiona? Może pomimo rwetesu, skandowań i grzmotów nadal... nic się nie stało i nic się nie dzieje? Chyba właśnie owo nieustające zderzenie się płynności i niezmiennej ostateczności stoi za większością naszych dzisiejszych nieporozumień i sprzeczności. Oraz ich narastającej radykalizacji, która zamienia pluralizm w bezradny „kult” nieczytelnej i nieokreślonej „różnorodności”.

Jakże w tym kontekście mówić o krytyce artystycznej? Krytyka krytyki sztuki stała się moim „hobby”, czy raczej koniecznością, już przeszło 20 lat temu. Zbyt wiele razy spotykałem różnego rodzaju kuratorów, krytyków, jurorów, kolekcjonerów, którzy podchodzili do moich prac w sposób najzwyczajniej chybiony. Chcieli oceniać je według kategorii, które im wydawały się wówczas uniwersalne lub aktualne, postępowe lub światowe. A które dziś budzą zazwyczaj ironiczne sarkazmy. Doprawdy to makabryczny nawyk, aby redukować sztukę do gry w aktualne wykładnie, aktualne trendy, strategie i problemy. Aby narzucać artystom „właściwe” tematy i punkty widzenia. Aby „szlifować kryształ” ich wolności. Niestety, tendencja ta narasta. Krytycy, kuratorzy, jurorzy pełnią nierzadko zamiennie te funkcje. Zamieniają się w meta/artystów, tworząc sztukę ze sztuki. Centra sztuki już nie tyle obsługują sztukę, artystów i widzów, ile **programują sztukę** – określają obowiązujące tematy, treści, media, a nawet „właściwe” reakcje widza. A dodajmy, że obecnie systemy promocji skutecznie zastępują dawną cenzurę.

Od wielu lat polemizuję publicznie z instytucjonalnym *art world*, z jego kolejnymi „ostatecznymi aktualnościami”. I stale narasta we mnie przekonanie o konieczności antyinstytucjonalnego zwrotu w funkcjonowaniu sztuki. O konieczności radykalnej decentralizacji *art world* (vide: *Projekt likwidacji CSW, Zachęty etc.* Portal Kultury 29.09.2017, *Zwrot antyinstytucjonalny w sztuce*, Arteon 2/2018). Chodzi o zamianę monopolistycznych centr na konglomeraty kilkunastu małych galerii, z których każda w inny sposób

generowałaby wystawy sztuki. Np: jedna drogą losową, druga plebiscytową, trzecia kadencyjnie prowadzona przez autorytety z różnych dziedzin, czwarta rotacyjnie dla partii politycznych, piąta dla profesjonalnych krytyków, kolejna dla kobiet, mężczyzn, dzieci, jeszcze inna dla emigrantów *etc.* Po prostu: **różnorodności dzisiejszej sztuki musi odpowiadać różnorodność form generowania wystaw**. Nie może to być „pluralizm” definiowany przez preferencje jednego człowieka czy jednej ekipy. Bo też i nie ma czegoś takiego jak różnorodność jako taka, a tylko zawsze różnorodność jakaś, zawsze inaczej ujmowana i postrzegana. Rzecz jasna prezentowane tam wystawy byłyby zazwyczaj kiepskie, czy wręcz odrażające. Lecz za to nieprzewidywalne, bardziej zróżnicowane, niż obecnie w „wiodących centrach”. A ponadto przecież kategorie piękna i rozumności sztuki są już *passé*. Gramy w *abject*, czyli problematyzację naszych odras (tu uwaga: wiem po doświadczeniach z kuratorowaniem wystawy *Chcę być kobietą*, że w tym środowisku trudno oczekiwać poczucia ironii, ale jednak proszę próbować tu ją dostrzec). Taka praktyka szanowałaby nie tylko wolność artysty, ale i widza, bo każda wystawa byłaby opatrzona profesjonalnymi ocenami za i przeciw. A nie tylko jednostronnymi peanami, jak to teraz się dzieje. Nie po to przecież artyści wypruwali sobie trzewia, walcząc z jedyną właściwą metafizyką, ideologią, obiektywnością, aby teraz służalczo obsługiwać „aktualne, ważne społecznie problemy”, które zresztą ktoś za nich definiuje. Ani też, aby strzec jakichś abstrakcyjnych „aktualnych standardów światowości”.

Rozwinięcie tych tematów stanowi mój tekst w dalszej części pisma *Od debaty i pluralizmu, do „różnorodności” i kampanii hejtu; czyli krytyka artystyczna w czasach do/wolności*. ¶



Spis treści

ASPIRACJE

#56 (2/2019)

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-Paszkiewicz, 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 niepodpisane 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,

<https://wydawnictwo.asp.waw.pl/aspiracje-online-issn-2450-7555/>

- 2 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
- 5 Grzegorz Borkowski, **Statusy popiołu**
- 10 Robert Jasiński, **Lalki w rękach człowieka. O wystawie *Lalki: teatr, film, polityka* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki**
- 16 Jan Stanisław Wojciechowski, **Krzysztof Bednarski: *Estetyzacja rany***
- 22 Jan Pamuła, **Geometria łączy**
- 29 Krzysztof Jegliński, **Johan Scott i cztery obrazy w Galerii Olsson**
- 31 Krzysztof Jurecki, **Dokąd prowadzi moda? W perspektywie najnowszej sztuki postfeministycznej, np. Magdaleny Samborskiej**
- 36 Arkadiusz Karapuda, **We dwoje o zachodzie słońca – o wystawie Łukasza Rudnickiego w Galerii Promocyjnej**
- 40 Tamara Książek, **Wobec rzeczywistości. Na marginesie wystawy Katarzyny Józefowicz**
- 44 Grzegorz Borkowski, **Archiwalne, ważne dziś: Andrzej Dłużniewski, *O nic nie jestem pytany***
- 47 Alexandra Hołownia, **Marcowa Muzyka**
- 49 Sylwia Hejno, **Paweł Adamiec. W świecie roślin**
- 57 Andrzej Szarek, **Rekomendacje: Anna Osadnik „Osa”**
- 58 **Dzieło życia: Andrzej Szarek**
- 60 Teresa Pękala, **Preposteryjne wędrówki do/wolności**
- 64 Grzegorz Sztabiński, **Poza do/wolnością. Wolność i konieczność w krytyce artystycznej**
- 71 Sławomir Marzec, **Od debaty i pluralizmu do „różnorodności” i kampanii hejtu, czyli krytyka artystyczna w czasach do/wolności**
- 77 Agata Józwiak, **Polskie tradycje techniki tuszu a sumi-e**
- 87 Nathalie Rouge, **Wywiad z Jackiem Dehnelem. *Krivoklat*, współczesny ikonoklazm i pisanie o sztuce**
- 90 Izabela Mysza, **Miodem płynące**
- 95 Michał Szuszkiewicz, **Miękkie lądowanie w piekle. Biennale Sztuki w Wenecji**
- 102 Summaries
- 103 Nasi autorzy

Statusy popiołu



Popiół zawiera w sobie światło – tym fascynującym zdaniem Ewa Kulesza rozpoczyna narrację swojej nieukończony jeszcze książki *Dryf*, przedstawiającej prace artystki, ale w układzie nie tyle chronologicznym, co raczej pojęciowym. W książce tej można bowiem dostrzec zapis procesu uchwytywania (słowami i pojęciami) tego, co Ewie Kuleszy udało się materialnie i pojęciowo zawrzeć w dokonanych już artystycznych realizacjach, a także relację z równie istotnego procesu rozpoznawania sfery, którą te prace łącznie wyznaczają (w dziedzinie pojęć i doznań). Dlatego obok autokomentarzy do prac artystki książka zawiera również refleksje innych osób badających jej twórczość. Ta częściowo polifoniczna narracja wydaje się zmierzać przede wszystkim do określenia wciąż nie do końca uchwytne terytorium zjawisk, jakich dotyka lub jakie wydobywa twórczość Kuleszy. A także związanego z nim specyficznego języka artystycznego, ze swym własnym słownikiem i gramatyką. Z pewnością jednym z istotniejszych elementów w tym słowniku jest wspomniany popiół – jako materialny koncept, pojęcie i znak.

Kolejne ciekawe rozpoznania związane z tym rodzajem materii wydobyła nowa realizacja Ewy Kuleszy w Galerii Działań zatytułowana *Wzniesienie*. Popiół zaistniał w niej w trzech różnych postaciach, choć nie był na tej wystawie jedynym motywem. Całość dotyczyła, tak charakterystycznych dla wielu prac artystki, sytuacji trwania tymczasowego i związanych z przemianą.

W głównej sali galerii spostrzegaliśmy najpierw jedną poziomą formę zawieszoną w powietrzu na wysokości wzroku, a przypominającą rodzaj panoramy niewielkich wzniesień usypanych z delikatnej jasnoszarej materii; był to popiół o niemal uwodzicielskiej (mimo swej surowości) urodzie. Mogliśmy oglądać tę panoramę z wszystkich stron, umieszczona była bowiem na środku sali. Bliźniaczo niemal do niej podobna druga forma umocowana była na tej samej wysokości, ale przy samej ścianie. Razem tworzyły precyzyjny geometryczny układ umożliwiający jednoczesne oglądanie dwóch wersji tej samej formy w dwóch perspektywach – jakby dla delektowania się wysmakowaną estetyką każdej z nich. Specjalne połączenie piękna z materią, w oczywisty

↔ EWA KULESZA,
WZNOSENIE,
FOT. P. GUTOWSKI



6





sposób związaną z przemijaniem, pozwalało dostrzec w tych dwóch formach współczesną postać motywu *vanitas*.

Jednak pojęciowy horyzont wyznaczony przez wystawę sięgał dalej. Znajdowały się bowiem na niej także szare cegły wykonane z popiołu przez artystkę. Użyte zostały jako budulec w wertykalnej formie tworzącej postument dla szklanej formy w kształcie cegły, w której znajdowała się sterta popiołu jakby w roli muzealnego eksponatu – wytworu działalności człowieka prezentowanego po to, by jako wyodrębniony znak stał się przedmiotem refleksji. Dzięki temu popiół zaistniał na tej wystawie w trzech postaciach: jako destrukcja (rezultat spalania), jako budulec (materiał, z którego wykonane zostały cegły) i jako znak, który w tym złożonym kontekście przedstawiony został do rozpoznania na nowo, już poza oczywistą od wieków symboliką popiołu.

Potrzebę takiego nowego rozpoznania wskazywała sama artystka, pisząc: *Akceptuję zawartą w popiele symbolikę, ale jej również nie podkreślam i nie wzmacniam. Próbuję ją zaangażować we własne odniesienia. Jest tworzysz, materię przydatną do dalszej analizy, rozważania czasu, mojego w nim miejsca i mojej historii, jej miejsca wśród innych historii. Jest również próbą odnalezienia miejsca tego, co się codziennie przesypuje obok mnie.*

Zasygnalizowane w tej wypowiedzi „własne odniesienia” odnaleźć można było na omawianej wystawie. Kulesza bowiem nie tylko przywołuje tradycyjną symbolikę popiołu jako motywu *vanitas*, ale też pokazuje go w roli budulca – metonimii (ale nie metafory) budowania od nowa. Wpisany zatem został w szerszy proces przemian i stałego krążenia materii. Taki topos najczęściej przywoływany jest w kontekście przemian w świecie natury, tu jednak w oryginalny sposób pojawił się w odniesieniu do materii nieorganicznej i przekształceń stanowiących efekt działania człowieka (spalania, budowania), czyli właściwie technologicznych (a nie np. biologicznych). Ale to jeszcze nie wszystko, proces budowania ukazany został również jeszcze w innym kontekście: jako niejednokrotnie prowadzący z czasem do kolejnej przemiany – demontażu lub zniszczenia budowli,

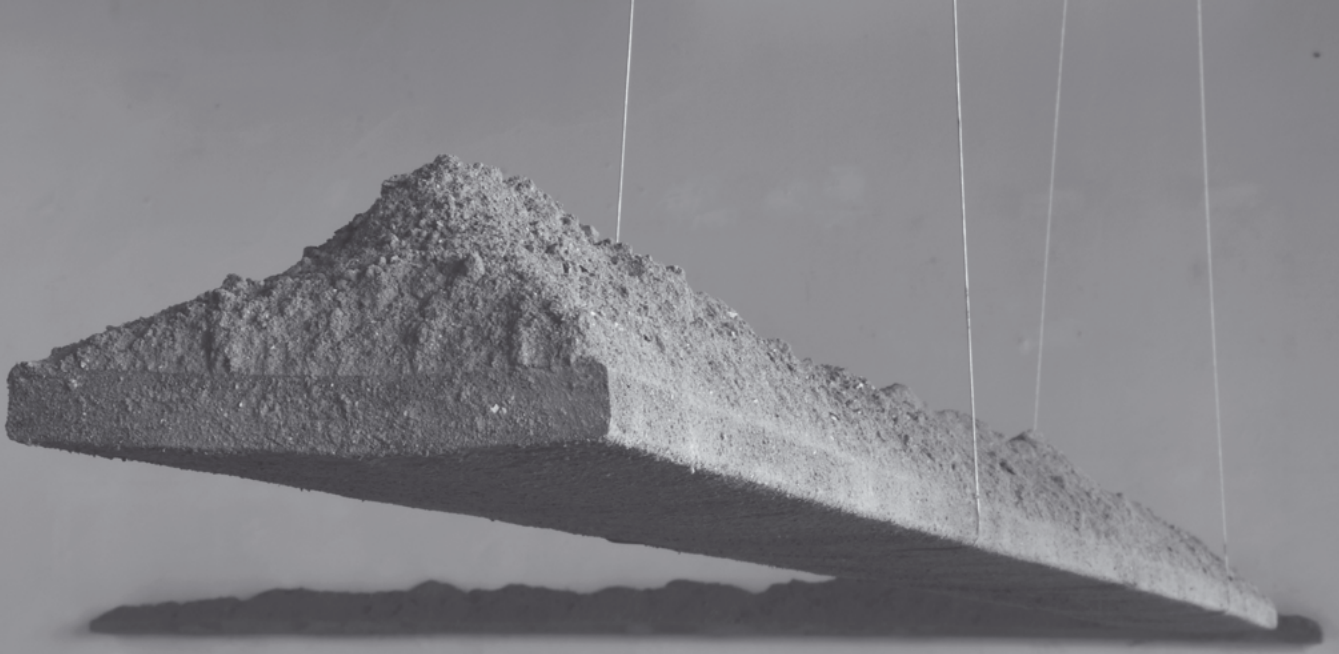
a zatem dalszej cyrkulacji materii. Otóż na wystawie, w mniejszej sali, na podłodze umieszczono mały obiekt złożony z niewielkiej ilości cegieł – jakby murek, który mógł być zarówno w trakcie (początkowej) budowy, jak i (końcowej) rozbiórki. Między zwykłymi czerwonymi cegłami znajdowała się jedna szara, utworzona z popiołu i czytelnie korespondująca z tymi w głównej sali, które tworzyły postument.

Wszystkie te różnorodne odniesienia były tym bardziej intrygujące, że wspólnie kierowały uwagę na nieorganiczną materię o statusie w istocie tak skromnym, że chyba najskromniejszym z możliwych. A ponadto wpisanie popiołu w najbardziej podstawowe procesy przemian paradoksalnie generowało jednocześnie niemal liryczne (empatyczne) jego traktowanie. W metaforycznym zatem sensie dokonywało jego – zawartego w tytule wystawy – wznoszenia.

Wystawa zatem nie tylko ciekawie odnowiła topos przemiany materii, ale także uzmysłowiła, jak bardzo materialna specyfika popiołu dostępna jest w pełny sposób jedynie w sytuacji zetknięcia się z nim bezpośrednio, tak jak na wystawie, bo na fotografiach mamy do czynienia jedynie z jego (jakby bezcielesnymi) wizualnymi reprezentacjami. Istnieje wciąż rodzaj sztuki nieredukowalnej do jej wizerunków, sztuki, która apeluje do bezpośredniego kontaktu z jej materialnością. ¶

**EWA KULESZA, WZNOSZENIE, GALERIA DZIAŁAŃ,
WARSZAWA, 5–25.04.2019**

➔ EWA KULESZA, WZNOSZENIE,
FOT. E. KULESZA





ROBERT JASIŃSKI

Lalki w rękach człowieka

**O WYSTAWIE LALKI: TEATR, FILM, POLITYKA
W ZACHĘCIE – NARODOWEJ GALERII SZTUKI**

10

Wystawa *Lalki: teatr, film, polityka* ukazuje lalki w różnych rolach nadawanych im od wieków przez człowieka. Grają dla dzieci i dorosłych, budzą radość i strach, służą rozrywce, wychowaniu, polityce, czasem propagandzie. Wcielają się z łatwością w ludzi, zwierzęta, przedmioty i demony. Zawsze blisko naszego świata, naśladują nas i obserwują. Ich metamorfozy zaskakują i budzą przerażenie, stając się metaforą współczesności.

Modernizm odkrył na nowo teatr lalkowy, który uważany był przez wieki za gatunek niższy, uliczny, plebejski, jarmarczny, kojarzony jedynie z rozrywką dla dzieci. Teatr lalkowy obiecywał awangardowym artystom niezależność, wyzwolenie się z zasad akademizmu, łatwe przekraczanie podziałów na kulturę elitarną i popularną. Był doskonałym środkiem do prowadzenia krytyki społecznej i politycznej, równocześnie stanowił znakomite pole dla awangardowych eksperymentów formalnych. Umożliwiał swobodne przekraczanie granic między różnymi dziedzinami sztuki oraz czerpał inspirację z nieskrępowanej wyobraźni dziecięcej. Artyści, którzy zainteresowali się teatrem lalkowym, zaczęli tworzyć dramaty,



↑ JAN BERYDYSZAK, MASKI DO SPEKTAKLU TYGRYSEK
W TEATRZE LALKI I AKTORA MARCINEK W POZNANIU, 1961
→ FRANCISZKA THEMERSON, LALKI DO SPEKTAKLU
UBU KRÓL, 1964

przedstawienia i nowoczesne koncepcje teatralne. Maurice Maeterlinck pisał sztuki z przeznaczeniem dla marionetek, Edward Gorgon Craig postulował zastąpienie żywego aktora nieożywioną figurą nadmarionety, w Bauhausie Oskar Schlemmer przekształcał ciało tancerza w geometryczną formę, a Hans Bellmer tworzył z lalek prowokacyjne rzeźbiarskie instalacje.

W Polsce w okresie międzywojennym teatr lalkowy funkcjonował na marginesie życia artystycznego. Uwagę zwraca głównie działalność Adama Polewki w teatrze robotniczym, z którym współpracowali Jonasz Stern i Maria Jarema, spektakl marionetkowy *Śmierć Tintagilesa* Tadeusza Kantora inspirowany dokonaniem Bauhausu, konstruktywizmu i teatru futurystycznego oraz projekty Henryka Wicińskiego, rzeźbiarza związanego z teatrem Cricot Józefa Jaremy.

Wystawa w Zachęcie koncentruje się na rozwoju teatru lalkowego w latach 40., 50. i 60. XX wieku. Traktuje lalki jak współczesne rzeźby, w których przenikają się różne dziedziny nowoczesnej plastyki z problematyką społeczną i polityczną. W okresie powojennym powstało blisko



20 scen lalkowych ze stałymi zespołami aktor-skimi. Rozwój instytucjonalny przyniósł szybki wzrost profesjonalnej produkcji teatralnej skierowanej przede wszystkim do młodego widza, często o charakterze propagandowym. Dzieci dzięki odpowiednio dobranemu repertuarowi edukowane były m.in. w zakresie walki z imperializmem w Afryce (*Sambo i lew*) lub walki klas (*Wielki Iwan*). Lalki pomagały również w kształtowaniu ideologicznych postaw „nowego socjalistycznego człowieka”. W pierwszej połowie lat 50. na pochodach pierwszomajowych maszerowały bądź jechały na ciężarówkach gigantyczne, groteskowe kukły imperialistów i wrogów komunizmu. Opisywano je jako *Cyrk Trumanillo* czy *Churchillada*. Lalki w tych spektaklach masowej nienawiści do zachodniej polityki i kapitalizmu grały główne role.

Paradoksalnie teatr lalkowy realizujący założenia socrealizmu równocześnie stał się ostoją dla awangardowych artystów, ponieważ z łatwością wymykał się doktrynie. Przełom lat 50. i 60. to dla teatru lalkowego okres zdobywania pełnej świadomości własnych środków teatralnych. Zredukowany zostaje tradycyjny parawan zasłaniający „wszystko to, co ludzkie”, aktorzy zaczynają ukazywać się publiczności. W będziańskim Teatrze Dzieci Zagłębia Jan Dorman odsłania całą machinę teatralną, kulisy animacji oraz siły motoryczne lalki. Odkrywa ekspresję materii i faktur, które stają się nowym, czysto formalnym środkiem wyrazu. Awangardowej koncepcji plastycznej przedstawień Dormana towarzyszyła oryginalna koncepcja pedagogiczno-wychowawcza, która łączyła terapię z zabawą i stawiała sobie za cel leczenie dzieci z traum wojennych. W poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w duchu nowoczesności realizowali swoje przedstawienia Leokadia Serafinowicz oraz Jan Berdyszak. W tym okresie z teatrami lalkowymi współpracuje grono znakomitych artystów, m.in.: Maria Jarema, Ali Bunsch, Adam Kilian, Zofia Stanisławska-Howurkowa, Jerzy Zaruba, Lidia Minticz, Kazimierz Mikulski, Jerzy Kolecki, Zofia Gutkowska-Nowosielska, Jerzy Nowosielski, Stanisław Fijałkowski, Jadwiga Maziarska. Lalki stają się jednym z elementów





Avant-garde i lalki
The Avant-garde and Puppets



przedstawienia, na równych prawach z przestrzenią, materią, formą, ruchem, grą światła i barw. Znakomitym przykładem awangardowych poszukiwań artystycznych są białe, w zabawny sposób zmechanizowane lalki Franciszki Themerson do spektaklu Alfreda Jarry'ego *Ubu Król*, którego premiera miała miejsce w sztokholmskim Marionetteatern, z muzyką Krzysztofa Pendereckiego, oraz projekt teatru lustrzanego i epidiaskopowego Andrzeja Pawłowskiego. Optyczno-światłna konstrukcja, mieszcząca się w walizce, miała na celu zapewnić nowoczesne środki ekspresji artystycznej oraz ułatwić teatralne wyjazdy.

W przestrzeni wystawy znalazła się również instalacja Elżbiety Jeznach i Pauliny Ołowskiej, odwołująca się formalnie do twórczości Jadwigi Maziarskiej z lat 50. Instalacja, będąca zapowiedzią performance'u *Kobieta oko*, nadaje nowy, świeży kontekst rzeźbom artystki.

Część wystawy zatytułowana *Anatomia lalki* porusza niezwykle ciekawy temat związany z konstrukcją lalek, rolą projektanta oraz samego lalkarza. Jest jednak uboższa od pozostałych i jedynie zasygnalizowana za pomocą archiwaliów i dokumentacji. Podobnie rzecz ma się z częścią wystawy poświęconą filmowi lalkowemu z tamtego okresu. Stanowi ona uroczy, ożywczy, ale w gruncie rzeczy tylko suplement ekspozycji. Zobaczyć możemy filmy Jerzego Kotowskiego *Wystawa abstrakcjonistów*, *Cień czasu* ze scenografią Kazimierza Mikulskiego, *Horyzont* ze scenografią Macieja Szańkowskiego i film *Uwaga diabe!* Zenona Wasilewskiego.

Dzięki pracy kuratorki wystawa jest niezwykle interesująca w warstwie merytorycznej, narracyjnej i opisowej. Jednak zastosowane zabiegi aranżacyjne wpłynęły znacząco na jej odbiór. Na plus architektów ekspozycji trzeba zapisać stworzenie z wypożyczonych lalek rodzaju nowej, przestrzennej aranżacji, która otacza widza. Możemy w niej błędzić i sami odkrywać ciekawe dla nas rzeczy. Jednak lalki wyrwane ze swoich kontekstów narracyjnych, scenograficznych, oświetlone ogólnym światłem, zamocowane na wysokich stelażach sprawiają wrażenie martwych. Ich piękno łączy się z dziwnym smutkiem zwisających

drażków do animacji, a krzyżaki marionetek, nazywane w języku lalkarzy ich duszą, tkwią nieruchomo zamontowane w oczekiwaniu na swoich animatorów. Prośba o niedotykanie ekspozycyjnych prac, która znajduje się przed wejściem na wystawę, jeszcze podkreśla ten „muzealny” ton. Wadą ekspozycji jest duża trudność identyfikacji prac. Również oglądanie filmów animowanych na ekranach telewizyjnych ustawionych na podłodze i niewielkich projektów Nowosielskiego czy Mikulskiego na wysokości 3 metrów nie jest proste.

Mimo pewnych mankamentów ekspozycyjnych jest to ważna i ciekawa wystawa, przybliżająca mało znaną, zmarginalizowaną i niezbadaną dziedzinę sztuki, którą warto było odkryć na nowo dla szerokiej publiczności. ¶





- ◄ ZOFIA STANISŁAWSKA-HOWURKOWA, DAMA DWORU ZE SPEKTAKLU ŚWINIOPAS, 1959, TEATR LALKA W WARSZAWIE
- ↑ JAN BERDYSZAK, LIS ZE SPEKTAKLU *PIEŚŃ O LISIE*, 1961, TEATR ANIMACJI W POZNANIU
- JAN BERDYSZAK, RACHELA Z *WESEŁA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO*, REŻ. LEOKADIA SERAFINOWICZ, POZNAŃSKI TEATR LALKI I AKTORA, POZNAŃ, 1969, MUZEUM ARCHEOLOGICZNE I ETNOGRAFICZNE W ŁODZI
- ➔ JANINA PETRY-PRZYBYLSKA, SZEWC ZE SPEKTAKLU *O JANKU, CO PSOM SZYŁ BUTY*, 1947, TEATR LALKA W WARSZAWIE





JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Krzysztof Bednarski: *Estetyzacja rany*

16

Najnowsza wystawa Krzysztofa Bednarskiego i kolejny monumentalny katalog potwierdza rangę dzieła tego wybitnego artysty. Katalog wystawy *Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i zbiórka idei* liczy ponad 400 stron. Zawiera cztery teksty krytyków, rozmowę z artystą, liczne reprodukcje prac i zdjęcia aranżacji wystawy, kalendarium, spis wcześniejszych wystaw i realizacji sympozjalnych, wybraną bibliografię oraz listę źródeł.

To pokaźna monografia i, choć artysta przyzwyczał nas do solidnych katalogów swej twórczości, ten ostatni z pewnością się wyróżnia. Proponuje problemowe ujęcie całej twórczości Bednarskiego. Czytelna jest w nim intencja wydobycia artysty z lokalnego, czyli, co tu ukrywać, polskiego kontekstu. Wyraźnie ten zamiar formułuje w katalogu, w swym tekście o Bednarskim, Achille Bonito Oliva: *W obecnym momencie historycznym, w Europie chorej na suwerenizm, nacjonalizm i populizm, sztuka nie chce być terytorialna, chce się skupiać wyłącznie na tożsamości artysty, przyciągać uwagę – nazwijmy to – międzynarodową, otwartą bez granic.* **Katalog i wystawa**

jest w każdym calu działaniem globalizującym dzieło Bednarskiego. Artysta – bądźmy uczciwi – dostarcza bardzo wielu argumentów na rzecz takiego postępowania. Istotna jest sama geografia miejsc jego zamieszkania i twórczej pracy – rozciągają się one co najmniej między dwoma miastami: Rzymem i Warszawą. Także w tematyce jego głównych cykli rzeźbiarskich mamy do czynienia z ponadlokalną symboliką. Karol Marks, którego portretu „używa” artysta, jest postacią, która zaciążyła nad całym światem. Również literackie źródło drugiego motywu rzeźb Bednarskiego, *Moby Dick*, czyli *Biały Wieloryb* jest – choć z pewnością daleko bardziej elitarnym – także syntetycznym znakiem całej zachodniej kultury. Elitarnym, jeśli chodzi o realne oddziaływanie tego dzieła, powszechnym ze względu na biblijne treści, które wycierają się spod przygodowej fabuły książki Hermana Melville’a. Całe zatem przedsięwzięcie, którego katalog stanowi ważną część, jest podążaniem we wcześniej obranym przez artystę kierunku, w celu dalszego umocnienia artysty w światowej kulturze artystycznej, jeśli o czymś takim możemy dziś jeszcze mówić.

W każdym razie MOCAK jest instytucją, która swoim istnieniem zaświadcza, że *art world* istnieje i ma się dobrze. Charakterystyczna forma organizacji przestrzeni wystawy, śmiało można by nazwać to kulturą ekspozycji obowiązującą w światowych muzeach i galeriach sztuki nowoczesnej, oraz graficzny design są również, ze względu na wskazany cel, perfekcyjne. Zestaw tekstów krytyków, zwłaszcza Achille'a Bonity Olivy, postaci niewątpliwie dobrze rozpoznawalnej na rynku idei sztuki najnowszej, a także bardzo interesujący wywiad z artystą, który jest – znam go dobrze od tej strony – nader elokwentnym interlokutorem, informacje biograficzne i bibliograficzne, z czego znane są także inne publikacje o Bednarskim, potwierdzają ogólne wrażenie perfekcji. Całość jest doskonała, choć do potwierdzenia tego od strony technicznej potrzeba znawstwa z dziedziny edytorstwa. To nie moja specjalność, dzielę się tu tylko ogólnym wrażeniem czytelnika niezliczonych katalogów wydanych w Polsce i na świecie na przestrzeni ostatnich 50 lat. Gratulacje.

Twórczością Bednarskiego interesuję się od jej początków, zwłaszcza od dyplomu artysty w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, także mojego mistrza. Starannie zaplanowane wydarzenie kulturalne, jakim jest wystawa, i katalog celują w samą istotę sztuki Krzysztofa. Mierząc się z takim zadaniem/wyzwaniem, trzeba odnieść się do pewnych treści zawartych w katalogu, a nie tylko do jego formy.

Na pierwszy rzut oka merytoryczne intencje są jasne i twórczość Bednarskiego, wydawać by się mogło, dobrze je uczytelnia. Tytuł *Marks vs Moby Dick* głosi, że dwa jego najważniejsze cykle rzeźbiarskie idą tropem dwóch wielkich narracji, ugruntowanych w cywilizacji zachodniej: emancypacyjnej, wielowarstwowej „opowieści” Marksa i równie wielowarstwowej, przenikniętej duchem walki opowieści Melville’a. Nie idą one równoległe, lecz niejako przeciwko sobie. Wystawa i katalog mają zarysować polemikę dwóch głównych motywów rzeźbiarskich Bednarskiego i dwóch kluczowych „narracji” światopoglądowych Zachodu: zakorzonego biblijnie uniwersalizmu Melville’a i Marksowskiego modernizmu.

Znakiem pierwszej jest łódź, znakiem drugiej – kanoniczna, powielana głowa Karola Marksa. Głowa – podkreślmy – wzięta z propagandowej ikony. Warto mieć na uwadze, że oba „znaki” są radykalnie kulturowe, co oznaczać ma fakt ich daleko idącego przetworzenia przez artystę, a co za tym idzie oznacza wyraźny dystans wobec natury, którą rozumieć trzeba jako brak ludzkiej ingerencji. Ta uwaga nie ma, wobec dalszego toku mojego rozumowania, bardzo istotnego znaczenia, poza tym, że sytuuje twórczość Bednarskiego bliżej modernistycznego (postmodernistycznego) „kulturalizmu” i oddala nieco od narracji uniwersalistycznej, w której natura w swym źródłowym (weberowskim) znaczeniu „tego, co rośnie bez nas” odgrywa znacznie ważniejszą rolę. Ale sensu sztuki Bednarskiego szukać należy raczej poza typowymi dla nowoczesności napięciami między naturą i kulturą, realizmem i kreacjonizmem, religijnym uniwersalizmem i modernistyczną fragmentacją, reprezentacjonizmem i referencjonalizmem.

Pewien interesujący motyw interpretacji nadaje Achille Bonito Oliva już w tytule swego tekstu: *Piękno jest formą obrony*. Jego tekst także ciekawie się rozpoczyna: *Według mnie rolą sztuki współczesnej jest masowanie zanikającego mięśnia wrażliwości zbiorowej*. Dwa stwierdzenia Olivy, z którymi mogę zgodzić się w pełni. Sztuka Bednarskiego znakomicie nadaje się do interpretacji w świetle tak zarysowanej „teorii” sztuki. Cały tekst jest niestety krótki i jest raczej na temat oporu, jaki stawia wszelkim interpretacjom twórczość Bednarskiego, kończy się cytowanym przeze mnie wyżej zdaniem na temat, mówiąc w wielkim skrócie – eksterytorialności sztuki, z którym zamierzam polemizować. Zacznę jednak od tytułu katalogu (i wystawy), mam z nim bowiem pewien problem. Brzmi efektownie: **Karol Marks vs Moby Dick**. W takim sformułowaniu nie dotyka moim zdaniem głębokich i do tej pory raczej skrywanych źródeł twórczości Bednarskiego.

