

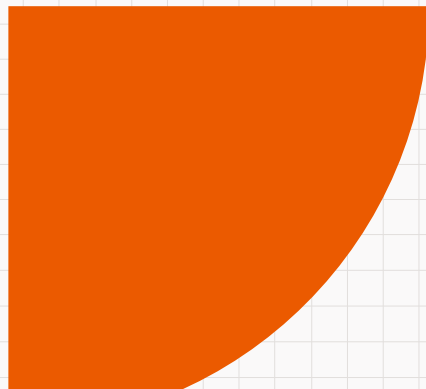
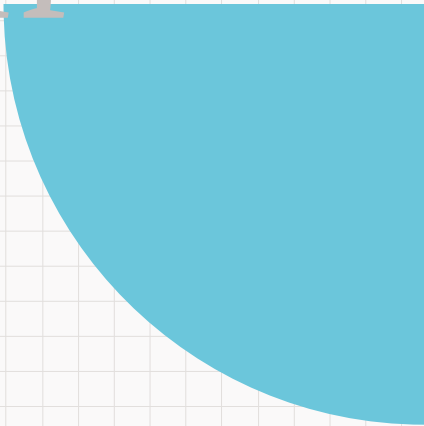
KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE



ign

design



ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W TYM 8% VAT)
#57 (3/2019)

0 000173 261253





JOANNA CHUDY
NIEPAMIĘĆ. TOŻSAMOŚĆ UKRYTA
6.09-6.10.2019

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała; www.galeriabielska.pl



Zrealizowano w ramach stypendium
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

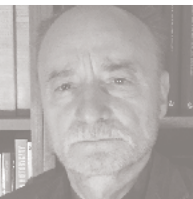


Galeria Bielska BWA,
Bielsko-Biała, ul. 3 Maja 11
tel. 33 812 58 61
e-mail: info@galeriabielska.pl
Galeria czynna codziennie
w godz. 10.00-18.00



Bielsko-Biała

Galeria Bielska BWA jest samorządową
instytucją kultury miasta Bielska-Białej



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Trzeci w roku 2019 numer *Aspiracji* jako wiodące hasło ma *design*. Zdołaliśmy w tym numerze ledwie dotknąć kilku problemów z tym związanych. Okazuje się, że kwartalnik narzuca ostrzejsze tempo, niż można by się spodziewać, parę zamówionych tekstów zostało przez autorów ledwie rozpoczętych, wrócimy zatem jeszcze do tej problematyki w kolejnych numerach. Tymczasem oferujemy przegląd różnych wydarzeń wydobytych nie tylko z krajowej sceny sztuki.

W mojej perspektywie do redakcyjnego komentarza pretendują dwa teksty. Drukujemy mianowicie fragmenty pracy dyplomowej Pawła Płóciennika. Redakcja manifestuje w ten sposób swoje rosnące zainteresowanie tekstami artystów, w tym przypadku artysty młodego, który stwarza bardzo interesujące intelektualne tło dla własnego malarstwa oraz twórczości bliskiego kręgu przyjaciół.

Innym tekstem, na który chcę zwrócić uwagę, jest esej Zofii Ratajskiej-Jabłonowskiej na kanwie wystawy Augusta Zamoyskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, którego prace wróciły do Polski po długiej tułaczce. Uczestniczyłem w prywatnych rozmowach na temat możliwości dalszego wykorzystania tego faktu w polityce kulturalnej państwa. Jednym z pomysłów, jaki się pojawił (autorstwa znakomitej rzeźbiarki Beaty Czapskiej), było utworzenie stałego pawilonu prac Zamoyskiego w CRP, w Orońsku. Bardzo dobrym patronem tego miejsca jest oczywiście malarz Józef Brandt. Jego pozycja w Orońsku jest niepodważalna. August Zamoyski ma jednak dodatkowe walory jako rzeźbiarz i jako pasjonat tworzenia w kamieniu. W końcu to propagatorzy warsztatu kamieniarskiego w sztuce założyli oroński ośrodek rzeźby i wypełnili artystyczną treścią spory kawałek jego historii. Zamoyski świetnie nadaje się na patrona CRP, patrząc z tego punktu widzenia.

Nie słabnie popularność tego materiału i tego warsztatu w sztuce, stoi za tym ludzka witalność i ciągle odżywający sprzeciw wobec

tendencji unieważniania korzeni twórczości plastycznej. Kamień to tworzywo rzeźbiarskie i towarzysząca mu filozofia sztuki zwykle polemiczne do ikonoklazmu i konceptualizmu awangardy. Zamoyski swoją pasją kamieniarską polemizował z samym sobą i awangardowym epizodem w swej twórczości. A jednocześnie to arystokratyczny Europejczyk! *!last but not least*: artysta, którego nawet nie tknęła PRL. Wraca do nas w najczystszej postaci spadkobierca wysokiej sztuki światowej. Na fundamencie twórczości J. Brandta i A. Zamoyskiego CRP nie musiałoby „nadrabiać zaległości” spowodowanych kulturowym buksowaniem za żelazną kurtyną i dziś ciągle potulnie znosić „lekcje” H. Moor'a czy T. Craiga, lecz śmiało budować własną rzeźbiarską tożsamość. ¶



SŁAWOMIR MARZEC: Tematem wiodącym jest w tym wydaniu *design*. Wciąż nadal wielu ludzi związanych jakoś ze sztuką twierdzi stanowczo i nieodwołalnie, że artysta współczesny przeistacza się w *designera*. A sztuka staje się formą *designu*. Takich wytrychów mających jednym słowem wyjaśnić całą złożoną, wielowymiarową i dynamiczną rzeczywistość, a przy okazji i samą sztukę, „trochę” już mamy. I wszystkie bardziej lub jeszcze bardziej skompromitowane. Lecz wciąż



poszukujemy nowych. Zapewne nie pozostaje nam nic innego, niż uszanować i to szaleństwo naszego gatunku. Znawca tematu Deyan Sudjic w *Języku rzeczy* pisze, że *design* jest dzisiejszym DNA społeczeństwa, odzwierciedla jego system wartości, emocje i technologię; przedstawia jego cele i ułatwia artykulację wartości. *Design* łączy także technologiczne perspektywy z kulturowym kontekstem. Itd. Oczywiście jak to już bywało, samo nagie pojęcie *designu* nie wystarczy, więc dość szybko zaczęto wyróżniać jego kolejne rodzaje, klasy i podklasy. Nie będę udawał ani specjalisty, ani miłośnika tych poszukiwań, ale wystarczy, że przytoczę te, które przypominam sobie od ręki, aby ukazać złożoność zjawiska: *re/design* (odwołujący się do historycznych racjonalności), ramowy *design* (łączący funkcjonalne i funkcjonalne), *trans-design* (nieautonomiczny *design* sięgający po środki artystyczne i rzemieślnicze), *green design* (uwrażliwiający na niewidoczne zagrożenia), algorytmiczny *design* (Peter Weibel), *urban* i *social design*, *met-design* (zasiewaniu załączkowej koncepcji, tzw. *seeding*)... Innymi słowy sam *design* niczego nie wyjaśnia ani nie ułatwia.

Natomiast warto zauważyć, że kariera tego pojęcia (a chyba można też mówić i o strategii *designu*) wydarza się w bardzo ścisłej relacji do walki o dominację szerszej, czy wręcz totalizującej formuły myślowej, czyli kulturowego konstruktywizmu. W jego ramach wszystkie pojęcia, prawdy, wyobrażenia i same praktyki są tworem społecznym. Zatem można nimi swobodnie manipulować i wciąż tworzyć od ręki nowe. Zależnie od aktualnych potrzeb czy nawet kaprysów. Można wszystko PROJEKTOWAĆ, czyli: totalny i powszechny *design*, który unieważnia wszystko inne. Oczywiście narasta przy tym indywidualizacja niepostrzeżenie wpadająca nierzadko w idealistyczne subiektywizmy, od których chyba nawet romantykom XIX wieku pukle ich włosów dęba by stawały na głowach. Obecnie coraz częściej *design*, mający

w początkowych swych założeniach harmonizować naszą użyteczność z potrzebami estetycznymi i egzystencjalnymi, radykalizuje się do poziomu tzw. stylingu, gdzie atrakcyjność produktu i jego prestiż wypiera funkcjonalność. Kolejnym etapem radykalizacji tego zjawiska wydaje się być *Visual Culture Design*, mający wizualnie rozgrywać „fundamentalne wartości światopoglądowe”.

Nieufność wobec strategii *designu* wynika nierzadko także z postrzegania go jako współczesnej formuły ikonoklazmu, czyli jako przejawu funkcjonalizmu (np. George Kubler), który zamienia wszystko w tzw. poręczność, plastyczność, gdzie wszelkie znaczenia i tożsamości zanikają na rzecz bezproblemowej łatwości doraźnych manipulacji.

Design staje się współcześnie alibi dla swobody projektowania świata na nowo. I w zasadzie OK, wyraża się w tym przecież nasza wolność, indywidualizm i kreatywność. Nawet wbrew obowiązującym koniecznościom i realiom (tu znów proszę wyobrazić sobie czupryny romantyków stojące ze zgrozy). Gorzej, kiedy zaczynamy projektować świat także dla innych. A jeszcze gorzej, gdy nie pytamy ich o zdanie. I gdy sprzeciw wobec naszych „świątłych projektów” (*designu* politycznego czy kulturowego) traktujemy jako wyraz ignorancji i anachroniczności. Inaczej mówiąc, powyższe uwagi i wątpliwości absolutnie nie znaczą, że jestem przeciwnikiem *designu*, lecz – jak zawsze – aktywnym malkontentem wobec wszelkich nieuprawnionych i jednostronnych radykalizacji.

A, no i jeszcze zapomniałem o tzw. *designie* kolekcjonerskim. Ostatnio w jego ramach niejaka Jennifer Lopez objawiła się z torebką wartą przeszło milion złotych ze skóry białego krokodyla. Nie wiem jak Szanowne Czytelniczki, ale mnie skręca z zazdrości. ¶

Spis treści

- 2 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
5 Krzysztof Jurecki, **Poza znanymi formułami malarstwa. O Piotrze Kotlickim**
12 Dorota Folga-Januszewska, **Splątanie weneckie w Ostojach obrazów**
14 Arkadiusz Karapuda, **Protokooperacja w czasie rzeczywistym**
19 Robert Jasiński, **Podsumowania i wyzwania nowej scenografii. O ekspozycjach narodowych na 14. Praskim Quadriennale Scenografii 2019**
26 Hanna Faryna-Paszkiwicz, **V&A Dundee. Najmłodsze muzeum designu**
33 **Dzieło życia:** Aleksandra Gieraga
34 Aleksandra Gieraga, **Rekomendacje: Mikołaj Sęczawa**
40 Zofia Jabłonowska-Ratajska, **Blisko człowieka**
44 Marek Maksymczak, **Drugie przejście Jerzego Kaliny**
46 Sylwia Hejno, **Wywiad z Tomaszem Górnickim: Psuj nie tylko dla zabawy**
53 Katarzyna Nagórska, **David Wojnarowicz. Historia zabiera mi sen**
60 Zuzanna Fruba, **Schwereleicht**
64 Monika Favara-Kurkowski, **Dizajn jako otwarty proces**
73 Robert Jasiński, **Oswajanie przestrzeni. O wystawie Pomiary bezpośrednie Tomasza Zawadzkiego w warszawskiej galerii Przestrzeń dla Sztuki S²**
77 **Gdy rozum śpi, budzą się demony**
78 Sławomir Marzec, **Punctum sztuczności, czyli sztuka jako re/design**
85 Hanna Bytniewska, **Współczesne oblicza designu**
92 Marta Anna Raczek-Karcz, **Zapisy Andrzeja Węclawskiego, czyli artystyczny traktat o istocie komunikacji, bez diagramów i definicji**
101 Paweł Płóciennik, **Archetypy percepcji obrazu na przykładach praktyk twórczych artystek i artystów związanych ze środowiskiem galerii Kaplica**
112 Nagroda im. Cypriana Kamila Norwida
113 Fotorelacja: **Pustka i światło. Rzecz o kolorze**
114 Wspomnienie o Rektorze
116 Wybrane z kalendarza
118 Summaries
121 Nasi autorzy

4

ASPIRACJE
#57 (3/2019)

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

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

Rada Redakcyjna / Advisory Board
Wiktor Jędrzejec, Roman Kubicki, Teresa Pękala, Magdalena Sołtys,
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / Editor-in-Chief
Jan Stanisław Wojciechowski

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

Sekretarz redakcji / Editorial Assistant
Lidia Skarżewska

Projekt / Designed by
Emilia Pyza

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

Druk / Printed by
Drukarnia Akapit, Lublin

Złożono krojami / Fonts
Adagio Sans & Serif, Intro Head

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.
Zdjęcia 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/>



KRZYSZTOF JURECKI

5

Poza znanymi formułami malarstwa. O Piotrze Kotlickim

✦ KRYTYK SZTUKI NA
SWOIM TARASIE, 150×120 CM,
OLEJ NA PŁÓTNIE, 2019

KRZY

JURECKI



P
fo
O
a z
m
io tr

Piotr Kotlicki, obecnie wykładowca w Szkole Filmowej w Łodzi, studia skończył na łódzkiej ASP w 2000 roku. Gdybym miał wymienić pedagogów, którzy kształtowali jego świadomość artystyczną, na pierwszym miejscu wymieniałbym obecnego profesora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu Konrada Kuzyszyna, a potem, po długim wahaniu: prof. Ryszarda Hungera i prof. Ireneusza Pierzgałskiego. Kuzyszyn uczył swych studentów bezkompromisowości i zakładanej *a priori*, a przede wszystkim arbitralnie, postawy etycznej wyznaczonej działaniami „sztuki krytycznej”. Swoje refleksje formułuję kilka miesięcy po wystawie pt. *Piotr Kotlicki. Rescue*, która miała miejsce w galerii Patio 2 należącej do Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi.

Około 2014 roku talent Kotlickiego eksplodował wielką liczbą prac malarskich oraz wystawami nie tylko w Łodzi czy w Poznaniu, ale także zagranicą. W 2017 roku zdobył Grand Prix na IV Piotrkowskim Biennale Sztuki. Warto przyjrzeć się jego postawie artystycznej, ponieważ jest bardzo oryginalna, choć słowo to dziwnie brzmi w świecie pastiszy, zapożyczeń i kradzieży twórczych zawierających się w szerokim terminie *appropriation art*. Kierunek ten przez zwolenników modernizmu określany jest jako zapaść lub kryzys sztuki, przez zwolenników „prawdziwej sztuki” jako coś zupełnie nieistotnego, a przez zwolenników nowoczesności wprost przeciwnie – jako nowy etap ewolucji artystycznej i wyrazu nowej powinności w stosunku do liberalnej rzeczywistości, głównie w aspekcie kulturowo-ekonomicznym. Zostawiam na razie na boku dywagacje teoretyczne i spróbuję przyjrzeć się bliżej malarstwu łódzkiego artysty.