Respektuję wszystkie antropologiczne tropy obecne w tekstach drukowanych w recenzowanym katalogu. Dziś jednak twierdzę, że sens jego dzieła odsłania, jak błysk ostrego światła prześwietla i na różne sposoby uzmysławia,



psychoanaliza. Bednarski, przy całej swej rzymskiej europejskości z jej antyczną głębią i nowoczesnym, liberalnym sznytem, to *Resemary's baby*. Kiedy o nim myślę, przypomina mi się raczej Polański, a nie Grotowski, który – jak podkreśla artysta – spektakularnie „zaciążył” nad wczesnym okresem jego twórczości. **Krzysztof Bednarski jest zesłańcem jeśli nie nadprzyrodzonych, to z pewnością głębiej ukrytych sił.** Urodził się po wojnie za żelazną kurtyną, w kraju, gdzie Karol Marks nie był tylko poczciwym klasykiem emancypacyjnego projektu społecznego, lecz spoglądał z portretów „trójcy świętej”. W czasach studiów Krzysztofa już z Engelsem i Leninem, ale w jego dzieciństwie – ze Stalinem. Nie da się oddzielić twórczości Bednarskiego od doświadczenia dzieciństwa i młodości, które analizować trzeba raczej w kategoriach psychicznej rany, głębokiego psychologicznego „nacięcia”, które nawet dobrze „zrośnięte” pozostawi ślad i skutkować będzie traumą, z jej wszystkimi symptomami widocznymi w jego sztuce. Achille Bonito Oliva napisał: *Piękno jest formą obrony*. Ależ tak! Tylko myśl tę rozwinął do bólu raczej Hal Foster, analizując twórczość Endy’ego Warhola i wprowadzając kategorię realizmu traumatycznego. Tymczasem Oliva zatrzymał się na opisie dyskomfortu, jakiego dostarcza mu sztuka Bednarskiego, i na kojącej roli piękna. Podążanie tropem traumy pozwala uchwycić większość istotnych cech sztuki Bednarskiego. Po pierwsze, „synkretyzm”, rozumiany jako trudność zdefiniowania intencji artysty. Marks jest przez Bednarskiego tyleż dyskredytowany, wykpiony, co gloryfikowany, wyróżniony. Oba odczyty są równoprawne. Po drugie, artysta jako autonomiczny podmiot stojący bezpośrednio za dziełem „znika”. Owszem, istnieje jako inicjator procesu „reprodukowania” dość standardowej formy głowy Marksa, wziętej raczej z propagandowego plakatu, popkulturowej ikony. Po trzecie, głowa Marksa pełni się w trybie „nerwowych” powtórzeń, rozmnaża się kompulsywnie. By ulegać później różnym, destrukcyjnym w swym wyrazie, działaniom artysty. Działania te to przestrzenne spekulacje powieloną głową. Są raczej „fabrykowaniem” form przez doklejanie

trywialnych przedmiotów, kolorowanie itp. Czy np. przez umieszczanie na tacy, co w obyczajach klasy robotniczej w Polsce równoznaczne jest z symbolicznym pozbawianiem władzy. Tak, Bednarski kpi z władzy „ojca”, który przez całe dzieciństwo i młodość artysty dominował – opiekował się, zezwalał życzliwie lub boleśnie karał. W Polsce, w wymiarze ustrojowym, karzącego ojca symbolizował Karol Marks. „Kpina” jest formą obrony. Artysta kpi, trywializuje, zrzuca zokołu, rozmienia na drobne, produkując niezliczone „małe marksy”, a jednocześnie nie może się od Karola Marksa uwolnić, przedłuża jego symboliczne życie. Jeśli, zgodnie z proponowaną tu psychoanalityczną perspektywą interpretacji, trzymać się Freuda, to ceremoniał plastyczny, artystyczno-estetyczne rytuały odprowadzane przez Bednarskiego przez nieomal całe rzeźbiarskie życie, to proces wydobywania się z melancholii – bolesnego rozpamiętywania traumy. To proces podążania od stanu melancholii do stanu żałoby, proces „opatrywania” psychicznej rany i powracania do zdrowia.

Jak w tym kontekście wygląda *Biały Wieloryb*, jakie traumy niesie, dlaczego „uczepił się” Bednarskiego, czemu podlega rzeźbiarskiej spekulacji, po trosze de/konstruktywistycznemu, a w dużej części „konstruktywistycznemu” aktywizmowi artysty? Czy nie z tych samych powodów co *Marks*? No, nie do końca – Marksem był Bednarski boleśnie zdominowany, a Moby Dickiem uwiedziony. Marks jest „ojcem”, Moby Dick „matką”. Główne motywy twórczości artysty są „rodzinne”, kłopoty z nimi związane to – jak zawsze i wszędzie – problem emancypacji, suwerenności, samostanowienia, czyli problemy kształtowania się ludzkiej podmiotowości. To jest istotny problem Bednarskiego, tak zresztą jak każdego artysty, by nie powiedzieć każdego człowieka zachodniej cywilizacji. Czy w tym humanistycznym uniwersalizmie mamy do czynienia ze wskazanym przez Olivę *masowaniem wrażliwości zbiorowej*? Tak, ale nie tylko. Sądzę, że jeśli Marksa i Białego Wieloryba potraktujemy nie tylko w perspektywie psychologicznej, ale także przez pryzmat współczesnej geopolityki, to

wyjdzie nam, że Bednarski jako artysta pracuje na rzecz symbolicznego sklejenia dwóch terytoriów kulturowych i politycznych. Robi to wraz z całym swoim pokoleniem, przez całe twórcze życie. To postsowieckie terytorium, w tym Polska, gdzie Marksa uprowadzonego przez totalitarną władzę zrobiono współnikiem gułagów, i „stara” Europa, w której Marks był ideowym uczestnikiem demokratycznej gry o władzę. Bednarski z postsowieckiej Polski, przywróconej zachodniej cywilizacji, przynosi „swojego” Marksa, wykpionego, pomniejszonego i „rozrzuconego” poza cokołami. Marksa, który na demokratycznym Zachodzie był i wciąż jest patronem radykalnej nowoczesności. „Marksowski” wątek twórczości Bednarskiego to ślady przepracowywania środkami rzeźbiarskimi traumy pozostawionej przez opresyjną władzę komunistyczną. Bez polskiego kontekstu historycznego Bednarski jest zdecydowanie mniej symbolicznie „nasycony”, a może nawet nieczytelny. Drugi wątek, łódź wzięta z opowieści, z zachodniej klasyki literackiej, jest współuczestnikiem procesu zdrowienia! A może – zaryzykuję taką interpretację – opowieść Melville’a, wcielona symbolicznie przez rzeźbiarza w wyrazistą formę łodzi, jest morskim wehikułem, którym artysta „wpływa” do wolnego świata.

Bednarski zatem, czy to się komuś podoba, czy nie, odświeża swoją sztuką Marksa w humanistycznym dyskursie światowym, wspierając się Moby Dickiem. Biały Wieloryb jest „za”, a nie „na przekór”. Słowo *versus* w tytule nie trafia w sedno. Walka, sprzeczka, napięcie skrywa się pod powierzchnią obu **równoległych, a może nawet rodzinnie splecionych** motywów...

Wracając na koniec do Olivy i jego stwierdzenia, że dziś sztuka *nie chce być terytorialna*. Powiem tak: może nie chce, ale wciąż jest. Europa Środkowo-Wschodnia, czy jak ją chcemy nazywać, naznaczona jest sowiecką wersją marksizmu i bez tego kontekstu artyści z imperium uratowani nie będą czytelni. Artyści ci przynoszą dziś do wspólnej puli zachodniej cywilizacji artystycznej Marksa po swojemu przepracowanego, choć nie bez znacznych psychicznych kosztów, i zesetyzowanego czy, jak kto woli, upiększonego

i „obronionego”. Potwierdzają tym wolę bycia nowoczesnym, mimo wszystko. Choćby z racji tych „kosztów” powinni być postrzegani w świetle swojego wcześniejszego doświadczenia. Inaczej staną się tylko interesującym, choć dla koneserów drugoplanowym, zjawiskiem z obszaru postimperialnych peryferii. ¶





Katalog wydany w związku z wystawą:

Krzysztof M. Bednarski, *Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei*

redakcja: Martyna Sobczyk

autorzy tekstów: Wiesław Gumuła, Łukasz Kropiowski, Achille Bonito Oliva, Maria Anna Potocka, Maryla Sitkowska,
Martyna Sobczyk (wywiad z Krzysztofem M. Bednarskim)

rok wydania: 2019

Publikacja dostępna w MOCAK Bookstore oraz online.





JAN PAMUŁA

Geometria łączy

22

Mimo upływu dziesiątków lat od wystąpień pionierów i klasyków sztuki geometrycznej – Malewicza, Mondriana, Albersa, artystów z grupy De Stijl, przedstawicieli op-artu, amerykańskich minimalistów, Szwajcarów i Niemców tworzących *Konkrete Kunst*, włoskich wizualistów czy, w Polsce, twórców z kręgu Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, Berlewiego i Stażewskiego, Gierowskiego i Fangora – nurt sztuki geometrycznej budzi w dalszym ciągu dyskusje i żywe zainteresowanie. Co więcej, idiom tego typu sztuki przyciąga wielu młodych artystów, z przekonaniem upatrujących możliwości realizacji w tym obszarze swoich ideałów artystycznych. Wydaje się, że duże znaczenie ma następująca w obrębie tego nurtu stopniowa ewolucja, nieustanne przekształcanie się struktury geometrycznego języka, ale i pewna trwałość podstaw artystycznej idei, która towarzyszy tego typu sztuce w konfrontacji ze zmieniającą się nieustannie rzeczywistością. Poczynając od podstaw radykalnie transcendentálnych, metafizycznych, po utylitarne, podejmujące systemową organizację wizualności opartą na geometrycznych i matematycznych

pryncypiach, sztuka geometryczna zachowuje żywy i istotny kontakt ze światem współczesnej myśli, globalnej komunikacji i najnowszych technologii cyfrowych.

Od 8 marca do 28 kwietnia prezentowana była w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu wystawa *Geometria i piękno*. Stanowiła rezultat kolejnego, 36. już międzynarodowego spotkania artystów posługujących się w swej twórczości językiem geometrii. Od roku 2009 spotkania, tradycyjnie określane mianem plenerów-sympozjów, odbywają się w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach. Wcześniej miały swoje miejsce w kilku ośrodkach – najpierw, niemal 40 lat temu, w Białowieży (w latach 1983 i 1984). Na pierwszych dwóch plenerach spotykali się artyści polscy. Od roku 1985 były już zawsze organizowane w formule międzynarodowej: w Okunince nad Jeziorem Białym, we współpracy z Muzeum Chełmskim, następnie, po roku 2000, siedmiokrotnie w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Pomysłodawcą, ideowym i naukowym, kuratorem i organizatorem, jednym słowem – duchem

sprawczym wszystkich spotkań była dr Bożena Kowalska wcielająca w życie zasadę aktywnego współuczestnictwa teoretyka sztuki w procesach kreacji artystycznej. Formuła spotkań, która zapewnia ich niezwykłą trwałość i atrakcyjność, wynika z połączenia tradycyjnych plenerów z konsekwentnie realizowanym programem teoretycznym. Zarówno program teoretyczny, jak i artystyczny jest związany z przygotowanym przez kuratora artystycznego hasłem problemowym, wyrażającym stosunek sztuki geometrycznej do różnego typu problemów, pojęć i idei, artystycznych, filozoficznych, aktualnych i uniwersalnych. Wprowadzające referaty, dyskusje i prezentacje twórczości uczestników spotkań pozwalają na własną refleksję związaną z proponowanym zagadnieniem. Teksty artystów drukowane są zwykle w katalogu wystawy poplenerowej.

Tegoroczna wystawa miała miejsce zaraz po zakończeniu pleneru-symposium, we wrześniu ubiegłego roku w warszawskiej Galerii Delfiny. Następnie została zaprezentowana w Centrum Sztuki „Elektrownia”.

Znaczenie spotkań organizowanych przez dr Bożenę Kowalską jest nie do przecenienia z wielu względów. To nie tylko integracja środowiska artystycznego skupionego na penetracji i kreacji w obrębie niezwykle żywotnego nurtu w polskiej sztuce, mającego korzenie w tradycji Malewicza i Strzemińskiego, ale, od roku 1985, możliwość konfrontacji sztuki polskich i zagranicznych artystów realizujących swe dzieła w nurcie sztuki geometrycznej. Dr Bożena Kowalska potrafiła skupić wokół idei spotkań najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu w sztuce polskiej i europejskiej.

W różnych okresach uczestniczyli w nich tacy polscy artyści, jak Kajetan Sosnowski, Jan

Ziemski, Stanisław Fijałkowski, Antoni Starczewski, Zdzisław Jurkiewicz, Zofia i Roman Artymowscy, Roman Opałka, Stefan Krygier, Mieczysław Wiśniewski, Ryszard Winiarski, Kōji Kamoji, Jerzy Grabowski, Ryszard Gieryszewski, Jan Berdyszak, Jerzy Kałucki, Julian Raczek, Aleksandra Jachtoma. W ciągu prawie 40 lat trwania plenerów-sympozjów pojawiały się młodsze generacje artystów, wnosząc własne koncepcje i nowe postawy względem języka geometrii w sztuce – Jerzy Treliński, Andrzej Gieraga, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Nowacki, Tadeusz Mysłowski, Andrzej Szewczyk, Tadeusz Wiktor, Dorota Grynczel, Wiesław Łuczaj, Michał Misiak, Tamara Berdowska, Mateusz Dąbrowski.

Nie brakowało wybitnych artystów z zagranicy. Był Georg Karl Pfahler, który w 1970 roku wraz z Thomasem Lenkiem (także brał udział w plenerach-sympozjach) reprezentował Niemcy na Biennale w Wenecji, Getulio Alviani, wybitny włoski wizualista, również uczestnik weneckiego Biennale (1964), Dokumenta 4 w Kassel i słynnej wystawy *The Responsive Eye* w MOMA (1965). Na spotkania przyjeżdżali Attila Kovacs z Niemiec, artyści węgierscy Janos Fajó i Istvan Hasz, a także Joël Stein, członek słynnej paryskiej GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Wyjątkowo reprezentatywni dla geometrycznych tendencji byli artyści z Wielkiej Brytanii – Jeffrey Steele (także uczestnik wystawy *The Responsive Eye*) i Peter Lowe tworzący prace z zakresu geometrycznej sztuki systemowej. Zawsze pojawiali się artyści z krajów, w których tradycje sztuki geometrycznej są bardzo silne: Holandii (Everdt Hilgeman), Belgii (Jean Pierre Husquinet), Francji (Claude Pasquier, Ives Popet, Dominique Chapuis), Niemiec (Ingo Glass, Reinhard Roy, Gerhard







← CKM ELEKTROWNIA RADOM, 2019, FOT. T. WIKTOR

↑ CRP OROŃSKO, 2007, FOT. T. WIKTOR



↑ GALERIA XXI W WARSZAWIE, 2009, FOT. T. WIKTOR

Hotter, Eugenia Gortschakowa), Austrii (Hellmuth Bruch, Josef Linschinger), Szwajcarii (Rita Ernst), Szwecji (Torsten Ridell, Anders Liden) i Hiszpanii (Julian Gil, Jaime Rocamora). Oczywiście, wymienione nazwiska to zaledwie cząstka listy uczestników, to ci, którzy zaznaczyli swoją obecność wielokrotnie. W kilku plenerach brała udział duża grupa artystów z Grecji (Opy Zouni, Pandelis Xagoraris, Nausica Pastra).

Podjęmowane problemy teoretyczne wiązały się z obecnością historyków i teoretyków sztuki, ale i przedstawicieli innych dziedzin. Jednym z najbardziej znanych wykładowców stał się wierny spotkaniom niemiecki teoretyk sztuki Jürgen Weichardt. Niezwykle ważny był udział artysty i filozofa, prof. Grzegorza Sztabińskiego, wygłaszającego zazwyczaj obszerny referat związany z hasłem pleneru-symposium. Często dłuższe referaty przedstawiają także artyści łączący twórczość i teorię, tacy jak Anders Liden i Sławomir Marzec.

By przybliżyć tematykę i atmosferę rozważań teoretycznych, warto wspomnieć choćby kilka haseł: „Geometria wobec natury” (1987), „Geometria – scjentyzm czy mistyka?” (1988), „Konstrukcja i znak” (1991), „Geometria wobec sztuki końca XX wieku” (1999), „Sztuka wobec przemijalności” (2010), „Sztuka a transcendencja” (2013), „Forma i nieprzedstawialne” (2015).

Przygotowywane i organizowane wyjątkowo starannie międzynarodowe spotkania artystów posługujących się językiem geometrii są niezwykle z wielu względów – służą wymianie myśli, poglądów na sztukę, nawiązywaniu kontaktów wystawowych i towarzyskich, wymianie dzieł między artystami, tworzeniu sieci współpracy międzynarodowej, ale stanowią także jeden element bardzo konkretny. Dr Bożena Kowalska postawiła sobie za cel stworzenie oficjalnej kolekcji współczesnej sztuki geometrycznej. Wraz ze zmianą miejsca spotkań i oficjalnych współorganizatorów zmieniał się charakter kolekcji powstających z prac przekazywanych przez artystów uczestniczących w plenerach. Najliczniejsza kolekcja powstała w Muzeum Ziemi Chełmskiej, które było współorganizatorem

16 plenerów-sympozjów, gdzie także, w Galerii 72, po każdym spotkaniu miały miejsce wystawy przekazywanych dzieł. Trzeba dodać, że niezwykle cenne dzieła sztuki geometrycznej i konkretnej ze swoich prywatnych zbiorów, autorstwa największych mistrzów sztuki światowej, takich jak Max Bill i Josef Albers, przekazali w darze muzeum uczestnicy spotkań plenerowych i autorzy wystaw w tej galerii, m.in. Jürgen Weichardt, Getulio Alwiani, Tadeusz Mysłowski. Po ośmiu plenerach w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku zgromadzona została kolekcja międzynarodowa ponad 250 dzieł.

Radomska międzynarodowa kolekcja sztuki geometrycznej wraz z obiektami przekazanymi do Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” z tegorocznej wystawy *Geometria i piękno* liczy już 477 obiektów. Dodać należy dzieła przekazane przez Jürgena Weichardta.

Od 2004 roku plenery-sympozja organizowane przez dr Bożenę Kowalską odbywają się jedynie przy wsparciu prywatnych sponsorów, którzy są miłośnikami sztuki współczesnej. Wieloletnim sponsorem spotkań był okulista z Niemiec, dr Werner Jerke, który wybudował i otworzył kilka lat temu w Recklinghausen Muzeum Polskiej Sztuki Współczesnej. W ostatnich trzech latach sponsorami byli dr med. Bożena Otto oraz przedsiębiorcy i kolekcjonerzy sztuki współczesnej Grzegorz Król i Jacek Łozowski.

Odbywające się od prawie 40 lat plenery-sympozja dla artystów posługujących się w sztuce językiem geometrii to niezwykle Dzieło Myśli i Energii dr Bożeny Kowalskiej, które ma swoje ważne miejsce w historii polskiej i europejskiej sztuki. Zapewne będzie w przyszłości przedmiotem wielu opracowań. Jest ciągle skierowane ku przyszłości, ciągle otwarte na przemiany towarzyszące nurtowi sztuki geometrycznej. Geometria w sztuce, będąca wyrazem obecności tego, co duchowe, trwa i łączy w czasie zarówno artystyczne światy, jak i pokolenia. ¶

KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

Johan Scott i cztery obrazy w Galerii Olsson



Johan Scott jest malarzem.

Maluje.

Obraz jest w obrazie. Zawsze.

Malarz działa w tradycji malarstwa. Pracuje w tworzeniu tradycji.

Obraz jest językiem. Celem obrazu jest dotarcie do Drugiego, ale jako obraz.

Misja obrazu, sposób i technika zrobienia mogą być opowiedziane.

Prawda obrazu istnieje tylko w obrazie, jako obraz, i nie daje się tłumaczyć w inny sposób niż jako obraz.

→ JOHANN SCOTT,
BEZ TYTUŁU

Poruszamy się zazwyczaj po powierzchni ziemi.

Drzewa zajęte są badaniem wnętrza. Korzeniami.

Rozcinają niebo. Gałęziami.

Drzewo jest łącznikiem między ziemią i niebem.

Doświadczenie natury. Legendy i sprawy do obrachowania w rzeczywistości, która jest naszym udziałem.

Johan Scott pochodzi z Wysp Alandzkich.

Jest malarzem. Maluje z potrzeby malowania.

Jego praca jest procesem rozpoznawania i ponownego uczenia się koloru ziemi, nieba i morza.

Jest wreszcie poszukiwaniem wskazówek potrzebnych do znalezienia pogubionych kiedyś skarbów, jest tropieniem możliwych śladów dawnego istnienia.

Czerwień skał Wysp Alandzkich i ciemna zieleń skarłowaciałych drzew. Wiatry i błękit nieba.

Nadzieja, że uda się jednak dotrzeć do rzeczy będących poza językiem, może nawet przed językiem.

Gdy rzecz posiada duszę, ale jeszcze nie nazwę. To coś, co ujawnia się jako czyste doświadczenie.

Rozpoznawalność świata i obraz tego, co do niedawna było poza zasięgiem widzialności.

Potrzeba malowania zmusza artystę do pracy. Gdy obraz będzie dobry, potrzeba zniknie.

Porządek przypadków odbiera artyście obraz. Obraz staje się fragmentem naszej wspólnej wiedzy o świecie. ¶



Dokąd prowadzi moda? W perspektywie najnowszej sztuki postfeministycznej, np. Magdaleny Samborskiej



Tegoroczna wystawa w galerii Patio 2 w Łodzi pt. *Magdalena Samborska. Moda jako Inny sztuki I* była diagnozą kilku aspektów najnowszej twórczości. Od kilku lat wraz z ogólnymi przemianami w zakresie ponowoczesności mamy do czynienia z anektowaniem przez artystów z kategorii *high art* aspektów mody, a jednocześnie z wykorzystywaniem przez projektantów pewnych problemów sztuki, przede wszystkim formalnych. Taką negatywną realizacją, bo bardzo spłycającą i przede wszystkim bezkrytycznie zawłaszczającą doświadczenia modernizmu (co miało już miejsce w USA od lat 80. XX wieku i w Polsce za sprawą Łodzi Kaliskiej kpiącej ze wszystkich, także z Marcela Duchampa), okazała się nagłaśniana przez media niedawna wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi pt. *Prototypy: Dom Mody Limanka. Nowa Kolekcja*, zdiagnozowana zupełnie bezkrytycznie, np. na łamach culture.pl.¹ Banalność

i bezkrytyczność są zagrożeniem dla obecnego statusu sceny artystycznej. Nie mówiąc już o tym, że zdecydowana większość publikowanych tekstów spełnia wymóg komunikatu prasowego, który ma jedynie promować, a nie analizować.

Moje uwagi i komentarz dotyczą też szerszej kwestii postfeminizmu, który pokazał swe negatywne, ale realne, nie zaś wirtualne oblicze podczas wernisażu wystawy i potem, w kilku recenzjach kuratorowanego przez Sławomira Marca pokazu *Chcę być kobietą* (Galeria XX1). W zapowiedzi pokazu czytamy istotną deklarację, ukazującą dwuznaczność obecnej fazy postfeminizmu, która rezygnuje z postawy rebelianckiej i staje się anarchizującej staje się nowym autorytarnym establishmentem, dodajmy wbrew swej rewolucyjnej tradycji: *Pierwsza w Polsce emancypacyjna*

31

postkryzysowy-szyk-dom-mody-limanka-w-muzeum-sztuki-w-lodzi. W tekście nie podano nawet pełnego tytułu wystawy, co również świadczy o jego „rzetelności” [data dostępu 20.04.2019].

1 P. Policht, *Postkryzysowy szyk: Dom Mody Limanka w Muzeum Sztuki w Łodzi*, <https://culture.pl/pl/artykul/>

wystawa, na której kilkunastu uznanych twórców walczy o równouprawienie, lecz tym razem w perspektywie tej drugiej, „gorszej płci”. Artyści występują tu także w obronie feminizmu, przeciw zamienianiu go ze strategii emancypacji w ideologię panowania. Nie bez pewnej (auto)ironii.²

JAK JEST Z MODĄ?

Magdalena Samborska od drugiej połowy lat 90. jest artystką z kręgu postfeminizmu, który zarówno w Łodzi, jak i na scenie polskiej jest głównie mało istotną hybrydą polityczną oraz artystyczną. Artystka działa w osamotnieniu. Zajmuje się także teoretyzowaniem. Ostatnio opublikowała m.in. tekst *Moda jako Inny sztuki*, podbudowany myślą Theodora W. Adorno, który dostrzegł w kulturze popularnej zagrożenie dla całości sztuki, ale też akcentował pozytywne, ożywcze możliwości mody, co podkreśla autorka.³ Oczywiście, aspekt mody obecny jest w wielu kierunkach awangardowych, takich jak futuryzm, dadaizm (Man Ray), surrealizm, konstruktywizm. Artyści poszerzali własne pole artystyczne, anektując do swych koncepcji twórczych nie tyle modę, co ubiór, gdyż ich pole działania teoretycznie nie miało granic. Z drugiej zaś strony branża, a potem przemysł mody banalizowały przejawy sztuki wysokiej, sięgając do niej wybiórczo i bez głębszego zainteresowania. Świetnie wyraził to w przenikliwym filmie *Prêt-à-porter* (1994) Robert Altman, umieszczając akcję w czasie słynnego Paris Fashion Week. Pokazał nie tylko próżność, ale przede wszystkim wszechogarniającą głupotę tego środowiska. Przed takimi relacjami ze światem mody

ostrzegął na wystawie indywidualnej w Muzeum Sztuki w 1998 roku Edward Łazikowski.

Koło czasu zatoczyło krąg, z tą różnicą, że Muzeum Sztuki promuje wątpliwej jakości wystawę młodych artystów spod znaku Domu Mody Limanka, którzy mają bardzo niewielkie zaplecze teoretyczne, a swe wytwory, w tym fotografie i wideo, lokują w nieznanym obszarze, między muzeum a sieciówkami. Proponują unikatowe ubiory, które faktycznie stawiają w nowym kontekście, także prześmiewczym, prace Natalii LL, Ewy Partum, Jerzego Nowosielskiego czy Władysława Strzemińskiego. Być może ta strategia zawłaszczania, przypominająca do złudzenia działania Łodzi Kaliskiej i Karola Radziszewskiego, jest „odżywcza” dla mody, ale nie dla sztuki czy konkretnie Natalii LL. Zawłaszczanie miało swój sens wówczas, gdy było formą protestu. Tutaj mamy do czynienia z próbą sprzedaży prac, oczywiście nie do sieciówek, lecz do muzeów i głównie prywatnych kolekcji.

Magdalena Samborska ma dużo większe doświadczenie i potencjał, brakuje jej tylko galeryjnej promocji. Na pokazie w Patio 2 zaprezentowała prace odwołujące się do słynnego *Czarnego kwadratu* oraz teorii suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Fotografie nawiązywały do problemu traktowania nagiego ciała kobiety jako „pola męczeństwa”, przekraczając postulaty atakującej i zwycięskiej *a priori* w swym perswazyjnym przekazie Barbary Kruger, na rzecz pola eksploracji medialno-cieleśnej, w tym mody. I są to, moim zdaniem, prace ważne. Inne realizacje z tej ekspozycji dotyczyły prototypów unikatowych kostiumów, w których wykorzystano plastry antykoncepcyjne, także jako moduł/schemat

2 Mazowiecki Instytut Kultury [zapowiedzi], <https://www.mik.waw.pl/zapowiedzi/item/2864-8-marca-warszawa-chce-byc-kobieta-galeria-xxl.html> [data dostępu: 20.04.2019].

3 M. Samborska, *Moda jako Inny sztuki*, *Format* nr 79-80/2018.

Malewiczowski. Z geometrycznych układów zakonnego stroju wзира jednak ironia, w tym z liturgicznych szat i z *Czarnego kwadratu*, w którym skrywała się duchowość zarysowana w niematerialnej przestrzeni, otwierająca ogromne perspektywy dla sztuki XX wieku. Zresztą do dnia dzisiejszego Malewicz jest on jednym z najbardziej wpływowych i wywołujących dyskusje artystów.

Dzięki zastosowanej technice dużego powiększenia fotograficznego artystka ujawniła aktywność materii przypominającej żywe komórki. Jeszcze inne prace pokazały, że czarny kwadrat można stworzyć ze zwykłych biustonoszy w formie przestrzennej, niczym mobilną płaskorzeźbę. Fotograficzny autoportret Samborskiej ma wmontowany na czole czarny kwadrat będący metaforą postulowanej doskonałości oraz wchłonięcia określonej geometrycznej wizji sztuki.

Można zadać pytanie: co na to powiedziałyby mistrz Malewicz? Pytanie pozornie nieistotne, ale zaryzykuję odpowiedź. Zarówno on, jak i jego uczeń Władysław Strzemiński odrzuciliby takie eksploracje, jako nieistotne w relacji do całości systemu sztuki czy nawet w jednostkowym pokazaniu wymiaru „czystego uczucia”. Oczywiście, uczyniliby to z pozycji artystów totalnych i doktrynalnych. Z pewnością o pokazie Domu Mody Limanka w łódzkim muzeum nie chcieliby nawet rozmawiać. Natomiast prace Samborskiej wywodzą się, co trzeba zaznaczyć, z głębokiego namysłu teoretycznego. Dlatego zasługują na poważną refleksję.

Myślę, że na innej wystawie prac tej artystki pt. *Rytuały tożsamości* (2017), zorganizowanej w łódzkiej galerii Tłustym Drukiem (2017), pokazano obrazy wykraczające poza problematykę mody, poruszające problem możliwości medycznego przekształcania ciała, a także nieograniczonego potencjału montażu elektronicznego, za pomocą którego tworzy się realną nierealność. Dlaczego? Ponieważ w zakresie operacji plastycznych prawie wszystko, co sobie wyobrażamy, może stać się rzeczywistością. Zdaniem niektórych teoretyków tworzy się także nowy człowiek lub raczej hybrydowy konstrukt na granicy cyborga. I chyba nikt nie wie, do czego

to wszystko prowadzi. Czy jest to jedyna droga rozwoju ludzkości?

Wypada powiedzieć, czym jest dziś postfeminizm i czym różni się od heroicznego feminizmu lat 60. i 70. XX wieku. Przykładem jest właśnie twórczość Samborskiej, w której nie dostrzegam różnicy między latami 90. i obecną dekadą. Jej postawa jest spójna. Działalność tego rodzaju rzadko spełnia się w malarstwie, częściej w fotografii i fotomontażu. Łączy w sobie różne konwencje obrazowe, np. o tradycji dada- i konstruktywizmu.

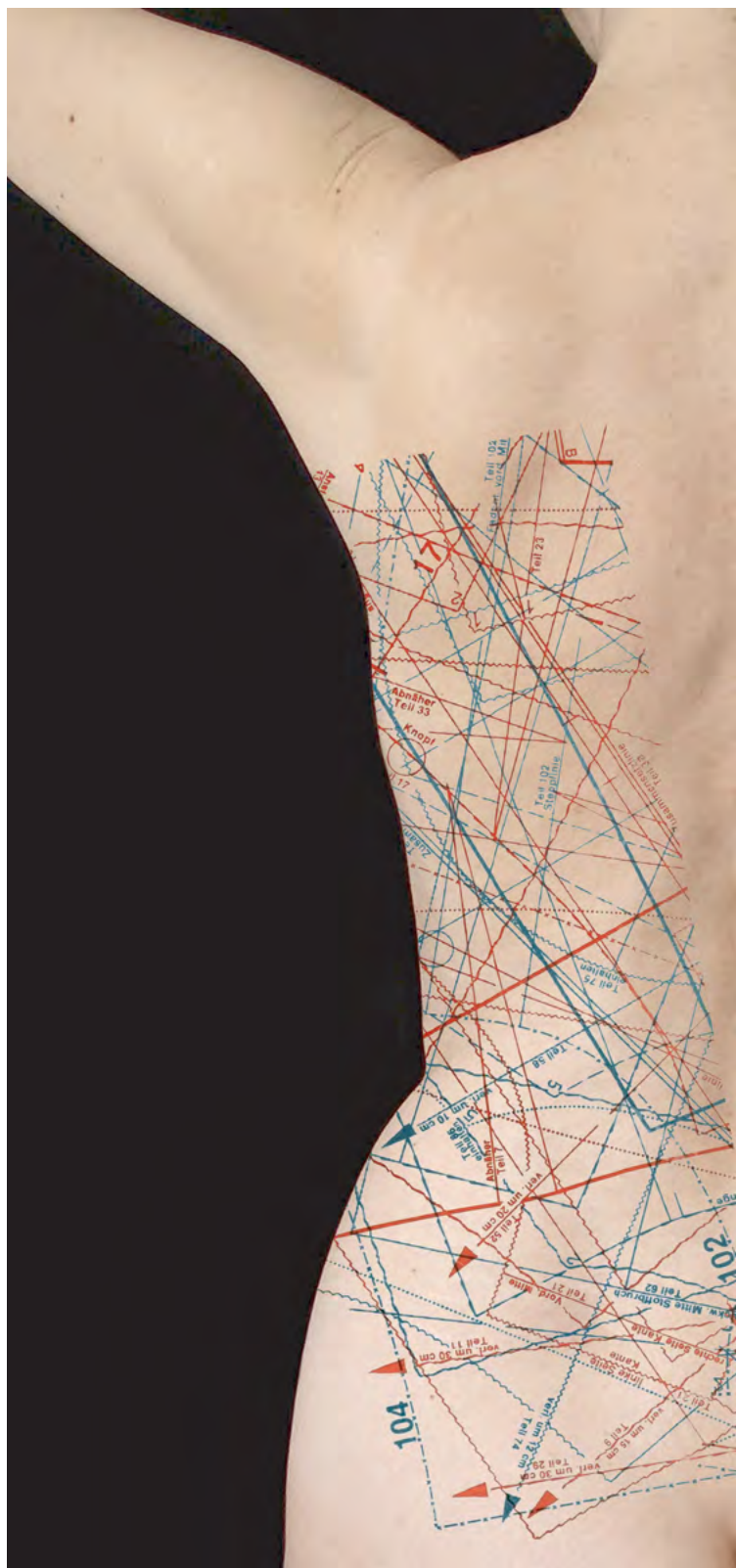
Twórczość Samborskiej rozwija się we własnym rytmie przemian. Widoczny jest lęk przed domostwem, czyli upodmiotowieniem kobiety, oraz starym/nowym ciałem narażonym na zatracenie, czego przykładem jest m.in. twórczość dawnej feministki, a obecnie głównie celebrytki Orlan, która już w latach 90. niemalże wydała swe ciało na zatracenie. Obecnie z powodzeniem eksperymentuje z materialnością swego postapokaliptycznego wizerunku za pomocą wideo i bardziej ludycznego fotomontażu. Innym przykładem przemian feministycznych jest malarstwo Judith Bernstein pokazane w kwietniu w Fundacji Galerii Foksal, które było cenzurowane i przemilczane w latach 70. Obecnie dostrzegam w nim oczywiście feministyczną tradycję tematyki waginalnej, która w ostatnich latach ustąpiła miejsca infantylniej krytyce prezydentury Donalda Trumpa, porównywanej do faszyzmu, zgodnie z modelem reprezentowanym przez amerykański *mainstream*. I tu potwierdza się, być może jeszcze częściowo, założenie teoretyka i praktyka Sławomira Marca wyrażone w kilku tekstach, m.in. *Koniec feminizmu, czyli... neo/matriarchat*, który czytałem w magazynie O.pl, ale już tam nie istnieje... Zniknął, gdyż przedstawiał niewygodne, jak się okazuje, diagnozy. Na tym polega demokratyczna wymiana zdań reprezentowana przez niektóre środowiska lewicowe.

M O J A D I A G N O Z A

Magdalena Samborska jest dla mnie jedną z najważniejszych artystek polskich, nie

tylko w zakresie postfeminizmu, bo oczywiście dla rozpatrywania sztuki w ostatecznym rachunku sztywne podziały są nieistotne. Głównym problemem jej sztuki jest wielowątkowa analiza problemu kobiecości w zmiennym systemie kultury symbolicznej, w tym kultury popularnej, o czym świadczyła jej wystawa *Magdalena Samborska. Celebracja nieobecności* (2008/2009), z surrealistycznymi z ducha asamblażami. Warto pamiętać, że liczy się nie tylko pokazanie problemu w określonej formie i poszukiwanie własnego stylu/tożsamości, ale także rozwiązywanie go w określonym aspekcie filozoficznym. Ten temat wart jest innego artykułu, ponieważ artystka tylko w pierwiastku żeńskim (praca *Wpisana w przestrzeń*) odnajduje źródło pozytywnej energii, inspirującej jej twórczość.⁴ ¶

- 4 M. Samborska, *Chciałabym sytuować sztukę bliżej poezji niż publicystyki*, rozmowa z K. Jureckim [w:] K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Łódź 2007.







ARKADIUSZ KARAPUDA

We dwoje o zachodzie słońca

**O WYSTAWIE ŁUKASZA RUDNICKIEGO
W GALERII PROMOCYJNEJ**


36

Upodobany od czasów nowożytnych motyw zachodzącego słońca stał się kulturowym symulakrum, bezmyślnie i z upodobaniem powielanym przez wszelkiej maści kreatorów, prestidigitatorów, hochsztaplerów, ale i prawdziwych artystów sztuki wysokiej (któż dziś wie jeszcze, co ta kategoria w ogóle oznacza?). Niezależnie od definicji ostatniej wymienionej grupy można w niej wyszczególnić zarówno *Tramonto* Giorgione'a,¹ *Concerto campestre* Tycjana,² jak i *Brüder Caspara* Davida Friedricha.³ Na wszystkich trzech płótnach, pomijając didaskalia, fantazmaty i wątki poboczne, mamy do czynienia z dwiema postaciami, niezależnie od tego, czy dzieła te dzielą dekady,

czy wieki. Czyżby faktycznie zachód słońca najmilej oglądało się we dwoje, jak imputuje Łukasz Rudnicki poprzez tytuł swej najnowszej wystawy w Galerii Promocyjnej?

W zaproponowanym w poprzednim akapicie konstrukcie wszystko byłoby w porządku, gdyby nie fakt, że Rudnicki w tytułowym dla swej wystawy obrazie nie umieścił ani jednej postaci. Z tego powodu to odbiorcy stają się bohaterami jego płócien, co znalazło zresztą właściwe odzwierciedlenie podczas otwarcia wystawy, kiedy przez uchylone okna do sal wystawowych wpłynęło miękkie, ciepłe, niemal weneckie światło zachodzącego słońca, rodem z dzieł Correggia albo Tycjana. Czy Łukasz Rudnicki jest malarzem światła, czy aby na pewno interesują go bliskie kiczu landszafty? Bynajmniej nie jest to artysta naiwny, a raczej dowcipny postmodernista rozmyślnie łączący popkulturę ze sztuką wysoką, dowcip z patosem, a narrację z formalizmem.

- 1 Giorgio Barbarelli da Castelfranco, *Krajobraz z zachodem słońca*, 1505, olej na płótnie, 73,3x91,5 cm, National Museum, Londyn.
- 2 Giorgio Barbarelli da Castelfranco lub Tiziano Vecellio, *Koncert wiejski*, 1509, olej na desce, 110x138 cm, Luwr, Paryż.
- 3 Caspar David Friedrich, *Zachód słońca* (znany także pod tytułem *Bracia*), 1830–1835, olej na płótnie, 25x31 cm.



Wystawa zatytułowana *Jednak najlepiej zachód słońca ogląda się we dwoje*⁴ to cykl 11 obrazów na pozór zgłębiających tematykę marynistyczną. 10 dużych i średnich płócien o graficzno-rysunkowej proweniencji zostało skonstrastowanych małego formatu obrazem o nienachalnej, stonowanej kolorystyce i interesującej malarzkiej odręczności, co dało efekt zamierzonej, nieprzypadkowej ekspozycji. Liczba prac, stosowana do wnętrza galerii, ich wzajemne relacje formalne i znaczeniowe oraz nastrój całości pokazu osiągnięty przez właściwy dobór obrazów spowodowały, że wystawa Rudnickiego niemal złąła się z wnętrzem Galerii Promocyjnej, aby stać się bytem jednorodnym i sugestywnym wizualnie.

Najnowszy pokaz prac Łukasza Rudnickiego uwidacznia podwójną namiętność tego autora.

Obrazy eksponowane w galerii noszą znamiona malarstwa, dla którego pożywką są formalne eksperymenty, a jednocześnie ich warstwa semantyczna nierzadko zawiera się w rozbudowanych literackich frazach obecnych w tytułach zaproponowanych przez artystę. Sprzeczność ta, według mnie, czyni jego malarstwo ciekawą propozycją w ponowoczesnym dyskursie na temat roli i statusu malarstwa.

Forma plastyczna eksponowanych obrazów to zarówno rysunkowe struktury drobnych kresek, wypełniających poszczególne plany, jak i fakturowe, suche impasty oraz monochromatyczne, półprzezroczyste, rytmiczne uderzenia rozmyślnie prowadzonego pędzla. Forma jest dla Łukasza Rudnickiego czynnikiem determinującym końcowy wyraz jego dzieł. To człowiek o dużej kulturze plastycznej, wytrawny rysownik, dowcipny kolekcjoner przedmiotów rzadkich i osobliwych. Żonglując przez lata najrozmaitszymi zabiegami wizualnymi, zawsze dbał o plastyczną stronę swoich obrazów. Niezależnie od przyjmowanej strategii artystycznej niezmiennie operował klarownym, choć wysublimowanym kolorem,

4 Tytuł wystawy został zaczerpnięty z jednego z obrazów wchodzących w skład eksponowanego cyklu: Łukasz Rudnicki, *Jednak najlepiej zachód słońca ogląda się we dwoje*, 2017/2018, olej i akryl na płótnie, 100x160 cm.

czytelny, ale niebanalny rysunkiem i interesującą, mocno rozbudowaną malarską materią. W najnowszym cyklu zaproponował precyzyjne, gęsto utkane struktury nieba i powierzchni wody, jakby zmarszczonej delikatnym wiatrem, dzięki czemu rozświetlone zostały nadrealne świece-
nia, wykreowane przez szereg malarsko-rysunkowych zabiegów. Pulsujące powierzchnie, mimo całego ich piękna, są dla artysty jedynie pretekstem, wysublimowaną konwencją scenograficzną rozgrywających się w jej granicach wydarzeń. Na uwagę, w kontekście rozważań nad formą, zasługują również obrazy Rudnickiego, ekspozowane w Galerii Promocyjnej, w których interesująco zestawia detal z syntetycznym traktowaniem powierzchni. Warto bowiem przeanalizować powierzchnie prac takich jak *Valentin*,⁵ *Dziewiąty pasażer Nostromo*,⁶ *Biały Delfin U-M*,⁷ aby dostrzec interesujące spotkanie kreski z plamą, przedmiotu z abstraktem, detalu z płaszczyzną czy ekspresyjnego gestu ze studyjnym namysłem. Te pozorne sprzeczności, kontrastowe spotkania formalnych dopełnień i, idąc dalej, zestawienie uczucia z logicznym myśleniem są w zasadzie istotą materialnej strony twórczości malarskiej Łukasza Rudnickiego. Autor wydaje się w tym względzie wpisywać swój *modus operandi* w bergsonowską zasadę mówiącą, że między procesem myślowym a działaniem emocjonalnym nie zachodzi istotna sprzeczność, a nawet, że uczucie jest immanentnym składnikiem logicznego myślenia. W malarstwie Rudnickiego bowiem to, co wizualne, traktowane jest na równi z tym, co mentalne.

Rudnicki, pokrywając swe płótna gęstymi strukturami kresek, przywodzącymi na myśl rozwiązania rysunkowe i graficzne, nakładając gęste impastowe materię lub ekspresyjnie określając

► *JEDNAK NAJMILEJ ZACHÓD SŁOŃCA OGLĄDA SIĘ WE DWOJE*, 2017/2018, AKRYL I OLEJ NA PŁÓTNIE, 100 X 160 CM, FOT. Z ARCHIWUM AUTORA

■ *TEN OKRĘT PODWODNY JEST SYMBOLEM MOJEJ INDYWIDUALNOŚCI I WIARY W WOLNOŚĆ JEDNOSTKI*, 2019, AKRYL I OLEJ NA PŁÓTNIE, 100X160 CM, FOT. ARKADIUSZ KARAPUDA

kształty cumulusów i ich odbić w morskiej toni, nie zapomina, że są to tylko środki do zakomunikowania odbiorcy istotnych z jego punktu widzenia treści. Czym są te treści? O czym opowiada Łukasz Rudnicki? Czym chce się podzielić z odbiorcą, oprócz zmysłowych doznań, które niewątpliwie przynosi obcowanie z jego obrazami? Pozornie wyobrażenia i fantazmaty obecne w twórczości tego autora przywodzą na myśl dzieła wielkich marynistów. Kolejny, już bardziej wnikliwy ogląd jego malarstwa ujawnia liczne odniesienia do popkultury. Trawestacje i amalgamaty znanych nam z historii sztuki estetyk oraz konglomeraty dowcipu i ironii – to tylko maski i kostiumy przywdziewane przez Łukasza Rudnickiego. Autor wie bowiem, że sztuka to rodzaj gry, jednak zdaje sobie sprawę, że za pomocą tego zwodniczego, pełnego metafor i forteli spektaklu można wypowiedzieć prawdę o otaczającym świecie. Prawdę Derridy, prawdę Arystotelesa i prawdę Łukasza Rudnickiego.

W twórczości Rudnickiego zdecydowanie przyciągają uwagę widza tytuły i warstwa semantyczna obrazów. Trudno ocenić, czy rozbudowane, patetyczne, a niekiedy pełne humoru sentencje, towarzyszące jego płótnom, są pierwotne, czy wtórne wobec malatury. Treści, komunikowane w tych literackich opisach, zapadają jednak w pamięć i dają odbiorcy do myślenia. *Ten okręt podwodny jest symbolem mojej indywidualności i wiary w wolność jednostki*⁸ – to tytuł jednego z obrazów

5 Łukasz Rudnicki, *Valentin*, 2019, olej na płótnie, 110x160 cm.

6 Łukasz Rudnicki, *Dziewiąty pasażer Nostromo*, 2019, olej na płótnie, 110x190 cm.

7 Łukasz Rudnicki, *Delfin U-M*, 2019, akryl na płótnie, 40x30 cm.

8 Łukasz Rudnicki, *Ten okręt podwodny jest symbolem mojej indywidualności i wiary w wolność jednostki*, 2019, akryl i olej na płótnie, 100x160 cm.



wystawianych w Galerii Promocyjnej. Można go odbierać jako żarliwą deklarację, ale z pełnym powodzeniem można potraktować go jak anegdotyczny greps lub fortel. Jednak niezależnie od tego, czy autor mruga okiem do widza, czy jest raczej śmiertelnie poważny, mknąca przez podmorską toń łódź podwodna nie musi symbolizować

tylko tego, czego życzyłyby sobie malarz. Odbiorcy tej wystawy życzę zatem jak najszerszego spectrum interpretacyjnych odniesień, nawet jeśli nie zgadza się on z pozorną oczywistością mówiącą, że: (...) *najmilej zachód słońca ogląda się we dwoje.* ¶



TAMARA KSIĄŻEK

Wobec rzeczywistości

**NA MARGINESIE WYSTAWY
KATARZYNY JÓZEFOWICZ**

40

Katarzyna Józefowicz, której wystawę otwarto w ostatnim dniu marca 2019 roku w Muzeum Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, reprezentuje gdańskie środowisko rzeźbiarzy pokolenia lat 80., twórców poszukujących nowych sposobów wyrazu, bardziej związanych z architekturą przestrzeni niż z bryłą i figurą, choć te wartości ciągle są w jej środowisku obecne.

Artystka o swojej twórczości mówi: *– Rzeźbę rozumiem szeroko, również jako działanie w przestrzeni, dotykanie przestrzeni, zajmowanie zastanych miejsc* (Szum, data dostępu 5.06.2018).

Jej propozycje artystyczne spokrewnione są ze sobą ideą artystyczną, założeniami formalnymi i konstruowane z powtarzalnych, prostych elementów.

Środki ekspresji, które wypracowała, też są proste: papier gazetowy wycinany i sklepany. Z tej materii formuje własną wizję sztuki, określa przez nią stosunek do rzeczywistości jako potencjalnego źródła inspiracji i dzieła rozumianego jako utrwalony w przyjętym materiale kod wizualny. Rzeczywistość, która jest dla autorki obszarem obserwacji, jej dualistyczne postrzeganie,

w realizacjach ulega syntetyzacji, tworzy wspólny zapis, któremu właściwa jest tendencja porządkująca. Taki znakowy, uporządkowany zapis pozwala na uchwycenie jej różnorodności, a jednocześnie jednorodności określonej wspólnym kodem. Kompozycje artystki są precyzyjnymi konstrukcjami, które przez powtórzenia, rytm, celne zestawienia kolorystyczne zyskują wizualną atrakcyjność. Ich zrównoważone układy kompozycyjne dowodzą sprawności autorki w poruszaniu się na granicy abstrakcji i konkretności. Formalne zróżnicowanie poszczególnych elementów przy zachowanej dyscyplinie liniowego zapisu i ewolucyjnych zmianach napięć kolorystycznych świadczy o wrażliwości autorki na strukturalny porządek i wyczuleniu na postrzeganą rzeczywistość.

W wywiadzie opublikowanym w kwartalniku *Orońsko* 1/2019, towarzyszącym otwarciu wystawy w MCRP, artystka mówi: (...) *Moja sztuka jest obserwacją i opisywaniem świata, który mnie otacza, z perspektywy domu...*

Czy nie jest więc tak, że prace Katarzyny Józefowicz w jakiś sposób odnoszą się do cywilizacyjnych realiów XXI wieku, globalizacji i jej skutków,

które występują na różnych poziomach rzeczywistości i dotyczą także kultury materialnej i duchowej? Słowa artystki, że wsłuchuje się w rzeczywistość z pozycji obserwatora i uczestnika jednocześnie, pozwalają sądzić, iż pragnie zatrzymać choćby fragment owej rzeczywistości i powtórzyć go jako dzieło.

Orońską ekspozycję otwiera kompozycja *Między słowami* (2018). Praca jest układem stworzonym z wycinanych liter, otwartym na przestrzeń i połączonym z przestrzenią. To jakby obłok z wyciętych z papieru liter, „informacyjna chmura” współczesnej rzeczywistości cyfrowej. Chmura, która jest dotykalna, a jednocześnie abstrakcyjna i nierzeczywista. Zmienne punkty widzenia i światło, które jest tu aktywnym budulcem kompozycyjnym i dematerializuje jej formę. Pozbawiona ciężaru płynie w przestrzeni. Światło, które daje efekty optyczne, uwyrażnia powtarzające się w nieskończoność rytmy znaków i sprawia, że rzeczywistość zaczynamy postrzegać jak wspólny dramat wielości rzeczy i zjawisk.

Katarzyna Józefowicz w większości prezentowanych na wystawie prac prowadzi grę z sobą samą i obserwowanym światem. Wspomniana skłonność artystki do porządkowania wydaje się wynikać z przekonania, że ukazanie relacji ze światem możliwe jest w zrytmizowanych układach przestrzennych z równoczesnym dążeniem do harmonijnej równowagi. Takie jest *Posłowie* (2008–2010), w którym chaotyczną materię rzeczywistości przekształca w porządek sztuki. Wycinane z gazet i sklepane w równych rzędach słowa traktuje jak narzędzie analizy ludzkiego doświadczenia. Paleta kolorów podstawowych, różne gradacje szarości, czasem osłabione przez strefy nałożeń barwnych, cała kolorystyczna organizacja służy ekspresyjnym doznaniom. Ich dynamika wpisuje się w narzucony przez autorkę porządek. Ów szczególny porządek w formalnym zróżnicowaniu poszczególnych elementów nie tylko determinuje konkretne rozwiązania w liniowym zapisie i relacjach przestrzennych, jest też (a może przede wszystkim) nośnikiem uniwersalnych wartości.



- ▣ KATARZYNA JÓZEFOWICZ, OBRUS, 2012, FOT. J. GAWORSKI, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI CRP W OROŃSKU
- ↑ KATARZYNA JÓZEFOWICZ, POSŁOWIE, 2008–2010, FOT. M. FRANKOWSKI, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GGM W GDAŃSKU
- ◄ KATARZYNA JÓZEFOWICZ, MIĘDZY SŁOWAMI, 2018, FOT. J. GAWORSKI, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI CRP W OROŃSKU
- ↓ KATARZYNA JÓZEFOWICZ, DYWAN, 1998, GALERIA „KOŁO” W GDAŃSKU, FOT. ARCHIWUM KATARZYNY JÓZEFOWICZ



Artystka inaczej porządkuje elementy kompozycji w pracy zatytułowanej *Obrus* (2012). Tu gra przypadkowo zestawionymi słowami stwarza możliwość odczytania tekstu jako „obrazu”. Formą pierwotną tego „obrazu” jest jego postać poligraficzna. Powtórzenia słów w ujawnionej strukturze zamykającej się w określonej przestrzeni realnej (w kwadracie) i mentalnej, powstająca narracja złożona z tych fraz sprawia, że powstają potencjalne płaszczyzny „czytania dzieła”. Ich znaczenia zaszyfrowane zostały w pojedynczym kształcie i rytmie układu, który zdaje się zawierać rytmy całej otaczającej człowieka rzeczywistości.

Dywan (1998) – jeśli zgodzimy się, że materiał jest niepodzielną częścią dzieła, struktura zapisu wycinanych z gazet elementów (głowy), kolejność ich zestawiania uwarunkowana kolorem, różnicą tonów i półtonów składają się na nowy strukturalny i rytmiczny porządek. Opiera się on na dwóch przeciwstawnych wartościach: jednej organizującej i porządkującej, a drugiej – emocjonalnej, która przybiera formę subtelnego różnicowania użytych elementów. Odbiór pracy jest wzmacniany przez powtarzalność i ich wspólnotę, dynamiczne zróżnicowanie relacji między nimi oraz uporządkowany rytm. Odnosimy wrażenie, że w dialektyce między intelektem a wyobraźnią oraz przypadkowością i zmianą kryje się egzystencjalne napięcie. Razem znaczenia konkretyzują się w odbiorze.

Według odmiennej zasady skonstruowana jest *Gra* (2002). Elementami podjętej przez artystkę gry są znaki, symbole na oklejanych ulotkami reklamowymi powierzchniach kostek. Otwierają one możliwości nowej interpretacji, uwzględniającej także niemożność złożenia ich w uporządkowany układ graniastosłupa lub odwrotnie – rozpadu formy pod wpływem wewnętrznej energii, której wyrazem są dynamiczne zestroje barwne na wykorzystywanych w realizacji drukach. Poczucie równowagi jest tu zaburzone. Każda kostka stanowi świat dla siebie, wyznacza granice. Te, które wynikają z bezpośrednio oddziaływania, i te trudniejsze do dostrzeżenia – granice zrozumienia.

Dla opisanych prac, które są częścią oroińskiej wystawy, i dla tych, które się na wystawie nie znalazły, wspólny jest nietypowy dla rzeźby materiał – papier. Autorka nie buduje własnego systemu znaków. Wykorzystuje to, co daje materia wycinanych z druków słów, liter itp. Z takiej materii komponowana wypowiedź wskazuje na możliwość przesunięć w zakresie materii rzeźbiarskiej i form artystycznego kształtowania. W tym kontekście ciągle aktualne okazuje się arystotelesowskie pojęcie formy i materii oraz stwierdzenie, że materia nie istnieje samodzielnie. Istnieją jedynie pewne zespoły formy i materii, w których forma jest energią, a materia potencją i uzupełnieniem energii.

Praktyka artystyczna Katarzyny Józefowicz (jak sądzę) jest konstruowaniem nowych światów w obszarze przestrzeni eksperymentu artystycznego z materii delikatnej i kruchej. Wycięte słowa zestawiane są przypadkowo. Wyjęte z pierwotnego świata inaczej znaczą. Wybrane i łączone na nowo tworzą nową jakość. Stają się sposobem osvajania obcego artystce świata. Realizacje nie są dodatkiem do egzystencji, lecz jej wynikiem. Rzeczywistość zapisywana za pomocą sekwencji drobnych znaków jest rozbita. Jest umowna percepcyjnie i umowna realnie. Artystka przewycięża ten dualizm postrzegania świata. To, co przedmiotowe, podlega uniwersalizacji zapisu. To, co abstrakcyjne, staje się materialne. Przenikanie się elementów tworzy nową jakość. Artykułowany w realizacjach zespół wartości pozwala na podjęcie dialogu z odbiorcą, nawet jeśli w procesie recepcji dzieła dokonuje się zniekształcenie idei. ¶

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI

O nic nie jestem pytany

Myśle – to sytuacja poety – mówić, nie będąc pytany. Ryzykowna daremność samego mówienia, a tym bardziej zawartego w nim sensu.

Poetą – moim poetą – dla mnie ważnym jest Mallarmé.

On mówi o zawsze zerowym rezultacie człowieka, on odpowiada ciszy (milczeniu), a każda myśl jest rzutem kości.

Brnę świadomy.

Niczego bardziej nie cenię od inteligencji.

Kieruje siłą fizyczną w trójskoku, w skoku o tycze, wyrozumiale pozwala nam roztopić się w uczuciu, przejmując na siebie pamięć naszego kształtu, dysponuje wszystkimi podłymi środkami, jakich używamy – miarą, wagą, kalkulacją, logiką, erudycją i sceptycyzmem w czasie, kiedy za wolą instynktu taplamy się rozkosznie w jakimś zmysłowym obskurantyzmie. Człowiek jest złożony. Ale pozbawieni inteligencji taplają się bez żadnej przyjemności i byle jak.

To przypomina sytuację w sztuce – całe rzesze artystów taplają się w mieszaninie gliny, farby i gipsu bez cienia radości, w wielkim trudzie i nie bardzo wiadomo po co. Budzą litość, ale i to uczucie ustaje, kiedy inteligencja nakazuje: żadnej litości, w każdej chwili mogą robić coś innego, nawet już dawno powinni się zająć czymś innym.

Ktoś spyta, czy tak definiuję artystę, czy każdy inteligentny człowiek może być artystą, czy każdy artysta musi być inteligentny.

Nie, każdy inteligentny człowiek wie, że nie.

Są rejony sztuki, które nigdy mnie nie interesowały, duże obszary w samym centrum, gdzie wszystko pisze się dużymi literami. Tam kręci się wielu inteligentnych ludzi o wszystkich znamionach artystycznej proveniencji. Oni budują stereotyp, taki duży pomnik, monumentalną figurę z papier-mâché, która jeśli nie będzie oryginalniejszego pomysłu, stanie zapewne w Krakowie. I choć to mało interesujące, może być pożyteczne. Tymczasem wszyscy i tak zajmują się sztuką.

Ci, co odnoszą się do niej z trwożnym nabożeństwem, co onieśmiela, i ci, co gardzą nią jako sferą niepraktyczną, i ci, co wcale udatnie manipulują nią właśnie dla praktycznych celów i amatorzy – błędni rycerze, i cyniczni profesjonalści, i księża, i wojskowi. Któż bowiem w swoich codziennych czynnościach, sądach, słowach nie ujmuje lub nie dodaje rzeczom, słowom i myślom choćby jednego z ich składników. A kiedy rzecz, słowo lub myśl posiadają o jedną choć jednostkę swej miary zbyt wiele lub zbyt mało – nie rzecz to już, nie myśl i nie słowo – twór braku lub nadmiaru – szczególnie fenomen.

Jeszcze raz przypominam, nie postawiono mi żadnego pytania.

Mówię, co mi się podoba.

Nie podoba mi się konsekwencja, usłużna piastunka artystów, podsuwająca im rozsądne rady aż do znudzenia. Czyż nie jest ciekawiej np. liczyć, jak liczą dzieci: 1, 5, 10, 16... niż jak każe konsekwencja: 1, 2, 3, 4, 5, 6 itd.?

Moja sztuka?

Mój sposób życia.

Z pewnością istnieje związek między przedstawionymi powyżej kilkoma moimi poglądami a tym, co robię i tym jak to robię. Nie wydaje mi się jednak, abym miał zły charakter, jakiś szczególny upór, chorobliwą ambicję, niepohamowaną żądzę czegoś – są zatem całe przedziały niekonsekwencji między tym, co często myślę, a tym, jak postępuję, jak radzę postępować innym. Jestem nauczycielem z powołania. Artystą z konieczności. A czym, kim z wyboru?

Tylko myślę, że wszystko, co robię, powinienem robić z wyboru.

1975

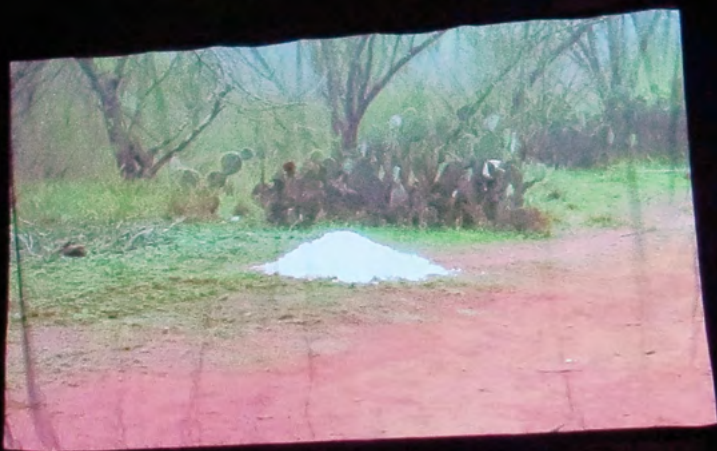
Z książki T. wydanej przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991



Przypomniany tekst śmiało można uznać za osobisty manifest integralnego związku sztuki i sposobu życia Andrzeja Dłużniewskiego (1939–2012), manifest pisany językiem poezji, jaką sam ukształtował w indywidualny sposób.

Tworzył w dziedzinie malarstwa, rysunku, plakatu, fotografii, rzeźby, instalacji, uprawiał też różne formy literackie. Posługując się słowem, rysunkiem, fotografią i rzeźbą, tworzył wypowiedzi powodujące przede wszystkim ruch myśli, ruch niejednokrotnie nasycony charakterystycznym poczuciem humoru i intelektualną poezją. Dostrzegał wartość w tym, że *o nic nie będąc pytany*, sam pytał o sens i sposób zajmowania się sztuką, i samodzielnie szukał własnego języka sztuki. Zawsze jednak z przekonaniem, które w najbardziej skondensowany sposób wyraził w zakończeniu innego tekstu (z 1983 roku): *Sztuka w moim przekonaniu ma inne zadania niż reagować na rzeczywistość. To rzeczywistość powinna reagować na sztukę.*

Dla Andrzeja Dłużniewskiego nie mniej ważna od własnej sztuki była działalność pedagogiczna, prowadzona na warszawskiej ASP od lat 70., a kontynuowana także po wypadku, w którym stracił wzrok. Prowadzoną przez siebie pracownię nazywał Pracownią Intermedialną, by zaakcentować związek z ideami i praktyką ruchu Fluxus, które zawsze były mu bliskie, lecz nigdy nie stały się dogmatem. ¶



46

- ↑ MARCOWA MUZYKA, *THE LONG NOW*, INSTALACJA WIDEO — SHIMABUKU, FOT. A. HOŁOWNIA
- MARCOWA MUZYKA, *THE LONG NOW*, INTALACJA RZEŹBIARSKA MATERIEL MATANO HUANG TIM, FOT. A. HOŁOWNIA
- ↓ MARCOWA MUZYKA, *THE LONG NOW*, PERFORMANCE, FOT. A. HOŁOWNIA



Marcowa Muzyka



Nazwa MärzMusik pochodzi od słowa „merz”, którym niemiecki dadaista Kurt Schwitters (1887–1948) podpisywał wszystkie swoje kolaże. Poza tym w języku niemieckim „merz” kojarzy się z marcem, miesiącem przypominającym o początkach wiosny, świeżości i radości. Marcowa Muzyka przywołuje tradycje Johna Cage (1912–1992). Stanowi jedyne w swoim rodzaju miejsce interdyscyplinarnych spotkań. Przybliży osiągnięcia kompozytorów, a także artystów wizualnych przekraczających w swej twórczości granice między muzyką, dźwiękiem i sztukami pięknymi. Zainicjowany w 2001 roku przez Matthiasa Osterwolda festiwal powtarzany jest co roku. W 2014 jego dyrektorem artystycznym i kuratorem został austriacki muzykolog Berno Odo Polzer. Przygotowaną przez siebie imprezę podporządkował pytaniom o czas. W tegorocznym, piątym już festiwalu Polzer kontynuował faworyzowany przez siebie temat. – *Czas jest zjawiskiem konstruowanym kulturowo, ma ogromny wpływ na to, jak żyjemy i pracujemy. Z punktu widzenia kapitalistycznej produkcji, czas to pieniądz. Natomiast kosmos cyfrowy zajmuje się pojęciem czasu opartym*

*wyłącznie na mocy obliczeniowej komputerów. Tu idea czasu jest przyspieszona i ma niewiele wspólnego z aktualnym ludzkim czasem. Z drugiej strony napotykamy rozległe w czasie, powolne zniszczenie środowiska. Żyjemy w stanie wyjątkowym. Taką mamy rzeczywistość. Naciskają na nas ideologiczne, ekonomiczne, technologiczne i religijne reżimy czasowe. Aby sobie z tym poradzić, musimy połączyć siły intelektualne, fizyczne, duchowe i artystyczne...*¹ – mówił kurator. Prace zaproszonych do programu artystów rozpatrywał pod względem przemijania w kontekście filozoficznym, politycznym, ekonomicznym i społecznym.

Jednym z fascynujących wizualno-dźwiękowych performance'ów było odegranie utworu *Time Time Time* skomponowanego przez Irlandkę Jennifer Walshe we współpracy z amerykańskim filozofem Timothyem Mortonem. Autorzy

1 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-mit-maerzmusik-leiter-gemeinsam-denken-und-musikerleben/21071190.html>

poruszali się w obrębie modnego kierunku nauki oraz sztuki. – *Zastanawiałam się, w jaki sposób mierzymy i czujemy czas. W tym celu spotkałam się z paleontologami patrzącymi miliony lat wstecz, a także naukowcami z National Physical Laboratory [Narodowego Laboratorium Fizyki] określającymi czas do 17. miejsca po przecinku* – mówiła Jennifer Walsh.^{2,3} W swych partyturach uwypukliła czas ekologiczny, czas ewolucji, podróż w czasie, wydłużenie i skrócenie czasu, alternatywne osie czasu oraz równoległe wszechświaty. Posługiwała się muzyką, śpiewem, czytaniem tekstów filozoficznych oraz znakomicie harmonizującymi z dźwiękiem malarskimi projekcjami wideo. Wybornie działała na bodźce słuchowe i wzrokowe. *Time, Time, Time* pokazał, że muzyka może przekazać znacznie więcej niż interpretacja partytur za pomocą tradycyjnych instrumentów.