6

W PLURALISTYCZNYM STYLU EKSPRESJONISTYCZNYM

Kotlicki, obecnie
dowca w Szko-
owej w Łodzi, stu-
ńczył na łódzkiej
2000 roku. Gdy-
niał wymienić pe-
ów, którzy kształ-
jego świadomość
yczną, na pierw-
miejscu wymienił-
becnego profesora
rsytetu Artystycz-
w Poznaniu Konra-

W sztuce polskiej ekspresjonizm ma długą tradycję, od okresu międzywoj-
nia. Miał też swoje ważne dokonania w czasie Arsenалу 1955 roku, a zwłaszcza
w okresie „nowej ekspresji” lat 80., głównie w dokonaniach Gruppy (w skład
której wchodzili m.in. Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Ryszard Grzyb,
Włodzimierz Pawlak, Ryszard Woźniak). Ale w malarskiej Łodzi ekspresjonizm
nie był popularny, poza istotnym epizodem Jung Idysz. Taką ekspresyjną for-
mułę można wywieść z malarstwa lat 90., m.in. Ryszarda Hungera, który uczył
Kotlickiego na ASP w Łodzi, a także Kuzyszyna, który był promotorem jego pra-
cy doktorskiej (2015), obronionej także na ASP w Łodzi.

↓ NIEROZŁĄCZNOŚĆ, 130×170 CM,
OLEJ NA PŁÓTNIE, 2018



Sam Kotlicki tak widzi dziś sztukę: *Co pozostaje artystom? Artystom pozostaje wypowiadać się w swoim imieniu, mówić językiem: poezji, tańca, muzyki i sztuki tak, aby mogli ich wizji rzeczywistości doświadczyć inni. Czy można wymyślić prawdziwy obraz? Można spekulować. Prawda jest niezależna od umysłu ludzkiego, więc nie ma sposobu, metody, która gwarantowałaby ujawnienie rzeczywistości. Jeśli obraz angażuje wielu odbiorców, znaczy, że poprzez formę uruchomił pewien mechanizm rozpoznawania wspólnego nam doświadczenia.*¹

8 Artysta nie jest przywiązany do bezwzględ-
nego stworzenia oryginalnego stylu, co należało do programu modernistycznego. Nieustannie poszukuje w tradycji dawnej: Francisca Goi, malarstwa niderlandzkiego oraz sztuki nowoczesnej: Wassilego Kandinskiego, Witolda Wojtkiewicza, surrealizmu, a także współczesnej: Cy Twoblyha, a zwłaszcza Francisca Bacona.² Twórczość ostatniego z wymienionych artystów jest istotna ze względu na nowatorski styl oparty na zdjęciach nieartystycznych, w tym naukowych, często dotyczących przemocy. Zwrócił na to uwagę w czasie wernisażowej rozmowy z artystą i ze mną Grzegorz Małecki, wykładowca łódzkiej Filmówki, przenikliwy analityk sztuki najnowszej we wszystkich jej przejawach, oczywiście także w sferze teatru.

↓ ODRATOWANIE, 30×30 CM, OLEJ, 2019



1 P. Kotlicki, *Człowiek w poszukiwaniu rzeczywistości. Obraz ruchomy i nieruchomy*, ASP Łódź, 2015, praca doktorska, s. 13.

2 Oczywiście inspiracje, wpływy i zależności są zawsze dyskusyjne. Na ten temat Kotlicki w e-mailu z 15.07.19 napisał do mnie: *Z XX-wiecznych artystów oczywiście podziwiam wielu, ale najchętniej wracam do Picassa, J.M. Basquiata (inspirują mnie). Przypadkowo pewnie przypominam Wojtkiewicza, choć się nim nie inspirowuję. Z Baconem jest dziwnie, bo inspirował mnie 10 i 15 lat temu i oczywiście bardzo go cenię, jednak to skojarzenie Grzegorza Małeckiego mnie zaskoczyło w pierwszej chwili. W drugiej myślę: faktycznie! Skojarzenie uprawnione, bo przypadkiem pionowy format, a cała postać względem płaszczyzny obrazu w proporcjach jak u Bacona. Malując ten obraz, chciałem jawnie nawiązać do kompozycji prof. Hungera (przynajmniej według Małeckiego), ale namalować swój obraz, a tu proszę – Bacon!*

POSZUKIWANIA STYLISTYCZNO- -DUCHOWE



A. WIDEO. POZA USTALONY PROGRAM TRADYCJI FILMOWEJ

Artysta stworzył kilka prac wideo. Zaskakująca, w pozytywnym znaczeniu tego słowa, jest realizacja *Hej tam w dolinie #6* (2017), ponieważ fotomontaż zastosowany został do płaskich, krajobrazowych scen tak, że w ostatecznym efekcie powstał obraz bardziej przypominający tradycje malarstwa Pietera Bruegla Starszego, niż współczesny film czy fotografię operujące widzeniem zogniskowanym na perspektywie matematycznej. Wideo pokazuje nieokreśloną wędrówkę w górach, co istotne, pozbawioną charakterystycznych znamion, podobnie jako jego malarstwo, bez konkretnego miejsca i czasu, będące metaforą ludzkiego losu – zagubienia i samotności. Anonimowe losy ludzkie realnie filmowanych znajomych artysty (np. Agnieszki Chojnackiej, Aleksandry Chciuk) przypominają, co ciekawe, wątki mityczne z wizją piekła, jakby nasze życie odtwarzało znane już schematy, co jest również powinnością najnowszej sztuki. Poza tym artysta wykorzystał interesującą ścieżkę dźwiękową z filmu z YouTube brytyjskiego poszukiwacza UFO. Odbłyło się to za jego zgodą. Nadała ona realizacji Kotlickiego cechy autentyczności i prawdomówności w odwołaniu do tradycji poszukiwania „prawdy”, jaka niewątpliwie istniała w dawnej sztuce opartej na Biblii. Z pewnością jest to najważniejsze jego dokonanie, ale zostało też przez Kotlickiego wykorzystane jako inspiracja do malarstwa.

B. MALARSTWO. SYNTEZA W DUCHU HISTORYCZNYM

Zastosowane są różne techniki malowania, w tym tzw. niuanse kolorystyczne, które najczęściej mają wywołać proste, plakatowe wyobrażenie sylwetek ludzkich. Inne tworzą gmatwaninę abstrakcyjnych form, które są rodzajem iluzji, a jednocześnie łączeniem tradycji przedstawiającej ze światem wirtualnym, który potrafi tworzyć fantastyczne formy, np. roślin. Tak też można interpretować postać zająca na jednym z płócien.

Czasami widzimy odwołania do XIX-wiecznego malarstwa symbolicznego, z manifestacją duchów, nocnych nokturnów, namalowanych w interesujący, nieoczywisty sposób. Przy uważnym, bliskim kontakcie z obrazami czasem niewielkiego formatu odkrywamy tajniki warsztatu, który staje się rysunkowy, innym razem przypomina technikę gwaszu, a nawet pojawiają się miniaturowe symboliczne talizmany niewidoczne z większej odległości czy na reprodukcji. Okazuje się, że malarstwo może mieć swoją nie tylko medialną tajemnicę.

Ogólnie malarstwo Kotlickiego pokazuje formy związane z rozwojem i rozpadem, często w ciemnej tonacji lub, przeciwnie, wykorzystuje dysonans kolorystyczny. Testuje różne zestawienia barwne, deformacje form i postaci, aby uzyskać optymalny dla siebie wyraz.

Artysta swym przekazem informuje, a raczej ostrzega przed zniszczeniem kraju, kultury i sztuki, a także zagrożeniem wojennym

i postapokaliptycznym. Jego prace nie są publicystyczne, zdecydowanie uniwersalistyczne, choć oczywiście tworzone są w określonej sytuacji społeczno-politycznej, pod wpływem przemian cyfrowych, które należy adaptować w twórczości. Mimo wszystko łączą wielką tradycję w nawiązaniu do określonych mistrzów z najnowszą technologią, niekiedy artystyczną (np. zdjęcia z Marsa), także o charakterze naukowym.

Malarstwo Kotlickiego sytuuje się jako niezależny byt artystyczny i trudno je odnieść do dzieł jakichś najnowszych polskich twórców. Niektóre prace, te bardziej surrealistyczne, sytuują się blisko malarstwa krakowskiej artystki Małgorzaty Wielek-Mandreli. Idea poszukiwania symbolicznych desygnatów przypomina mi zaś swobodne i czasami nonszalanckie malarstwo Pawła Hajncla. Wspomnę też o malarzu Łukaszu Hucalaku z Wrocławia i oczywiście o Magdalenie Moskwie z Łodzi, jednej z najważniejszych polskich malarzek, która z wielkim powodzeniem sięgnęła do dawnej techniki kredowej i symbolicznego obrazowania, o zdecydowanie bardziej prywatnej mitologii.

GDZIE SYTUUJE SIĘ MALARSTWO KOTLICKIEGO?

Zapewne na granicy między tradycją a współczesnością, między płamą kładzioną pędzlem a korzystaniem z niezgłębionych zasobów Internetu, z jego przepastnym archiwum fotografii. Lokuje się na granicy modernizmu wyznaczonego kategoriami racjonalnego umysłu, w tym pewnej tradycji płynącej z Młodej Polski (Witold Wojtkiewicz), a ponowoczesności, która rezygnuje z bycia indywidualnym bytem związanym z określoną

tożsamością, o charakterystycznym rysie stylistycznym.

Na niektóre prace Kotlickiego można patrzeć jak na małe plakaty, z decydującymi płaskimi plamami. Na inne – jak na wielkie kolorowe kolaże i fotokolaże, a także jak na kadry z filmu science fiction (np. *Predator*). Oczywiście, taki wielostronny przekaz formalny można poddać krytyce, zarówno od strony krytyki modernistycznej dążącej do wyeliminowania wszelkiej literatury (Clement Greenberg, Władysław Strzemiński) lub braku zdecydowanego wkroczenia w inne światy oniryczne (André Breton) albo przeciwnie – braku aktywnych walorów postmodernistycznych. To mógłby zrobić np. Zygmunt Bauman. Ale, jak pisałem, malarstwo to, podobnie jak wiele innych polskich wytworów kultury wizualnej z początku XXI wieku, znajduje się na granicy epok, prądów i dyskursów filozoficznych, którymi jest zawsze inspirowane.

Niemniej jednak znajdziemy tu wiele smaczków malarskich i autentycznej zadumy nad zagrożeniem zarówno sztuki wysokiej, jak i politycznej wolności. Duże znaczenie ma też udany dyskurs z dawnym malarstwem, które jest silnie manifestowane. To dla mnie jeden z najbardziej autentycznych przekazów malarskich, jakie poznałem w ostatnich latach. ¶

tożsamością, o charakterystycznym.

Na niektóre prace można patrzeć jak na małe plakaty, z decydującymi płaskimi plamami. Na inne – jak na wielkie kolorowe kolaże i fotokolaże, a także jak na kadry z filmu science fiction. Oczywiście, taki wielostronny przekaz formalny można poddać krytyce, zarówno od strony krytyki modernistycznej dążącej do wyeliminowania wszelkiej literatury (Clement Greenberg, Władysław Strzemiński) lub braku zdecydowanego wkroczenia w inne światy oniryczne (André Breton) albo przeciwnie – braku aktywnych walorów postmodernistycznych. To mógłby zrobić np. Zygmunt Bauman. Ale, jak pisałem, malarstwo to, podobnie jak wiele innych polskich wytworów kultury wizualnej z początku XXI wieku, znajduje się na granicy epok, prądów i dyskursów filozoficznych, którymi jest zawsze inspirowane.

Niemniej jednak znajdziemy tu wiele smaczków malarskich i autentycznej zadumy nad zagrożeniem zarówno sztuki wysokiej, jak i politycznej wolności. Duże znaczenie ma też udany dyskurs z dawnym malarstwem, które jest silnie manifestowane. To dla mnie jeden z najbardziej autentycznych przekazów malarskich, jakie poznałem w ostatnich latach. ¶



Splątanie weneckie w *Ostojach* obrazów

NIEUNIKNIONA ODMIENNOŚĆ W POWTARZALNOŚCI JEST ISTOTĄ ICH PRAC



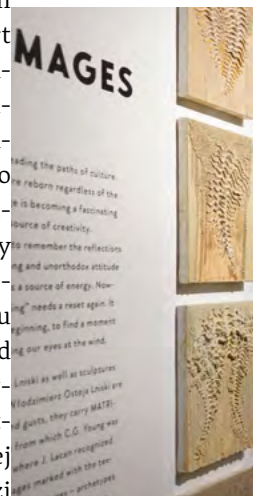
12

58. Biennale Sztuki w Wenecji towarzyszy wystawa zorganizowana w Palazzo Mora – Europejskim Centrum Kultury (11 maja – 24 listopada 2019) zatytułowana *Personal Structures – Identities* (*Osobiste struktury – tożsamości*), prezentująca przekrój indywidualności i sposobów notacji współczesnego świata z pozycji obserwatora artysty. I choć miejsce wystawy ma w nazwie „Europę”, prezentacja obejmuje punkty widzenia artystów z całego świata. Polska reprezentowana jest dwiema „indywidualnymi strukturami” – Romana Opałki i Błażeja Ostoi Lniskiego.

Cykl *Infinites/Nieskończoność* (1965–2011) Opałki i *Ostoje obrazów/Refuges of Images* Ostoi Lniskiego³ to z pozoru odmienne, lecz

w samej istocie „nieskończoności” bliskie sobie wrażliwości artystyczne. Nieunikniona odmienność w powtarzalności jest istotą ich prac. O ile Roman Opałka (1931–2011) posłużył się nieuchronnie rosnącą „liczbą” jako miarą upływu czasu i był w tym konceptualnym i filozoficznym zamierzeniu ulotnie malarski, o tyle Błażej Ostoję Lniski (ur. 1974) zapisuje ten wpływ poprzez nieskończone serie obrazów pisanych i malowanych. W każdym z tych obrazów odcisk, struktura, materia i kształt są przeciskane przez zwężenie w stożku czasu, zwane terazniejszością, więc z samej natury terazniejszości muszą być za każdym razem „trochę” inne. Zamiast liczb i tykającego serca/zegara pojawiają się liście paproci i miłorzębu. Młodsze pokolenie artystów liczy czas opadłymi liśćmi. Przeczucie zagłady, które towarzyszyło niemal każdemu pokoleniu na Ziemi, ujawnia się dzisiaj nie z lęku przed agresją militarną lub spadającym meteorytem, lecz wtedy, gdy huragan połamie wszystkie drzewa w miejscu, które tego wcześniej nie doznało. Jak na Kaszubach, skąd pochodzi

3 Wystawa *Refuges of Images*. Błażej Ostoję Lniski, Magdalena Boffito, Nastazja Ciupa (kurator Dorota Folga-Januszevska) była zarazem formalną reprezentacją Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w tym Pracowni Litografii na Wydziale Grafiki.