Do ciekawych pomysłów należał także przedstawiony w gigantycznym budynku starej elektrowni Kraftwerk trzydziestogodzinny maraton performance'ów *The Long Now*. Trwającym dzień i noc koncertom towarzyszyły pokazy wideo artystów zajmujących się ekologią i współpracujących z londyńską galerią Serpentine.⁴ W sali głównych prezentacji ustawiono łóżka polowe i położono materace. Odbiorcy mogli uczestniczyć w programie na leżąc.

Na parterze pokazano udaną instalację rzeźbiarską *Materiel Matano* autorstwa Huanga Tima. Poruszające się na długich kolorowych sznurach bloki topniejącego lodu współgrały z odbiciami światła. Obok na ekranie wyświetlano film *Sea and Flowers Snow Monkey of Texas* Japończyka Shimabuku. Artysta opowiadał o reakcjach śnieżnych małp żyjących w Teksasie. W 1972 roku grupa

japońskich makaków (śnieżnych małpek)⁵ została przeniesiona do rezerwatu w Teksasie na południu Stanów Zjednoczonych. W 2016 roku Shimabuku postanowił sprawdzić, czy małpki z japońskich gór potrafiły się zamerykanizować. Obok kaktusów umieścił pokruszony lód. Zaciekawione zwierzęta podchodziły do lodu, dotykały go i smakowały. Najpierw ostrożnie, a potem z ufnością. Wydawało się, że wcale nie zapomniały o swojej przeszłości. Dzięki tej prostej akcji twórca postawił pod znakiem zapytania zdolność przystosowania żywych gatunków do innego środowiska.

Berno Odo Polzer zestawił muzykę eksperymentalną z innymi sztukami i doprowadził do stworzenia szczególnego programu, który każdego roku przyciąga ogromną liczbę odbiorców. Słuchaczy uwodzą filmy wideo, performance'u muzyczne i połączone z jazzem magiczne dźwięki minimalistycznej muzyki.⁶ ¶

2 www.deutschlandfunk.de/berliner-festival-maerzmusik-dem-zeitempfinden-nachspueren.691.de.html?dram:article_id=444661

3 <http://www.exberliner.com/whats-on/music-nightlife/jennifer-walsh-interview/>

4 <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-cinema-general-ecology-earth-long-now>

5 <http://factsanddetails.com/japan/cat26/sub164/item887.html>

6 <https://www.berlinerfestspiele.de/de/maerzmusik/start.html>



SYLWIA HEJNO

PAWEŁ ADAMIEC. W ŚWIECIE ROŚLIN





Niektórzy mają problem, by zaklasyfikować jego twórczość. Paweł Adamiec publikował fotografie w pismach, takich jak: *Wysokie Obcasy*, *Duży Format*, *National Geographic*, *Make-Up Artist Magazine*, *Szeroki Kadr*. Jest autorem okładki do pierwszej polskiej encyklopedii mody *Fashion Book Poland*. Ale tworzy także kostiumy ze recyklingowanych przyrodniczych materiałów oraz roślinne instalacje.

NIE TYLKO ŁADNE ZDJĘCIA

Najczęściej jest kojarzony ze zdjęciami – o efektownej, dopracowanej warstwie wizualnej, przedstawiającymi ubranych w fantazyjne kostiumy modelki i modeli w baśniowym, steatralizowanym otoczeniu. Wymyślne sesje często powstają w zupełnie prozaicznych miejscach: na osiedlowym skwerze, który przeistacza się w dżunglę albo na usypisku na terenie ogródków działkowych, które imituje surową pustynną scenerię. Aby zniekształcić uzyskany obraz, artysta używa plastikowych lub szklanych płytek, soczewek (np. Fresnera z wyciętym otworem) albo tiulu.

Zanim wykona fotografię, Paweł Adamiec zamienia się w kostiumografa, wizażystę, makijażystę i botanika. Etap poszukiwania roślinnych materiałów jest dla niego szczególnie ważny. Już jako dziecko przynosił do domu mchy, próbował oddzielić sporofit od gametofitu albo rozmnożyć znalezione rośliny przez podział. Uważa, że natura to najdoskonalsza projektantka, przyznaje także, że jest nałogowym zbieraczem i nienawidzi wyrzucać swoje znaleziska. Fascynuje go wszystko, co pochodzi z przyrody: od dekoracyjnych, rozłożonych kwiatów i kolorowych traw po zasuszone insekty oraz obumierające liście. Właśnie te tworzywa świadczące o rozkładzie niekiedy nadają jego pracom lekko turpistyczny posmak. – *Łupiny owoców, pancerze owadów, wszystko to, co ma ciekawą barwę, fakturę budzi, moje zainteresowanie, jeżeli można to przetworzyć. Zawsze wraca do mnie motyw dekonstrukcji, który w dużym stopniu definiuje to, co robię* – wyjaśnia Paweł Adamiec.

Stroje, często niezwykle misterne, choć na to nie wyglądają, powstają ze skromnych tworzyw, np. papierowych toreb, sznurków, gałązek, szyszek, kory lub kwiatów, niekiedy także sztucznych. Floralne kostiumy wykonane do sesji nie są obliczone na długą żywotność, podlegają nieustannemu recyklingowi, choć mogłyby być prezentowane jako osobne prace. Tak się stało przy okazji prezentacji *Królowie lubelskich*, do stworzenia których inspiracją byli *Królowie nadbużańscy*, seria fotografii stworzonych na Land Art Festiwalu.

Oba cykle miały charakter społeczny, konfrontowały widza z jego wyobrazeniami na temat innych osób, wykorzystując do tego język swobodnego glamouru, w którym przyroda i moda stały się synonimami. *Królowie nadbużańscy*, czyli starzy mieszkańcy okolicznych wiosek, jawią się jako praludzie powiązani z naturą, wyidealizowani, baśniowi, stanowiący jedność z przyrodą, która obrasta ich ciała. Tymi fotografiami Paweł Adamiec podkreślił ich rolę w podtrzymywaniu zbiorowej pamięci, nawiązał do tradycyjnych wierzeń i środowiska naturalnego, ponieważ ich kostiumy powstały ze wszystkiego, co można było znaleźć na pobliskich łąkach i w lasach. Podkreśla, że myślenia kontekstami nauczyła go architektura krajobrazu, w której poza kompozycją bierze się pod uwagę aspekt przestrzenny, przyrodniczy, historyczny, kulturowy i społeczny.

Fotografie wpisują się w nasze romantyczne wyobrażenia o wsi, o fantastycznej ludowości. *Królowie* stanowią rodzaj magicznej dynastii z pogranicza światów, każdy z nich nosi indywidualnie dobraną koronę i strój. Jednocześnie trudno się oprzeć wrażeniu, że naszemu spojrzeniu na „pięknego, prawdziwego człowieka” towarzyszy pewien fałsz. Osoby starsze doznają wykluczenia, a wsie pustoszeją. Pozostają za to „malownicze” krajobrazy, które zachwycają turystów. Leśni i polni bogowie, których powagę i melancholię podkreśla czarno-biała kolorystyka, to ci, którzy zostali, oraz ci, którzy byli świadkami niełatwej historii przygranicznych terenów i zastanawiają się, co będzie potem... Jakby w odpowiedzi powstała kolejna, tym razem kolorowa część, w której wzięły udział dzieci. – *Rzeczywiści są*

—
ludzie, nierealny jest świat, który uosabiają, a pomagają im w tym dodatki i kostiumy. To chyba także jakaś forma paradokumentu, bo ta moja wizja jednak pokazuje pewną prawdę o tym, jak wyjątkowe jest Podlasie i osoby, które żyją w miejscach oddalonych od wielkich miast – mówi o Królach... Paweł Adamiec.

FLORALNE INSTALACJE

Od pewnego czasu równie ważne dla niego, jeśli nie ważniejsze, są instalacje z przyrodniczych materiałów, które wchodzą w interakcję z przestrzenią i przechodniami.

Jedną z jego prac był Kwiatron wykonany z wielobarwnego roślinnego suszu. Floralna instalacja o ozdobnej, ludycznej formie nawiązywała do bodaj najszlachetniejszego symbolu władzy w dziejach współczesnej popkultury – żelaznego tronu z Gry o tron. Symbol panowania, krwawych wojen, a także opresji i hierarchii został przewartościowany – żelazo, które tnie i zabija, zastąpiły kora, palmy, egzotyczna protea, jeżówki, wiklina, korzenie. W efekcie stał się obiektem kojarzącym się z pokojem, radością, współistnieniem z naturą.

Zastosowanie florystycznych i okołoflorystycznych materiałów w instalacjach w publicznej przestrzeni skazuje je na efemeryczność. Flora stworzona na Noc Kultury w Lublinie, czyli brama, z której sufitu wyrastały gerbery, została rozebrana dosyć szybko. Kwiatki wręczały sobie zakochane pary, ale i mnóstwo przechodniów pragnęło zabrać ze sobą choć jeden na pamiątkę. Forma pracy do tego zresztą skłaniała. Do interakcji zachęcała również pachnąca Brama sensualna, nęcąc wonią tymianku, mięty, melisy i pomidorów. Praca, będąca swoistą „mapą zapachową miasta”, wprowadzała pewną dezorientację, umiejscowiona dyskretnie w bramie, zmuszała do poszukiwań miejsca, skąd owe wonie się wydobywają.

Paweł Adamiec jest wykładowcą na KUL, równolegle opiekuje się kierunkiem florystyka w szkole policealnej, popularyzuje tę dziedzinę, stara się pokazać, że nie polega ona jedynie

na wytwarzaniu wieńców i bukietów, ale że tkwi w niej artystyczny potencjał. Z uwzględnieniem tych doświadczeń projektuje także kostiumy teatralne.

Przyznaje, że początki nie były dla niego łatwe. Gdy zaczynał fotografować, zarzucano mu, że przecież nie jest fotografem, a następnie, gdy zaczął odnosić sukcesy m.in. w fotografii komercyjnej, że to, co robi, nie jest sztuką, że nie skończył odpowiedniej szkoły i tak dalej... – Rozumiem młodych ludzi, którzy tracą zapal i wiarę w siebie, gdy muszą nieustannie zmagać się z krytyką. Powtarzam czasem, że to, co robię, robię „amatorsko”. Kiedyś miałem z tym problem, dziś już tak nie jest – mówi. ¶

52

→ PAWEŁ ADAMIEC, VIOLETULTRA

↓ PAWEŁ ADAMIEC, BRAMA SENSUALNA, W BRAMIE KU FARZE,
FOT. I. TOKARCZYK







↑ PAWEŁ ADAMIEC, PURGATORY
↓ PAWEŁ ADAMIEC, Z CYKLU KRÓLOWIE NADBUZAŃSCY





ANDRZEJ SZAREK

Re: Rekomendacje: Re: Re: Anna Osadnik „Osa”



Od 2016 doktorantka w Instytucie Sztuki Wydziału Artystycznego UŚ w Cieszynie w dziedzinie rzeźby, pod opieką artystyczną prof. dr hab. Andrzeja Szarka.

Jest artystką dla której sztuka nie ma granic. Poszukuje miejsc i ludzi, których wykorzystuje do sze-rokich działań kulturalno-artystycznych. Recykling art, sztuka ziemi, wszelkiego rodzaju działania na polu ceramiki, kiedy do wypadów angażuje całą wieś, oraz ekspozycje pełne ekspresji. Przedstawiam jedno z jej działań z utrwalonym aktem twórczym.

Skupiona Sfera 19,003/350+

Instalacja przestrzenna wykonana ze stali oraz zużytych opakowań szklanych, pozyskanych w wyniku zakrojonej na szeroką skalę społecznej akcji sprzątnięcia świata. Praca ta ma również charakter interak-tywny - można wejść z nią w bezpośrednią relację, czyli dosłownie wejść do jej wnętrza i w nim miarę swobodnie przebywać, stać, leżeć, wydawać dźwięki itp. ¶

57





58 D Z I E Ł O Ż Y C I A

ANDRZEJ SZAREK

Co jakiś czas przychodzi okres podsumowania np. etapu życia czy nauki. W sztuce jest podobnie. Jesteśmy reakcją na otaczającą nas rzeczywistość, codzienność, czasem intymność. Jesteśmy obecni uwagami w dyskusji, powiedzmy egzystencjalnej, albo po prostu dekorujemy ludzkie wyobrażenia. Wydaje się, że niemal każda odpowiedź artystyczna jest bezbłędna, kochamy jej formę i treść. Najtrudniejsze jest pytanie o wybór dzieła, utworu i postawienie go ponad innymi. Ostatecznie wydaje się być to niesprawiedliwe, choćby z uwagi na wybory odbiorców. Ich opinia w tym względzie jest naturalnie ważna.

Spośród wielu rzeźb wybrałem *Baranku Boży*. Rzeźba powstała w 2014 roku. W granitowy polny kamień, naturalnie ukształtowany, w kolorze ludzkiego ciała, wbita jest siekiera. Nie jest to znak gniewu ani popisu. To czas podsumowania wielu tematów, spostrzeżeń zakorzenionych w mojej głowie. Stworzyć Świętość, znaczy wcześniej zniszczyć, obrazić, zabić, wynieść na ołtarze i modlić się do niej. Kiedy wreszcie myśli wyprzedzać będą czynny, a sztuka przestanie gładzić grzechy świata. ¶



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 czytelników. Tym razem rysunek wykonała Anna Frydrych, studentka ASP w Warszawie.



TERESA PĘKALA

Preposteryjne wędrówki do/wolności

60

Żyjemy w czasach, w których funkcjonuje co najmniej kilka pojęć i dużo więcej dyskursów sztuki. Jeszcze bardziej złożone jest rozumienie pojęcia wolności. Kwestię tę jedynie odnotowuję jako ogólne założenie, ponieważ szczegółowe jej rozpatrzenie wymagałoby systematycznego wykładu filozoficznego. Problematyka krytyki artystycznej jest częścią zagadnień, które mieszczą się w obszarze filozofii sztuki i jej teorii, i w takim samym stopniu w kręgu społeczno-kulturowych koncepcji wolności. Do tak zarysowanego obszaru badań należy dołączyć szereg dodatkowych warunków, których uwzględnienie osadziłoby dyskusję w konkretnej praktyce uprawiania i oceny sztuki. Dopiero wówczas rozważane zagadnienie miałoby szansę wyjścia poza – jakże częsty – ton permanentnego ubolewania nad stanem sztuki, krytyki i ich wzajemnymi relacjami.

Zasadne byłoby w tym miejscu zadanie pytania: dlaczego tak szeroko zakrojonych badań nie podejmuje się lub jeśli są prowadzone, to dlaczego ich wyniki w tak niewielkim stopniu przebijają się do świata sztuki, rozumianego szeroko za Arthurem Danto? Tak postawione pytanie nie jest

nowe i od dawna towarzyszy debatom w obrębie współczesnej humanistyki, które wskazują na potrzebę ujęć całościujących, przez lata zagubioną w gąszczu daleko posuniętej specjalizacji. Mieke Bal tłumaczy ten stan rzeczy, zarówno zróżnicowanie, jak i tendencje łączące, m.in. koncepcją pojęć wędrujących między dyscyplinami, a w ujęciu wertykalnym – preposteryjnym efektem historii sztuki. Wybrałam tę teorię, ponieważ potwierdza tezę, że interdyscyplinarność, której modelowym przykładem są badania holenderskiej krytyczki i teoretyczki kultury, nie przeszkadza, a wręcz przeciwnie – dostarcza narzędzi intelektualnych służących wspólnocie komunikacyjnej, mimo że nie odwołuje się do jakiegoś słownika finalnego. Oczekiwania odbiorców wobec krytyki, jeśli nawet nie wprost, to *implicite* lokują w niej nadzieję na wypracowanie jakiejś formy takiego właśnie słownika. Teoria „pojęć wędrujących” przekonuje, że poszukiwanie obszaru mediacji między dyscyplinami z jednej strony oraz między sferą teoretyczną i praktyczną z drugiej strony, a w tym przypadku między dyskursami sztuki i dyskursami o sztuce, jest tendencją trwałą. Na

gruncie teorii M. Bal można podejmować próby wyjaśniania, jak rodzą się nieporozumienia i powstają nadużycia w posługiwaniu się pojęciami, które podczas przemieszczania się z teorii do praktyki życia społecznego, w tym do instytucji oceniających, ulegają procesowi transformacji znaczeniowej. We współczesnym dyskursie takimi wędrującymi pojęciami są m.in. pojęcia autonomii i wolności, ale również pojęcia wprost wyprowadzone ze świata sztuki, takie jak dzieło i jego wartość, czy współczesne: performatywność i teatralizacja.

Pojęcia są narzędziami intersubiektywności: ułatwiają rozmowę na podstawie języka potocznego. Na ogół uważa się je za abstrakcyjne reprezentacje przedmiotu. Jak wszystkie reprezentacje, nie są one jednak same w sobie ani proste, ani adekwatne. Zakrzywiają przedmiot, pozbawiają go stałości i naginają. [...] Pojęcia są tak naprawdę czymś więcej – a na pewno robią coś więcej. Jeśli dobrze je przemyśleć, zawierają one miniaturowe teorie, które pod tą postacią pomagają analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie.¹

Świadomość wielości teorii i toczącego się w ich obrębie nieustannego procesu semiozy częściowo wyjaśnia, chociaż nie uchyla całkowicie kłopotów interpretacyjnych. Poddanie refleksji na poziomie teorii tego, co pojęcia „robią”, nie oznacza, że owa świadomość jest performatywna, w tu użytym znaczeniu – skuteczna w sferze publicznej.

Pojęcia przybierają kształt słów, ale nimi nie są, a ich status jest w istocie metaforyczny, co nie tylko pozwala im na wędrówkę w obrębie dyscyplin naukowych, lecz także umożliwia przekraczanie granic (niekiedy wątpliwych i konwencjonalnie rozumianych) między nauką i sztuką.²

Mając na uwadze nasze lokalne problemy związane z krytyką sztuki, należałoby dodać, że

chodzi o przekraczanie granic nie tylko między nauką a sztuką, ale także między sztuką i życiem społecznym, politycznym i innymi dystynkcjami w obrębie kultury. Wypada jednakże zgodzić się z M. Bal, że wędrowanie pojęć między różnymi dyscyplinami i dyskursami sztuki zapobiega skostnieniu języka i petryfikowaniu istniejących hierarchii w jego obrębie. Nawet jeśli opozycyjne strony w debacie publicznej nie osiągają konsensusu, to zmuszone są do modyfikacji sensu używanych pojęć, co nawiasem mówiąc przybiera niekiedy groteskowy kształt. Przykładem chociażby niedawna dyskusja dotycząca znaczeń symbolicznych tęczy, podczas której odwoływano się, w celu uzasadnienia przyjętej interpretacji sensów komunikowanych przez struktury symboliczne, nawet do różnicy w liczbie kolorów tęczy! Przykład ten jest dość wymowny, ponieważ pokazuje, że słabością teorii Bal jest niedocenaenie siły napięć między komunikacyjną wartością pojęć a kontekstem konkretnych czasów: politycznym i społecznym, który wymyka się ogólnym generalizacjom historyczno-geograficznym. Autorka, jak większość zachodnich teoretyków sympatyzujących z poglądem o „zwrocie performatywnym”, dostrzega, lecz nie docenia w pełni lokalnych tradycji językowych, uwarunkowań historycznych i geopolitycznych. A to one w dużym stopniu decydują o takim, a nie innym sprowadzaniu świata do pojęć lub wyprowadzaniu pojęć ze świata.³ W wymianie argumentów w życiu publicznym nie dziwi fakt, że w odniesieniu do sztuki przeważają opinie oparte na cząstkowej świadomości sensów komunikacyjnych i ich relatywizowanego kulturowo wymiaru aksjologicznego. Z kolei w obszarze teorii mamy do czynienia ze zjawiskiem pęknięcia, rozbicia horyzontu oczekiwań między zaangażowaną w bieżące problemy

1 M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 47.

2 Ibidem, s. 19.

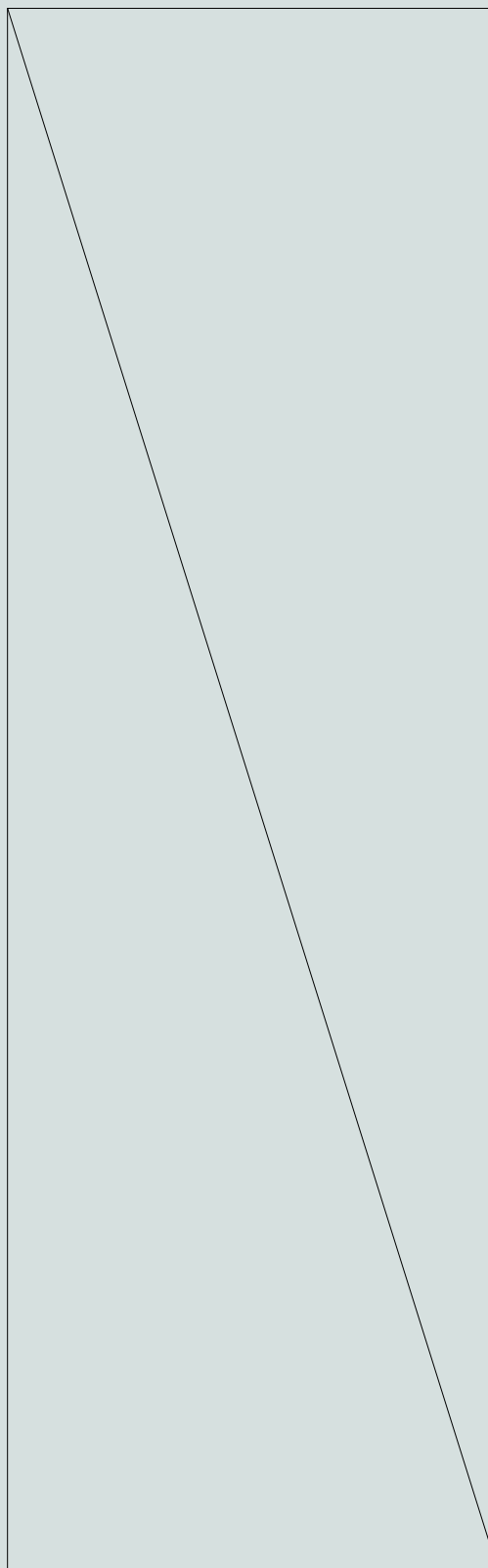
3 Piszę o tym szerzej w tekście poświęconym performatywności. Por.: T. Pękała, *Performans i teatralizacja – pojęcia wędrujące [w:] Teatr, teatralizacja, performatywność*, red. T. Pękała, Wyd. UMCS, Lublin 2016, s. 143–160.

krytykę artystyczną a specjalistyczne dyskursy, wprowadzające w obieg opinii na temat sensów symbolicznych i niesymbolicznych sztuki. Punktem spornym, by nie powiedzieć: powracającym problemem akademickim, jest aktualność dzieła rozumiana jako jego wartość w czasie, w konkretnym kontekście społecznym, w określonych realiach decydujących o kształcie kultury. Ocena dzieła po „zmianie ram”, przez przeniesienie w nowy kontekst, zawsze wiąże się z przedefiniowaniem jego sensów komunikacyjnych, szeroko pojętych, a więc nie tylko jego symboliki, lecz również sensów narosłych w procesie recepcji. Warto w tym miejscu przywołać przydatne w krytyce, choć nieco zapomniane teorie recepcji, np. teorię Wolfganga Kempa definiującego pojęcie kontekstu jako rzeczywistej sytuacji recepcyjnej.⁴ Na inny, ale ważny dla naszych rozważań aspekt recepcji zwrócił uwagę Hans Robert Jauss, pisząc o zmianie horyzontu doświadczenia estetycznego: *Taka zmiana horyzontu, której towarzyszyć może przewartościowanie kanonizowanej przeszłości, wybór autorytatywnych poprzedników i „wyzwolenie” zapomnianego „dziedzictwa”, wywodzi się zazwyczaj z negacji dotychczas panującej tradycji.*⁵

Zjawisko to dobrze jest znane teoriom sztuki, od hermeneutyki przez strukturalizm i poststrukturalizm po dekonstrukcję i postmodernizm. Nowością teorii M. Bal było zwrócenie uwagi na fakt, że proces „zmiany ram” przez przeniesienie dzieł w nowy kontekst obejmuje nie tylko wpływ przeszłości na dzieła obecne, ale również wpływ teraźniejszości i jej aktualnych treści symbolicznych obecnych w kulturze, nałożonych jako rama, na dawne dzieła. Takie „czytanie historii”

4 Por.: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, WN UAM, Poznań 2008, s. 248.

5 H.R. Jauss, *Częstkowość metody estetyki recepcji* [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*, wybór, opracowanie i wstęp H. Orłowski, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 169.



nazwała holenderska badaczka metodą preposteryjną.⁶ Metoda interpretacji dzieł *pre-* i *post-* ilustrowana przez Bal m.in. zabawnymi anegdotami, mówiącymi o realnych skutkach całkowicie ahistorycznego odczytywania sztuki, wyjaśnia – już zdecydowanie mniej zabawne – bieżące nieporozumienia i spory zarówno wokół dzieł o utrwalonej wartości symbolicznej, jak i dzieł współczesnych. Dyskusja, jaka rozgorzała po próbie zdjęcia dwu instalacji wideo autorstwa Natalii LL i Katarzyny Kozyry z Galerii Sztuki XX i XXI wieku w Muzeum Narodowym w Warszawie, jest dobrą ilustracją zjawiska opisanego przez M. Bal.

Propozycje holenderskiej badaczki, a także innych przedstawicieli tzw. nowej historii sztuki, mogą być przydatnym materiałem do analizy sygnalizowanego na wstępie stanu zróżnicowania i zerwania ciągłości między dyskursami samej sztuki i dyskursami o sztuce a towarzyszącą mu potrzebą przestrzeni mediacji. Znikoma obecność w praktyce krytycznej tego typu projektów badawczych wynika z wielu powodów. Świadomość złożoności relacji wewnątrz życia artystycznego nie sprowadza się przecież wyłącznie do stanu wiedzy. W instytucjach sztuki, przede wszystkim w działalności kuratorów i krytyków artystycznych, jest ona tylko jednym z wielu czynników oceny i niekoniecznie najważniejszym. Za eufemizm mogłoby być poczytane obecnie przekonanie o twórczym charakterze działalności krytyka stosującego interpretację adaptacyjną. W czasie kiedy rozróżnienie na krytykę stosującą reguły interpretacji adaptacyjnej i krytykę stosującą reguły interpretacji historycznej wchodziło do literatury przedmiotu, mogliśmy przeczytać: *Będąc niejako „z urzędu” znawcą reguł kulturowych stosowanych w różnych systemach kulturowych, może być krytyk twórcą i propagatorem takich właśnie systemów o charakterze zupełnie nowatorskim.*⁷

Krytyk jako twórca systemu reguł kulturowych to przeszłość wpisana w idealizacyjną teorię wiedzy. Dyskurs nowoczesności i, co należy wyraźnie zaznaczyć, wielu nowoczesności – każe nam dziś czytać te słowa zgodnie z regułami M. Bal, a więc z uwzględnieniem ram, jakie na teorie o sztuce i towarzyszące im dyskursy nakłada m.in. świadomość jak dyskurs wiedzy może stać się dyskursem władzy. Zupełnie osobna i niekoniecznie doceniona przez twórcę tej teorii – Michela Foucaulta – jest perspektywa istnienia dyskursu władzy przekraczającego albo ignorującego teoretyczny dyskurs wiedzy. Reasumując: dopiero po rozważeniu zasygnalizowanych tu zaledwie problemów można powrócić do pytania o potrzebę i możliwość, ramy i warunki dyskursu całościującego w świecie sztuki. W istocie rzeczy nie może to być pytanie wyłącznie o przestrzeń porozumienia w obszarze sztuki, bo oznaczałoby to akceptację założenia, że jej granice są wytyczone, a relacje ze światem pozaartystycznym uzgodnione. Rolą krytyki artystycznej jest nieustannie podawanie w wątpliwość istnienia takich przesądzeń. Aby jej sądy były wolne, lecz nie dowolne, krytyka musi być krytyczna wobec samej siebie. Warunki brzegowe „sprawiedliwego i bezstronnego krytyka” określił już w XVIII wieku David Hume.

*O taki tytuł ubiegać się może jedynie głęboki umysł w połączeniu z subtelnością poglądów, wsparty o doświadczenie, udoskonalony przez porównanie i wolny od wszelkich uprzedzeń; dopiero zgodny sąd takich krytyków, gdziekolwiek są, jest rzeczywistym sprawdzianem smaku i piękna.*⁸

Nawet jeśli pojęcia *smaku* i *piękna* odczytujemy dziś preposteryjnie, to pozostałe wymogi wobec krytyki artystycznej nie straciły na aktualności. ¶

6 Por.: M. Bal, *Czytanie sztuki*, „Teksty Drugie” nr 1–2/2012, s. 42.

7 T. Zgółka, *O obiektywności krytyki artystycznej* [w:] *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury*

artystycznej, red. J. Kmita, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 243.

8 D. Hume, *Sprawdzian smaku* [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, PWN, Warszawa 1955, s. 207.



GRZEGORZ SZTABIŃSKI

Poza do/wolnością. Wolność i konieczność w krytyce artystycznej

64

Trudno rozstrzygnąć, kiedy pojawiła się kulturowa figura krytyka sztuki. Zdaniem wielu autorów można o niej mówić dopiero w XIX wieku, gdy zaczęto tworzyć dzieła nie na konkretne zamówienie mecenasa artystycznego, lecz dla anonimowych odbiorców. W sytuacji kształtującego się w związku z tym rynku sztuki potrzebni stali się pośrednicy ułatwiający kontakt między wytworami i ich potencjalnymi nabywcami. Do grona owych pośredników należeli także (obok marszandów) krytycy wskazujący, jaką decyzję należy podjąć przy zakupie dzieł sztuki, lub podpowiadający, jakie utwory warto zobaczyć. Podstawową rolę w ich działalności pełniła więc ocena. Niektórzy badacze dziejów krytyki artystycznej wskazywali jednak, że tego typu aktywność miała już miejsce wcześniej. Lionello Venturi rozpoznała swą słynną *History of Art Criticism* od czasów starożytnej Grecji. Mieczysław Porębski zwraca uwagę na to, że funkcje krytyków sztuki pełnili już plemienni czarownicy i kapłani, którzy podejmowali decyzje o dopuszczeniu określonych wyrobów do wykorzystania w celach kultowych. Oceniali je z punktu widzenia religijnego

lub magicznego, biorąc jednak pod uwagę również aspekty estetyczne. Później krytykami sztuki byli także arbitrzy dobrego smaku czy elegancji, których wyroki respektowali uczestnicy życia dworskiego. We wszystkich tych przypadkach krytyk przyjmował rolę sędziego. Nie ma w niej miejsca na dowolność. Tym, co kieruje postępowaniem sądu, są obowiązujące normy (przekazywane w formie tradycji ustnej lub pisemnej), na podstawie których należy podejmować decyzje w konkretnych sytuacjach. W przypadku decyzji prawnych są one uściśnione w kodeksach. Kłopot wyrokowania związanego z oceną dzieł sztuki polega na tym, że kodeksów nie ma, a jeśli nawet były formułowane, nie uwzględniały wszystkich odmian obiektów, z jakimi spotykali się krytycy. Ponadto już w starożytności zdawano sobie sprawę, że często cenne okazywały się wyjątki przekraczające normatywne granice. Krytyk jako sędzia sztuki znajdował się więc w trudnej sytuacji. Miał świadomość, że nie działa w sposób wolny, kierując się wyłącznie osobistym upodobaniem. Wiedział też, że swoboda jego decyzji jest ograniczona przez to, że wydaje wyrok nie we własnym

imieniu, lecz jakiejś wyższej instancji (bóstwa, nieśmiertelnego piękna, dobrego smaku, społeczeństwa itp.), a jednocześnie nie posiadał wyraźnych wytycznych, którymi powinien się kierować. Czuł, że nie może postępować w sposób dowolny, ale nie znał zakresu konieczności, która w jego decyzjach wchodzi w grę.

Rozpocząłem ten tekst od refleksji historycznej, gdyż ujawnia ona podstawowy dylemat towarzyszący krytyce sztuki rozumianej jako wartościowanie. Polega on na tym, że krytyk nie jest albo nie powinien być w swych działaniach całkowicie swobodny, kierując się subiektywnymi upodobaniami, a jednocześnie pewna doza wolności jest dla niego szansą na wyjście poza schematyczne wykonywanie zawodu. O ile historyk sztuki może dobrze wykonywać swą profesję, stosując zdobytą wiedzę do konkretnych przypadków dzieł sztuki, o tyle krytyk artystyczny ma często do czynienia z sytuacjami nieprzewidywalnymi, wymagającymi od niego decyzji opartych na ryzyku i inwencji. Drugi z tych czynników zaczął być podkreślany w końcu XIX wieku. Charles Baudelaire stwierdzał wtedy: *Wierzę szczerze, że najlepsza krytyka jest zabawna i pełna poezji, nigdy zaś zimna i algebraiczna, brak miłości i nienawiści osłaniająca pretekstem, że wszystko tłumaczy, i świadomie wyrzekająca się temperamentu (Salon 1846 [w:] Rozmaitości estetyczne, przeł. J. Guze i J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000)*. Krytyka nie polega więc na sądzeniu według zasad, choćby nawet miały to być reguły dobrego smaku. Należy też nie tyle osądzać, ile działać perswazyjnie, agitacyjnie. W tym zakresie zaś nie tyle decyduje rozsądek, ile wolność i otwarcie się na to, co nieoczekiwane.

Jak dalece te sugestie mogły zostać spełnione? W praktyce krytycy sztuki na przełomie XIX i XX wieku byli zwykle związani z gazetami, w których pełnili funkcje recenzentów. Musieli wówczas liczyć się z ich profilem politycznym i dostosowywać formułowane oceny do założeń reprezentowanych przez redaktorów naczelnych. Szanse na działalność swobodniejszą, uwolnioną od narzucanych odgórnie sugestii stwarzała „krytyka poetów”. Określono w ten sposób

działalność krytyczną uprawianą przez zajmujące się sztukami plastycznymi osoby innych profesji. Najczęściej byli to pisarze. André Salmon, jeden z reprezentantów takiej koncepcji, rozpoczynając artykuł na temat paryskiego Salonu Niezależnych w 1914 roku, pisał: *Zabiliśmy starą krytykę. Umarła na wieki. Krytyka, która przeszła w ręce poetów, uniemożliwia krytykę przypadkowych sędziów skazujących lub uniewinniających. To właśnie krytyka poetów uwolniła publiczność od zastarych przesądów (Le Salon, Montjoie nr 3/1914)*.

Ta deklaracja w różnych postaciach była powtarzana w kolejnych dekadach XX wieku. Początkowo prowadziła do poszukiwania nowych zasad artystycznych, bardziej odpowiadających współczesności, którymi można by zastąpić dawne. Prawie każdy kierunek awangardowy związany był z sugestią nowych reguł oceny dzieł sztuki. Pisano w związku z tym o dydaktyzmie awangardowym. Można by tę sytuację nazwać również skłonnościami jurysdykcyjnymi. Widoczne były zwłaszcza w przypadku awangardy pierwszej połowy XX wieku. Teoretycy wchodzących w jej skład kierunków (czasami byli to poeci, np. Guillaume Apollinaire, André Breton, ale również teoretyzujący malarze lub rzeźbiarze) przyjmowali rolę krytyczną i nie tylko formułowali nowe prawa, lecz także ferowali na ich podstawie wyroki skazujące lub uniewinniające. Nie byli przypadkowymi sędziami, ale z całą pewnością nie realizowali postulatu Salmona, który pisał: *Nowi krytycy nie dąsają się, nie obrażają, nie przecierają oczu; dzieła niepotrzebne, poronione nie wprawiają ich w zdumienie, oni je po prostu ignorują (op.cit.)*. Awangardowa krytyka sztuki nie pozostawała obojętna wobec twórczości wymykającej się przyjmowanym przez nią prawom. W rezultacie dawnych sędziów zastąpili nowi – już nie bardziej lub mniej przypadkowi, o pełnej świadomości stosowanych kryteriów i wyposażeni w być może wąskie, ale za to bardziej precyzyjne zasady oceny. Oni nie ignorowali dzieł sztuki odbiegających od przyjmowanych przez nich założeń, lecz potępiali je i zwalczali. Z psychologicznego punktu widzenia ten rygoryzm można tłumaczyć jako syndrom „oblężonej twierdzy”, gdzie w obliczu

wyczuwanego przez awangardystów zagrożenia zaostrzano przepisy regulujące postępowanie. Jednak hasła awangardowe odnosiły się do wolności, ale takiej, która miała nadejść w rezultacie wprowadzenia w życie głoszonych postulatów. Dla realizacji tego zarysowującego się na horyzoncie celu należało przeciwdziałać wszelkim przejawom dowolności.

Wyjątkiem od tej zasady wśród kierunków awangardowych pierwszej połowy XX wieku był dadaizm. Tam świadomie i na ogół konsekwentnie odrzucano wchodzenie artystów i teoretyków/krytyków w role sędziów. Sąd, podobnie jak i inne instytucje państwowe, stawał się jednym z głównych obiektów kpin. Łączyło się to z walką o możliwość życia wyzwolonego od restrykcji związanych z sądzeniem, a także wszelkim ocenianiem. Nawiązano do tych założeń w neoawangardzie lat 60. i początku 70. XX wieku. Był to w sztuce okres radykalnych eksperymentów zmierzających do uwolnienia się od przepisów regulujących różne obszary istnienia, dążących do życia umożliwiającego realizację indywidualnej wolności, a jednocześnie uwolnionego od konfliktów i agresji. Charakterystyczna z tego punktu widzenia jest deklaracja Richarda Kostelanetza, który w związku z koncepcją uprawiania krytyki sztuki mówił: *Dlaczego marnować wasz czas i mój, próbując wydawać sądy wartościujące? [...] Sądy wartościujące są destrukcyjne dla naszych własnych istotnych spraw, jakimi są ciekawość i zdobywanie świadomości czegoś* (*We Dont't Know Any Longer Who I Was* [interview with John Cage], *The New York Times*, 17 March 1968). Każdy z nas ma więc prawo do własnej oceny. Krytycy pragnący osądzać dzieła sztuki wprowadzają tylko

zamieszanie do sytuacji artystycznej przez wywoływanie niepotrzebnych napięć. Lepiej będzie, jeśli każdy z nas zajmie się w związku ze sztuką czymś innym, tym, co go interesuje, nie ingerując w obszary zainteresowań innych.

Postulaty te wydają się być zgodne z zasadami pluralizmu i demokracji, które przynajmniej od lat 80. stanowią mają niekwestionowany fundament nowoczesnego życia społecznego. Czy można przyjąć je również jako podstawę działania krytyki artystycznej? Jaką rolę społeczną miałby wówczas pełnić krytyk sztuki? Ponawianie pytań o rolę krytyka sztuki w nowej sytuacji występowało w związku z neoawangardą drugiej połowy XX wieku. Początkowo pytania formułowane były w nawiązaniu do różnorodności panujących tendencji artystycznych i niemożności sformułowania ogólniejszych kryteriów oceny, które odnosiłyby się do nich wszystkich. Równocześnie jednak, w związku z wystawami zbiorowymi, konkursami, a także w wielu innych sytuacjach związanych ze sztuką, istniała konieczność hierarchizowania niejednorodnych propozycji. Jak można dokonać takiego zabiegu w sytuacji, gdy poddawany wartościowaniu zestaw dzieł jest tak różnorodny? Często powtarzającym się wątkiem w refleksji metakrytycznej stało się więc ubolewanie, że trzeba oceniać, mimo braku uchwytnych kryteriów, sądzić w sytuacji

równoczesnego obowiązywania wielu różnych koncepcji artystycznych. Ta sytuacja, prowadząca do wymuszonej dowolności ocen, powodowała, że niektórzy krytycy deklaratywnie wycofywali się z uprawiania działalności krytycznej i zajmowali się pracą naukową w zakresie historii lub teorii sztuki. Inni wartościowali chętnie i śmiało, nie biorąc pod uwagę lub nie zdając sobie sprawy z tego, na jak niepewnych podstawach oparte są ich decyzje, a także pomijając fakt ich okazjonalnego charakteru. Wyjściem z tej sytuacji wydawała się zmiana metafory, na podstawie której pojmuje się działalność krytyka sztuki.

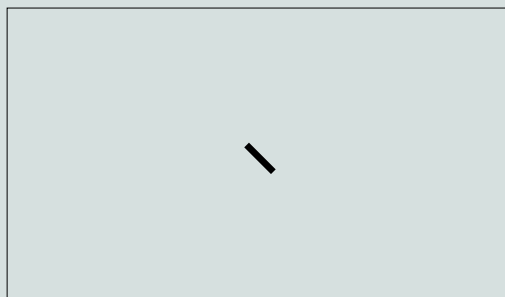
Ciekawą nową propozycją odnoszącą się do roli krytyka, jaka pojawiła się w latach 80., jest figura selekcjonera. Zaproponował ją Donald Kuspit w książce *The New Subjectivism. Art in the 1980s* (Da Capo Press, New York 1993). Nie rozwinął wprawdzie sensu tej metafory, jednak można łatwo, na podstawie kontekstu rozważań autora, zrekonstruować jej sens. Sztuka uległa procesom pluralizacji i demokratyzacji. Istotnym problemem w związku z tym jest ogromna liczba artystów ubiegających się o ważne pozycje w sztuce, a przy tym reprezentujących odmienne rodzaje twórczości. Zasady demokracji artystycznej nie pozwalają na wykluczenia i ograniczanie wolności. Jak więc krytyk sztuki ma podejmować decyzje oceniające w sytuacji, gdy ogromna liczba artystów starszych i młodszych, reprezentujących tendencje nawiązujące do tradycji i progresywne (mogą one wchodzić przy tym w różnego rodzaju konfiguracje), domaga się wystaw, uznania i należnej sławy? Krytyk musi przede wszystkim zrezygnować z trwałego przypisywania wartości pewnym artystom czy ich dziełom. Nie ma dla niego artystów, których uznaje trwale za „dobrych”, są tylko „przydatni” w określonej sytuacji. Podobnie jak selekcjoner sportowy, który wybierając zawodników do ekipy, mającej rozegrać mecz, powinien dla osiągnięcia zamierzonego, aktualnego celu brać pod uwagę ich aktualne dyspozycje i przede wszystkim skuteczność. Nie mogą tutaj liczyć się osobiste sentymenty trenera czy wcześniejsze zasługi zawodnika. Ważne, żeby w danym miejscu, w danej

konkurencji mieć szansę na sukces w konkursie, na biennale czy triennale itd. Krytyk-selekcjoner nie jest więc przyjacielem grupy artystów, z którymi czuje się związany na dobre i złe. Osobiste względy należy odróżnić od wykonywanej funkcji. Nie ma też tutaj miejsca na dowolność. Liczy się zwycięstwo w aktualnie prowadzonej rozgrywce artystycznej.

Zmiana roli krytyka z sędziego na selekcjonera wydaje się pozornie niewielka, gdyż w obu przypadkach w grę wchodzi ocenianie. Ma ona jednak bardzo istotne znaczenie praktyczne i związana jest ze zmianą sposobu pojmowania życia sztuki. Dobrym sędzią jest taki, który nie ogranicza się do doraźnego rozpatrzenia zgromadzonego w danej sprawie materiału. Może przecież nakazać jego rozszerzenie, wzięcie pod uwagę innych, nieuwzględnionych dotąd czynników. Selekcjoner natomiast nie ma możliwości analizowania przyczyn aktualnego stanu przygotowania zawodnika. Bierze pod uwagę jego teraźniejsze dyspozycje i przewidywaną skuteczność w czasie meczu. Podobna sytuacja powstaje w sztuce współczesnej, w której coraz częściej wchodzi w grę rozgrywka i dążenie do zwycięstwa przybierającego postać nominacji na wystawę, uzyskania stypendium, zdobycia nagrody czy wreszcie osiągnięcia sławy. Krytyk sztuki, podobnie jak trener sportowy, rozliczany jest z roli pełnionej w tej grze. Jego sytuacja jest jednak bardziej złożona. Strategia selekcjonerska łączy się z szeregiem innych działań, takich jak informowanie, promowanie itp. Ostateczna selekcja jest tylko zwieńczeniem tego procesu. Z tego powodu należy rozważyć, w jaki sposób najskuteczniej realizować zadania, które należy podjąć. Okazuje się, że indywidualne publikowanie tekstów podkreślających rolę określonych artystów jest mało skuteczne. Znacznie skuteczniejsze jest pełnienie funkcji dyrektora muzeum, kierownika ważnej galerii lub fundacji, eksperta zapraszanego do jury itp. Uzyskiwana jest w ten sposób możliwość oddziaływania nie tylko, czy nie tyle, na decyzje odbiorcze, ile na to, co decyzjom tym będzie podlegało, gdy zostanie upublicznione. Odbiorcy zajmą się tym, co przebiję się przez oceny

selekcjonerów sztuki. Liczy się więc wpływ krytyka na funkcjonowanie sztuki, a nie tylko na jej ocenę przez odbiorców.

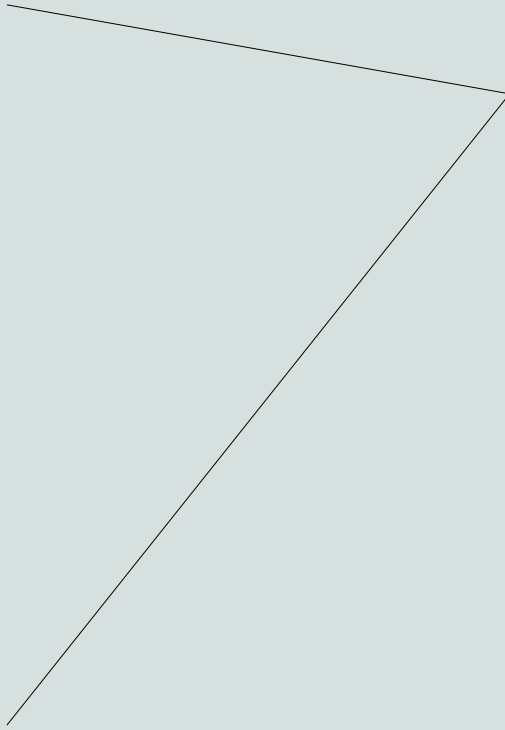
Annie Coquelin w książce *L'art contemporain* (Presses Universitaires de France, Paris 1992) pisała, że ważni są ci krytycy, którzy *jako pierwsi otrzymują i przekazują informację*. Funkcja krytyka sztuki jako selekcjonera, podobnie jak w sporcie, nie jest oparta na odczuciach, ale na zebranych wiadomościach. Jego rola jest nawet większa, gdyż nie ogranicza się do dokonywania wyborów na podstawie tych informacji, lecz na ich dalszym podawaniu, przetwarzaniu i wytwarzaniu. W krytyce artystycznej, pisze francuska autorka, *dystrybucja informacji jest także tym, co zarządza światem sztuki. Inaczej mówiąc, ci aktywni reprezentanci są prawdziwymi wytwórcami*. Uwzględniając instytucjonalne pojmowanie sztuki, stwierdza, że naprawdę to krytycy tworzą wartości artystyczne, wyławiając ze zróżnicowanej wielości propozycji te, które czynione są w danym momencie aktualnymi czy modnymi. Oczywiście, nie następuje to na drodze jednostkowych decyzji. Funkcjonowanie krytyki artystycznej porównać można do sieci, jednak nie równomiernej, tylko zawierającej punkty centralne. Dlatego bardzo ważne jest usytuowanie w niej krytyka. Jego pozycję wyznacza miejsce w sieci regulującej obieg sztuki i liczbę posiadanych połączeń.



Cztery lata temu ukazała się we Francji książka Nicole Esterolle *La bouffonnerie de l'art contemporain* (Jean-Cyrille Godefroy, Paris 2015). Napisała pod pseudonimem, uznana została za skandalizujący opis systemu funkcjonowania sztuki współczesnej. Publikacja miała ujawniać nieznanne mechanizmy, które nim rządzą, i fakty nieznanne

szerszym kręgom odbiorców. Być może dla czytelników francuskich odniesienia do określonych decyzji ministerialnych lub działalności instytucji państwowych rzeczywiście tworzyły atmosferę skandalu. Jednak rozpatrywana w szerszej perspektywie książka potwierdzała tylko wspomniany fakt regulowania obiegu sztuki i istnienia „szkół indoktrynacji” działających zarówno w odniesieniu do odbiorców, jak i krytyków sztuki, którzy ze względu na funkcjonowanie w ramach sieci informacyjnej mają ograniczone możliwości korzystania i z dowolności, i z wolności. Działalność krytyczna rozplywa się w ten sposób we mgle różnych profesji wpływających na wybór i promocję dzieła sztuki. Zachowanie przez krytyka sztuki niezależności, dawniej wysoko cennione, okazuje się niemożliwe. Indywidualne preferencje prowadzącej działalność selekcjonera sztuki nie mają w istocie większego znaczenia, ważna jest jego rola w układzie instytucjonalnym.

Koncepcja zwrotu kuratorskiego w krytyce artystycznej związana jest m.in. z chęcią wyjścia poza tak pojmowaną rolę funkcjonariusza sztuki. Jej źródłem Seth Siegelaub poszukuje już w latach 60. XX wieku, gdyż jego pokolenie dążyło nie tylko do zmiany koncepcji tworzenia dzieł sztuki, ale również do demistyfikacji zabiegów związanych z ich zbieraniem i rolą muzeum. Chodziło więc o zdemaskowanie i zmianę ukrytych struktur świata sztuki. Zmiana nie miała jednak polegać na zmodyfikowaniu sposobu funkcjonowania panującego systemu, gdyż było bardzo trudne, a być może nawet niewykonalne. Dążono do znalezienia innego sposobu działania krytyka. Paul O'Neill pisał, że w tym okresie zasadnicza dyskusja zaczęła odwracać się od form krytyki dzieła sztuki jako *autonomicznego przedmiotu badań/działań krytycznych ku formom kuratorskiej krytyki, w której przestrzeń wystawy była dana jako krytycznie nadrzędna w stosunku do dzieła sztuki* (*The Curatorial Turn: From Practice to Discourse [w:] Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. J. Rugg, M. Sedgwick, Intellect Books, University of Chicago Press, Chicago 2007). Krytycy wykorzystali więc sytuację, w której kwestia tożsamości dzieła sztuki została



podważona przez samych artystów. Dokonane to zostało w sztuce konceptualnej. O ile wcześniej wydawało się niepodważalne przekonanie, że to artysta jest twórcą dzieła sztuki jako przedmiotu o określonej strukturze jakościowej (o określonej „morfologii”, jak to określał Joseph Kosuth), o tyle w konceptualizmie struktura ta stała się podstawą różnorodnych eksperymentów, które obejmowały dematerializację, operacje pojęciowe, wykorzystanie wielorakich mediów itp. W związku z tym jedną z możliwości było uznanie wcześniej stworzonych obiektów artystycznych za materiał i uczynienie z ich doboru i aranżacji aktu twórczego zmierzającego do powstania nowego dzieła sztuki. W tym sensie kurator mógł stać się artystą.

Koncepcję krytyka jako artysty, a właściwie zacieranie się granic między krytyką artystyczną a tworzeniem dzieł sztuki, w różny sposób rozważano w kręgu sztuki konceptualnej. Najczęściej brano przy tym pod uwagę fakt, że artyści, pisząc teksty, zbliżają się do form działalności zarezerwowanej wcześniej dla krytyków. W związku z tym czasami ulegał też zmianie charakter

wypowiedzi krytycznych. Przystawał być dyskursem „o sztuce” i stawał się „wypowiedzią sztuki”, formą współmyślenia z artystami o tym, czym sztuka jest i czym mogłaby być. Ta sytuacja „krytyki jako twórczości” nie budziła zaniepokojenia artystów. Natomiast działania krytyka, który jako kurator wystawy posługuje się wytworami artysty jako „surowym materiałem” (analogicznie jak malarz posługuje się farbami wyciskanymi z tub), wywoływała nawet w kręgach konceptualistów mieszane reakcje. Przykładem może być krótki tekst Daniela Burena z 1972 roku nawiązujący do wystawy *Documenta 5* w Kassel, przygotowanej przez Haralda Szeemanna. Buren pisał w nim, że kurator ten nie tyle „eksponuje (dzieła)”, ile „przedstawia siebie (krytykom)”. W tytule tekstu określił tę sytuację jako „wystawianie wystawy”, gdyż nie prace artystów, lecz wystawa narzuca się odbiorcom jako główny temat. Sytuacja ta wydawała się francuskiemu artyście niepokojąca, gdyż kurator, rezygnując ze stanowiska obserwatora sceny artystycznej, jej sędziego czy selekcjonera tych, którzy na niej będą prezentowani, wysuwał się na pierwszy plan jako uczestnik rozgrywającej się sytuacji. Buren uważał, że to pułapka dla artystów i ich prac. *A artysta – pisał – rzuca siebie i rzuca swe dzieło w tę pułapkę, bo artysta i jego dzieło są bezsilne siłą przyzwyczajenia sztuki i nie mogą zrobić nic więcej, niż pozwolić eksponować się innemu* (*Les Écrits, 1972: Exposition d'une exposition*). Za jedyne wyjście z tej sytuacji uważał przejmowanie funkcji kuratorskich przez samych artystów. Okazywało się więc, że zgodnie z tym, co pisał kiedyś Jean-Paul Sartre, obecność innego ustanawia granice mojej wolności.

Współczesna argumentacja przytaczana na rzecz zwrotu kuratorskiego dotyczy jednak na ogół nie sytuacji krytyka sztuki, lecz odnoszona jest do publiczności wystawowej. Maria Lind uważa, że najważniejsze jej pytanie brzmi: „Co uczynić, żeby sztuka stała się publiczną?”. Krytyk sztuki musiał uzyskać szerszy zakres prerogatyw, aby sztuka mogła wyjść z kryzysu związanego z poczuciem dowolności artystycznej i pokazać sens/sensy zawarte w masie dzieł zalewających sale wystawowe. Nie da się ogarnąć całości

tej „produkcji”, należy więc wydobywać i prezentować znaczenia cząstkowe, takie, które układają się w określone kompleksy znaczeniowe. Dzięki temu w oczach odbiorców sztuka współczesna przestanie być obszarem dowolności i wybryków artystycznych, ale połączy się z dyskursami funkcjonującymi w sferze publicznej. Stanie się głosem artystów w ważnych aktualnie kwestiach społecznych. Lind sądzi więc, że wystawę należy traktować jak medium, a tradycyjne formy działalności kuratorskiej związane z organizacją wystawy poszerzać o praktyki edukacyjne, edytorskie itp. Dlatego ważną częścią projektów wystawienniczych stają się organizowane przez krytyka-kuratora dyskusje specjalistów, prelekcje, pokazy filmów, poważne publikacje w katalogach nieograniczanych już do noty biograficznej artysty oraz spisu prezentowanych dzieł. – *Sztuka – mówiła Lind z Jensem Hoffmannem – jest niedoścignioną formą rozumienia i powstawania nowych obszarów wyobraźni. A jeśli chcę zmierzać w tym kierunku i istnieć we wspólnej przestrzeni, konieczne jest rozwinięcie formatów, które mogą to wesprzeć, a nawet wzmocnić. Pozostawanie przy jednym formacie wystawy byłoby jak jeden sposób opakowywania stosowany do wszystkiego* (J. Hoffmann, M. Lind, *To Show or Not to Show, Mousse* nr 31/2011–2012).

Niebezpieczeństwem, jakie pojawia się w przypadku takiej koncepcji pokazu, jest odejście od koncentracji na dziełach sztuki i ich twórcach. Zasadniczo, jak pisałem, problematyka założona przez kuratora polegać ma na wydobyciu jednego z kompleksów znaczeń istniejących w sztuce współczesnej. Jej odczuwana przez publiczność dowolność okaże się wówczas pozorna i pokazany zostanie sens obejmujący nie całość sztuki współczesnej, lecz pewien jej zakres istotny dla aktualnych dyskursów społecznych. *Neokrytyczność*, jak pisał O’Neill w cytowanym już tekście, polega na *rozszerzeniu parametrów formy wystawowej w taki sposób, aby wcielić w nią bardziej dyskursywne, konwersacyjne i geopolityczne dyskusje, nawiązujące do tematyki pokazu* (op.cit.). Problemem jest jednak to, jak dalece owe dodatkowe formy związane z prezentacją ujawniają

i wspomagają sens zawarty w dziełach, a w jakim stopniu deformują go i przesłaniają. Czy neokrytyka stanowi dążenie do wykorzystania inwencji krytyków sztuki w celu pokazania sensów zawartych w pozornej dowolności sztuki współczesnej, czy tę dowolność poszerza, dodając do istniejącej różnorodności aktualnie powstających dzieł różnorodność sposobów wpisywania ich w zmienne konteksty ustalane przez krytyka-kuratora? Czy wolność krytyka zajmującego się działalnością kuratorską, polegająca na częściowym przynajmniej uwolnieniu się od kłopotów związanych z rolą sędziego lub selekcjonera, jest „wolnością od czegoś”, czy „wolnością do czegoś”? Czy tylko pozwala krytykowi poczuć się twórcą, czy też nakłada na niego nowe zobowiązania?

W artykule wykorzystałem niektóre przykłady koncepcji omawiane wcześniej przeze mnie w dwóch innych tekstach: *Nowa sztuka, krytyka artystyczna a odbiór kwalifikowany, Przegląd Socjologiczny* 2006, tom LV/2; *Zwrot dyskursywny w sztuce a doświadczenie estetyczne* [w:] *Między integracją i rozproszeniem. Doświadczenie estetyczne w kontekstach nowoczesności*, red. I. Lorenc, M. Rychter, M. Salwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2018. Zagadnienia te ujęte zostały jednak tutaj w odmiennym kontekście. ¶

Od debaty i pluralizmu do „różnorodności” i kampanii hejtu, czyli krytyka artystyczna w czasach do/wolności



Powoli narasta zmęczenie krytycznością, demaskacjami i pozorami buntu. Dzisiaj są już zbyt łatwe, zbyt powszechne, a dodatkowo najczęściej uwikłane w reklamy i autopromocje. Świat okazuje się ponadto zbyt złożony, zbyt wielowymiarowy i dynamiczny, aby szukać rozstrzygających i prostych argumentów „za lub przeciw” wobec powodzi nowych faktów i nowych kontrowersji. Któż dzisiaj, poza desperackim idealistą, jest zresztą jeszcze zdolny do racjonalności wobec galopu pojawiania się i zanikania? Do rzetelnego analizowania zdarzeń, których ledwie powidoki zdążyliśmy zauważyć? Technologicznie osiągnęliśmy świat nieomal posłuszny naszej woli czy wręcz kaprysom. Nawet architektura zmagająca się z funkcjonalnością i grawitacją zaczyna przypominać rzeźbę. Balansujące, drwiące z konieczności. Realność kulturowa staje się płynna, plastyczna i performatywna, choć przetykana wyspami fundamentalnej niezmienności. Dodatkowo polityczna poprawność wyklucza jakkolwiek sprzeciw wobec wszelkich bredni, jak i wobec jurnej nijakości, definiowanej przy tym nierzadko jako wolność. Wydaje

się, że już skazani jesteśmy na bezkrytyczne przeżuwanie przygodnych różnorodności. Tak kończy się kult krytyki i krytyczności stanowiący rdzeń dyskursów XX wieku. W tym także i krytyki sztuki.

Oczywiście krytyczność pojmowano na różne sposoby. Jak wszakże obecnie ma się krytyka wobec sztuki, która przecież sama aspiruje do bycia krytyczną albo też pragnie programowo wymykać się wszelkiej schematyzacji? Jak wprowadzać ocenę, hierarchię, przewidywalność w praktyki twórcze, które niejako z natury rzeczy poszukują i stymulują to, co inne, alternatywne, idiomatyczne czy subwersywne? Dyskurs krytyki sztuki wydaje się być najbardziej problematyczny ze wszystkich dzisiejszych dyskursów. Nie wiadomo nawet, czy nadal on istnieje, czy też jest już tylko symulowany. Czy np. krytyka artystyczna nie jest dziedziną marketingu? Czy o hierarchii w sztuce, która sama podobno jest antyhierarchiczna i nieoceniająca, coraz bardziej rozstrzygające nie stają się wewnętrzne, nieformalne towarzyskie procedury i celebry instytucjonalnego art world? Oras inscenizacje

czy spektakle, ideologizacje i wszelkie *glamour* za nimi się ciągnące?¹

Sztuka dzisiejsza postrzegana jest jako owoc radosnego dążenia do wyzwolenia, do zamiany „świata konwencji, miar i proporcji” w sferę nieprzewidywalnej i pozbawionej konsekwencji twórczości. Czyli jak to się zazwyczaj nazywa – laboratorium wolności. Sztuka „wyzwolona” zostaje z wszelkich bardziej stabilnych cech, tożsamości i funkcji. Artysta obecnie nie jest zobowiązany w zasadzie nic umieć. Nie musi posiadać talentu czy nawet dyspozycji do głębokich a oryginalnych myśli czy uczuć. Nie musi mieć żadnego wyobrażenia na podejmowany temat, jakości warsztatowych, estetycznych, symbolicznych lub ekspresyjnych. Wystarczy samo pragnienie i wola bycia artystą. Samo uwikłanie w proces instytucjonalnego wytwarzania „efektu sztuki”. Oczywiście przesadzam, ale sztuka wyswobodzona ze swej klasycznej określoności wcale nie stała się obiecwaną sferą wolności, lecz sferą swobodnie zawłaszczaną przez każdą kolejną dziedzinę czy interesowność. Czasami nie do końca, bowiem ironia, *climax* czy subwersja dają niekiedy efekt dalszego „istnienia” sztuki i artysty, a nawet złudzenie buntu. Wszakże niekiedy jedyną oznaką istnienia sztuki są jeszcze... kariery artystów. I oficjalni salonowi artyści samodefiniujący się jako artyści... niezależni. Zawsze chciałem ich zapytać: niezależni, ale, od czego? Bo przecież nie od PR i marketingu, nie od grantów i „regularnych zakupów”.²

Klasyczna krytyka sztuki, oparta na historii sztuki i estetyce, została przez neoawangardę (a następnie przez tzw. konstruktywizm kulturowy) zastąpiona krytyką zakorzenioną w naszej codzienności. Świat abstrakcyjnych i ogólnych

idei zamieniamy podobno na doraźność tego, co potoczne. A tu rządzą nowe metanarracje: rynek (zamienia sztukę w towar i nowość), mass media (zamieniają sztukę w atrakcyjną anomalię), system ekspercki (monopol redystrybucji idei sztuki) i polityka (rejestr „właściwych” zaangażowań). W zasadzie wszystkie te nasze aktualne metanarracje spotykają się na poziomie „efektu wystawienniczego”, który zastąpił aurę, estetykę czy ekspresję. Owocuje to zazwyczaj „kontrowersyjnym” sposobem pojawiania się nowego dzieła sztuki – od razu w mass mediach, z wysoką ceną i natychmiastową muzealizacją, które są niemal równoczesne z jego debiutem, oraz kokonem ezoterycznych interpretacji i autokomentarzy czyniących z tego proceduru fakt niezaskarżalny. I nieweryfikowalny, bo krytycy sztuki swawolnie zamieniają się rolami z kuratorami, jurorami, kolekcjonerami, a nawet artystami. A czasami pełnią te role nieomal jednocześnie. Wszelka krytyka wobec takich praktyk tłumiona jest jako wyraz dyletantstwa lub gnębienia wolności słowa. Jak zwykle, skutki takiego „sprytu” są w dalszej konsekwencji fatalne. **Sztuka nierzadko zamienia się bowiem w alibi dla nieodpowiedzialności czy nawet zwykłego nieuctwa – i to w imię tzw. poszerzonej krytyczności. Na dodatek staje się także niekiedy rodzajem społecznej korupcji, a system promocji skutecznie zastępuje dawną cenzurę.** Wszak stypendia, granty, zakupy prac, wystawy, publikacje wspierają „właściwe” tematy i równie „właściwe” problemy, strategie sztuki, polityczne preferencje etc. Wszystkie te de/formacje kultury i sztuki najbardziej widoczne są na scenach krajów ubogich kulturowo, np. wychodzących z posttotalitarnych zapaści. Czyli i u nas, gdzie sytuacja staje się coraz bardziej fatalna, bo sfera publiczna wydaje się radykalizować z dnia na dzień do samych skrajności. Bo walka polityczna pozbawiona zostaje kulturowych hamulców, które mogłyby zamienić zew do wzajemnego potępiania się i wyrzynania w racjonalny spór.

1 W tekście tym wykorzystuję fragmenty mojej publikacji *Krytyka jako (anty) istota dyskursu sztuki* z książki *Dyskurs Sztuki. Dyskursy o sztuce* pod red. prof. T. Pękali, UMCS, 2018.

2 S. Marzec, *Demokracja w artworld*, Portal Kultury.pl, 6.06.2016, <http://magazyn.o.pl/2016/slawomir-marzec-demokracja-w-artworld/#/>

W świecie instytucjonalnego art world wydaje się być realnym już tylko sam strumień przemian. Trendy, tendencje, rankingi, kolejne pokolenia i gwiazdki sezonu. Bez celu, bez zasad i bez przyczyn. Oczywiście ta płynność jest tylko pozorna. Tylko symboliczna. Nie wiadomo bowiem do końca, czy w naszych czasach sama rzeczywistość jeszcze istnieje, czy też wyparowała przy okazji przegapionej apokalipsy. Lub niezauważonej rewolucji. Być może pozostała nam już tylko gra symbolami, a może zaledwie iluzjami czy nawet symulacjami, jak to sugerował Jean Baudrillard. **Awangardowe dążenie do doświadczenia pełnej wolności zaczyna dziś konkurować z potrzebą odzyskania realności tego doświadczenia.** Czyli ponownie... sieci lojalności, odpowiedzialności i rozsądnych ograniczeń. Coraz więcej osób odrzuca już paplaninę sloganów i płataninę gestów, min i póz, które tylko symulują wolność i kreatywność. Skoro można wszystko, to nie tylko nie ma już konieczności, ale i wolności. Ten **widmowy zatarg nierealnej, abstrakcyjnej wolności i niemożliwej rzeczywistości wyznacza aktualny status sztuki.** Prowadząc przy tym do wielu nieporozumień. Czymże bowiem w tej perspektywie jest krytyka sztuki? Jaki rodzaj „niehierarchicznej hierarchii” ona wprowadza, skoro nadal możliwe są trwałe kariery i nieustannie repetowane sukcesy? Jak również uwierzyć, że zawiłe pseudonaukowe metafory są wiążącymi argumentami?