← THE FERN, 2019, BŁAŻEJ OSTOJA LNISKI, OLEJ NA PŁÓTNIE, 33x24 CM, FOT. MARIUSZ FILIPOWICZ

↓ GRUPA TETRARCHÓW (DIOKLECJAN, MAKSYMILIAN, KONSTANCJUSZ CHLORUS, GALERIUSZ), OKREŚLANA TAKŻE JAKO CZTEREJ MAUROWIE (QUATTRO MORI), PO CZ. IV WIEKU, NAROŻNIK SKARBCA BAZYLIKI ŚW. MARKA W WENECJI, RZEŻBA W PORFIRZE, WYS. 130 CM, POCHODZĄCA Z PAŁACU CESARSKIEGO W KONSTANTYNOPOLU, PRZYWIEZIONA DO WENECJI W XIII WIEKU, FOT. MAGDALENA BOFFITO



↑ WENECJA, 2019, FOT. MAGDALENA BOFFITO

↓ PALAZZO MORA, WENECJA, 2019, FOT. MAGDALENA BOFFITO



Błażej, gdzie w 2017 roku z powodu gwałtownego wiatru padły w czasie sierpniowej kankiły tysiące drzew i opadły z nich liście, a tam, gdzie był zielony cień, pojawił się rozgrzany słońcem błękit. Wówczas okazało się, że jedyną trwałą ostoją natury jest malarstwo i tylko liście na obrazach mają szansę przetrwać.

Dwie inspiracje przyczyniły się do powstania wystawy *Ostoje obrazów* w Wenecji. Pierwszą było dostrzeżenie, że to właśnie liście paproci i miłorzębu są współczesną miarą czasu. Drugą, że dziedziczenie obrazów jest prawem natury. Od dwóch lat powstawała książka poświęcona twórczości Włodzimierza i Błażeja Ostojów Lniskich.⁴ W publikacji tej czas i jego odczucie zostało zapisane rytmem rzeźb, obrazów i grafik, których źródłem są wyobrażenia jako połączenie „wyobraźni i obrazu” stanowiące nad wyraz cenny materialny zapis w dobie wirtualności. Zapis zanurzony w kontekście otoczenia natury i tradycji, bez których implozja znaczeń uniemożliwia porozumienie.

Ale nie tylko inspiracje miały znaczenie. Doszło do dalszych koincydencji. Weneckie splećanie kultur ma niezwykle cechy. Od XIII wieku Wenecja wypełnia się asocjacjami, których znaczenie można odkryć tylko na miejscu. Dlatego liście paproci i miłorzębu nie tylko znalazły się na wystawie, ale też zostały rozniesione po mieście. Wtopiły się graficznie w ikonosferę spotkań sztuk różnych.

Powtarzana konsekwentnie w obrazach duktem pisma moja droga – „myway” – połączyła się z tytułem wystawy – *Personal Structures*. Z konsekwencją natury odradzającej się cyklicznie i rozciągniętej między wodami kaszubskich jezior, weneckiej laguny i dziesiątkami innych miejsc po drodze, które pojawiają się na mapie sztuki tylko z pozoru przypadkowo.

A przecież liście opadają tylko tam, gdzie mogą zamienić się w obrazy. ¶

4 D. Folga-Januszewska, *Kaszubskie Ostoje obrazów*. Włodzimierz Ostoja Lniski. Błażej Ostoja Lniski, BOSZ.



ARKADIUSZ KARAPUDA

PROTOKOOPERACJA W CZASIE RZECZYWISTYM

14



↑ FRAGMENT EKSPOZYCJI. BRAK TYTUŁU,
MIROŚLAW DUCHOWSKI, 1989, PIASEK,
POLIOCTAN WINYLU, GAŁĘZIE, TRZY CZĘŚCI,
KAŻDA: 150×150 CM, FOT. ARKADIUSZ KARAPUDA

Prezentowana w czerwcu 2019, w Galerii 18A, wystawa zatytułowana *Czas rzeczywisty*, autorstwa Maćka Duchowskiego i Mirosława Duchowskiego, to swoiste lustro rzeczywistości, opis świata oparty na obserwacji bieżącego ciągu wydarzeń. Można ją także potraktować jak interpretację codziennej papki informacyjnej, pod postacią formy metaforycznej, pełnej bogatych i egzystencjalnych odniesień. To pierwszy wspólny pokaz twórczości artystów z dwóch odrębnych generacji, dwóch różnych proveniencji artystycznych i o dwóch odmiennych rodzajach wrażliwości.

Mirosław Duchowski to twórca, który przez abstrakcję geometryczną, sztukę ziemi, eko-art, projekty architektoniczne i działania wizualne przeznaczone dla przestrzeni publicznych doszedł w końcu lat 80. do form purystycznych, pozbawionych zarówno gestu, jak i logicznej struktury, będących niejako cytatem ze świata natury. Zupełnie odmienną wizję proponuje w swej twórczości Maciek Duchowski, będący uważnym obserwatorem kultury i wpisanych w nią kontekstów, dyskursów, a nawet konfliktów, najczęściej dostarczanych odbiorcy przez świat medialny. Tego rodzaju zbitka dwóch artystycznych indywidualności mogłaby się wydawać efekciarskim kontrastem, wytrychem znanym ze współczesnych strategii kuratorskich, jednak zestawienie prac tych dwóch twórców prezentowane w warszawskiej Galerii 18A sprawia wrażenie spójnej formalnie ekspozycji o refleksyjnym przekazie

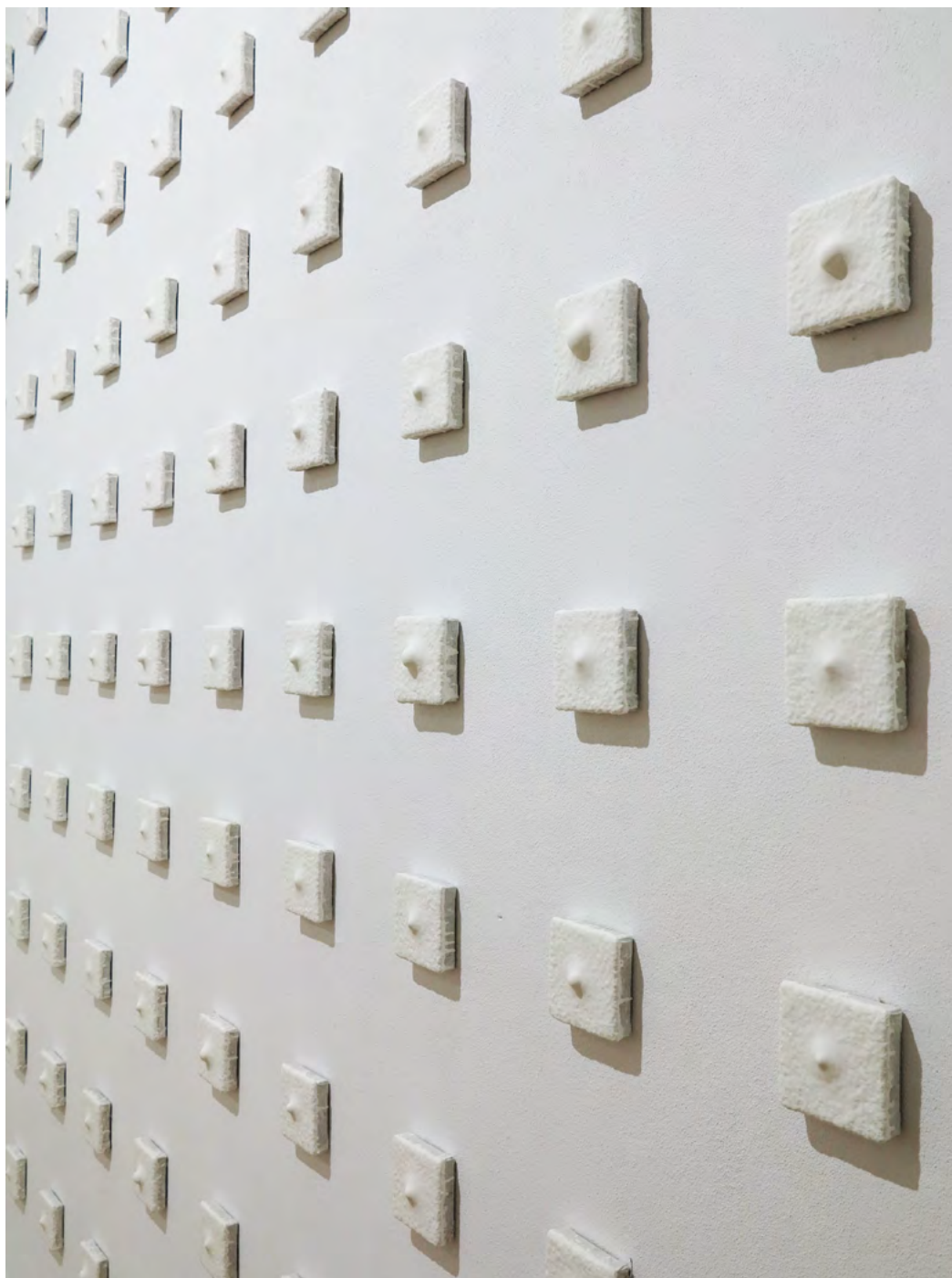


pełnym wyrafinowanych metafor. Zaplanowana już jakiś czas temu wystawa jest zatem wynikiem pojawienia się wspólnego dla nich obu zespołu form chcących zawładnąć nie tylko zmysłem wzroku odbiorcy, ale także jego ciałem, które musi się poruszać, aby okiełznać wyszukane, fakturowe powierzchnie podlegające prawom optyki.

Konfrontacja dwóch artystycznych postaw wobec tytułu wystawy *Czas rzeczywisty* każe się zastanowić zarówno nad problemami przemijania – Mirosław Duchowski, jak i nad zagadnieniami związanymi z potokiem zdarzeń przekazywanych na żywo – Maciek Duchowski. O ile Mirosław Duchowski prezentuje na wystawie obrazy przywodzące na myśl powierzchnię ziemi, prochu czy wręcz kawałki znalezionych gałęzi, po których na licach obrazów pozostały już tylko odciski, o tyle Maciek Duchowski nie cytuje rzeczywistości, lecz raczej ją re-kreuje. Powołując do życia fakturowe kompozycje, tworzone za pomocą mieszanki żywicy i grafitu, inkrustowane przewodami elektrycznymi, łączy poetykę taszystowską z postindustrialną, a sięgając po białe, prawie alabastrowo-marmurowe, materie, przywodzące na myśl usianą kraterami powierzchnię Księżyca, wraca do rzeczywistości zauważonej w naturze.

Białe prace Maćka Duchowskiego zaaranżowane *in situ*, w zgodzie z przestrzenią galerii, układają się w jeden spójny cykl zatytułowany *Obraz bez treści. Czas rzeczywisty*. Pierwsza jego część to trzy układy dwuelementowe, w których mamy do czynienia z zagęszczaniem materii powierzchni kwadratowych podobrazii oraz porządkującą się wewnątrz nich kompozycją, która wychodząc z chaosu, przybiera formę logicznego systemu znanego ze świata kultury. Ten rodzaj formalnej narracji, poza metaforycznym przyporządkowaniem relacji chaos – porządek do relacji natura – kultura, przywodzi również na myśl skojarzenia ze świata dźwięków, co wynika z dużej świadomości i kultury muzycznej ich autora, którą mogliśmy poznać we wcześniejszych jego realizacjach. Druga część cyklu to studwudziestoelementowa, monumentalna kompozycja, złożona z kameralnych białych obrazów-objektów o kształcie kwadratu. Ta część zachęca widza do kontemplacji pojedynczych modułów, których wysublimowana matowa materia, poddana indywidualnemu dla każdego pojedynczego elementu kształtowaniu, rodzi skojarzenia cielesne, a nawet erotyczne. Zanurzenie tych prac w czystej, niemal achromatycznej bieli sprawia, że czytamy je bardziej jak abstrakcyjną ideę niż reprezentację dowolnej części rzeczywistości, znanej nam z naocznej obserwacji świata.

Sala, w której znajdują się białe prace Maćka Duchowskiego, wydaje się zaprzeczeniem wnętrza zlokalizowanego dokładnie po drugiej stronie galerii, w którym można obcować z obrazami Mirosława Duchowskiego. Przed jego czarnymi, pełnymi odniesień do przypadkowości i jednostkowości natury pracami leżą pojedyncze gałęzie. Przywodzą na myśl magiczne totemy i narzędzia obrzędowe, będące zarazem powodem i siłą sprawczą tych obrazów. Czujne oko odbiorcy spostrzeże jednak, że gałęzie są także pierwotnymi elementami obrazów, na których



◆ FRAGMENT EKSPOZYCJI, OBRAZ BEZ TREŚCI.
CZAS RZECZYWISTY 4 (A/B), MACIEK DUCHOWSKI,
2019, KABLE I GŁADŹ POLIMEROWA, 120 CZĘŚCI,
KAŻDA: 10×10 CM, FOT. ARKADIUSZ KARAPUDA

D

powierzchni pozostały już tylko efektowne negatywowe ślady i odbicia czy niemal rzeźbiarsko modelowane przecięcia i bruzdy. W tej sali znajdziemy też formy bardziej kameralne, stworzone przez Mirosława Duchowskiego w ostatnich latach. Obrazy zapraszają widza do percepcji użytych przez autora materiałów, aby chwilę potem zmusić go do refleksji egzystencjalnych i ontologicznych. Artysta przez tajemnicze symbole i znaki, pojawiające się gdzieniegdzie na skrupulatnie dobieranych powierzchniach miedzianej siatki, odwołuje się do atawistycznych praktyk z pogranicza szamanizmu, religii i magii. Ślady po nakłuciach, drobne, wypalone otwory, łaty i szwy na wielokrotnie nawarstwianych materiałach tych niewielkich rozmiarów i pozornie pełnych uroku prac, mogą być metaforą otaczającej nas niekompletnej, poszarpanej i niezrozumiałej rzeczywistości. W istocie będą jednak zawsze intymnym doświadczeniem autora, w którym może się przejrzeć odbiorca ze swoim własnym bagażem egzystencjalnych niepokojów. Mirosław Duchowski nie daje łatwych odpowiedzi poszukującemu widzowi, jednak przez swoje nie do końca zrozumiałe zabiegi artystyczne pomaga mu trafnie sformułować najistotniejsze pytania.

Elementem spajającym te dwa światy wydaje się być sala centralna, w której prace obu artystów zostały przemieszane i poddane wizualnej konfrontacji. Naprzeciwko wielkoformatowego, spowitego czernią tajemniczej, ziemistej materii tryptyku Mirosława Duchowskiego możemy podziwiać monumentalne, grafitowe, użyłkowane drobnymi kablami elektrycznymi kompozycje Maćka Duchowskiego. Ta swoista konfrontacja pozwala zauważyć, że obaj artyści chcą mówić o sprawach istotnych, z tą różnicą, że Mirosław Duchowski odwołuje się w swych obrazach raczej do problemów związanych z przemijaniem, ekologią i tajemnicą ludzkiej egzystencji, Maciek Duchowski natomiast pochyla się nad zagadnieniami dotyczącymi cywilizacji i, metaforycznie używając jako budulca

swych prac kabli elektrycznych, odwołuje się do zagadnień sieci energetycznych, komunikacyjnych i wirtualnych.