Nad upadkiem sztuki biadolimy już co najmniej od czasów Pliniusza Starszego.³ Najwyższa pora zacząć ubolewać nad stanem krytyki artystycznej. Wartościowanie sztuki, zwłaszcza współczesnej, okazuje się równoznaczne z ukazywaniem dramatu samego wartościowania i dramatu istnienia samych wartości. Czy sztuka ma być piękna czy sprawiedliwa, mądra czy dobra,

krytyczna czy radosna? A może sztuka jako harmonizowanie różnych wartości, ich konfigurowanie? A może tylko inspirująca naszą kreatywność, tylko prowokująca naszą uwagę? Każdy artysta próbuje odpowiedzieć na te pytania na własne ryzyko swoją twórczością. Czy jednak sztuka w ogóle podlega krytyce? Jeśli jest sztuką, to nie podlega – tak twierdzą romantycy, dla których była ona wytworem genialności polatującej ponad wszelakimi prawidłami. Podlegać krytyce mogłoby jedynie aspirowanie danego produktu do statusu dzieła sztuki. Harold Bloom pisze: *Dziś uprawia się krytykę kultury, a nie sztuki, analiza orientacji seksualnej, płci, koloru skóry etc., pomija rzecz dla sztuki najistotniejszą – umiejętność i geniusz.* Według niego to geniusze tacy jak Szekspir tłumaczą historię polityczną, społeczną etc., a nie odwrotnie.⁴ Ponadto można przywołać Kierkegaarda dowodzącego, że sztuka to całościowy indywidualny stosunek do własnej egzystencji, co praktycznie też wyklucza kompetencje osób postronnych.

Czy w ogóle możliwa jest dzisiaj ponowoczesna krytyka, która przecież deklaruje jednocześnie pluralizm niewspółmiernych wartości (co samo w sobie jest sprzeczne), a ponadto zerwanie wszelkich relacji przyczynowych między formą a słowem? Jedynym wyjściem musi być w tym przypadku performatywność, czyli sugestywna post/ideologiczna stylizacja i ostentacyjne (pseudo)zaangażowanie. Jak to brutalnie pisze Roger Scruton, *krytyka zeszała na psy po jej profesjonalizacji przekształcając się w popisy i kariery.*⁵ Na szczęście nie cała krytyka, lecz lepiej krakać na zapas.

Dziś wiele artefaktów włącza interpretację w swoją strukturę czy wręcz okazuje się interpretacją prowokującą kolejną interpretację. Ktoś musi je tłumaczyć, zamieniając tę zagadkowość (lub co także częste: toporność) w „aktualny ważny społecznie problem”. Krytyka okazuje się

3 W tekście tym adaptuję też fragmenty wcześniejszej swojej publikacji *Krytyka artystyczna późnej nowoczesności w: Aksjologia współczesna*, red. B. Truchlińska, UMCS, Lublin 2012, s. 199–209; ISBN 978-83-7784-231-7.

4 H. Bloom, wywiad w *Forum* nr 43/44 2005.

5 R. Scruton, artykuł w *Europa* nr 39/2005.

niezbędna dla osłabienia nieuchronnego despotyzmu artysty. Pluralizm w sztuce istnieje, lecz raczej na poziomie wystawienniczym, gdy produkty sztuki wiszą obok siebie długim grzecnym szeregiem. Dopiero krytyk i kurator zamieniają Benjaminowską *auratywność* sztuki na jej *wystawienniczość*. Próbując przy tym zachować choć część tej aury, lub zamieniając ją w wydarzenie medialno/rynkowe. Wszakże auratywność i kontemplatywność zastąpione już podobno zostały tzw. *rozproszoną krytycznością*, tworząc według samego Waltera Benjamina świat zdarzeń punktowych, które właśnie krytyk powinien zbierać w „jakąś całość”, co zresztą zazwyczaj kończy się apoteozą samej „różnorodności” i konkretnością fragmentu. Warto przy okazji dodać, że samo pojęcie różnorodności stanowi raczej oznakę... bezradności i obojętności. Zatem interesować nas może jedynie różnorodność zachowująca jakoś tam zrozumiałe różnice różnic. Czyli pluralizm jako uświadamiana odmienność. Nie ma pluralizmu w sytuacji absolutyzacji, totalizacji, ale i podczas radosnej swawoli. Otwartość jako taka, sama z siebie, nie tworzy różnorodności. Jest ona stworzona i doświadczana przez czujną, krytyczną i kompetentną świadomość.

W sztuce ostatniego stulecia krytyczna refleksja odgrywała coraz istotniejszą rolę. Konceptualizm ustawił ją właściwie na tych samych pozycjach co sztukę. Krytyka sztuki z oceniającej przekształciła się w towarzyszącą, ostatnimi czasy utożsamiając się coraz bardziej z formą marketingowej promocji. Wobec gigantycznej nadprodukcji dzieł coraz ważniejsza staje się rola zasad ich wartościowania i selekcji oraz czytelność i kompetencja w konstytuowaniu dzieła sztuki. Stąd też wypada nawet samym artystom bezpośrednio uczestniczyć w publicznych sporach o kryteria sztuki z taką samą troską, z jaką tworzą swe dzieła. Tym bardziej że podobno dziś należy żądać nowych kryteriów dla swoich dzieł (Richard Rorty), a ponadto filozofia sztuki jest metakrytyką (Jacques Derrida).

Zasadniczo krytykę sztuki można moim zdaniem podzielić na kilka podstawowych modeli: na krytykę kanonu, krytykę opartą na kulcie

„innego”, krytykę ekspercką i najnowszą – krytykę hejtu.

1. Krytyka kanonu jest zachowawcza, jest strażnikiem określonych miar i proporcji, tematów i znaczeń. Podstawową cnotą jest tu wierność temu, co objawione (np. *vera-ikona*), tradycji lub naturalności. Wszelkie odstępstwa są nie tylko błędem, ale i grzechem lub kłamstwem. Taka postawa manifestuje się dzisiaj stosunkowo rzadko. I raczej polega nie tyle – jak się zazwyczaj uważa – na pasywnej indolencji, ile właśnie na ustawicznej ekwilibryście próbującej dramatycznie odnaleźć możliwość potwierdzenia dawnych wyobrażeń w dzisiejszych praktykach. Niekiedy to się nawet udaje. Trzeba však pamiętać, że każda tradycja jest przede wszystkim wezwaniem do jakości działania, myśli czy wrażliwości, a nie bezwolnym pietyzmem.

2. Krytyka oparta na kulcie „innego” za punkt wyjścia bierze re/witalizację aktualności. Sztuką jest to, co nas mobilizuje, aktywizuje, inspiruje. Oczywiście tu dominuje paradygmat neoawangardy porzucającej świat konwencji, symboli i idei na rzecz eksperymentalnego zaangażowania w potoczność. „Inne” jako nowe jest tu od razu lepsze niż to, co aktualne lub minionie. Rzecz jasna niesie to ze sobą duże niebezpieczeństwo. Bo może się okazać, albo i nawet już się okazuje, że możliwości nowych inteligentnych interpretacji i praktyk już się wyczerpały. A „nowe” może być już tylko potęgowaniem jurnego banału, pretensjonalności i prząsnego radykalizmu.

Krytyczność „innego” oparta została na założeniu, że zasadniczą energią sztuki jest utrata określoności. Wynikać z niej powinna wolność absolutna, lecz należy dodać: za cenę... naszego nieistnienia (czyli zniesienia także i naszej samo/określoności). „Inność” jako „nowość” jednakże nie wchodzi w dialog, w spór ze „starym”, lecz go automatycznie zastępuje: niejako uwalnia nas od „starego”. Nie jest bowiem wyrazem krytyki czy buntu, ale efektem fluktuacji mody i pochodną konsumeryzmu. Dodatkowo kultura masowa oraz mass media, z ich umiłowaniem do sensacji, nobilitują inność głównie w postaci anomalii. Formułują ową „inność” (dziwność)

w odniesieniu do najbardziej potocznej i miernej wyobraźni, a tym samym ją propagują.

Skandalem jest tu redukcja wolności do samej idei dowolności. Podobnie pomysł, by całe bogactwo relacji międzyludzkich zastąpić samą „spontanyczną otwartością”. Na tej płaszczyźnie pojawiają się hasła „autentyzmu”, którego manifestacją niejako siłą rzeczy musi być wulgarność, drwina, a przynajmniej banał. Oczywiście nie wiadomo przy tym, po co komu taki „autentyzm”.

3. Krytyka ekspercka. Jak wiemy (np. Anthony Giddens), dzisiaj uzasadnienie naszych decyzji zrzucamy na ekspertów. „Na szczęście” dziś są oni już na tyle zróżnicowani, że możemy dobrać ich do uprawomocnienia naszych dowolnych rozstrzygnięć. Inaczej mówiąc, na obecnym etapie eksperckość oznacza rozmycie odpowiedzialności. A także jej niezaskarżalność przez usytuowanie za parawanem subiektywności, wolności słowa i kreatywności (czytaj: dowolności). Oczywiście wymusza to integrowanie się ekspertów w tzw. środowiska, czyli dawniej tzw. koterie, oraz wspomnianą wymienną funkcję krytyka, jurora czy kuratora, co przekreśla wszelkie nadzieje na pluralizm kompetencji.

Zazwyczaj akceptuje się powyższe patologie jako „niepożądane skutki uboczne” (Ulrich Beck) czy wręcz konieczny warunek pełnej wolności sztuki. Pomija się przy tym, że dawne cenzurowanie ideologiczne czy religijne sztuki zastąpione zostało polityczną poprawnością i rygorami marketingu. Takie myślenie otwiera drogę wszystkim samozwańczym strażnikom i komisjom do korygowania sztuki, do narzucania „właściwych” form i tematów. Cenzurę skuteczniej zastępuje system promocji. Artyści tu uwikłani często nie zauważają, albo nie chcą zauważyć, że ich tzw. niezależność czy radykalizm to tylko instruktażowe wizualizacje obowiązujących w ich środowisku sloganów. Że ich prowokacje i skandale to tylko naiwna cielećność wobec mechanizmów selekcji i promocji kultury masowej. Efektem końcowym jest tu sztuka jako „pojęcie otwarte”, które bynajmniej nie okazuje się sferą wolności, ale sferą bezradności wobec reguł rynku, mass mediów, partyjnej czy grupowej interesowności. Wystarczy

popatrzeć na wiodących twórców sztuki (pseudo) krytycznej „łamających wszelkie normy i zasady”, by dostrzec jednocześnie sumienną przestrzeganą przez nich regułę public relations, promocji, lojalności wobec źródeł finansowania.

4. Najnowszą formułą krytyki sztuki jest praktyka hejtu. Polega ona na przekonaniu, że nie ma już kanonów, źródeł, celów czy norm mogących stanowić kryteria oceny dzieł. Oraz wprowadzenia hierarchii, czyli umożliwienia kariery. Upada tu również wiara w skuteczność krytyki marketingowej, bo wszyscy właściwie operują już takimi samymi chwytami i trikami.

Krytyka hejtu opiera się zatem na przekonaniu, że sukces to unieobecnianie innych. Drogą przemilczania albo aktywnie – insynuacji, kampanii pomówień, plotek, drwin etc. Pozwala to pomijać wchodzenie w męczące dyskusje, które mogłyby wymusić korektę własnego stanowiska. Zamiast tego łatwiej i bezpieczniej jest się radykalizować. I najlepiej udawać ofiarę różnego rodzaju dyskryminacji. Jeden ze sposobów wykluczenia przeciwnika polega na eliminacji samej możliwości jego zrozumienia. Wystarczy go zakrzyczeć, zwyzywać, nadać mu stygmatyzującą etykietę. Coś takiego przydarzyło mi się ostatnio w zderzeniu z aktywnym feminizmem przy okazji kuratorowania przeze mnie wystawy *Chcę być kobietą*. Fala hejtu zamieniła ironiczną prowokację, która próbowała walczyć przeciw dyskryminowaniu facetów (np. ustawowe okradanie ich z pięcioletniej emerytury) w... „obronę patriarchy”. No cóż, zawsze mówiłem, że wszelkie nurty postmarksistowskie, w tym i feminizm, mają – pośród wielu innych – jedną podstawową wadę, która jest niewybaczalna: zupełnie nie potrafią się śmiać. Nie rozumieją ironii i dowcipu. Najwyżej myślą to z drwiącym rechem. Zamiast tego uparcie realizują zacieklą i bezpardonową walkę, której radykalizm może tylko narastać.

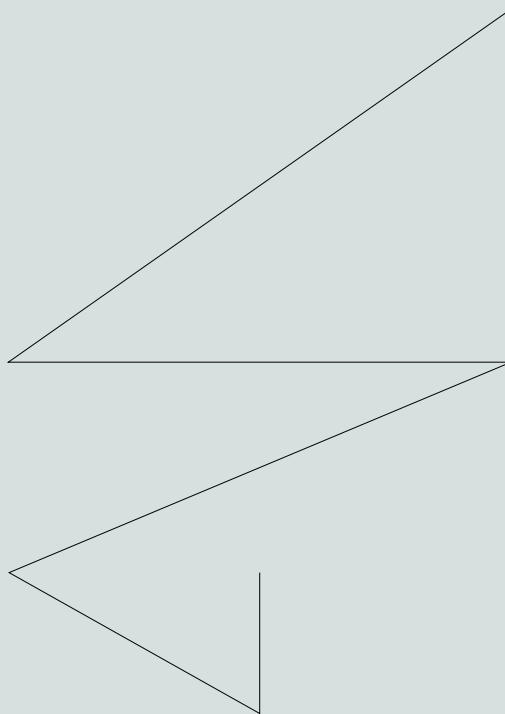
Reasumując: w ten oto sposób przeszliśmy od kanonu przez pluralizm do czystej różnorodności, czyli... do bezradnej akceptacji nieczytelnego pluralizmu. Zamieniliśmy jednocześnie kontemplację na refleksję i racjonalną debatę, a potem to wszystko razem na ekspertyzę i... estetykę hejtu.

Niektórzy dostrzegają w tym oznaki postępu, inni zaś upadku. Jeszcze inni – samą zmienność. Do niedawna krytyka sztuki była legitymizowana głównie przez historię i teorię sztuki. Dziś takim odniesieniem staje się coraz częściej kultura masowa, nasza potoczność i nasza interesowność. Przywiązanie do klasycznych kategorii traktuje się natomiast niedorzecznie jako obronę kapitalizmu czy patriarchy. Skwapliwiej zapomina się jednak przy tym, że te wszystkie „drętwe” konwencje nie tylko miały nas opresjonować, ale przede wszystkim miały chronić przed wrodzoną nam pazernością i sprytną nijakością. Właśnie poprzez stawianie wyzwań, a nie akceptację przygodnego „tu i teraz”, czyli przymiotów, z jakimi się urodziliśmy. Powoli odkrywamy ten emancypacyjny wymiar, który miały tradycyjne kulturowe wyzwania. Miały one wyzwalać nas z naszej naturalności, gdzie prawdą jest to, co łatwiejsze. Miały wyzwalać nas z Hobbesowskiej „wilkowości”, z Bataillowskiej „zwierzęcości”. Powinniśmy też niestety zauważyć pewną regularność. Otóż wyrafinowanej dekonstrukcji kultury wysokiej, dekonstrukcji norm i wyzwań, towarzyszy zastępowanie ich nie tylko przez jarmarczne „wszystko ujdzie”, ale i przez bezczelność czy wręcz brutalizację. W konsekwencji tego sztuka coraz częściej zamieniana jest w socjotechniczną manipulację czy uliczną/medialną widowiskowość. Lub zwykłą gadzietologię. A jej krytyka coraz częściej staje się koteryjnym marketingiem lub kampanią hejtu. Takie są niestety skutki wieloletniego symulowania krytyczności, bezmyślnego żonglowania jej frazesami.

Jeśli nie akceptujemy powyższych „aktualizacji”, to sytuacja krytyki artystycznej jawi się dosyć ponuro. Osobiście pewnej nadziei upatruję w pogłębionej refleksji i samoświadomości. Zatem krytyka jako... indywidualna immunologia, jako aktywna polemiczność wobec dążących do dominacji wykładni i kryteriów sztuki. Czyli krytyka... krytyki artystycznej, jako aktywna obrona niemożliwej autonomii sztuki. Przeciw traktowaniu sztuki jako pochodnej naszych politycznych zaangażowań czy doraźnych interesowności. Od wielu lat przy różnych okazjach definiuję sztukę

jako istotne doświadczenie wizualności. Definicja ta niczego właściwie nie rozstrzyga, za to pozwala opierać się innym wykładniom sztuki, czyli wszelkiej maści redukcjonizmom nam nieustannie narzucanym. Definicja taka skazuje również na nieustającą refleksję i spór o rozumienie istotności, doświadczenia i samej wizualności. Stąd też wynika mój koncept obrazu deliberującego, wprowadzającego określony rodzaj oscylacji naszych doznań, myśli, wyobrażeń i emocji. Inaczej mówiąc: **sztuka jako praktyka antyredukcyjna**. Okazuje się bowiem, że obecnie właśnie rozwijanie wrażliwości, wyobraźni i zdolności operowania jakościami artystycznymi staje się formą walki o ocalenie złożoności i wielowymiarowości sztuki. Naszego istnienia również. Sztuka okazać się może bodaj ostatnią formą oporu wobec zalewającej nas kultury symulacji, wobec interesownej bylejakości, pozorantstwa i nijakości.

Kończąc: tak jak zawsze, tak i obecnie – krytyczność, w tym także krytyka sztuki, oznacza czujną i raczej dość desperacką walkę o to, aby nie dać się zwariować. ¶



AGATA JÓŹWIAK

Polskie tradycje techniki tuszu a sumi-e



↓ LECH ŻURKOWSKI, WIOSKA NA SPISZU, 2018



Czy istnieje polskie malarstwo *sumi-e*? – zapytał mnie japoński biznesmen podczas luźnej rozmowy na przyjęciu. Czy polskie malarstwo tuszowe istnieje od paru dekad czy wcale? A jeśli istnieje, czym jest, czy tylko odtwarzaniem istniejących od wieków wzorów, pełnych orchidei i bambusów? A polscy klasycy tuszu nie mieszczą się w stylukategorii *sumi-e*? Czym jest inspiracja, a czym naśladownictwo? Może nadszedł czas, by wykazać kreatywność w szukaniu rodzimego terminu dla sztuki tuszu, który mógłby wyrazić nasz sposób myślenia i szacunek dla europejskich korzeni. Dalej znajdują Państwo garść refleksji, które mają na celu pokazać bogatą problematykę związaną ze zjawiskiem czarno-białego malarstwa-rysunku inspirowanego sztuką japońską.

ENCRE DE CHINE, CZYLI CHIŃSKI TUSZ

Tusz w sztabkach, inaczej zwany tuszem w kamieniu, jest kojarzony przede wszystkim z Chinami. Handel Holendrów, Francuzów i Anglików z Azją dawał w poprzednich wiekach szansę artystom europejskim na eksperymenty z egzotycznymi materiałami artystycznymi, w tym z chińskimi papierami. Od XVIII wieku tusz w Europie używany był powszechnie do wykonywania studiów przygotowawczych w pracy nad obrazem bądź do starannych rysunków architektonicznych, do dokumentacji i projektowania. Był jednak znany wcześniej. Przykładem bardzo udanej pracy z tuszem i wschodnimi papierami pozostał Rembrandt.

Europejczycy z łątwością łączyli tusz z akwarelą bądź ołówkiem. Dzieło wykonane tuszem do dziś kwalifikowane jest jednak jako rysunek. Trudno do końca zgodzić się z tym, czy rzeczywiście praca wykonana tuszem we współczesnych, różnorodnych formach, uprawianych przez europejskich twórców mieści się jeszcze w kategoriach rysunku. Inną kwestią jest stosowanie japońskiego terminu *sumi-e* do określania np. polskich twórców posługujących się tuszem. Spróbuję wypunktować złożoność tej kwestii

oraz odpowiedzieć na pytanie, czy stosowanie tego obcego terminu jest adekwatne do polskich warunków uprawiania sztuki i czy nazywanie wszystkiego, co tuszowe, terminem *sumi-e* nie jest nadużyciem. Oprócz konotacji ideowych, np. w podejściu do natury czy użyciu wschodnich narzędzi, często nie ma wspólnych cech między polskim a japońskim artystą tuszu. Faktem jest, że Japończycy często nie są w stanie rozpoznać cech *sumi-e* w obrazach polskich z nurtu zwanego przez Polaków właśnie *sumi-e*.

Co mają wspólnego np. Andrzej Strumiłło, Tadeusz Kulisiewicz, Jerzy Panek z tradycyjnym *sumi-e*? Graficzne rysunki Mieczysława Wasilewskiego również nie spełniają kryteriów rygorystycznego malarstwa japońskiego. Prace Polaków skupiają się na innych wartościach artystycznych i języku estetycznym, mimo że oparte są, tak jak *sumi-e*, na bieli, czerni i papierze oraz często otwarcie nawiązują do sztuki wschodniej. W XVIII wieku, gdy w Chinach i Japonii kolejne pokolenia artystów tuszu tworzyły swe szczegółowe, idealistyczne lub półabstrakcyjne poematy malarskie na papierze, europejski tusz służył w dalszym ciągu głównie architektom i rysownikom, np. Łazienek Królewskich lub Zamku Królewskiego w Warszawie, do realistycznych studiów. W XIX wieku artyści poszukujący nowych języków formalnych, a posługujący się tuszem, nadal skupieni byli głównie na architekturze, co można przestudiować, zapoznając się np. z twórczością Stanisława Noakowskiego.

KRAJOBRAZ ZDARZEŃ

Japonizm jako zjawisko kulturowe w dużej mierze kształtował i odnowił sztukę zachodnią, zwłaszcza w podejściu artystów do tematów kompozycji i roli pejzażu. Inspiracja Japonią w sztuce europejskiej jest badana i opisywana od końca XIX wieku. W Polsce publikacji na ten temat jest wiele. Przykładem choćby wydana przez krakowskie Muzeum „Manggha” seria książek poświęconych wybitnym japonizującym artystom polskim okresu Młodej Polski lub album autorstwa dr. Łukasza Kossowskiego i dr. Małgorzaty Martini Wielka

fala. *Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice.*

Wiele dotychczasowych polskich publikacji o japonizmie dotyczy sztuki przełomu XIX i XX wieku i inspiracji drzeworytem ukiyo-e. Nie bez powodu uwaga badaczy polskich zajmujących się wpływami sztuki japońskiej jest mocno skupiona na drzeworycie, odegrał on bowiem wiodącą rolę w kształtowaniu się japonizmu. W drugiej połowie XX wieku siła oddziaływania ukiyo-e na sztukę zachodnią nie była już tak oczywista, wielu twórców wraz z rosnącym zainteresowaniem filozofią i estetyką zen znalazło źródło inspiracji w sztuce kaligrafii. I tu pojawia się bohater tego tekstu: czarny tusz.

Gdy spotkałam się z tradycyjnym japonizmem, a po latach sama zakwalifikowana zostałam do kręgu twórców z nim związanych, do końca nie umiałam się do tego nurtu ustosunkować. Drzeworyty ukiyo-e, czyli fundament dla ojców japonizmu, były dla mnie znakomicie wykonanymi, wyrafinowanymi estetycznie obiektami, ale nie miały lotności i siły pędzla, których uparcie szukałam w sztuce. Niektóre kompozycje fascynowały mnie, np. powszechnie znany *Wiatr z południa, bezchmurne niebo* Hokusai, co oczywiście łączy się z tradycyjnym nurtem japonizmu XIX-wiecznego. Sztuka chan/zen szła jednak w innym kierunku niż ukiyo-e, bezkompromisowo zmierzając w głąb, nie zajmowała się dialogiem z odbiorcą, traktowanym jak potencjalny nabywca dzieła. Podziw dla czarno-białych prac wykonanych tuszem przekraczał zachwyt nad idealnie dopracowanymi kompozycjami drzeworytniczymi. W sztuce dalekowschodnich mnichów istniało dążenie ku wolności i kontemplacji boskości przyrody. Znaczącą różnicą była też różnica techniki: czuły pędzel, którym można wykonywać różnorodne pociągnięcia i być autorem dzieła od początku do końca.

Na styku kultur pojawiają się nie tylko ciekawe inspiracje i ożywcza wymiana myśli, ale także problemy. Zagadnienia budzące wątpliwości w sumi-e dotyczą kwestii związanych z rozumieniem technik malarskich przez współczesnych

artystów spoza Azji. Spotkałam się z opinią, że malarze polscy sumi-e nie malują suiboku-ga, a jedyną cechą, która łączy ich z Japonią, jest stosowanie tuszu. Wątpliwości dotyczące granic dowolności posługiwania się daną techniką mają nie tylko odbiorcy, ale i sami malarze. Pojawiają się pytania: jak trzymać pędzel? jak eksponować prace malowane na papierach bibułowych i czy stawiać pieczęcie na obrazie? Ważne staje się to, jak zachować zasady charakterystyczne dla danego języka sztuki, nie popadając zarazem w sztuczność i przesadę. Pytanie brzmi, jak na ojczystym gruncie budować obrazy oparte na odmiennej, wielowiekowej tradycji artystycznej i jak czytać dzieła istniejące na granicach kultur?

SUMI - E – EGZOTYCZNA TECHNIKA DAWNA A ZAKORZENIENIE W RDZENNEJ TRADYCJI I KRAJOBRAZIE

Technika tuszowa osiągnęła swój największy rozwój na Dalekim Wschodzie i utożsamiana jest przede wszystkim z tym kręgiem kulturowym. Ale czy w naszej kulturze nazwa sumi-e jest trafna, gdy wyrażenie tych słów powinno według tradycji oznaczać jedność tuszu z pędzlem? Artyści europejscy od XVIII wieku używają tuszu do prac rysunkowych. Powstało wiele prac przy użyciu tuszu i piórka, które trudno zakwalifikować jako malarstwo tuszowe. Czy nie lepiej stosować bardziej ideowo precyzyjny termin: sztuka tuszu i pędzla? Czy może trzeba szukać innego, zwracając uwagę przede wszystkim na wartość czerni i bieli w obrazie? Być może lepiej zastąpić wyrażenie „malarstwo tuszowe” określeniem „malarstwo monochromatyczne”. Wtedy mogą się w nim odnaleźć artyści pracujący na granicy dyscyplin w dziełami czarno-białej grafiki, tuszu, ołówka czy węgla, a także twórcy czerpiący bezpośrednio wzorce z Japonii lub Chin. Do jednej grupy można wtedy zaklasyfikować takich artystów jak Małgorzata Olejniczak i Andrzej Strumiłło, w którego twórczości



80



- ▀ LEON WYCZÓŁKOWSKI, CIS W REZERWACIE W WIERZCHLESIE, 1930
- ♣ JÓZEF PANKIEWICZ, KAPLICZKA W PARKU W DUBOJU, 1920
- ♠ LEON WYCZÓŁKOWSKI, WEJŚCIE DO KAPLICY ZYGMUNTOWSKIEJ, 1920
- ♣ STANISŁAW NOAKOWSKI, PORTAL BAROKOWY, 1918



zamiast bambusów i japońskich sosen zobaczyć można drzewa i zwierzęta Suwalszczyzny.

Trzeba pamiętać o nurcie kachō-ga, którego praktycy i popularyzatorzy stanowią aktywną grupę, m.in. w środowisku związanym z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”. W 2016 roku podczas wystawy *Kachō-ga. Obrazy kwiatów i ptaków w sztuce Japonii i Zachodu* można było obejrzeć przykłady dzieł o tych tradycyjnych tematach japońskich. Jednakże w sztuce europejskiej, jak zauważyli sami kuratorzy wystawy, motywy i obrazy kwiatów oraz ptaków istniały od dawna, zanim artyści mogli je bezpośrednio zobaczyć w dziełach importowanych z Japonii. Zatem czy stosowanie terminu kachō-ga, o ściśle określonym znaczeniu w sztuce japońskiej, do nazwania np. prezentowanych na wystawie ornamentów nie jest nadużyciem?

O ile spór dotyczy przede wszystkim środowisk historyków sztuki i kuratorów, artysta tworząc swoją sztukę, czerpiąc z różnych tradycji, może czuć się w dużym stopniu niezależny. Niezależność jednak, jak wszystko, ma swoje ograniczenia. Wątpliwości co do granic eksperymentowania rodzą się, np. gdy artysta staje się nauczycielem. Czy adept malarstwa tuszu i pędzla znad Wisły koniecznie musi uczyć się, jak wygląda bambus? Czy niezbędne są nam do malowania tuszem tradycyjne tematy ze Wschodu? Czy dzisiaj kanon w zachodnim malarstwie tuszowym ma mieć tak samo silne znaczenie jak kanon w Japonii i Chinach? Jak rozwijać się w obrębie tej techniki i jak uczyć jej innych?

Wiadome jest to, że niektóre rośliny Chin i Japonii weszły do świata kultury jako ikoniczne formy sztuki. Bambus, orchidea, chryzantema i kwitnąca śliwa odegrały wielką rolę w procesie nauki sztuki malarskiej jako podstawowe obiekty studiów. Jednak to, co jest powszechne i zarazem uświęcone tradycją na Dalekim Wschodzie, niekoniecznie musi sprawdzić się w naszych warunkach. Często motywy malarskie zaczerpnięte bezpośrednio ze sztuki spełniają popularny postulat różnorodności i w wielu przypadkach dają odbiorcom polskim upragniony efekt egzotyki. Jednak nie zawsze działa to z pożytkiem dla sztuki.

Z drugiej strony, czym byłyby ikona, gdyby nie malowano na niej świętych i gdyby studenci profesjonalnych szkół pisania ikon nie uczyli się wszystkich niuansów tworzenia takiego obrazu, zaczynając od modlitwy, przygotowywania gruntu, starannego przenoszenia rysunku na deskę itd.? *Na Wschodzie źródłem formy malarskiej jest kanon, źródłem kanonu - wizja kontemplacyjna. Nigdy nie jest nim samowola artysty czy koncepcja estetyczna*¹ – pisał prof. Trzeciak.

Czy należy zatem uczyć się malarstwa tuszowego, zaczynając od malowania bambusów? Wiele osób z kręgu kultury zachodniej, uprawiając malarstwo sumi-e na zajęciach muzealnych czy prywatnych kursach, zaczyna od kanonu podstawowego, czyli od bambusa, rośliny nam obcej. Czy malowanie orchidei i bambusa to jedyny sposób zrozumienia natury tuszu i samej natury? A gdyby do kanonu malarskiego włączyć inną roślinę, typową dla naszego klimatu i kultury?

Z kwiatami lilii, piwonią czy chryzantemą, a może najmocniej z drzewami owocowymi, takimi jak wiśnia czy śliwa, które są popularne zarówno w Japonii, jak i w Polsce, jest łatwiej. Drzewa owocowe w naszym kraju są powszechne i bardzo lubiane, zdaje się ze wszystkich najbardziej jabłoni obecna na terenie Polski od czasów Prasłowian. Kwitnące drzewa owocowe są także u nas synonimem radości, obietnicą sytości i długich dni.

Na obrazie autorstwa Leona Wyczółkowskiego *Wiosna w Gościeradzu* (akwarela i tusz, 1931, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy) życiodajne siły natury pokazane zostały bardzo sugestywnie. Do wnętrza domu z powiewem wiatru i jaśniejącym od kwitnienia drzewem wchodzi siła. W Japonii kwitnienie drzew jest szczególnym, odświętnym momentem, pełnym radości, ale i smutku. Widok kwitnącej wiśni dostarcza głębokich przeżyć estetycznych,

1 P. Trzeciak, *Walenie w bezbramną bramę. Koany, obrazy i cała reszta*, katalog wystawy *Dzieło sztuki jako koan*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2009, s. 116.

prowadzi też myśli ku ulotności i kruchości życia. W Polsce natomiast chyba niewiele jest osób, które smucą się na widok ukwieconego drzewa.

Tematem kwiatów i drzew, malowanych m.in. w czerni i bieli, zajmował się Leon Wyczółkowski, twórca cyklu prac tuszowych i grafik z Rogalina, Białowieży oraz Pomorza przedstawiających stare dęby, cisy, kwitnące grusze, jabłonie, świerki oraz sosny. Do dziś obecny w pamięci przyrodników i leśników, odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu widzenia drzew przez Polaków.