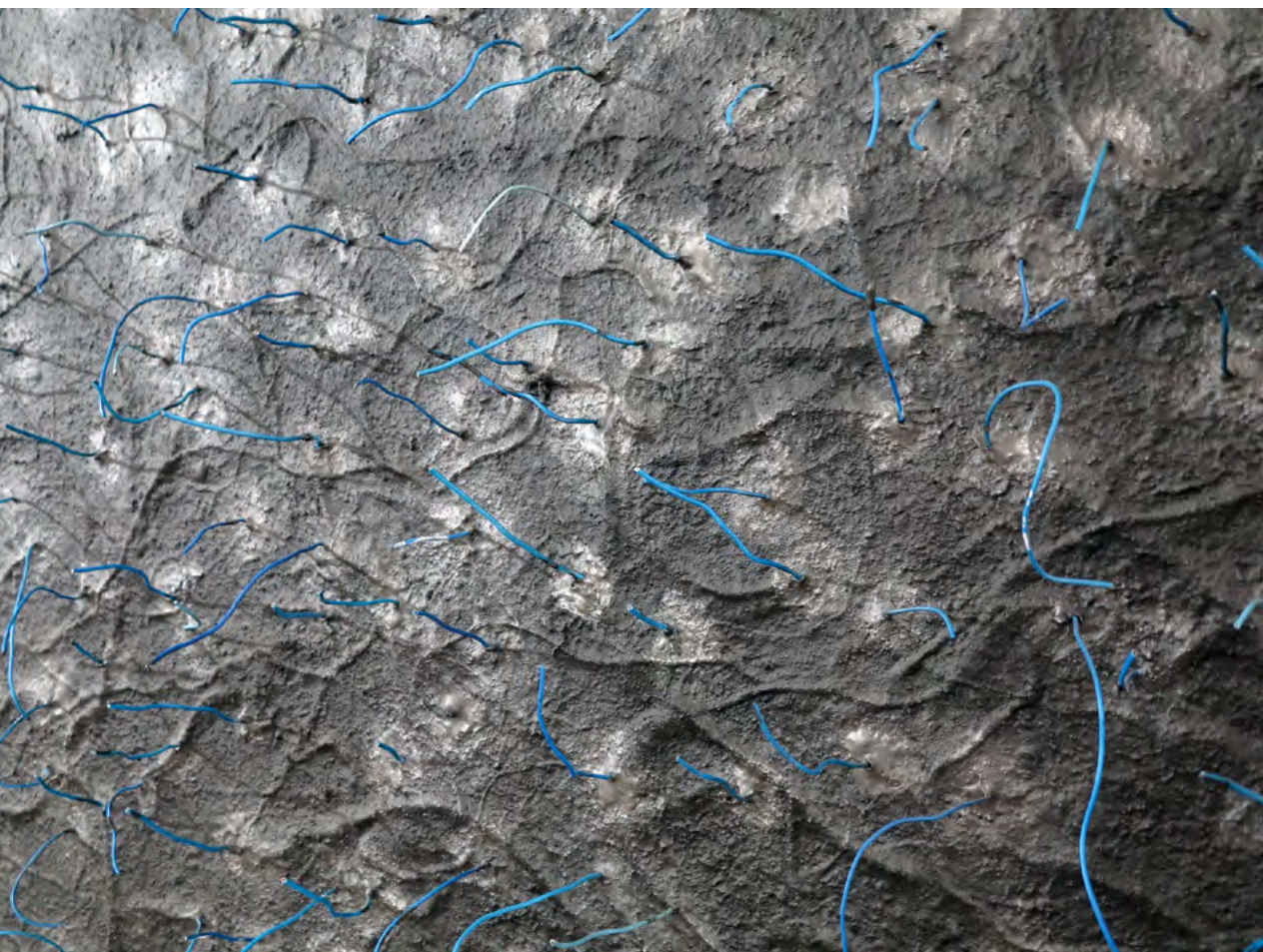
Jednak prawdziwa konfrontacja ma jednak miejsce w dwóch najmniejszych salach stanowiących jakby *appendix* i *pendant* całej wystawy. Banalnie i zarazem genialnie zakomponowane monitory, wyświetlające filmy obu artystów, dyskutują jakby same ze sobą, a widz może znaleźć się wewnątrz tego dialogu. Znam tylko jedną pracę wideo Mirosława Duchowskiego, prawdopodobnie jedyną, którą wykonał. Jest to eksponowany na wystawie *Czas rzeczywisty* – ruchomy obraz przedstawiający przemieszczanie się fal na powierzchni wody. Ten przejmujący, niemal niemy obraz, pozbawiony wszelkich ozdóbek, zapada w pamięć na długo i sprawia wrażenie jakby artysta wychodził z założenia, że to właśnie obrazy najprostsze wywołują najdonioślejsze refleksje. Ta, będąca niemal poza czasem i paradoksalnie właśnie w czasie rzeczywistym, ascetyczna forma filmowa prowadzi dialog z diametralnie inną wideoanimacją Maćka Duchowskiego. Autor pokazuje obrazy niechciane, pełne przemocy i negatywnej energii: protesty, zamieszki, zamachy, sceny rugowane z naszej codzienności i przekornie stale w niej obecne. Artysta pozwala im wyłonić się z abstrakcyjnego błękitu światła monitora i czyni z nich nieznośną, jednostajnie przyspieszającą lawinę znaczeń i odwołań do czasu rzeczywistego, którego częściej doświadczamy przez internetowy streaming niż dzięki bezpośredniemu doświadczeniu. Tak pomyślane przeciwstawienie dwóch wrażliwości twórczych jest zarówno ciekawym doświadczeniem estetycznym, jak i dojmującą zbitką interpretacyjną tytułu wystawy. *Czas rzeczywisty* może być bowiem odczuwany przez każdego z nas nieco inaczej, co jednak nie zmienia faktu, że wszystkich nas dotyka tak samo, bez względu na pochodzenie, wiek, poglądy lub status materialny.

Wystawa Maćka Duchowskiego i Mirosława Duchowskiego została zbudowana na



zasadzie opozycji formalnych typu: wypukłość – wklęsłość, szorstkość – gładkość, błysk – mat, ciężar – lekkość, światło – ciemność. Ważne, że dzięki tym przeciwstawnym rozwiązaniom estetycznym i zabiegom warsztatowym odbiorca wyczuwa konfrontacje stanów, pojęć i idei takich jak: rozluźnienie – napięcie, koncentracja – fragmentacja, natura – kultura. Relacja tych dwóch artystów przypomina protokooperacyjną odmianę symbiozy, w której korzyści odnoszą obie strony, jednak tym, co w sposób zdecydowany ujmuje w wystawie *Czas rzeczywisty*, jest świadomość, że wymienione opozycje mogą być również metaforą relacji między ojcem i synem. Przekaz wystawy zyskuje w tym przypadku wymiar osobisty, jednak ze względu na wysoki poziom artystyczny prac i dużą kulturę plastyczną ekspozycji unika sentymentu, który w sztuce bywa zwykle złym doradcą. ¶

↓ POLE ODDZIAŁYWANIA (DETAL PRAWEJ CZĘŚCI TRYPTYKU),
MACIEJ DUCHOWSKI, 2017, GRAFIT, POLIOCTAN WINYLU,
3 CZĘŚCI, KAŻDA: 200×150 CM, FOR. ARKADIUSZ KARAPUDA



ROBERT JASIŃSKI

OWA
IA
ENC

PODSUMOWANIA I WYZWANIA NOWEJ SCENOGRAFII



O ekspozycjach
narodowych na
14. Praskim
Quadriennale
Scenografii 2019



19

WZELSC
WOGRA

WOWA

PODSUM I WYZWA NOWEJ S

20

Praskie Quadriennale Scenografii to mieszanka wybuchowa młodości, wyobraźni, polityki, teatru, performance'u, zabawy i wirtualności. Najważniejsze wydarzenie dla środowiska scenograficznego o charakterze międzynarodowym, które stanowi podsumowanie dokonań ostatnich lat, probierz współczesności oraz projekcję na przyszłość.

14. Praski Quadriennale (The Prague Quadrennial of Performance Design and Space) odbył się w czerwcu 2019. Hasłami programowymi były *Wyobraźnia. Przemiana. Pamięć*, które stwarzały szerokie pole do działania i wypowiedzi artystycznych. Quadriennale, ze swoim ponad 50-letnim dorobkiem, umiejętnie łączy tradycję ze współczesnością. W secesyjnym Pałacu Przemysłu zaprezentowano ekspozycje narodowe 79 krajów i regionów oraz wystawę prac studenckich. Pobliskie lapidarium stało się miejscem ekspozycji klasyków, „żyjących legend” scenografii, którzy są inspiracją dla młodej generacji. Całą pozostałą przestrzeń we wnętrzu i na zewnątrz przeznaczono dla działań performatywnych, prezentacji dla dzieci, spotkań i rozmów, wystawy najlepszych publikacji książkowych dotyczących scenografii, kostiumu i projektowania oraz dla prezentacji technologicznych.

Idea Praskiego Quadriennale jest wynikiem kolejnych festiwali oraz ewolucji w myśleniu o tym, czym jest scenografia i czym może być w przyszłości. Quadriennale nie jest przeglądem produkcji scenograficznych ostatnich lat ani kolekcją lepszych bądź gorszych artefaktów, które zag gościły na światowych scenach. Kuratorzy stawiają przede wszystkim na bezpośrednie doświadczanie różnorodnej materii kreowanej przez ludzką wyobraźnię w poszukiwaniu wspólnych, ogólnoludzkich archetypów. W tym ujęciu scenografia stać się ma pomostem łączącym wewnętrzny świat wyobraźni artysty z wyobraźnią odbiorców.

Ekspozycje na Praskim Quadriennale zdefiniowane są w dużej części przez przestrzeń ekspozycyjną. Każdy prezentowany kraj ma ściśle określoną, niewielką powierzchnię wytyczoną na planie kwadratu lub prostokąta. W związku z tym wznoszone są często piętrowe ekspozycyjne konstrukcje. Nagromadzenie wielu prezentacji na stosunkowo małej powierzchni stwarza odczucie natłoku i szumu komunikacyjnego. Poszczególne ekspozycje, chcąc nie chcąc, walczą o uwagę i zainteresowanie odbiorcy. Jedne starają się maksymalnie otworzyć i animować działania odbiorców, drugie szczelnie odciąć się od otoczenia i stworzyć rodzaj azylu służącego do wyciszenia i kontemplacji. Inne jeszcze łączą te dwie strategię ekspozycyjne w jedną formę. Zdarzają się też propozycje, które całkowicie odcinają się od zastanego układu ekspozycyjnego. Miało to miejsce np. w pawilonie czeskim przy realizacji projektu *CAMPQ*. Pawilon został zamieniony w biuro podróży organizujące wyjazdy autobusowe poza Quadriennale, do międzygalaktycznego obozu integracyjnego, w którym schronili się przybysze z innych planet. Artyści związani z niezależną czeską sceną artystyczną zadawali tymi działaniami pytania: Czy obcy mają prawo być wśród nas? Czy jesteśmy w stanie się z nimi zintegrować?

DWA IIA ENO



↑ 1600 STÓP PONIŻEJ,
PAWILON IZRAELSKI

→ ALICJA W KRAINIE
CZARÓW, MAŁGORZATA
ZELEK (PROJEKT
KOSTIUMÓW I KONCEPCJA),
OLGA KEBAS (RUCH),
PERFORMANCE



Tematyka pawilonów narodowych była bardzo różnicowana. Wskazać w niej można było kilka głównych nurtów. Jednym z bardziej widocznych był nurt polityczny i społeczny. Główną nagrodę Praskiego Quadriennale – Złotą Trigę – zdobył projekt *Ten budynek naprawdę mówi* z Republiki Macedonii Północnej. Prezentacja odnosi się do historii kolejowego budynku mieszkalnego z lat 40. XX wieku i działania w nim grupy artystycznej Wydział Rzeczy, Których Nie Można Się Nauczyć. Artyści zainspirowani budynkiem pomniejszyli go do skali 1:100 i stworzyli kubik, o dużej mobilności ścian i wewnętrznych powierzchni, służący do realizacji kobiecego performance'u. Charakteryzował się dynamicznymi zmianami wszystkich elementów, które cały czas definiowały na nowo relację artysta – odbiorca. Dzięki temu scenografia kierowała narracją historyczną opowieści, a przestrzeń stawała się aktywna w kontekście artystycznym i społecznym. Podstawowym celem realizacji projektu była odpowiedź pytanie, jak razem lepiej żyć w zrujnowanym budynku i w jaki sposób odbudować idee wspólnoty, odpowiedzialności i solidarności.

Charakter politycznej aktualności nosiła również prezentacja w pawilonie katalońskim *Działania perspektywiczne* (Katalonia 2004–2018) uznana za jedną z trzech najlepszych. Scenografia w tej instalacji odkrywana była w akcjach sabotażu, akcjach politycznych, rewolucjach i protestach. Multimedialną instalację stanowił okrągły stół do gry, na którym można było rozpocząć rywalizację z władzą w przestrzeni publicznej, dotyczącą problemów współczesnej Katalonii. Podobny charakter, łączący obecną sytuację polityczną z odniesieniami artystycznymi, miała nagrodzona studencka wystawa gruzińska *Medea/Media*. Dzisiejsza zachodnia Gruzja, której część – Abchazja – jest okupowana przez Rosję, to mityczna Kolchida, ojczyzna Medeji i cel wyprawy Argonautów po złote runo. Artyści gruzińscy mit skonfrontowali z pamięcią historyczną

i osobistą, kreując oryginalny obraz swojego kraju. Studencki pawilon z Filipin również miał odniesienia społeczne i polityczne. Filipińczycy zaprezentowali instalację *Przejście. Linie i granice*, która odtwarzała proces wywiadu wizowego podczas przekraczania granic do krajów rozwiniętych. Odbiorca w otoczeniu monitorów telewizyjnych poddany był niekończącej się serii intymnych i natrętnych pytań, na które nie było dobrych odpowiedzi. Instalacja stawiała pytania o problem migracji, sposobu funkcjonowania granic i tworzenia współczesnych barier ekonomicznych.

Drugi nurt tematyczny miał charakter czysto kreacyjny. W pawilonie węgierskim zaprezentowano znakomitą instalację *Nieskończona wydma*. Otwarta część dolna budziła przyjazne wrażenie. Po wejściu do środka, na mały kubik, widz wsuwał głowę w część górną, która okazywała się fantastycznym, bezkresnym światem pustynnych wydm. Instalacja dawała poczucie bycia razem z innymi ludźmi, a z drugiej strony mówiła o współczesnej samotności i ucieczce od problemów rzeczywistości. Podobny charakter miała instalacja *Mikrokosmos* w pawilonie francuskim. Jej autorem był Philippe Quesne, znany polskim widzom z gościnnego przedstawienia *Noc kretów (Welcome to the Caveland!)* w warszawskim Nowym Teatrze. Instalacja przedstawiała stworzone z odpadów scenograficznych dziwne przedmioty o niejasnym przeznaczeniu, które mają wewnętrzne życie, poruszają się, grają i nieudolnie naśladują rzeczywistość. Automatycznie animowane formy tworzyły przedstawienie bez udziału ludzi, choć równocześnie wiele mówiły o naszym świecie. Pawilon chilijski zaprezentował pełną poczucia humoru instalację *Mniejsze potwory*, w której umieszczano 40 miniaturowych, ręcznie robionych fałszywych taksyderm oraz ilustracje naukowe przedstawiające czołowych scenografów kraju. Propozycja wycieczki po Muzeum Naturalnym Scenografii Chilijskiej łączyła grozę, czarny humor z historią teatru, a chilijscy scenografowie

razem
pytanie
poszukiwanie
ulotności
teleslania
ciało
podłączenie
niezdecydowanie

okazywali się nowo odkrytym, nieznanym, fascynującym gatunkiem. Z podobnym czarnym humorem mieliśmy do czynienia w instalacji reprezentującej Izrael 1600 stóp poniżej. Przedstawiała cmentarz spektakli z ostatnich sezonów teatralnych. Pozostałości po nich zostały zamknięte w czarnych trumnach i zakopane w soli z Morza Martwego. Ulotność sztuki teatru zestawiona została z Morzem Martwym, niezdatnym do zamieszkania, ale równocześnie posiadającym właściwości lecznicze.

Trzecim wybijającym się nurtem tematycznym w instalacjach narodowych było poszukiwanie kontemplacji, refleksji i azylu. Należała do niego ascetyczna w formie instalacja ZRwhdZ w pawilonie łotewskim. Widz po zdjęciu obuwia wchodził do białej tuby, w której obracała się podłoga. Można się było w niej położyć, słuchać muzyki i odnaleźć swój rytm wewnętrzny. Nazwa instalacji *Zum Raum wird hier die Zeit* pochodziła od ostatniej opery Richarda Wagnera *Parsifal* i znaczyła *Tutaj czas staje się przestrzenią*.

Do tego nurtu można również przypisać polskie projekty *Aporia*. *Miasto jest miastem* autorstwa Krzysztofa Garbaczewskiego i Aleksandry Wasilkowskiej oraz studencką *Nową wiadomość*. W pierwszej instalacji po założeniu gogli i słuchawek znajdowaliśmy się w utopijnym mieście *Aporia*, w którym każdy budynek był hybrydą i miał równoległe współistniejące dwie rzeczywistości. Wykreowana rzeczywistość wirtualna znosiła architektoniczne i społeczne podziały, a forma nawiązywała do początków gier komputerowych.

W *Nowej wiadomości* twórcy projektu starali się stworzyć i przesłać innej cywilizacji wspólną opowieść o tym, kim jesteśmy i skąd pochodzimy. Instalacja przypominała olbrzymi teleskop. Przekazy, które artyści zebrali, okazały się pozdrowieniami, rejestracjami rzeczywistości, często przypadkowymi zdjęciami. Wyświetlane były na okrągłej tafli wody. Nowoczesna forma instalacji kłóciła się z generowany przesłaniem, a nad całością zawisło odczucie niemożności opowiedzenia o samych sobie.

Akcentem polskimi był również nagrodzony projekt *Teatru Lewitującego* w kategorii *Performance Space Exhibition*. Stworzyli go studenci architektury z Londynu, Artur Zakrzewski i Konrad Weki, dla dworu w Bronicach, niedaleko Nałęczowa. Organiczna, plenerowa scena została z talentem wpisana w środowisko naturalne jako połączenie stołu ze sceną teatralną, która po podświetleniu sprawiała wrażenie unoszenia się i lewitacji.

W ramach *Site Specific Performance* swoje performatywne kostiumy do *Alicji w Krainie Czarów* zaprezentowała Małgorzata Zelek, dla której kostium stał się narzędziem wizualizacji stanu umysłu głównej bohaterki. Rozciągał się, kurczył i miał bezpośredni wpływ na jej ciało.

W ramach prezentacji festiwalowych wystąpił również Przemek Kamiński, który pokazał swoją monochromatyczną choreografię *Blue (taniec wstążki)* związaną z jedną barwą będącą punktem wyjścia do poetyckich refleksji i osobistych narracji.

Ważnym wydarzeniem towarzyszącym Quadriennale była wystawa w Galerii Czeskiego Centrum w Pradze *Młoda Polska Scenografia. Wystawa prac studenckich 2015–2018*, dająca wyczerpujący obraz rozwoju i myślenia o współczesnej polskiej scenografii w ramach Akademii Sztuk Pięknych oraz prezentująca dorobek najmłodszego pokolenia scenografów. Dodać należy, że na wystawie najlepszych światowych publikacji książkowych została wyróżniona monograficzna publikacja *Scenografia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od Wyspiańskiego do czasów współczesnych* autorstwa Małgorzaty Komorowskiej i Romana Łodzińskiego.

Praskie Quadriennale 2019 zaskakiwało różnorodnością i dynamiką, przytłaczało rozmiarem i formą oraz często skłaniało do refleksji nad polskimi osiągnięciami. ¶

↓ NIESKOŃCZONA
WYDMA, PAWILON
WĘGIERSKI



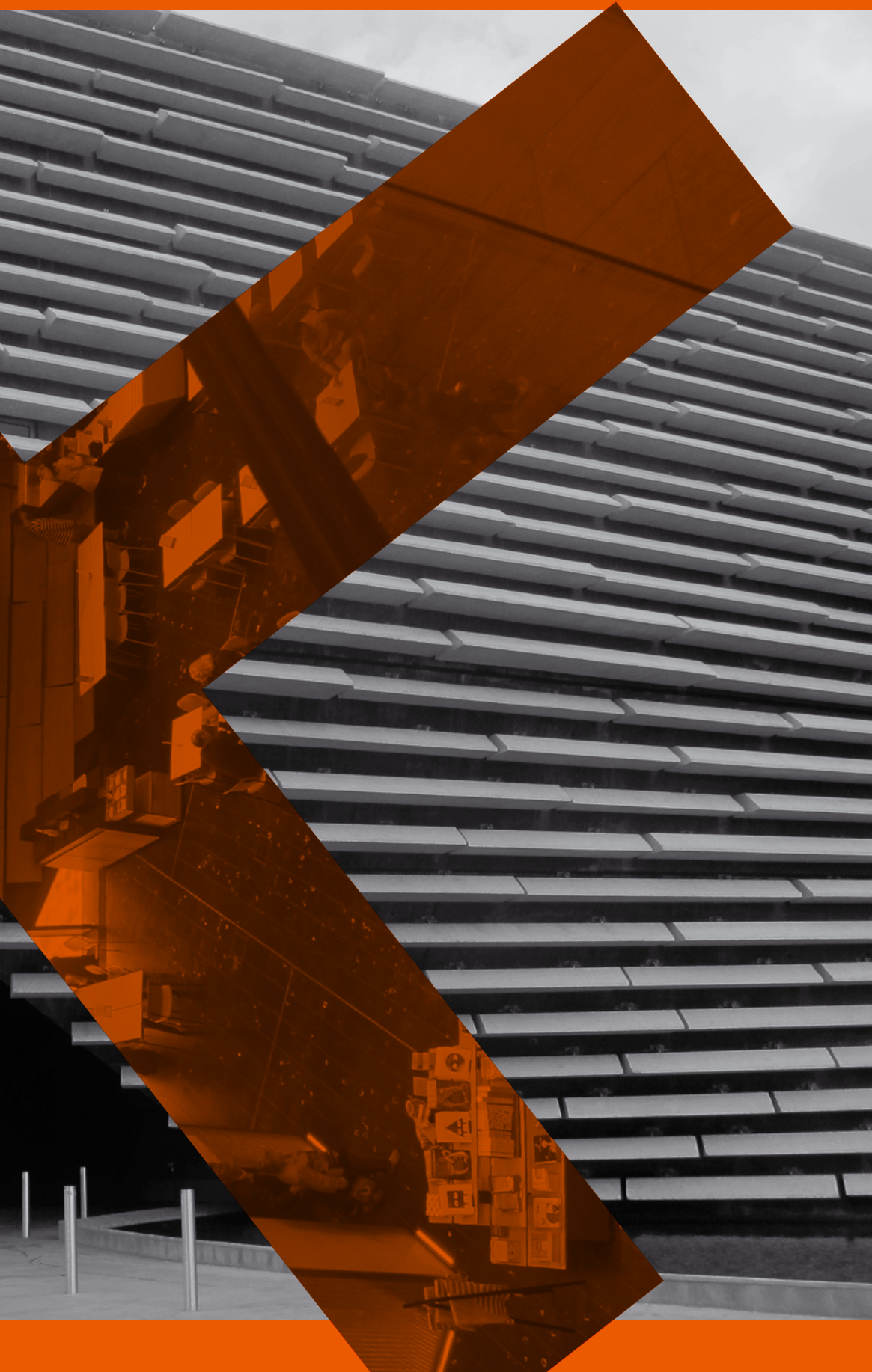


HANNA FARYNA-PASZKIEWICZ

V&A Dundee

**NAJMŁODSZE
MUZEUM DESIGNU**







28

Aktywizacja miasta przez budowę filii Victoria and Albert Museum o sławie niewymagającej żadnej rekomendacji, czy początek żmudnej pracy nad wyrobieniem własnej marki? Władze Dundee, niewielkiego portu we wschodniej Szkocji, podjęły się realizacji wyzwania na miarę... XIX wieku, kiedy zapanowało szaleństwo organizacji wystaw światowych i podziwiano najpierw oprawę architektoniczną, potem zaś to, co było prezentowane. Crystal Palace, wieża Eiffla, minimalistyczny pawilon Ludwiga Mies van der Rohe w Barcelonie są trwałymi śladami wielkich imprez wystawowych. Po latach zdecydowanie mniej jest spektakularnych przedsięwzięć, rok temu dołączyła do nich kamienno-betonowa realizacja z Dundee. Skorzystano z faktu, że słynne londyńskie Muzeum Wiktorii i Alberta nie mieściło swoich zasobów, i postanowiono ich część, szkocką z pochodzenia, przenieść w jej „środowisko naturalne”. Tym samym powstał szkocki oddział V&A, ale bez własnej siedziby. W 2010 roku ze 120 koncepcji wybrano sześć. Ich pokaz w holu Uniwersytetu Abertay wywołał żywe dyskusje, werdykt jury miał być bowiem oparty na opiniach mieszkańców i ich wyborze. Muzeum swymi zbiorami i londyńskim wystawienniczym doświadczeniem winno dodać splendoru, ale szkocki obiekt miał się stać częścią nowego urbanistycznego porządku nabrzeża rzeki i zatoki Tay. . Rozpoczęto stopniową zmianę funkcji ośmiokilometrowego pasa nabrzeża z przeładunkowej na rekreacyjną. Postindustrialne centrum przybliży się do miasta właściwego, skutecznie zachęca do spacerów, których celem jest bulwar i gmach muzeum.

Konkurs wygrał japoński architekt Kengo Kuma (ur. 1954) z zespołem. To jego pierwsza szkocka realizacja. W wywiadach powtarzał, że intryguje go przyroda opowiedziana językiem architektonicznym. Tu inspirował się malowniczymi klifami północno-wschodniej Szkocji: blokami wapienia rytmicznie podmywanymi falami Morza Północnego, podcinanymi u podstaw, z nawisającą masą skalną. Surowe, pozbawione

roślinności, nawet tej rachitycznej, budzą respekt, a ich regularne poziome warstwy są lekcją geologii. Kengo Kuma chciał też nawiązać do formy linii zburzonego Royal Arch z 1844 roku, łuku, który tu, na nabrzeżu Dundee, wzniesiono ku czci królowej Wiktorii i Alberta. W ten sposób po blisko 170 latach historia zatoczyła koło. Dwudniowa ceremonia otwarcia (14–15 października 2018) była znakomitą okazją do przypomnienia, gdzie leży Dundee i co dziś może zaoferować turystom. Nie do przecenienia pozostaje więc zamysł budowli ze słynnym logo V&A, która z nabrzeża przeładunkowych uczyniła elegancki bulwar. Niemniej jednak podczas budowy nie odżegnano się od tradycji tego miejsca: powierzchnia usypana z kilkunastu ton kamieni powiększyła „suchy dok” dla muzeum, inny fragment pozwolono zalać wodzie zatoki, konstrukcję nośną oparto na palach.