Las malowało wielu polskich twórców: realistycznie – jak Maksymilian Gierymski (*Lasek*, 1870–1871, Muzeum Górnośląskie, Bytom) lub modernistycznie – jak Wojciech Weiss (*Wieczorny promień*, 1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Obrazy brzoź i topól pozostawił nam m.in. Jan Stanisławski. Wierzbom symboliczny rys nadał Wojciech Weiss. Ferdynand Ruszczyc w niezwykły sposób ukazał legendarne drzewa Słowian – *Stare jabłonie* (1900, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że drzewa, także owocowe, jako samodzielny temat, wprawdzie od niedawna, są jednak obecne w polskiej sztuce, a ważnymi tematami w malarstwie stały się m.in. pod wpływem Japonii. Obraz bambusa w naszej rodzimej tradycji i symbolice nie istnieje. Jeśli zapytać Polaków, jakie drzewa uznają za najbliższe, okazuje się, że w naszej wyobraźni wciąż dominują dęby, lipy, wierzyby, brzozy, sosny. Drzewami, które niewątpliwie łączą obie tradycje, polską i dalekowschodnią, są sosny. Niejeden malarz z Polski i zapewne niejeden z Chin czy Japonii wychował się wśród tych drzew. Polscy artyści niejednokrotnie podejmowali w malarstwie temat sosnowych lasów. Wymienić tu można choćby Józefa Chełmońskiego (*Droga w lesie*, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie, *Zachód słońca*, ok. 1896, Muzeum Narodowe w Warszawie), Juliana Fałata (*Akwarele z Polesia*, np. *Świtez*, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie), Leona Wyczółkowskiego (*Sosny w Poładze*, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie). Drzewa te, mocno zapisane w codzienności, mogą stać

się w naturalniejszy sposób obiektem rodzimych studiów tuszowych. Wymownym przykładem jest rysunek Andrzeja Strumiły *Sosny* z roku 1959. Jednakże od czasów nowożytnych nie istnieją w sztuce polskiej konkretne wzory malowania elementów przyrody. Metodę malowania np. drzewa każdy artysta wypracowuje sam.

Kwiaty, ważny temat malarstwa dalekowschodniego, są też ważnym motywem malarstwa młodopolskiego. Epoka końca wieku XIX obfitowała w przedstawienia zwiędłych róż, anemonów, maków, malw oraz kompozycji z pięknymi przedmiotami: orientalną porcelaną, złocistymi zegarami i innymi efektownymi drobiazgami. Nastrojowe martwe natury z kwiatami malowali Olga Boznańska, Alfons Karpiński, Leon Wyczółkowski. Kompozycjami kwiatowymi zajmowało się wielu innych twórców, np. Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer i Józef Pankiewicz. Wszyscy ci artyści pozostawali mniej lub bardziej pod wpływem sztuki japońskiej. Polskie obrazy kwiatów były najczęściej elementem większej całości, zaledwie fragmentem martwej natury, jak na obrazie Olgi Boznańskiej: *Martwa natura z buzdikiem* (1903, Muzeum Narodowe w Kielcach). Rzadko kiedy kompozycje z samych roślin stanowiły pełne, skończone obrazy. Opiewany przez Japończyków zapis chwilowego piękna, którym z pewnością są kwiaty, stawał się zarazem symbolem często wieloznacznym. Europejskie obrazy



↑ TADEUSZ KULISIEWICZ, GRUSZA, 1955



↑ TADEUSZ KULISIEWICZ, PORTRET KATARZYNY ZAWADY, 1956

kwiatów były bardziej opisowe i dosłowne. Inna była wizja natury i inaczej rozkładano akcenty. Kwiaty polskie przedstawiano najczęściej w wazonach (np. *Kwiaty Wyczółkowskiego*, 1910, Biblioteka Polska w Paryżu). Sprawiało to wrażenie bezpiecznego, zależnego piękna, „ucywilizowanych” elementów natury, zamkniętych w świecie człowieka. A jednak zdarzało się, że pod wpływem sztuki japońskiej powstawały obrazy kwiatów, które swoją intensywnością kolorów i form zdominowały całe dzieło. Widać to na obrazach *Różowe azalie Wyczółkowskiego* (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie) i *Kaczeńce Karpińskiego* (1934, własność prywatna). Kwiatów wykonanych czarnym tuszem przez artystów polskich jest niewiele (np. *Anemony Wyczółkowskiego*, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). Większość to obrazy olejne bądź pastele. Jednak temat kwiatów, tak lubiany przez Polaków, mógłby stać się w sposób naturalny jednym z podstawowych w procesie nauki malarstwa tuszowego. Czy można w tym kontekście mówić o kanonie? Składnikiem kanonu, oprócz osnutego legendą tematu, jest sposób przedstawienia w określonych ramach

uświęconych tradycją. W sztuce polskiej panuje tu zupełna dowolność.

Mimo dostrzeżenia wielu różnic (choćby tej, że w europejskiej sztuce pejzaż nigdy nie stanowił tak istotnego tematu jak w japońskiej lub chińskiej), przyglądając się polskiemu malarstwu i grafice XIX i XX wieku, można wysnuć wniosek, że drzewa i kwiaty znalazły w nich swoje stałe miejsce. Alfons Karpiński, Olga Boznańska, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer i Józef Pankiewicz osiągnęli mistrzostwo w przedstawianiu kwiatów na obrazie. Z kolei Wojciech Weiss, Ferdynand Ruszczyc, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Julian Fałat, Józef Chełmoński stworzyli w polskiej sztuce arcydzieła obrazów drzew i romantycznych pejzaży.

Dla wielu osób w Polsce synonimami krajobrazów nie są gloryfikowane przez wieki tradycji góry czy ocean, lecz spokojne doliny, niewielkie rzeki, pola zbóż, piaszczysty brzeg morski. Czyż środkowoeuropejskie lasy mieszane bądź Tatry nie mogą mieć równie silnego wpływu na umysł twórcy, jak widok Oceanu Spokojnego, pól ryżowych lub zamglonych gór nad rzeką Li?

Czy wędrówek z tuszem, pędzlem i papierem nie można odbywać wszędzie tam, gdzie trwa piękno natury?

ZAPIS : LINIA - PLAMA

Klasyfikacja rodzimych dzieł malowanych z użyciem materiałów dalekowschodnich jest dyskusyjna. Polacy malujący na Dalekim Wschodzie lub mający za sobą długoletni pobyt w tym rejonie świata, poznawszy technikę tuszu i pędzla, najczęściej przyjmują tamtejsze metody pracy nad obrazem w sposób bezdyskusyjny. Tak stało się w działaniu np. Marii Rybickiej, Emilii Fujigaki i Nyogena Nowaka.

Powraca jednak pytanie o charakter dzieła tuszowego: czy zachodnie malarstwo tuszowe powinno spełniać wszystkie kategorie tuszowego malarstwa dalekowschodniego? Różni je często nie tylko sposób komponowania, ale przede wszystkim technika i zwracanie uwagi na inne walory obrazu. Malarze chińscy i japońscy zaczęli od nauki kaligrafii, stawiania różnorodnych linii. Kaligrafia prowadziła ich do malarstwa, a jakość kreski wyrażała intencje. W Europie dawnych wieków malarze nie musieli nawet posiadać umiejętności pisania. Linia nigdy nie miała w naszej kulturze tak wielkiego znaczenia jak w Państwie Środka i w Japonii. W kaligrafii europejskiej świadczyła o poziomie wykształcenia osoby piszącej, ale często skupiała się tylko na warstwie estetycznej. „Linia dalekowschodnia” miała wyrażać świat i mówiła o mentalnym poziomie twórcy. Istnieje różnica między paroma liniami, które mogły stanowić ostateczne dzieło, zarówno dla autora, jak i odbiorcy, a setkami kressek, które najczęściej były wstępem do pracy nad „prawdziwym” obrazem.

Szkicowników z krajobrazami wykonanymi tuszem zachowało się w historii Europy wiele, w Polsce np. melancholijne *Szare pejzaże z Duboju* Józefa Pankiewicza (powstałe w okresie 1896–1897, z użyciem tuszu, ołówka i gwaszu), studia Jana Stanisławskiego, dynamiczne rysunki roślin i pejzaży Wojciecha Weissa. W sztuce

powojennej warto zwrócić uwagę na prace Andrzeja Wróblewskiego z Tatr i wyjątkowy w skali polskiej cykl rysunków z Azji autorstwa Andrzeja Strumiłły.

Nasza kultura nigdy nie hołdowała linii, jako podstawowej formie wypowiedzi artystycznej, nie wytworzyła więc nazewnictwa dotyczącego rodzaju stawianych przez artystę kresek. Bardzo istotną determinantą w historii rysunku europejskiego jest narzędzie, którego się używało. Przez wieki linie w Europie tworzone ołówkiem, węglem i kredką, które nie ułatwiają stawiania różnorodnych linii. Ciekawym zagadnieniem jest linia-kontur, która budowała strukturę średniowiecznego malarstwa iluminatorskiego. Inny jest rysunek Leonarda da Vinci i Albrechta Dürera tworzony z tysięcy drobnych, starannych kresek, który służył wnikliwym studiom natury. Inne są ekspresyjne linie Rembrandta, który trzcina i pędzlem tworzył oszczędne zapisy krajobrazów i sylwetek ludzkich. Inne walory linii, takie jak płynność i elegancję, widać u Sandro Botticellego czy Gustava Klimta. Ale nigdy charakter linii nie będzie tak precyzyjnie nazwany i analizowany jak na Wschodzie. Kreska rysownika (wcześnie nienazywana u nas linią) jest wynikiem swobodnych, osobistych poszukiwań twórcy i nie stanowi kanonu.

POLACY W DALEKIEJ AZJI

Wielu polskich artystów zainspirowanych Dalekim Wschodem, tworzących czarno-białe pejzaże czy to Azji, czy podhalańskich wsi, nie przejmowało się kanonami przedstawień, którymi ograniczeni byli przedstawiciele różnych malarskich szkół chińskich i japońskich. Ma to swoje dobre i złe strony. Świątynia w górach lub zmierzch w wiosce rybaków nie były obowiązującym tematem dla wizytujących Azję artystów z Europy. Jadąc przez Mongolię w latach 50. ubiegłego wieku, polscy malarze nie przedstawiali tuszem scenek z wielbłądami, lecz ciężarówkę na tle stepu. Malowali to, co widzieli, co ich ciekawiło, co uważali za prawdziwe. Dlatego ich obraz Azji jest osobisty

i wprowadza coś wyjątkowego do powszechnej historii malarstwa tuszowego.

Nieskrępowani rygorami tradycyjnych nauk mistrzów tuszu, nie odbywając paroletniej nauki kaligrafowania i kopiowania, nie uczyli się również dalekowschodnich schematów malowania ptaków, kwiatów czy gór. Mając do dyspozycji wschodnie narzędzia, tworzyli po swojemu, przez pryzmat rodzimego dziedzictwa kulturowego i zdobytej w akademiach sprawności warsztatowej. Ciekawe jest przyjrzenie się metodom ich pracy. Andrzej Strumiłło dość często tworzy obraz z użyciem piórka i przez lawowanie, wprowadzając parę elementów linearnych. Tadeusz Kulisiewicz w najbardziej charakterystycznych dla siebie rysunkach tuszowych używał tylko piórka. Jego prace składają się niekiedy z paru-nastu kresek (*Portret Katarzyny Zawady, Kura, Głowa starca* z 1983 roku, z cyklu *Chiny*). Nie ma tam gry linii wynikającej z gestu pędzla, niuanów grubości, długości i sprężystości pociągnięć, co ma miejsce najczęściej w tuszowych obrazach dalekowschodnich.

Jerzy Panek wszystko rysował dłutem, z sobie tylko właściwą wrażliwością. O przemianie, której doświadczył w czasie dwumiesięcznej podróży na Daleki Wschód, mówił: *W Chinach spotkałem największy kult drewna. Tam też nauczyłem się głęboko widzieć czerni i biel. Oni widzą inaczej niż my, oczy im pracują lepiej. Poza tym instynkt. Wiedzą wszystko o proporcjach, o współistnieniu czerni i bieli. [...] Dotknąłem też niespotykanych papierów. Mój ojciec nauczył mnie dawno temu, jak papier brać do ręki, jak go czuć. W Chinach stało się to moje drugie odkrycie papieru. Chiny uczą prostoty. Więc to wszystko było jednym wielkim wstrząsem, bardzo szczęśliwym dla mnie. Dzięki takim wstrząsom człowiek się pcha do przodu.*² W tym kontekście, gdzie mowa przede wszystkim o wartości czerni i bieli oraz o Chinach, trudno mówić o przynależności twórcy do nurtu tradycyjnego

2 K. Kulig-Janarek, *Jerzy Panek 1918–2001*, Wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006, s. 23.

japonizmu, paradoksalnie mimo że był to mistrz drzeworytu.

Kontakt z Dalekim Wschodem, zarówno bezpośredni – podczas podróży do Japonii, Chin i Korei na naukę do tamtejszych twórców, jak i pośredni – przez oglądanie dzieł sztuki wschodniej na wystawach i w publikacjach książkowych, cały czas trwa, więc być może będziemy świadkami nie tylko tworzenia nowych kierunków, ale i ortodoksyjnego, coraz bardziej profesjonalnego kontynuowania tradycji wschodnich na Zachodzie. Dojrzałą aktywność twórczą rozpoczyna kolejne pokolenie Polaków, np. Wiesław Borkowski, artysta wykształcony w akademii w Chinach, który w swoich pracach próbuje pokazać relację Europy i Azji. W niektórych wypadkach poznanie klasycznego tuszowego malarstwa z Azji stawało się punktem zwrotnym dla artystów. Prowadziło do przemiany życia w warstwie najgłębszej. Taką drogę odbył malarz Lech Żurkowski.

W czasach, gdy tworzy się programy telewizyjne, w których bushi konkuruje z robotem w szybkości i celności obcinania gałęzi bambusa, gdy co roku ogromny procent absolwentów szkół artystycznych rezygnuje z tradycyjnego rysowania i malowania, odchodząc do świata komputerów, gdy następuje dominacja cyfrowej fotografii i grafiki komputerowej, zdecydowana opinia w sprawie losów sztuk wizualnych Andrzeja Strumiły o przemyślanym wyborze narzędzi pracy może brzmieć proroczco: *W czasach wielkich technologii i działań multimedialnych w sztukach świadomie sięgamy po pióro lub pędzel umoczone w tuszu. Czerni na bieli. Żyjąca czerni i żyjąca biel. Czerni, która może stać się wszystkim, i biel, która wszystko przyjąć może.*³

W natłoku bodźców wzrokowych, w jakim żyjemy, przekaz wyrażony językiem czerni i bieli oraz proste narzędzia pracy malarskiej tym bardziej frapują, dla wielu stają się narzędziem pracy

nad sobą czy rodzajem arteterapii. Archaiczność techniki malarskiej: pędzla, rozcieranego tuszu, papieru i paru farbek, staje naprzeciwko najnowocześniejszych programów komputerowych, które same rysują. Jest to sytuacja nowa i intrygująca. ¶

Bibliografia:

1. *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Wyd. Universitas, Kraków 2009.
2. *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Wyd. Universitas, Kraków 2007.
3. A. Kozyra, *Estetyka zen*, Wyd. Trio, Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa 2010.
4. L. Sickman i A. Soper, *Sztuka i architektura w Chinach*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
5. P. Trzeciak, *Idea i tusz*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
6. Ł. Kossowski, M. Martini, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Polski Instytut nad Sztuką Świata i Wyd. Tako, Warszawa-Toruń 2016.
7. *Podróż do Edo. Japońskie drzeworyty ukiyo-e z kolekcji Jerzego Leskowicza*, red. A.K. Maleszko, Wyd. Fundacja Jerzego Leskowicza, 2017.
8. K. Kulig-Janarek, *Jerzy Panek (1918–2001)*, Wyd. Muzeum Narodowego, Kraków 2006.
9. J. Guze, *Kulisiewicz*, Wyd. Sztuka, Warszawa 1956.
10. *Three Thousand Years of Chinese Painting*, Yale University Press, Chiny, 1997.
11. T. Pignatti, *Historia rysunku od Altamiry do Picassa*, Arkady, Warszawa 2006.
12. A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.
13. *Cień tuszu. Inspiracje dalekowschodnie w sztuce współczesnej*, katalog wystawy, red. M. Ginter-Frołow, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 2015.
14. A. StrumiHo, *Vixi*, katalog z wystawy, Suwałki 2002.
15. *Rysunki ze zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku. A. StrumiHo*, katalog wystawy, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa, 1997.
16. M. Jakoby, *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim*, Wyd. Trio, Instytut Konfucjusza w Krakowie, Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, Warszawa 2009.
17. P. Trzeciak, *Walenie w bezbramną bramę. Koany, obrazy i cała reszta*, katalog wystawy *Dzieło sztuki jako koan*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2009.
18. J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, tł. H. Lipszyc, Wyd. Karakter, Kraków 2016.
19. *Haiiku*, tłum. A. Zuławska-Umeda, Ossolineum, Wrocław 1983.
20. A. Bancroft, *Zen direct pointing to reality*, Wyd. Thames & Hudson, London 1979.
21. *Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Życie i dzieło*, Muzeum Narodowe, Kraków 2002.
22. T. Matuszczak, *Józef Chełmoński*, Wyd. Ryszard Kluszczyński, Kraków 2003.
23. M. Twarowska, *Wyciótkowski*, Auriga Oficyna Wydawnicza, Wyd. Artystyczne i Filmowe w Warszawie, Warszawa 1973.
24. *Olga Boznańska*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015.
25. Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*, Wyd. Kluszczyński, Kraków 2002.
26. I. Kossowska, <http://culture.pl/pl/tworca/jozef-pankiewicz>
27. <http://manggha.pl/news/6>
28. <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=27967>
29. <http://www.wypianski.mnw.art.pl/rkps924.html>
30. U. Kozakowska-Zauchka, *Kresy w sztuce polskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Wyd. Bosz i MNK, Olszanica 2009.
31. M. Rybicka, *Magia pędzla. Moja przygoda z malarstwem chińskim*, Wyd. Historia i Sztuka, Poznań 2006.

3 *Rysunki ze zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku. A. StrumiHo*, katalog wystawy, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 1997, s. 7.

NATHALIE ROUGE

Krivoklat, współczesny ikonoklazm i pisanie o sztuce



WYWIAD Z JACKIEM DEHNELEM

Dandys żyjący w XXI wieku. Znamca malarstwa, wielbiciel sztuki. Jasne, Jacek Dehnel. *Krivoklat* to książka o naszej relacji z obrazami, o chęci zniszczenia tego, co pociąga. Wariat postanawia oblać kwasem siarkowym wybitne malowidła. Herostrates widziany na nowo. To apologia malarstwa lub akt destrukcji, książka o kiczu lub o dobrym guście? Nie dajmy się nabrać. O wszystkim naraz. Podziwiam „nieznośną lekkość” stylu tej powieści. Wchłaniam jej zdania, smakuję, pytam.



↓ FOT. CEZARY RUCKI

Nathalie Rouge: *Krivoklat* to kolejna książka o malarstwie po *Saturnie*. Skąd to zainteresowanie malarstwem?

87

Jacek Dehnel: Cóż, miałem być malarzem; malarką jest moja matka, malarstwem zajmowały się dwie jej ciotki, ich kuzyn i tak dalej. W domu było mnóstwo albumów o sztuce i stanowią one żelazny kapitał mojej wyobraźni i pamięci. Przez wiele lat było to moje najważniejsze zajęcie, a potem, kiedy pojawiło się pisanie, sądziłem, że będzie ono tylko dodatkiem, hobby wykonywanym w wolnym czasie, natomiast zarabiać będę na malarstwie właśnie. Okazało się, że jest odwrotnie, a na sztukę mam coraz mniej czasu. I pewnie z tej tęsknoty bierze się siła przyciągania – bo nie tylko *Saturn* i *Krivoklat*, ale też całkiem sporo tekstów do katalogów wystaw oraz tekstów o pokrewnej malarstwu fotografii, z *Fotoplastikonem* na czele.

Czy nazwisko głównego bohatera odsyła do czegoś, czemu wybrano akurat taką pisownię: *Krivoklat*?

Od początku wiedziałem, że w tej powieści, będącej pastiszem Bernharda, wszystko musi być ultra-austriackie, a jeśli ultraaustriackie, to musi być czeskie nazwisko. Wystarczy pójść na wiedeński cmentarz, żeby się zorientować, że Austriacy to tacy Czesi mówiący po niemiecku. Krivoklát to miejscowość w Czechach, znana z malowniczego średnio-wiecznego zamku, ale dla mnie ważne było samo brzmienie. Tytułowy bohater, który nosi nazwisko w zapisie niemieckim, nie jest konformistą ani też nie występuje jawnie przeciwko społeczeństwu, on układa się skosem, trochę wbrew zasadom, trochę zgodnie z nimi. Jakby ktoś go „krzywo kładł” w nurcie społeczeństwa.

Kompozytor, muzyk to bohater romantyczny. Wariat niszczący wybitne dzieła malarskie to bohater...

No, to zależy. Możemy mieć kompozytora czy muzyka jako bohatera romantycznego, ale również jako wyrachowanego cwaniaka w typie balzakowskim czy neurotyka, jak w *Przegranym* Bernharda. Zawód nie czyni od razu postaci. Krivoklát jest postacią złożoną: przez społeczeństwo jest widziany jako bezrozumny, podły wariat, natomiast sam widzi swoją „misję” zupełnie inaczej i, jak sądzę, jego monolog pokazuje czytelnikowi, że nie jest to czczy wymysł szalonego mózgu. To bohater bardzo bernhardowski, stąd zresztą pomysł na to, żeby powieść była pastiszem – u Bernharda mamy bardzo często postać z jakąś przedziwną misją, z reguły destrukcyjną właśnie, przeprowadzaną w imię ideałów.

Mam wrażenie, że Krivoklát daleko odbiega od zwykłego pastiszu. Czy w ogóle jest to pastisz?

Owszem, jest. Ma wszelkie cechy gatunku – potocznie przyjmuje się, że pastisz to coś śmiesznego, karykaturującego styl dzieła pastiszowanego, ale tak wcale nie jest. To byłaby parodia. Pastisz natomiast jest użyciem cudzego stylu czy pomysłu w nowy, świeży sposób, przy czym jego relacje z tekstem bazowym mogą być najróżniejsze, od niechęci do uwielbienia. Może też być zabawą dla samej zabawy, a może pełnić również inne funkcje. Ja użyłem

dykcji Bernharda, jego sposobu kształtowania frazy, bohatera, fabuły, żeby powiedzieć o rzeczach dla mnie istotnych, czyli o miejscu sztuki w epoce i społeczeństwie, w którym żyję.

Renoir jest nazwany w powieści „cesarzem kiczu”. To książka o kiczu lub o dobrym guście?

Autor niekoniecznie wie najlepiej, co jest w książce i o czym książka traktuje, ale spróbuję odpowiedzieć. *Krivoklát* jest m.in. o kiczu, owszem, choć to dla mnie temat poboczny wobec głównego. Obfitość kiczu, złego smaku, atrap sztuki, atrap prawdziwego przeżywania sztuki, a może prawdziwego życia w ogóle, bierze się wedle Krivokláta z celowego psucia społeczeństwa i z niezrozumienia roli arcydzieł w naszym życiu, które z pozycji przewodników czy może instrumentów wzmacniających rozumienie świata zostają sprowadzone do roli muzealnych gadżetów.

Jak podchodzić do dzieła sztuki: z pustą głową (Krivoklát) czy z wywietrzoną (jego żona)? Jaką strategię przyjąć?

Po to umieściłem w historii obie te strategie, żeby pokazać ich równorzędność. Obie są dobre, obie nam coś dają, a coś zabierają. Nie wygłaszam tu oczywiście jakichś prawd obiektywnych, jedynie mój osobisty pogląd, bazujący na wieloletnich doświadczeniach mojego mózgu z różnymi muzeami i zabytkami świata. Dla mnie to są dwa oblicza tego samego zainteresowania sztuką, realnej potrzeby kontaktu z dziełem, podczas gdy na antypodach jest „zaliczanie” muzeów przez szybką focję z *Mona Lisą* i kupno parasolki z obrazem van Gogha.

W powieści w dużej mierze obecne są klasyczne dzieła malarskie. Czy możemy wyobrazić sobie głównego bohatera niszczącego dzieła Barnetta Newmana lub Marka Rothki?

Tak, zdecydowanie. Natomiast kontekstem tej książki jest gmach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, dla austriackiego kolekcjonowania sztuki symboliczny, a także *Dawni mistrzowie* Bernharda, których fabuła toczy się właśnie tam, przed portretem pędzla

Tintoretta, a wreszcie luźny pierwowzór Krivoklata, Bohlmann, który faktycznie niszczył dzieła sztuki w muzeach i wybierał niemal wyłącznie artystów takich jak Rembrandt, Dürer, Rubens czy Cranach. Choć zaczął akurat od *Złotej rybki* Paula Klee. Nawiasem mówiąc, obraz Barnetta Newmana *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III* został w roku 1986 zniszczony w amsterdamskim Stedelijk Museum przez innego wandalę. Ta sprawa, jej rozwój, problemy praw autorskich, autentyczności dzieła, wandalizmu, postrzeganie sztuki są treścią znakomitego eseju filmowego Barbary Visser *Koniec ze strachem*.

Krivoklat zamierza niszczenie obrazów płaskich.
Czy mógłby zniszczyć rzeźbę?

Bohlmannowi bodajże to się zdarzyło, jeden z najśłynniejszych przykładów takiego wandalizmu to atak na *Pietę* Michała Anioła w 1972 roku, ale w powieści rzeźby nie były mi do niczego potrzebne. W ikonoklazmie jednak ważna jest ta „ikona”, a nie „bałwan”, choć dla bóstwa starotestamentowego nie było to chyba istotne rozróżnienie.

Czemu akurat autoportret Dürera wybrany jest do niszczenia?

To jedno z dzieł, o których Krivoklat mówi, ale w scenie kluczowej, kiedy krąży po kolejnych salach Kunsthistorisches Museum, nie może wybrać dzieła, myli się, nie może zdecydować, gdy właśnie... no, nie uprzedzajmy. Ale, tak czy owak, wiemy, że nie jest to akurat autoportret Dürera – autoportrety są trzy, jeden w Prado, drugi w Monachium, trzeci w paryskim Luwrze.

Czy pisanie powieści o sztuce może być rodzajem krytyki artystycznej?

Mam nadzieję. ¶

♦ ILUSTRACJA AUTORSTWA NATHALIE ROUGE:
FOTOKOLAŻ NA PODSTAWIE KSIĄŻKI JACKA DEHNELA,
ZDJĘĆ PRAC DÜRERA, RENOIRA ORAZ HENRIEGO
VIDALA (AUTOR ZDJĘCIA RZEŻBY KAINA: ALEX E.
PROIMOS, ŹRÓDŁO: [HTTPS://PL.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/
PLIK:PARIS_TUILERIES_GARDEN_FACEPALM_STATUE.
JPG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Paris_Tuileries_Garden_Facepalm_Statue.JPG), DATA DOSTĘPU: 4.05.2019, CC-BY-2.0. [HTTPS://
CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/2.0/DEED.PL](https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.pl))

89





IZABELA MYSZKA

Miodem płynące



90

Stanisław Brach jest twórcą wiernym materii. W swoim biogramie podkreśla wykształcenie, zakorzenione w Łysej Górze, w szkole edukującej techników ceramików. Sześć lat wśród konkretnej substancji, potem Wydział Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Pracowni Ceramiki. Jeszcze w czasie studiów Brach założył własną pracownię urządzoną w piwnicy krakowskiej kamienicy. Tam wybudował piec do wypalania gliny.

Ceramika, szamot, glina i porcelana, rzeźba ceramiczna, ceramiczny obraz... Jedna materia w kilku odsłonach.

Na wystawie w Ośrodku Propagandy Sztuki Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi od 26 kwietnia do 26 maja 2019 roku prezentowany jest cykl prac zebranych pod tytułem *Miodem płynące*. Brach po raz kolejny prezentuje „pszczołki” – takie określenie dla prac, poświęconych problematyce wymierania pszczoł, funkcjonuje w jego pracowni. Wcześniejsze odsłony to indywidualne wystawy w BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim, Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Galerii Sztuki Współczesnej Naerbo w Norwegii oraz kilkanaście pokazów w ramach wystaw

zbiorowych w Polsce i zagranicą. Interesującym eksperymentem była ekspozycja w przestrzeni ogrodu, którą artysta zatytułował *Ogród miodem płynący*. W Łodzi, pod kuratelą Dariusza Leśnikowskiego, prezentowane są instalacje multiplikowanych form, „negatywowych” odlewów z miodowych plastrów wziętych z ula.

ŚWIAT IDEALNIE DZIAŁAJĄCEGO PSZCZELEGO SPOŁECZEŃSTWA

Ul działa jak absolutnie precyzyjna fabryka. Mechanizmy produkcji są czysto biologiczne. Żywe organizmy „zakodowane” na rozmnażanie i pracę, której skutkiem ubocznym, skrzętnie wykorzystywanym przez ludzi, jest miód. Społeczność pszczela jest fascynująca! Zachwycają porządek i precyzja panujące w ulu. Relacje z naukowych badań odkrywają przed nami fascynujący świat idealnie działającego pszczelego społeczeństwa.

Ludzie udomowili pszczoły. Rozstawiając ule, wypełnione woskowymi plastrami, budujemy

pasieki – pszczele wszechświaty. Produkcja miodu roślinie. Z sympatią cytujemy Kubusia Puchatka pragnącego mieć pełny brzuszeczek. Ale **w sygnałach ekologów zaczynamy dostrzegać prawdziwy problem.** Zagrożająca światu klęska, przewidywana przez naukowców, nie dotyczy Kubusiowego miodku... Rzecz idzie o proces generatywnego rozmnażania roślin. Pszczoły zapylają kwiaty, które rodzą owoce z nasionami stanowiącymi początek kolejnych roślinnych bytów, służących ludzkości za pokarm. Jeśli wyginą pszczoły, ludzkości zostaną cztery lata egzystencji – od lat ostrzegają naukowcy.

Eksplokacja świata natury przyprowadziła ludzkość do konsumpcjonizmu. Liczy się, aby było BARDZIEJ. Większe plony z hektara, lepsze środki ochrony roślin, skuteczniejsze niszczenie szkodników, chorób i chwastów. Więcej wyprodukowanej BARDZIEJ materii. W tej niepoahowanej gonitwie ku lepszemu przez długie lata nie zwracano uwagi na ofiary. Już wiemy, że przez ostatnie dekady doprowadziliśmy środowisko do stanu degradacji i teraz – nareszcie – chylimy czoła przed naturą. – *Byłem kiedyś z bratem na przeglądzie pasieki po zimie* – mówi Brach. – *Kilka uli już się ożywiło. W jednym panowała cisza absolutna. Zginęła cała rodzina...* Taki był początek procesu kreacji woskowo-porcelanowego pszczelego świata.

W I E R N Y C E R A M I C Z N E J M A T E R I I

O porcelanowej materii i trudzie tworzenia w niej, o marginesie niepewności twórcy dowiaduję się podczas rozmów z artystą. Opowiada o kurczeniu się substancji w procesie wypału, „stracie” objętości, niepewności efektu końcowego. – *Nigdy nie wiem, co dokładnie wyjdzie z pieca... Czekam, aby odkryć co – poza oczywistością – ogień wydobędzie z ceramicznej materii.* O przebiegu procesu odbiorca dowiaduje się z wyświetlanego na wystawie filmu pt. *Dwie przestrzenie.* Kolejne sceny w filmie poruszają aspekty edukacji dzieci i młodzieży.

Przedszkolaki, tak uwrażliwiane na sztukę i problemy natury, wylewają płynną porcelanę w plasterkowe formy. Studenci warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych poznają procesy technologiczne i ekonomiczne związane z produkcją porcelany. Przedszkolaki z grupy społecznej, w której funkcjonował syn artysty Cyprian Brach, gościły w krakowskiej pracowni twórcy. Studenci odwiedzali fabrykę porcelany Ćmielów Design Studio, z którą Brach współpracuje. Jedni i drudzy, uzbrojeni w butelki po płynie do mycia naczyń, leją płynną substancję w mikroprzestrzenie heksagonalnych kształtów. **Porcelana zastęga w woskowych plastrach,** następnie wędruje do pieca, z którego wyciągane są formy dyktowane twórczą wizją, magią ognia i geometrią natury.

S Z T U K A Z N A T U R Y

Plaster miodu budowany jest przez pszczoły z identycznych, idealnie do siebie dopasowanych, heksagonalnych komórek. Plaster jest zatem multiplikacją replikowanych mikroprzestrzeni. Brach wykorzystuje zużyte plastry. Poczerniały wosk, zamknięty w drewnianych ramkach zawieszonych na ścianie, wciąż uwalnia miodowy zapach. Niezwykłe wrażenie w galeryjnej surowości. Jest też szklany ul, w którym artysta w akcie performance’u umieszcza martwą rodzinę. W skupieniu rozsypuje owadzie ciała między plastrami. Na koniec układa królową tak, aby widoczny był numer przyklejony do jej ciała. **Wymarła społeczność... wszyscy niezależnie od funkcji, pozycji społecznej, wieku.** Zostają puste plastry. Z pozbawionych woskowej weny ramek Brach ustawia dwie wieże. Pozostałe posłużą jako matryce dla porcelanowych odlewów.

Plastry w ulach, jako inicjowane przez człowieka środowisko życia pszczelich rodzin, są kopią naturalnie występujących w przyrodzie. Te „człowiecze” różnią się nieznacznie od naturalnych kształtem i wielkością.

Owalne kształty wielkości mniej więcej ludzkiej dłoni to porcelanowe, nieszkliwione odlewy plastrów naturalnie zbudowanych przez pszczoły.



↑ STANISŁAW BRACH W PRZESTRZENI WYSTAWOWEJ

➤ STANISŁAW BRACH, MIODEM PŁYNĄCE



Rozmawiają dyskretnie z tymi mniej naturalnymi odlewami z plastrów wyjętych z ula. Prostokątne, ortogonalnie prawie idealne, prawie identyczne... **Prawie, które w zuniformizowanym świecie daje poczucie odrobiny indywidualności, przypadkowości, niezależności.**

Porcelanową biel, niekiedy muśniętą rysem natury, dopełnia złoty lub platynowy błysk. Dotknięcie złotem to imitacja miodu. Platyna, wciąż szlachetnie piękna, ale już z innej, nowej, „niemiodowej” rzeczywistości.