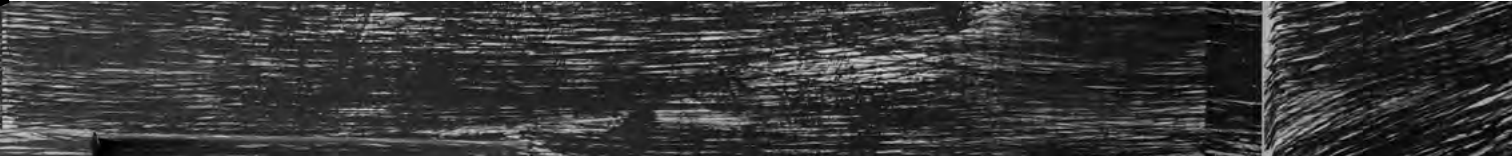
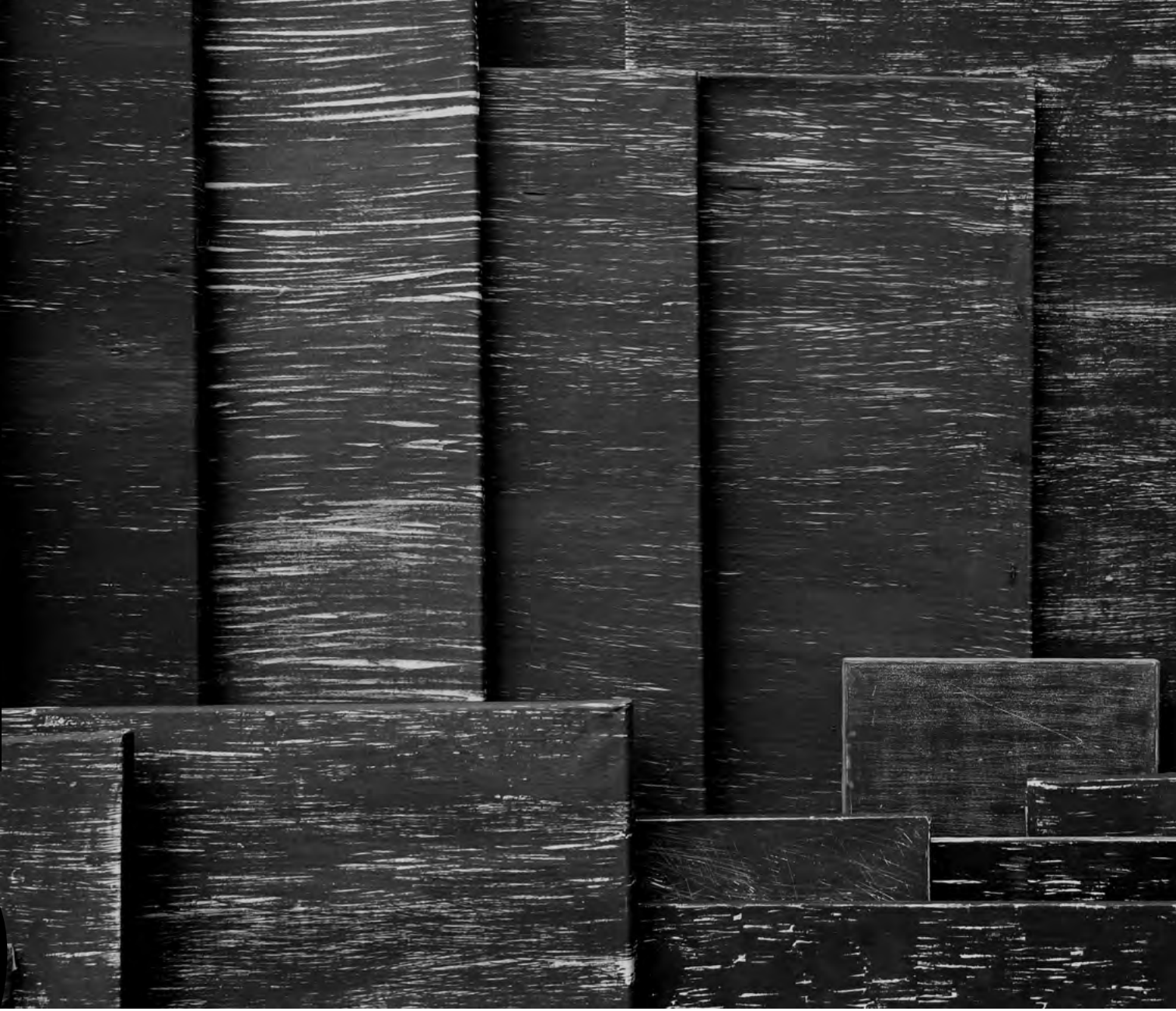
Budynek muzeum o skalistej fakturze dominuje nad nabrzeżem. Celowo niska jednoroczna roślinność zaaranżowanych wokół niewielkich skwerów z ławkami nie zmniejszy jego skali. Spacer wokół muzeum przywodzi na myśl drążone falami skalne wybrzeże, jaskinie i naturalne formacje, które, szukając stabilności, niejako okręcają się wokół własnej osi, a ich trzon pozostaje niezachwianą częścią konstrukcji. Tak zwany wysięg dachu (wysuwający się poza linię wejścia) ma blisko 20 metrów. Tajemnicą niezwykłości gmachu są *dwie nałożone na siebie bryły w postaci odwróconych, ściętych i zrotowanych piramid o podwójnie zakrzywionych ścianach* (Architektura nr 12/2018). Ze względu na pochodzenie projektanta można mieć skojarzenia z bliską mu sztuką orgiami, w której o stateczności pozornie niestabilnej formy decyduje długość krawędzi. Pewne jest, że fotogeniczność muzeum w Dundee przyciąga licznych amatorów własnych wizji artystycznych. Mają bowiem przed sobą cierpliwie pozujący rzeźbiarski blok o architektonicznych wymiarach, pomyślany jako punkt wyjścia dla nowej osi miasta. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że jezdnia nabrzeża przechodzi w linię słynnego wstęgowego mostu kolejowego, wznoszącego się nad wodami Firth of Tay i łączącego dwa brzegi zatoki.

Wnętrze muzeum przypomina wielką pustą muszlę. Hol, schody, powierzchnie barów i biegnąca wokół antresola dysponują wielką wolną przestrzenią, dużo większą od właściwej części wystawienniczej. Strata miejsca? Raczej świadomy oddech, pełna powietrza skorupa morskiego mięczaka. Ślady tamtejszych muszli odnajdujemy zresztą w plastycznej masie schodów i podestów. Białe, rozprasowane ślady skorup, wtopione w czarne stopnie i płyty posadzki, tworzą niepowtarzalne rysunki, graficzną abstrakcję mineralnego pochodzenia. W środku odpowiednikiem zewnętrznych betonowych „skalnych” warstw są dębowe panele.

Wnętrza projektowała firma ZMMA. Stała ekspozycja zawiera ponad 300 obiektów. Pod hasłem „szkockie wzornictwo” zgromadzono to wszystko, co wywodzi się stąd, ale zdobyło światowe uznanie. Wystawę pozornie tylko podzielono na tematy: *Historia szkockiego dizajnu, Dizajn i społeczeństwo, Dizajn i wyobraźnia*. De facto zwiedzający otrzymali zbiór obiektów w swobodnym porządku, mieszankę epok i dziedzin z dominującą ścianą jakby otwartej piętrowej szafy – wysokim regałem pełnym rekwizytów, a także z gablotami i osobno umieszczonymi łatwo dostępnymi eksponatami. Oglądają zatem „uskrzydloną” tiarę (jeśli ją poruszyć, pobrzękuje luźno osadzonymi diamentami) księżnej Mary Innes-Ker w sąsiedztwie pary kultowych ciemnozielonych wellingtonów – klasycznych kaloszy, niezbędnych do pokonywania szkockich wrzosowisk, dziergane od pokoleń swetry szetlandzkie z wyspy Fair, które na salony, a raczej pola golfowe, wprowadził król Edward VIII, lokalne przykłady krawiectwa artystycznego ze spodniami, których nogawki zszywane są w pionie z dwóch różnych materiałów. Stała ekspozycja dowodzi potencjału szkockich grafików (seria komiksów *Dennis and Menace*), realizacje plenerowe, np. projekt Franka Gery’ego w szpitalnym kompleksie Maggie’s Cancer Care Centre, przypominają designerską linię stalowego Forth Bridge – wychodzącego daleko poza industrialną konstrukcję mostu o kolosalnych przęsłach. Inną formą (i w całkiem innej skali) jest urządzenie, które przyniosło sukces szkockim projektantom – snap40, czyli prekursor kieszonkowych monitorów rejestrujących życiowe funkcje pacjenta i alarmujących w razie potrzeby pomoc medyczną. Przewrotnym nawiązaniem do produktów najstłynniejszej firmy wytwarzającej w szkockim Kirkcaldy od 1863 roku plastyczne wykładziny jest wykonana w masie linoleum w technice 3D niewielka zgeometryzowana postać słonia – projekt samego Eduardo Paolozziego.

Wyjątkiem w całej ekspozycji jest przeniesione z Glasgow Museum wnętrze herbaciarni The Oak Room – jedno z oryginalnych, ale zapomnianych dzieł Charlesa Rennie Mackintosha. Jego najstłynniejszą pracą – bibliotekę Glasgow School of Art, ostatnio dwukrotnie trawił pożar, co było wielkim dramatem. Jest szansa, że odtworzona herbaciarnia będzie bezpieczna. Dębowe boazerie, skromny ornament szkockiej geometrycznej secesji z jednym barwnym elementem – fioletem witraży, a właściwie niewielkich szklanych aplikacji i biżuteryjnych kosztowności, przenoszą nas do miasta przełomu wieków XIX i XX. Otwarta przestrzeń odwzorowanego w skali 1:1 lokalu zapewnia zwiedzającym kameralne wrażenie wizyty w sławnej herbaciarni Miss Cranston. Innym cennym obiektem z tej epoki jest biblioteczka projektu George’a Logana – przykład indywidualnego pojmowania nurtu secesji przez szkockich artystów.

V&A Dundee ma potencjał. Przez rok od otwarcia, które dyrektor placówki Philip Long określił mianem momentu historycznego dla miasta, poświadczyło o tym tysiące zwiedzających. ¶







ALEKSANDRA GIERAGA



SZARA ŚCIANA. OBRAZ OTWARTY. 2000–2019

METRYCZKA:

REALIZACJA SKŁADA SIĘ Z KILKUDZIESIĘCIU
PŁÓCIEN MAŁO- I WIELKOFORMATOWYCH:

OD 30×40 CM DO 180×250 CM KAŻDE

TECHNIKA: AKRYL NA PŁÓTNIE

CZAS POWSTANIA: OD 2000 ROKU DO CHWILI OBECNEJ,

Z DUŻYM PRAWDOPODOBIEŃSTWEM KONTYNUACJI
PREZENTACJA, W RÓŻNYCH KONFIGURACJACH,

FRAGMENTACH, ZESTAWACH NA NASTĘPUJĄCYCH
WYSTAWACH:

4 X MALARSTWO, GALERIA KOBRO ASP, ŁÓDŹ, 2018 ROK

OBRAZY, GALERIA BROWARNA, ŁOWICZ, 2014 ROK

VII INTERNATIONAL BIENNALE OF CONTEMPORARY ART,
TASZKENT, UZBEKISTAN, 2013 ROK

POMIĘDZY FAKTEM A IDEĄ. MALARSTWO. GRAFIKA.

RZEŻBA, DOM KULTURY W KUTNIE, 2013 ROK

POMIĘDZY FAKTEM A IDEĄ. MALARSTWO. GRAFIKA.

RZEŻBA (2), GALERIA TEST, WARSZAWA, 2013 ROK

SZARA ŚCIANA. WĘDRUJĄCA WITRYNA, PIOTRKOWSKA 54,
ŁÓDŹ, 2013 ROK

Szara Ściana to monolit złożony z cząstek elementarnych, jakimi są poszczególne obrazy składające się na tę realizację. To także w konsekwencji mobilny obraz dający możliwość budowania dowolnych konfiguracji, zależnych od miejsca, architektury, usytuowania.

Permanently odnawiany proces powstawania kolejnych obrazów wchodzących w skład *Szarej Ściany* (ciągający się od 2000

roku) jest jedynym moim stałym elementem w zmieniającej się strukturze odbierania rzeczywistości. Mechaniczność zarysowywania oraz wybrany kolor wynikają z czynników osobistych.

Równolegle do *Szarej Ściany* powstają w sposób naturalny inne realizacje malarskie. Nie przynależy więc praca nad szarym monolitem do mojego głównego nurtu, wręcz przeciwnie, głównym nurtem jest rejestracja *status quo* oraz zespolenie stanu umysłu z jego wizualnym ekwiwalentem, z obrazem.

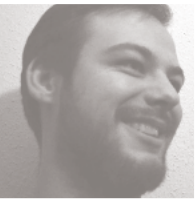
Całą własną twórczość nazywam w skrócie *Obraz Otwarty*. W okresie poszukiwania nazewnictwa właśnie ta fraza okazała się najpełniejsza, pozwala m.in. na włączenie każdej formy aktywności wizualnej, jaka się pojawiła w przeszłości i jaka się pojawi w przyszłości, w tym oczywiście tej, którą tu prezentuję, a która niejako łączy te dwa czasy.

Nieustannie poszerzająca swe granice *Szara Ściana* jest w jakiejś mierze tylko stałym przerywnikiem w rejestracji wspomnianego *status quo* czy inaczej mówiąc aktualizacji umysłu, jak w skrócie nazywam twórczość. A tym, co każe mi tę czynność zarysowywania na nowo powtarzać i powtarzać, jest towarzyszące mi niezmiennie doznanie stanu zawieszenia oraz odczucie monumentalnej ciszy. To są dwa stałe czynniki wystarczające dla mnie, aby powracać do tej pracy i aktualizować końcową datę realizacji monolitu (obecnie 2019 rok, z nadzieją na kolejne lata). ¶



ALEKSANDRA GIERAGA

Rekomendacje: Re: Re: Re: Mikołaj Sęczawa



→ MIKOŁAJ SĘCZAWA, PEJZAŻ MIEJSKI DO APLIKACJI WWW.E.ASP.LODZ.PL (LATO,NOC) 74 OBRAZY, 6,5×11 CM, AKRYL, KARTON, 2016

→ MIKOŁAJ SĘCZAWA, IMAGE 7, AKRYL NA PŁÓTNIE, 150×100 CM, 2014

Pracownia Obrazu, ASP im. Wł. Strzebińskiego w Łodzi, Wydział Sztuk Wizualnych. Mikołaj Sęczawa, ówczesny student I roku, martwa natura problemowa, pierwszy obraz i zaproponowana przez studenta wartość dodana – osadzenie zjawiska w atrybutach przestrzeni pracowni: podłoga, sufit oraz punkt widzenia na wprost zjawiska. Obraz zamienia na cykl, zakładając, że zmienna martwa natura zdierzona zostanie ze stałymi wyznacznikami przestrzeni pracowni. Serią kilku jednoformatowych obrazów określił siebie jako obserwatora. Widzenie martwej natury w kontekście miejsca oraz budująca się postawa bycia wobec rzeczywistości i wobec siebie stały się postulatem malarskim Sęczawy i tym samym moim pierwszym zachwytem jego widzeniem.

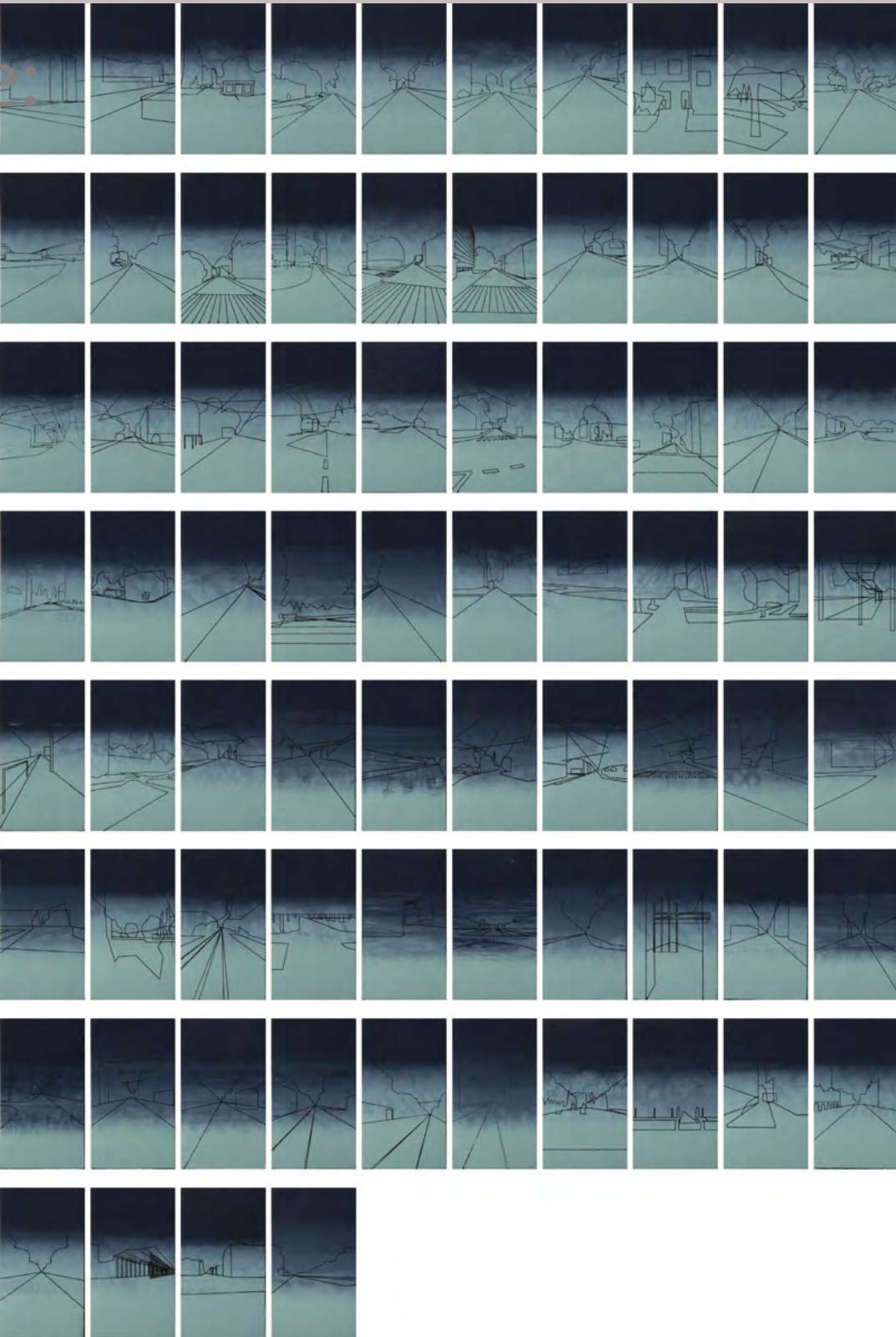
Rzeczywistość pracowni, logikę sensów zawartych w przygotowanych problemach malarskich z estymą zastępuje rzeczywistością, w której funkcjonuje jako jednoczesny obserwator i uczestnik: Internet, wirtualne relacje, social media, a w przełożeniu na konkret artystyczny to glitch, aplikacje, animacja i pochodne. Wychodzi z zapisanego manualnie i cyfrowo obrazu w przetworzony obraz wirtualny, nadrukowany czy wyświetlony. Serią obrazów w oparciu o glitch, błąd systemu i załóżony własny błąd, zrealizowanych na III roku studiów, poszerza swój obszar refleksji.

Zagłębienie w rejonu nieujawnione, nieoswojone staje się naturalną praktyką artysty. Nieustannie drażniąc się z malarstwem, porusza siebie w rejonu słuszenie odczuwane jako waznie, obraz drukowany, obraz wirtualny, obraz fotograficzny, obraz ruchomy czy infografika. Dyplomowa realizacja jest tego najlepszą egzemplifikacją. Obraz wirtualny złączony z social

mediami jest aplikacją rozpiętą na 444 wielowarstwowe prace akrylowe z elementami sitodruku, o skali i wyglądzie typowego ekranu smartfona. To czyni tę realizację najlepszą definicją współczesnego obrazowania i naszego funkcjonowania w „epoce ikonki”. Poza ramami, także czasowymi, a w ramach, poza przedstawieniem wprost, a dosadnością komunikacyjną, poza obrazem, a obrazem się posługujący, realizacja, której sensy z rozszerzającym się pejzażem wirtualnej rzeczywistości odkrywam nieustannie w czasie.

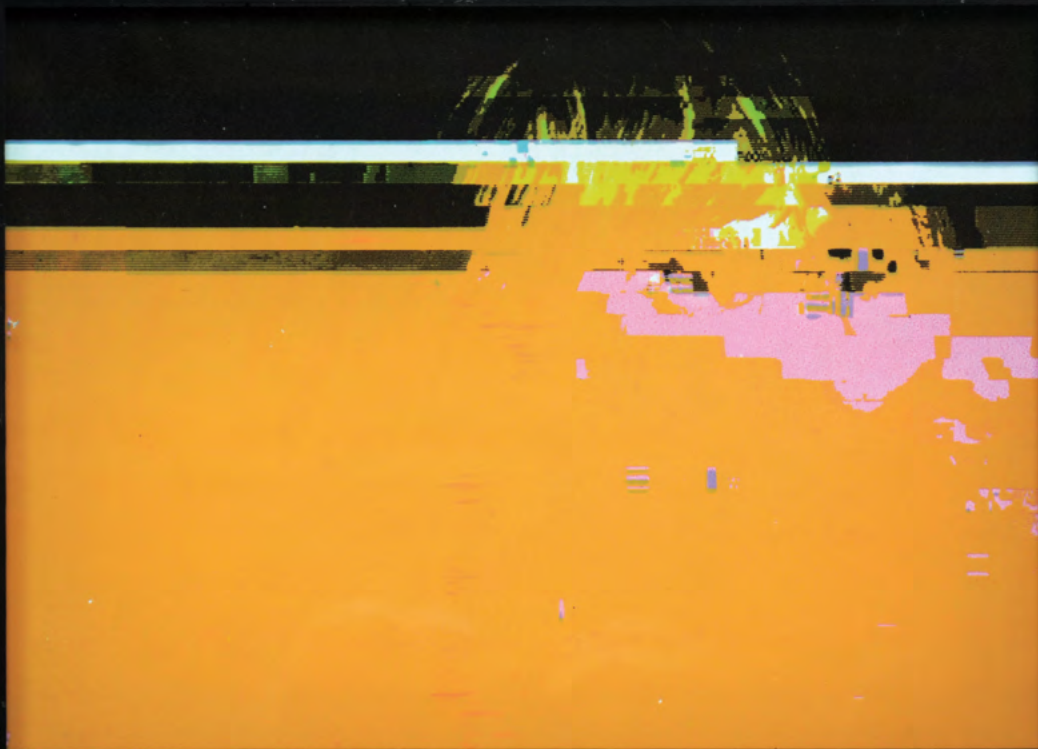
W prowadzonej przez siebie Pracowni Obrazu zamieszciam jakiś czas temu tabliczkę z wygrawerowaną deklinacją słowa obraz.

Mikołaj Sęczawa na przestrzeni pięciu lat studiów odniemil przez wszystkie przypadki słowo obraz, zarówno w obszarze mix mediów, jak i tematów, łącząc w przedstawionej pracy dyplomowej bez mała wszystkie możliwe asocjacje. Obrazując strukturę nieujawnioną, nieoswojoną, często wówczas nienazwaną, która niezauważona, niewidzialna zmienia percepcję i receptę tego, co jest cechą obecnej rzeczywistości. Z wielkim przekonaniem polecam uważać tę twórczość. ¶





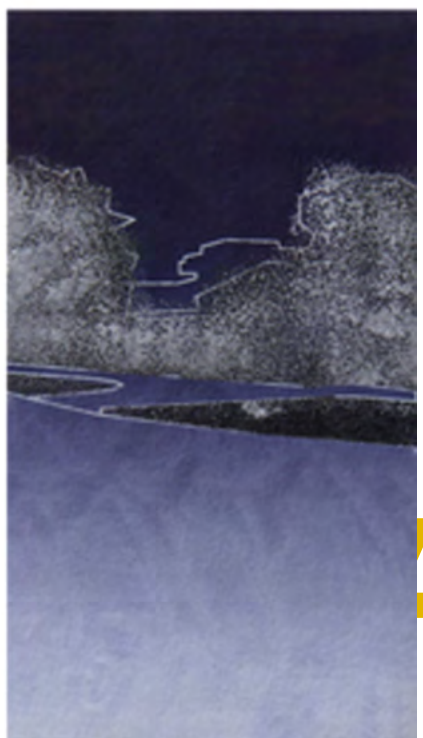




↑ MIKOŁAJ SĘCZAWA, TABLET 3,
SITODRUK NA PLEXI, 24×18 CM, 2015

→ MIKOŁAJ SĘCZAWA, WWW.E.ASP.LODZ.PL, PRZYKŁADOWY
EKRAŃ APLIKACJI W RÓŻNYCH WARIANTACH PORY DNIA
I ROKU, AKRYL, KARTON 6,5×11CM, 2016R

OBRAZ





AZ

BLISKO CZŁOWIEKA

40

Dla mnie ważne jest przede wszystkim to, co piszę po polsku, jaka jest reakcja czytelników polskich – pisał Gustaw Herling-Grudziński w Dzienniku pisanym nocą 1989–1992 z czasów jego triumfalnego, po 52 latach nieobecności, powrotu wydawniczo-czytelniczego do kraju. Czy dla innych powracających, dla artystów – jak Józef Czapski, którego pawilon otwarto w 2016 roku w Krakowie, czy August Zamoyski, którego prace wróciły ostatnio do kraju, także najważniejszy był widz polski?

I czy ów widz, bez legendy i emigracyjnego dystansu inaczej postrzeżałby ich twórczość? Trudno nie zadawać sobie podobnych pytań w przypadku Augusta Zamoyskiego, artysty tak intensywnie zanurzonego kiedyś w polskiego i międzynarodowego ducha awangardy, zdobywającego uznanie krytyki w kraju i zagranicą, później odwracającego się od powojennych dróg nowoczesności w sztuce. W styczniu 2019 roku podpisano umowę o zakup rzeźb i praw autorskich do spuścizny artystycznej rzeźbiarza. Przewiezione do Warszawy z Prieuré des Granges, prywatnego muzeum utworzonego we francuskich Pirenejach z inicjatywy wdowy po artyście, 93 rzeźby znalazły się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Na wystawie trwającej od maja do sierpnia 2019 roku pokazano najbardziej znane prace ze wszystkich okresów twórczości Zamoyskiego, a obok nich rysunki i szkice oraz cały zestaw własnoręcznie przygotowanych narzędzi. Zanim rzeźby Zamoyskiego trafią do miejsca stałej ekspozycji (być może do Muzeum im. Dunińskiego w Królikarni) można je jeszcze do początku grudnia oglądać w Muzeum Literatury, gdzie znajdują się także pisma, fotografie, autorskie




filmy z udziałem m.in. Witkacego, nieznane dotąd szkicowniki i dzienniki, obszerny księgozbiór oraz istotny dla twórczości rzeźbiarza zbiór fotografii dokumentujących karierę sceniczną tancerki i aktorki Rity Sacchetto, jego pierwszej żony. Ogółem jest to kilka tysięcy fotografii, setki rysunków oraz tysiące kart korespondencji i dokumentów. Wyłania się stąd obraz człowieka obdarzonego ogromną siłą witalną, a zarazem poczuciem wolności i niezależności zarówno w wyborach życiowych, jak artystycznych: *Poza czasem poświęconym rzeźbie – używam życia!!! Trenuję muskuły, biegam, robię skakankę, tańczę, wspinam się po górach, jeżdżę na nartach i śpię w śniegu! Poza rzeźbą nie znam wyższej przyjemności, większego użycia życia, jak sport: cała rzeźba we własnym ruchu ciała...* (Zwrotnica, 1922).

Niebanalne życie artysty w Polsce, Francji i Brazylii, z czterema żonami różnych narodowości, obfitowało także w radykalne zwroty w twórczości. Albo raczej poszukiwanie formy, która wyrażałaby istotę podejmowanego tematu. *Sztuka nie szuka rozwiązania, ale wnika w istotę tajemnicy* – pisał w jednej ze swych licznych notatek, które w formach sentencji umieszczał czasem na ścianach pracowni.

Odkrywał tę tajemnicę przez to, co widział – przez naturę. Uważał, że natura nie jest wyczerpana, trzeba ją umieć zobaczyć autentycznie na nowo. Była jego podstawową inspiracją, z niej czerpał istotę – ideał harmonii odnalezioną w naturze chciał łączyć z czystością kształtu, „jako takiego”. *Sztuka więc nie jest kopią ani interpretacją natury, ale jest rezultatem emocji artysty, rezultatem jego zastanowienia wobec tajemnicy tragicznego bytu. Wobec złudy rzeczywistości* – pisał.

Owej istoty rzeczy szukał najpierw przez udział w awangardzie odradzającego się państwa. Został zauważony, a nawet wywołał skandal już podczas pierwszej poznańskiej wystawy Buntu w 1918 roku. Wraz z Leonem Chwistkiem, Tytusem Czyżewskim i Stanisławem Ignacym Witkiewiczem współtworzył grupę ekspresjonistów polskich, która wkrótce przyjęła nazwę formistów. Uczestniczył w większości ich wystaw – zachwycał się nim Pankiewicz, a Czapski uważał za najciekawszego z formistów. Ale synteza kształtu osiągnięta w duchu formistów przestała mu wystarczać. Wrócił zatem do inspiracji naturą, by od około 1927 roku coraz wyraźniej deklarować się po stronie realizmu. Koniec formizmu ogłosił już wcześniej – niedługo po warszawskiej wystawie w grudniu 1923 roku w salonie Czesława Garlińskiego, gdzie doczekał się powszechnego uznania krytyki, dokonał w swojej pracowni w Zakopanem iście awangardowego, a jednocześnie zamykającego pewien etap poszukiwań happeningu. W towarzystwie i ku rozpaczy zaproszonych przyjaciół potłukł, rzucając o ziemię, wiele swoich formistycznych rzeźb. Nie tyle jednak, by po opuszczeniu zakopiańskiej pracowni i wyjeździe do Paryża nie wystawiać ich wspólnie z nowo powstającymi pracami. Zwłaszcza *Ich dwoje* i *Tango* doczekały się wielu wersji i opracowania w różnych materiałach, w kamieniu lub brązie. Te rzeźby wraz z *Łzą* – portretem Rity Sacchetto, głowami Słonimskiego i Marcoussisa



należą do najbardziej znanych prac otwierających wystawę w Muzeum Narodowym. Wiadać w nich skupienie, zwartość formy oraz mistrzowskie wycucie materiału, które tak podziwiano u Zamoyskiego.