Kolejnym elementem wystawy są kubeczne naczynia, powstałe ze sklejonych porcelanowych plastrów. Wyrażają jednocześnie pustkę, jaką wzbudzamy w naturze przez nasze kulturowe, konsumpcyjne postawy, i przestrzenie do wypełnienia naszej ludzkiej powinności wobec natury. Niektóre naczynia pozostają formalnie regularne, inne są jakby porozrywane. Rozumiemy, że w ludzkich porządkach tego świata wciąż jest naturalny ład, ale jeśli porozrywamy „niosące dzbany”, przestaną pełnić swoje zadania.

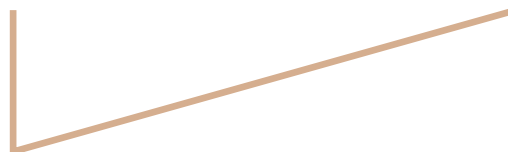
Porcelanowe kubeczki ustawione są na horyzontalnej płaszczyźnie podestu, jakby na stole

– bierzmy i uczujmy miodem. Kolejne obiekty są konstruowane z tych samych heksagonalnych form, ale tym razem zespolonych i wyniesionych wertykalnie, otwierających się ku górze. Z rozszarpanych fragmentów plastra wylewa się złoto.

Podobne wrażenie budzi instalacja *Miodem płynące*. Łamane plastry miodu odsłaniają swą esencję. Złoto wypływa z otwartych heksagonalnych mikroprzestrzeni. Każdy, kto spijał miód prosto z plastra, przywołuje tę sensualność: zapach, kruchość, miękkość, słodycz. Pęknięte plasterki uwalniają złoto dotąd uwięzione w ich wnętrzu. **Złoto kapie na talerzyki – symbole naszej konsumpcyjnej kultury.** Chwila refleksji... Działalność człowieka zmierza do pozyskania dobra z natury. Na jego talerz spłynie słodka nagroda. Rodzi się jednak pytanie: czy jedynie o „talerz” idzie? I dalej: czy cel uświęca środki, i głębiej: czy możemy tak gospodarować daną nam pod opiekę przyrodą? To instalacja skrzęca się złotem plasterków zawieszonych na sznurkach i tańczących w piruetach własnej osi. Zalewana złotą esencją faktura talerzyków staje się pozostawionym w sferze sztuki wizerunkiem konsumpcyjnej

rzeczywistości, z delikatną próbą sprowadzenia go do użytkowości.

Podsumowaniem artystycznej wypowiedzi wydaje się być *Światło*. To symboliczna forma świecy, odwiecznie powoływanej do istnienia z użyciem pszczelego wosku. Ta konstrukcja, naprzemiennie ułożonych porcelanowych i woskowych kręgów, kieruje odbiorcę w wertykalny układ myśli o bycie. Wzrastamy w mądrości, nakładamy kolejne warstwy kulturowych filtrów, tych uwikłanych w naturę – przyrodę i tych zakorzenionych w kulturze – sztuce.



PORCELANOWO - PSZCZELI ŚWIAT

94

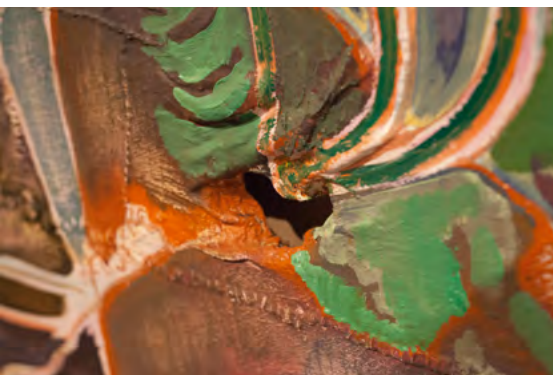
Kulturowe filtry wyłapują problemy współczesności. Religia i filozofia, nauka i sztuka kreują trendy ustanawiające nowe porządki. W 2015 roku papież ekolog Franciszek w encyklice *Laudato Si*, nazywając ludzi gospodarzami Ziemi, daje wykładnię rozumienia biblijnych prawd. *Czyńcie sobie ziemię poddaną* oznacza dziś troskę o środowisko, ochronę przyrody, szacunek dla wszystkich bytów. Naukowcy badają mechanizmy przyrody, aby ograniczyć degradację środowiska. **Artystyczne wypowiedzi coraz częściej „kiełkują” na ekopodłożu.**

Porcelanowo-woskowy świat Bracha kieruje emocje, uwiedzione estetyką, w stronę nadestetycznych wartości. Tu przez piękno przemawia wartość pracy, dobra, szacunku, porządku, ale także empatii dla świata przyrody, pokory, dążenia do doskonałości. Czytelna fascynacja porządkiem geometrii i czystości form przekłada się na rozumienie konieczności poszanowania praw natury.

Łódzka wystawa *Miodem płynące*, jak mówi jej kurator Dariusz Leśnikowski, jest „czysta”. Jest ujmującą pięknem materii opowieścią o dążeniu do doskonałości artystycznej formy i szacunku dla praw przyrody. ¶

MICHAŁ SZUSZKIEWICZ

Miękkie lądowanie w piekle. Biennale Sztuki w Wenecji



↑ MICHAEL ARMITAGE, *UNTITLED*,
2017-2019 (DETAIL),
FOT. M. SZUSZKIEWICZ

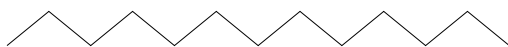


↑ ROMAN STAŃCZAK,
FLIGHT, 2019,
FOT. M. SZUSZKIEWICZ

↓ CHRISTINE AND MARGARET
WERTHEIM, *TOXIC REEF* (DETAIL),
2007-2019, FOT. M. SZUSZKIEWICZ



→ ROMAN STAŃCZAK, *FLIGHT*, 2019 (DETAIL),
FOT. M. SZUSZKIEWICZ



96

Pisząc o 58. Międzynarodowej Wystawie Biennale Sztuki w Wenecji, prowadzę relację z miejsca oznaczonego obecnością sztuki, tej stojącej w świetle reflektorów, tej wyłuskanej z tysięcy podobnych zdarzeń plastycznych, tej wyniesionej na piedestał zupełnie niestrawnego splendoru. Gdzieś w tym zbiorowym szaleństwie postaram się odnaleźć ślady rzeczywistej, choć ulotnej emocji, której dostarcza nam sztuka.

Hasło wywoławcze tegorocznej imprezy brzmi *Obyś żył w ciekawych czasach* i jest XX-wiecznym „tłumaczeniem” nieistniejącego chińskiego przekleństwa. Kuratorowi udało się uderzyć w czułą strunę, coś, co lubimy najbardziej. Nie pozostawiając nas obojętnymi na los innych ludzi, Ralph Rugoff daje oficjalne przyzwolenie na oderwanie od ziemi. Żeby jednak ta podróż nie okazała się zbyt komfortowa, na nabrzeżu, przy Arsenale, straszy przyholowany przez Christopha Büchela wrak statku, na którym w 2015 zginęły setki uchodźców szukających dla siebie miejsca w naszym świecie. Jednak znacznie bardziej rzuca się w oczy szereg zakotwiczonych u bram Giardini nowoczesnych jachtów.

Podobno *Wenecja to miasto, które zrównuje wszystkich*. Tak przynajmniej stwierdziła pewna wpływowa polska kuratorka, tłumacząc to koniecznością przemierzania miasta na piechotę. Czy tak jest w istocie? Dość powiedzieć, że rozmowa (a raczej *small talk*) odbyła się u progu najdroższego hotelu w Wenecji podczas perwersyjnej imprezy, gromadzącej rekinów biznesu, weteranów sztuki i nieopierzonych artystów. Jeśli mówimy o egalitarnej utopii, nie wolno nie wspomnieć o *The Shadow of dream*, projekcie Open Group, czyli czwórki młodych artystów – kuratorów reprezentujących Ukrainę. Ich praca to życzeniowy obraz sztuki współczesnej nieskalany ziemskim przyciąganiem międzynarodowego show. Open Group stawia na demokratyczną wizję, w myśl której ukraiński An-225 Dream, czyli największy samolot transportowy na świecie, odbywa lot na biennale i, przelatując nad terenem, gdzie odbywa się impreza, zostawia ślad swojej obecności, przysłaniając słońce masywną sylwetką. – *W jaki sposób ładunek samolotu kształtuje jego cień?* – pytają autorzy. Ładunek jest bezcenny, to „wszyscy artyści Ukrainy”, a w każdym razie zapisane na twardym dysku nazwiska tych, którzy zgodzili się uczestniczyć w projekcie. Wszyscy artyści Ukrainy niewątpliwie tworzą wspólnie kulturę swojego kraju, ale nad biennale przelatują niezauważeni. Piękna wizja egalitarności świata sztuki pozostaje jedynie marzeniem twórców.

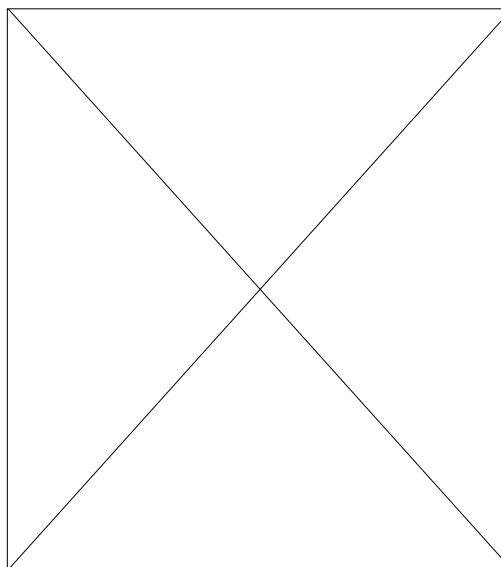
Gdyby ktoś chciał zobaczyć z bliska, co może spotkać śmiałka, który postanowi wznieść się ponad stan, proponuję udać się na Giardini i odbyć lot z Romanem Stańczakiem. *Flight* to projekt efektowny, czarujący w swym prostym założeniu, że artysta ni mniej, ni więcej, tylko czyni sztukę i że robi to własnymi rękami. A jednak Stańczakowi się udaje, spełnia swoje dawne pragnienie i wywraca samolot na lewą stronę. Choć maszyna rzeczywiście została przenicowana, praca w pierwszej chwili rozczarowuje. Nie dorasta do hipnotycznej wizji dzieła niemożliwego, przestrzennego obrazu na miarę lustrzanego odbicia rzeczywistości, obiektu utkanego z antymaterii. Nie jest również zdolna podźwignąć oczekiwania



narodu na ostateczne rozliczenie z traumą (bo przecież każdy samolot, to Ten samolot). Kiedy już jednak połapiemy się, że podczas oglądania pracy z bezpiecznej pozycji widza zmieniamy się w uczestników lotu, iż nie musimy wchodzić do samolotu, bo przecież już w nim jesteśmy, a żeby opuścić kadłub, trzeba by się wcisnąć między skrzydła zwinięte jak muszla ślimaka, kiedy dotrze do nas to wszystko, stanie się oczywiste, że ta praktyka, to rzemiosło pozwala widzowi stanąć w zupełnie nieoczekiwanym miejscu. Ciągłe jednak wypada zaznaczyć, że bezpieczna perspektywa sprzyja bardziej refleksji niż intensyfikacji wrażeń z lotu. Bo choć maszyna wykonuje w powietrzu tę wspaniałą ewolucję i odkręca się na lewą stronę, jednak nie wywraca naszego świata do góry nogami.

Mimo wszystko ładunek Polskiego Pawilonu prezentuje się konkurencyjnie na płycie Giardini, nie jest wydmuszką, lecz prawdziwie materialnym bytem, wypełnionym lekką i mądrą refleksją nad dziełem jako miejscem spotkania twórcy i odbiorcy. *Flight* to intymne *rendez-vous* z autorem i gdyby nie brutalna, surowa forma ciężącej ku ziemi podniebnej maszyny, idea z pewnością uleciałaby nietknięta, a już na pewno nieskazona zainteresowaniem mediów. Tymczasem trzeba przyznać, że na tle licznych propozycji tegorocznego biennale instalacja polskiego artysty wydaje się wyrazista i nader oryginalna, przypominając chyba najprędzej „prawie *ready made*” Arthura Jafy, twórcy z Los Angeles, uhonorowanego Złotym Lwem dla „najlepszego artysty ekspozycji centralnej”. Wzlećmy więc na chwilę ze Stańczakiem na salony światowej sztuki, ale pamiętajmy, że jesteśmy tam tylko w gościnie. Tak też powinniśmy się zachowywać, niekoniecznie chodzić na paluszkach, ale też raczej nie rozpychać się łokciami w miejscu, gdzie nasza obecność zagwarantowana jest historycznie szczęśliwym zrządzeniem losu.

Wystawa Główna w Arsenale i w Pawilonie Centralnym jak zwykle stoi pod znakiem tzw. *emerging artists*, bo to oni mają szansę powiedzieć coś na temat przyszłości, „ciekawych czasów”, w których przyjdzie im żyć. Na uwagę



zasługuje malarstwo Michaela Armitage, urodzonego w Kenii artysty, który podejmując temat politycznej agitacji podczas wyborów, czyni to w odniesieniu do tradycji europejskiego malarstwa. Sięga, jak sam mówi, po Goyę, ale również Boscha, co sprawia, że jego prace zawieszane są między aktualną społeczną narracją a tradycjami, na które się powołuje. Przenikające się obrazy kontynentu afrykańskiego łączą „egzotyczną” perspektywę myślenia kolonialnego ze współczesną wizją postkolonialnej rzeczywistości. Przemoc ma równocześnie uniwersalny i reportażowy charakter. Zainspirowana fotografią relacja wsiąka w gęste płótno tkane z płatów lubugo, tradycyjnego materiału z kory drzewnej, który daje farbie szorstkość malarskiego gestu.

Obrazy Armitage są brutalnie surowe, dziurawione w newralgicznych dla przedstawionych postaci miejscach intymnych. Powierzchnownie namalowane ciała zostają dogłębnie spenetrowane. Użyte materiały służą przybliżeniu obrazu, postawieniu go przed naszymi oczami. Artysta wierzy, że zobaczymy, jaki świat jest naprawdę. To gest zaufania wobec odbiorcy, ale również

medium, tak jakbyśmy mieli przeniknąć powierzchowną relację i przenieść się od razu do piekła Hieronima Boscha. Jeśli się tam znajdziemy, lepiej wybrać dobrego przewodnika. I nie będzie nim na pewno Jon Rafman, autor *Dream Journal 2016–2019*. Przy jego pracy piekło Dantego to bajka dla dzieci. Przemierzając najmroczniejsze krańce wirtualnego świata, docieramy do zaułków zamieszkałych przez najróżniejsze ludzkie hybrydy i stajemy się świadkami coraz brutalniejszych scen międzygatunkowej przemocy i gwałtów. Towarzyszymy w tej podróży Xanad Girl, bohaterce, której obce są nasz strach i obrzydzenie. Wyplątawszy się z tej hipnotyzującej narracji, odwiedzamy kolejne światy. W niektórych przyjdzie nam się zakochać, np. w „rafach” Christine i Margaret Wertheim. Dr Daina Taimina zafascynowała siostry Wertheim swoim odkryciem, że geometrię hiperboliczną można odtworzyć metodą szydełkowania. Jej badania zabrały zatem Margaret i Christine na spotkanie ze sztuką, która wciela w życie rewolucyjny pomysł z dziedziny matematyki. Zderzenie z materiałem, tkaniną i włóczką, staje się pomostem do innowacyjnych odkryć na miarę nieoczekiwanych spotkań z nowymi gatunkami kryjącymi się w rafach koralowych. Tym razem jednak w rękach odkrywców zamiast technik badawczych znajdujemy najprostsze narzędzia rękodzielnicze, a rafy koralowe stają się odbiciem wizji rodem z *Battlestar Galactica* czy innych fantastycznych produkcji, które towarzyszyły autorkom podczas szydełkowania. Siostry Wertheim są jak samowystarczalna załoga nowoczesnego statku, zdolne zbierać informacje o odległych planetach metodami poznawczymi wykraczającymi poza obszar nauki i obszar sztuki. Od czasu pierwszych realizacji (2007) „rafy” stały się swego rodzaju obsesją. Wchodząc w obszary sztuki partycypacyjnej, angażując rzesze ludzi w ich wykonanie, z roku na rok nabierały coraz to nowych znaczeń i zastosowań. Jednym z nich jest oczywiście dyktowana troską o naturę promocja unikalnego charakteru raf koralowych i gnieźdzącego się w nich życia. Fakt, że 99 proc. pracy wykonały kobiety, podkreśla feministyczny wymiar dzieła i zalicza

projekt siostr Wertheim do przedsięwzięć, które łączą w działaniu kobiety całego świata. Rola artystek bardzo szybko przestała opierać się na rzemiośle. Stały się przewodniczkami, coacherkami, managerkami i dyrektorkami projektu. Wieloletnie rozszerzanie przestrzeni oddziaływania pracy sprawiło, że przyciągała i zawłaszczała kolejne sensory, przekraczając formułę dzieła sztuki.

Równie ciekawą wizję snuje Ed Atkins, który w pracy *Old Food* przedstawia obraz przyszłości z perspektywy badacza przeszłości. Głosy dzieci zawodzących z ekranów telewizorów zmieniają się w ścieżkę dźwiękową wielowymiarowej ekspozycji. Obok ciała dzieci tworzą proteinową bazę absurdalnej gigakanapki przypominającej znane nam z reklam nierzeczywiste prezentacje menu fastfoodowej restauracji. Te dramatyczne nagie figury to surogaci artyści, stworzeni, żeby za niego cierpieć w wirtualnym świecie. Towarzyszą im prawdziwe, o ile prawdziwym można nazwać kostium prezentowany na wystawie sztuki, operowe suknie i przebrania przywołujące na myśl niesprecyzowany historycznie czas przeszły. Kiedy przyjrzymy się wiszącym na ścianach tablicom pamiątkowym, okaże się, że wytłoczone na nich słowa nie są ponadczasowe, podobnie jak potłuczona płyta wiórowa, która w przyciemnionym wnętrzu z powodzeniem udaje szlachetniejszą niż jest. Przejmująca praca Atkinsa mieści więc w sobie pustkę i trywialność współczesnej sztuki, a jednocześnie jest jej najznamienitszym przykładem.

Kiedy już przemierzmy kilometry ekspozycji w Arsenale, a poszukując Narodowych Pawilonów, w tym zwycięskiej Litwy, zabłądzimy (jak zwykle) w mieście, następnie już na Giardini przebrniemy labirynt Pawilonu Centralnego, w końcu możemy spokojnie pospacerować po „ogrodach”. W tym roku wszystkie ścieżki prowadzą do Pawilonu Francuskiego. Wszystkie, również te symboliczne, bo Laure Prouvost, francuskiego pochodzenia laureatka Nagrody Turnera, usiłuje przekopać tunel między pawilonami: Francuskim i Brytyjskim. Jej praca jest na biennale miejscem odpoczynku. Tak, jak kontakt z wodą przynosi nam ulgę, podobnie praca Laure pozwala odnaleźć spokój w niepokojącym świecie



zaproponowanym przez innych artystów. *Deep Sea Blue Surrounding You* to zapis podróży z Paryża do Wenecji. Droga jest kręta. To oniryczna wędrówka, w której kolejne punkty na mapie znaczone są spotkaniami z ludźmi i miejscami. Zdegradowana przez ludzką działalność przyroda podlega przeobrażeniu w coś nowego. Nie wiemy na pewno, czy znajdujemy się pod wodą, czy może unosimy nad ruinami starożytnych budowli. Jedną z inspiracji był dla artystki *Palace Ideal*, budynek wzniesiony w Hauterives przez francuskiego listonosza, który stworzył go w całości własnymi rękoma. Dostępny sobie metodami Prouvost dokonuje przeobrażenia unikalnej architektury w strukturę podwodnego świata, dając poczucie obcowania z ruinami obcej cywilizacji. Zatopione w żywicy odpady stają się miejscem lęgu ptaków, a przypominająca jaskinię instalacja przestrzeni zmysłowego *performance'u*. Naszpikowana sensami praca sama w sobie jest kompletnym światem, choć wykorzystane narzędzia nie rewolucjonizują naszego pojmowania sztuki. Dla Prouvost istotna jest figura morskiego stworzenia, z którym artystka się identyfikuje. Centralna część jej

dzieła to projekcja filmu w brzuchu ośmiornicy. Sala przywodzi na myśl kurortowe kina 7D oferujące mnogość doznań, na które niekoniecznie mamy ochotę. U Prouvost jest jednak inaczej. Pomieszczenie obciążone tkaniną, szczelnie jak jelito, miękka podłoga, elementy scenograficzne może nie oszałamiają, ale też nie przekreślają silnego wrażenia, jaki wywiera film, są jego środowiskiem naturalnym. Do wyjścia prowadzą dwie równorzędne ścieżki. To ramiona naszpikowane receptorami pozwalającymi smakować różny wymiary rzeczywistości. Artystka nie boi się użyć narzędzi, które nie zawsze współgrają, włączyć do instalacji fotografii, *performance'u*, wreszcie prymitywnej scenografii, łączyć dokumentalnych sensów z aurą mitologicznych stworzeń. Ta oniryczna wizja jest najlepszym obrazem naszego „ciekawego” świata, sprawia, że współczesność staje się na powrót pociągająca, daje płonącą nadzieję, że coś jeszcze pozostaje do odkrycia. Może tylko dobrze byłoby, żebyśmy po przebudzeniu przestali skupiać się na odkrywaniu nowego życia, a w zamian zaczęli myśleć o ocaleniu tego, co już znamy. ¶



← LAURE PROUVOST, *DEEP SEA BLUE SURROUNDING YOU* (WIDOK WYSTAWY), FOT. M. SZUSZKIEWICZ

↑ LAURE PROUVOST, *DEEP SEA BLUE SURROUNDING YOU* (PERFORMANCE, WIDOK WYSTAWY), FOT. M. SZUSZKIEWICZ

↓ MICHAEL ARMITAGE PRZY SWOJEJ PRACY (*UNTITLED*, 2017-2019) W ARSENALE, FOT. M. SZUSZKIEWICZ



Robert Jasiński:
PUPPETS IN HUMAN HANDS

On the exhibition *Puppets: theatre, film, politics* in Zachęta, the National Art Gallery

The exhibition *Puppets: theatre, film, politics* is focused on the development of puppet theatre in Poland in the 1940s, 50s and 60s. It undertakes the problem of puppets' political dimensions, the links between puppet theatre and *avant garde*, children's games and education through theatre, and, finally, the attitude of contemporary visual artists to these issues. The exhibition gathers puppets, films, theatrical projects, posters created by eminent artists who were connected in that period with, widely understood, puppetry. The exhibits are accompanied by archive and documentary materials.

Jan Pamula:
GEOMETRY UNITES

The author presents the phenomenon of international community of artists who are inspired by the language of geometry and focused around Bożena Kowalska, the critic of art. He outlines both the story of shared exhibitions and open-air painting events, but also shared values, as geometry in arts, being the spiritual element there, lasts and connects in time both artistic worlds and generations.

Tamara Książek:
AGAINST REALITY. ON THE PERIPHERY OF KATARZYNA JÓZEFOWICZ'S EXHIBITION

The article analyzes creative work of Katarzyna Józefowicz in context of her

exhibition in the Museum - Centre of Polish Sculpture at Orońsko. The means of artistic expression she has worked out are simple: newsprint paper cut out and glued. She uses this matter to shape her own vision of art, to define the attitude to reality as a potential source of inspiration and artwork understood as a visual code preserved in the accepted material. Reality, which is an area of observation for the author, its dualistic perception, undergoes synthetization in realizations, creates a shared record for clarification.

Sylvia Hejno:
PAWEŁ ADAMIEC.
IN THE WORLD OF PLANTS

A photographer, costume designer, florist, visual artist - many terms suit Paweł Adamiec and his artistic work escapes classification. Nature is the connecting element among various fields of his activity - from theatre-like photographs to floral installations in public space. He collects everything that comes from nature: flowers, colourful grass, but also dried insects and dead leaves that mark the passing of time. He incessantly recycles the matter of his works. Ephemeral, they are bound to disappear, and sometimes the photographs are the only trace left.

Teresa Pękala:
PREPOSTEROUS WANDERING
TOWARDS FREEDOM/LIBERTY

The article discusses how efficient theoretical knowledge of semiosis is in a public sphere and how well semiosis clarifies interpretational problems in the world of art. An example chosen for the analysis is a concept of Mieke Bal, the Dutch researcher, who delivers intellectual tools to communication com-

munity without reference to any final glossary. The theory of 'wandering concepts' convinces that searching for mediation area among various disciplines on the one hand and artistic activity on the other is a requirement of present times also for art criticism.

Grzegorz Sztabiński:
WITHOUT FREEDOM (OF OPINION)

A traditional (though still valid) view on art criticism may be reduced to passing judgement on art and the role of an art critic may be compared to the one of a judge. In our times this view is often challenged. Personalization of judgement is underlined and critics frequently attempt to avoid evaluation. Therefore, another metaphor has been formed - a critic as a selector. In sports, selectors do not offer rigid assessment, but just indicate the players who are at the given moment best prepared to win a competition. In arts, such view of critical activity is linked to the institutionalization of arts. The third manner of art criticism presented here is connected to a curator's expression. 'Neo-criticism' consists in the involvement of art works in discursive concepts, which take a form of exhibitions. The problems of freedom and discretion are considered in the article in connection with these three forms of performing criticism.

Sławomir Marzec:
FROM DEBATE AND PLURALISM TO 'DIVERSITY' AND HATE CAMPAIGN, OR ART CRITICISM IN TIMES OF FREEDOM (OF OPINION)

The author presents four own models of art criticism: canon, 'other', expert and the latest - hate. They result from passing from the canon through pluralism

to pure diversity, or... to a helpless approval of illegible pluralism. We have changed contemplation to reflexion and rational debate and then we have replaced all with experiment, expertise and... hate aesthetics. Faced with a flood of simulations, the author suggests criticising art criticism as a kind of agonistic immunology. As active defence of im/possible autonomy of art.

Nathalie Rouge:
INTERVIEW WITH JACEK DEHNEL.
„KRIVOKLAT”, CONTEMPORARY
ICONOCLASM AND WRITING
ON ART

The interview is dedicated to Jacek Dehnel's novel „Krivoklat”. The writer talks about his former passion – painting. He explains the title, considers questions of kitsch, good taste, pastiche as a genre. Undertakes an issue of communing with a work of art, the perception of plastic picture. The iconoclastic thread is exemplified by the novel main hero who decides to destroy outstanding paintings. At the same time, the novel is a kind of specific writing about art, artistic 'critique' in a form of fiction.

Izabela Myszka:
FLOWING WITH HONEY

At the exhibition *Flowing with honey*, Stanisław Brach, sculptor and ceramist, presents the installations of multiplied works dedicated to the issue of disappearing bees. Porcelain, sometimes touched with a streak of nature, is completed with a flash of gold and platinum. White and gold as imitation of honey, platinum – a noble beauty – as a vision of new, 'non-honey' reality. The exhibition is a story, engaging with the beauty of matter, a story of striving for artistic perfection of form and the respect for the laws of nature.

NASI AUTORZY

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

JACEK DEHNEL – pisarz, publicysta, tłumacz, laureat wielu nagród literackich, m.in. Paszportu Polityki, Honorowy Ambasador Polszczyzny (2008), autor powieści o malarzach (*Krivoklat*, *Saturn: czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*) oraz książki związanej z retrofotografią (*Fotoplastikon*).

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

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.

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.

AGATA JÓZWIAK – dyplom z malarstwa w 2006 roku na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Jest malarką oraz autorką artykułów na temat historii sztuki pejzażowej. Należy do grupy Ścieżka Tuszu oraz do Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Miała wystawy indywidualne: w Muzeum Azji i Pacyfiku, Stacji Muranów w Warszawie, Galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem, Schronisku Górskim PTTK w Dolinie Rostoki. Brała też udział w wystawach zbiorowych ze Ścieżką Tuszu, m.in. w: Galerii Sztuki Współczesnej we Włocławku, Galerii Władysława Hasióra w Zakopanem, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Schronisku Górskim w Dolinie Pięciu Stawów Polskich, na Uniwersytecie Warszawskim oraz podczas Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach. Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Strona internetowa: www.agatajozwiak.com

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/>.

DR HAB. ARKADIUSZ KARAPUDA, PROF. ASP – zajmuje się przede wszystkim malarstwem, badając relacje między umownością a iluzją oraz analizując napięcia między słowem i obrazem. Autor 20 wystaw indywidualnych i uczestnik ponad 100 wystaw zbiorowych. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie prowadzący Pracownię Rysunku dla studentów I roku na Wydziale Malarstwa. Produkcjan ds. nauki i badań naukowych na macierzystej uczelni. Autor tekstów i publikacji z zakresu sztuk wizualnych o charakterze naukowym i popularyzatorskim.

DR TAMARA KSIĄŻEK – krytyk sztuki, współpracowała z Katedrą Struktur Przestrzennych i Teorii Sztuki Wydziału UTH w Radomiu, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Obecnie współpracuje z MCSW „Elektrownia” w Radomiu.

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. w CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

DR INŻ. IZABELA MYSZKA – adiunkt w Katedrze Sztuki Krajobrazu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, ogrodniczka zajmująca się współczesną sztuką ogrodową. W ogrodowej przestrzeni inicjuje spotkania filozofów, przyrodników, ekologów i artystów dla rozważania problemów współczesności. Projektuje i realizuje ogrody pokazowe. Maluje i fotografuje naturę. Jest autorką publikacji poświęconych sztuce w ogrodzie.

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

ANDRZEJ SZAREK – urodził się 17 stycznia 1958 roku w Nowym Sączu. Ukończył PLSP im. Antoniego Kenara w Zakopanem w 1979. W latach 1980-1985 studiował na Wydziale Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w 1985 otrzymał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Rzeźby prof. Jana Kucza. W 2005 uzyskał tytuł naukowy profesora w dziedzinie sztuk pięknych. W latach 1985-1990 prezentował rzeźby z Grupą „...kim jesteś”. Od 2000 do 2008 roku był członkiem Rady Artystycznej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. W okresie 1996-2011 gościnnie wykładał w Wyższej Szkole Biznesu – National Louis University w Nowym Sączu. Wykłada na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach oraz w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nowym Sączu. Jest artystycznym opiekunem Nowosądeckiej Małej Galerii i szefem Rady Programowej Galerii BWA Sokół w Nowym Sączu. Uprawia rzeźbę, rysunek, plakat, happening. Zrealizował ponad 50 wystaw indywidualnych oraz ponad 70 happeningów i akcji artystycznych. Brał udział w ponad 100 wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą.

GRZEGORZ SZTABIŃSKI – profesor zwyczajny w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, gdzie kieruje Katedrą Teorii i Historii Sztuki oraz prowadzi Pracownię Kompozycji Intermedialnej. Jest redaktorem naczelnym rocznika *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. Jako artysta zajmuje się malarstwem, rysunkiem, sztuką instalacji i sporadycznie sztuką performance.

MICHAŁ SZUSZKIEWICZ – malarz, artysta wizualny. W roku 2007 obronił dyplom na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem prof. Jarosława Modzelewskiego. Laureat Programu Stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda

Polska” (2011). Stypendysta ministra kultury i dziedzictwa narodowego (2015). Finalista IX Konkursu im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu (2009), finalista konkursu Rybie Oko VII w Bałtyckiej Galerii Sztuki (2013), finalista konkursu „Showdown VII” Saatchi Online (2008). Współtwórca interdyscyplinarnych projektów: *Fontainebleau* (CSW Zamek Ujazdowski, 2009), *Legenda* (Galeria Studio, 2012), *Nowe Ziemie* (Museum Junge Kunst, Frankfurt nad Odrą, 2015). Od 2016 roku pracuje na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

JAN PAMUŁA – urodzony w 1944 roku w Spytkowicach k. Wadowic. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1961-1968) i École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu (1967). Prof. zw. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (od 2015 – profesor emeritus). Uprawia malarstwo, grafikę, działa w zakresie mediów elektronicznych. Autor tekstów o sztuce. Wielokrotny kurator oraz juror wystaw i konkursów.

NATHALIE ROUGE – filozofka, poetka, tłumaczka. Zajmuje się badaniami w zakresie francuskiej estetyki fenomenologicznej. Prowadzi wywiady z osobami uprawiającymi sztukę. Publikowała w czasopiśmie *Nowa Orgia Myśli*.

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



W 55. numerze *Aspiracji* pojawił się błąd w nazwisku pani Aleksandry Skrabek. Redakcja serdecznie przeprasza autorkę za pomyłkę.



⊥

ZOOESTETYKA

IKONOGRAFIA, SYMBOLIKA
I KRYTYCZNY WYMIAR
WIZERUNKÓW ZWIERZĄT
W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

11.04–1.09.2019

MUZEUM NARODOWE W SZCZECINIE
MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

⊥

TEMAT NUMERU:
KRYTYKA ARTYSTYCZNA

artykuły

STATUSY POPIOŁU

ESTETYZACJA RANY

DOKĄD PROWADZI MODA

MIODEM PŁYNAĆCE

LALKI W RĘKACH CZŁOWIEKA

GEOMETRIA ŁĄCZY