Mieszkając i pracując od 1924 roku w Paryżu (z przerwami na długie pobyty w Zakopanem i Warszawie), Zamoyski znalazł się w kręgu najważniejszych wydarzeń oraz najbardziej znanych artystów i zdobył wśród nich silną pozycję, także jako prezes klubów artystów polskich w Paryżu. W grupie polskich artystów, których prace pokazywano pierwszy raz na salonie jesiennym w 1928 roku, wystawiali wspólnie zarówno mieszkający w Paryżu Kisling, Marcoussis i Makowski, jak i z dawnych formistów Pronaszko i Witkiewicz, a także przedstawiciele grupy Praesens: Lachert, Syrkus i Szanajca. Zamoyski uczestniczył w wielu wystawach, chwalebny przez krytyków, np. w 1932 w Galerie Zak w Paryżu, w 1935 w międzynarodowej wystawie sztuki współczesnej w Brukseli. Ukoronowaniem tych sukcesów była wystawa 13 rzeźb podczas Biennale w Wenecji w 1936 roku. Zaraz potem odniósł sukces w Warszawie, wystawiając w salach Instytutu Propagandy Sztuki, a na I Salonie Rzeźby IPS w 1937 otrzymał nagrodę za opisywaną często głowę *Wierki*. Wkrótce zdobył Grand Prix de Sculpture na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu.

Wojna zastała go we Francji, wrócił jeszcze, by ukryć swoje rzeźby na dnie stawu w rodzinnym majątku w Jabłoni, a potem wyjechał, nie wiedząc, że już na stałe zamieszka poza Polską. Uciekając z Europy, znalazł się na kilkanaście lat w Brazylii, gdzie założył i prowadził szkoły rzeźby w Rio de Janeiro i São Paulo. Tam właśnie zorganizowano jedyną właściwie powojenną wystawę artysty, w 1954 roku w São Paulo, w Museu de Arte Moderna.


Trzykrotnie próbował szczęścia w Stanach Zjednoczonych, ostatni raz podczas pobytu w Brazylii, przed powrotem do Francji – bezskutecznie. Zniechęcony tym, a także

niepowodzeniem kolejnego małżeństwa, wrócił do Francji i, po pobycie w klasztorze, znalazł swoje miejsce w St Clar de Rivière, pośród natury, z ostatnią towarzyszką życia, Helène Peltier. Do Polski udało mu się przyjechać kilkakrotnie, wygłaszał odczyty na temat swojej koncepcji rzeźby, były nawet plany utworzenia katedry rzeźby na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, ale ostatecznie nic z tego nie wyszło.

Siła, witalność, doskonały warsztat i ciężka praca – to pierwsze wrażenia uderzające przy spotkaniu z rzeźbami Augusta Zamoyskiego. Każda z nich wydaje się nowym wyzwaniem, co poświadczają liczne szkice, powtórzenia w innych materiałach, próby znalezienia najlepszego kształtu dla obserwacji czy tematu. Doskonały przykład takiego podejścia stanowią portrety, licznie prezentowane na warszawskiej wystawie. Każdy stanowi próbę odkrycia istoty portretowanej osoby. Podporządkowana poszukiwaniom wyrazu forma to najpierw wybór odpowiedniego materiału – przez ulubione granity i marmury po brązy. Z kamiennych bloków wydobywa kształt ludzki, liczne postaci kobiet, Wenus czy Rhei, ustępujące pod koniec życia artysty, pod wpływem religijnego zwrotu, postaciom świętych, ze swoistym *credo*, tj. figurą Zmartwychwstałego, na czele.

Tym, o czym pisał, co postulował i co stanowiło sedno jego pracy, była metoda bezpośredniego kucia w kamieniu. Tak pojmował wysiłek rzeźbiarza: *Kto chce zostać rzeźbiarzem, musi najprzód być skończonym kowalem (...). Następnie poznać stolarkę. (...) Musi przebywać ze dwa lata w kamieniołomach (O rzeźbieniu, Nike 1937).*

Szukając syntezy ciała w granicie lub marmurze, zatrudniał kilka modelek. Nie wystarczyły mu też dostępne narzędzia, więc sam wykuwał dłuta i młotki, by mogły sprostać jego wirtuozerii warsztatowej. *Zamoyski dbałość o techniczny rezultat pracy posunął tak daleko, że sam wykuwa sobie dłuta i pilniki ze stali i sam całymi miesiącami i latami szlifuje,*



**W SZTUCE
NAPRAWDĘ
AUTENTYCZNE
JEST TYLKO TO,
CO SUBIEKTYWNE.
NAZYWAM TO
REALIZMEM**

poleruje swe rzeźby aż do zupełnego i najbardziej subtelnego wykończenia. Toteż rezultat tej jego żmudnej pracy jest często zdumiewający – pisał o nim Tytus Czyżewski.

Towarzyszyło temu myślenie w materiale, postępowanie według jego wewnętrznych praw i inspiracji. Odrzucał modelunek w glinie, pomijając ten etap pracy, ograniczając proces twórczy do dwóch stadiów: rysunku i bezpośredniego kucia. Szkice, by zachować ciekawość i świeżość odkrycia, nie zawierały zbyt wielu detali. Obserwował i długo wybierał kamień, pragnąc, by ów, pozostając *wypełniony dokładnie kamiennym sensem* (o którym pisał Herbert), nabierał światła, koloru, życia. Formistyczne głowy, portrety Rity Sacchetto i Manety Radwan, prostych kobiet z Jabłonia, akty siedzących i przykucniętych, brazylijskie modelki ze słynną Rheą – Ziemią, powtarzane w różnych materiałach, oddają charakter różowego lub szarego granitu, różnych odcieni marmuru, diorytu.

Swój zwrot ku realizmowi tłumaczył następująco: *w sztuce naprawdę autentyczne jest tylko to, co subiektywne. Nazywam to realizmem* (*Sztuka i substancja*, 1954), a potęgując się religijną ekspresją tak: *Sztuka może tylko być owocem mistycznego doświadczenia* (list do Wł. Tatarkiewicza, 1960).

Pozostawał już poza nurtem współczesności, jego pasja dla rzeźby, bezpośredniego kucia w kamieniu, wymagającej pracy, trudnego rzemiosła nie znajdowała się poza głównym nurtem. Taka rzeźba, wymagająca i kosztowna, rzadko interesowała młodych artystów. Dlatego w jednym z listów z 1963 roku do Czapskiego pisał: *Rzeźba chwilowo wyszła z mody, jak szable i łuki, które się kupuje na marché aux puces, i którymi się stroi panoplie na ścianach. To język, którego nikt dziś nie rozumie i który za drogo kosztuje. Nie wiem, czy wiesz, że odlanie takiego posągu, jaki Kulturze pożyczyłem (rzeźba św. Jana Chrzciciela), wynosi milion siedemset, a blok marmuru do posągu naturalnej wielkości 600 000 franków szwajcarskich i że wykucie takiego posągu zabiera od 7 do 10 lat, gdy się pracuje po 6-7 godzin regularnie i codziennie.*

Powojenne oddalenie od kraju, artystyczna samotność i narastająca potrzeba transcendencji sprawiły, że właściwie nie potrafił już odnaleźć się w zwrotach lat 50. czy 60., pełen dystansu wobec nowych tendencji czy idei. Jak ocenimy dziś tę, ukazaną wreszcie w całości, twórczość? Pytanie pozostaje otwarte. ¶

MAREK MAKSYM CZAK



DRUGIE przejście JERZEGO KALINY



44

Warszawska galeria Kordegarda w 80. rocznicę wybuchu II wojny światowej przygotowała wystawę prac Jerzego Kaliny. Wybór tego twórcy nie dziwi, jest on dobrze rozpoznawalny w polskim środowisku artystycznym, a po 1989 roku niejednokrotnie wygrywał państwowe konkursy na realizacje upamiętniające wybrane momenty z najnowszej historii. Jedną z ostatnich najbardziej znanych jego prac jest pomnik ofiar tragedii smoleńskiej na pl. Piłsudskiego w Warszawie. Pokazowi z Kordegardy towarzyszy instalacja *Szlaban. Przejście graniczne*, którą 17 września Kalina odsłonił na dziedzińcu Zamku Królewskiego w Warszawie.

Jednak pokaz z galerii kierowanej przez Narodowe Centrum Kultury jest znacznie ciekawszy. Buduje go tylko jedna praca, znacznie rozbudowana i zajmująca całą przestrzeń wystawienniczą – *W niebo stąpanie*. To prezentacja 14 szarych postaci, ukazanych w zniszczonych ubraniach i pozbawionych indywidualnych cech. Idą w milczeniu, każda niesie chleb w kształcie macewy lub płyty nagrob-

nej z krzyżem łacińskim lub prawosławnym. Sugestia autora jest czytelna. Widzimy pochod wcześniej pochowanych ofiar ostatniej wojny: kobiety, mężczyzn; dorosłych, dzieci i starców; przedstawiciele odmiennych stanów społecznych, grup etnicznych i religijnych. Choć wystawa jest niewielka, bo niewielka jest przestrzeń galerii, całość wywołuje silne wrażenie, charakterystyczne dla monumentalnych wypowiedzi. Wydaje się, że tę unieruchamiającą widza powagę narzuca sama tematyka dzieła, która nie jest łatwa. Jak powiedzieć o 6 mln wojennych ofiar? Już sam słowny przekaz tej informacji jest wystarczająco ciężki, a nawet paraliżujący, gdy intensywnie nad nim się zastanowimy. Jeśli dziś z polskiego społeczeństwa zniknęłoby tyle milionów ludzi, każdy, kto by ocalał, doświadczyłby śmierci osób z kręgu swoich najbliższych, rodziny, przyjaciół, miejsca pracy.

Pochód ujmują figury dzieci. Chłopiec ukazany na krańcu nie trzyma pszennego nagrobka, jego ręce są opuszczone, skierowane na dół, ku górcie ziemniaków, z której



◀ W NIEBO STĄPANIĘ.
WERNISZAŻ INSTALACJI
JERZEGO KALINY (28.08.2019).
FOT. BARTOSZ BARTOSIŃSKI

jego sylwetka wyrasta. Można w jego postaci widzieć anonimowego chłopca, kradnącego z głodu ziemniaki znalezione w piwnicy lub świeżo wykopane z ziemi na polu. To, wraz z dominującą na wystawie szarością, wywołującą wrażenie jakby wszystko było pokryte grubą warstwą popiołu, wyraźnie uwiązując całość z ziemią, jej brudem, ciemną barwą, chłodem i ciężarem. Choć jest to pochod, nieodparcie odczuwa się bezruch i śmierć. Z trudem można tu odnaleźć elementy, które mówiłyby o oderwaniu się od ziemi. Mimo że tytuł pracy niesie ze sobą poczucie ulgi, wywołuje nadzieję, a wraz z warstwą wizualną kompozycji mówi jakoby umarli na wojnie dotarli do nieba, jednak w realizacji Kaliny nic takiego nie widać. Ściany galerii szczelnie pokrywają wielkie szare płyty. Dominują nad postaciami, a ich matowa powierzchnia nie odbija światła, lecz je pochłania, wizualnie wycisza i petryfikuje. Kalina specjalnie stosuje przewrotny tytuł, nie rysuje symetrii między nim a tym, co widać. W tym przypadku pęknięcie między słowem a obrazem jeszcze bardziej podkreśla traumatyczny wymiar wojennej zagłady. W ramach mechanizmu obronnego wyparcia jesteśmy skłonni widzieć pozytywne zakończenie historii wojennych ofiar: chcielibyśmy, aby to było „w niebo

stąpienie”, dotarcie do światła, aby postaci przywołujące wojnę opuściły ziemię, jednak artysta uaktualnia obraz wojny, pokazuje, że jest on nadal pośród nas żywy.

To nie pierwszy raz, gdy Kalina buduje kompozycję składającą się z wielu pełnowymiarowych przedstawień ludzkich postaci. Robił tak w 1971 roku na zakończenie swych studiów, gdy na dziedzińcu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wystawił *Dyplom anonima*, w którym tworzywem były prace studyjne wydziału rzeźby, przygotowane do wywozu na zwłokę. Zrobił tak również w 1977 roku, gdy w nocy z 12 na 13 grudnia zbudował na rogu ul. Świętokrzyskiej i Mazowieckiej w Warszawie *Przejście – pomnik anonimowego przechodnia*. Z jednej strony ulicy figury zapadały się pod chodnik, wiązały się z ziemią, a po drugiej stronie wychodziły na zewnątrz, ku światłu. *W niebo stąpienie* jest echem *Przejścia*, gdyż w obu instalacjach występuje 14 ludzkich figur analogicznie zkomponowanych. Realizacji z Kordegardy nie sposób pojąć bez *Przejścia*, które podpowiada, że aktualna wystawa Kaliny, wbrew swemu tytułowi, ukazuje zejście wojennych ofiar w mrok bądź trwanie w nim, aby później możliwe było ich w niebo stąpienie. Jednak my, żyjący na ziemi, już tego nie zobaczymy. ¶



SYLWIA HEJNO

WYWIAD Z TOMASZM GÓRNICKIM

PSUJ NIE TYLKO DLA ZABAWY

46



↑ NA GRANICY CIENIA
ALBO MIEJSKI GOŁĄB,
FOT. NORBERT PIWOWARCZYK

◆ TOMASZ GÓRNICKI PRZY
PRACY TAK DLA ZABAWY,
FOT. EMIL DZEMSKI

**MOŻE GDYBY TE DZIEŁA BYŁY MILSZE,
BARDZIEJ PRZYJAZNE, TRWAŁYBY DŁUŻEJ?
GDY JUŻ ZAMONTUJĘ PRACĘ, ROZSTAJĘ SIĘ Z NIĄ.
JEŚLI KTOŚ RZEŹBĘ NISZCZY,
TO TEŻ DOPOWIADA JAKĄŚ HISTORIĘ
– MÓWI TOMASZ GÓRNICKI.**

Tak dla zabawy, świnia spętana drutem, była pracą na tegorocznym Land Art Festiwalu, która powodowała największy dyskomfort. Sztuka powinna trochę psuć ludziom samopoczucie?

Trochę tak. Ja to robię, nie twierdzę jednak, że to obowiązek dla ogółu działań artystycznych. Z reguły moje prace są osobiste, bazują na tym, co mnie porusza, a jest to ciemna strona ludzkiej natury. Nurtują mnie pytania: dlaczego człowiek robi to, co robi, jaki ma wpływ na innych i na swoje otoczenie, kiedy jest skłonny do dobra, a kiedy do zła, czy jest w stanie się zmienić... Gdy tworzę prace na takie trudne tematy, często okazuje się, że dotyka to jakiejś czulej strony odbiorcy.

Jaka była tu historia? Tak dla zabawy to coś, co się wydarzyło?

To przypadkowa scena, na którą trafiłem w dobie wrzucania do sieci różnych drastycznych zdjęć i filmików. Czy ludzie robią to z głupoty, czy żeby się pochwalić, nie wiem. Mam wrażenie, że otacza nas jakiś taki dziwny fetysz przemocy. Ale też zawsze tak było, że przemoc najlepiej się sprzedawała i była dla człowieka fascynująca. Współczesne media i portale społecznościowe chyba tylko czynią ją łatwiej dostępną, epatowanie przemocą i seksem staje się codziennością. Gdy zaproszono mnie na festiwal, oglądałem miejsca, gdzie mogłaby stanąć moja praca. Wśród nich był zagajnik, który natychmiast skojarzył mi się z pewnym makabrycznym zdjęciem, na którym widać w podobnym miejscu spętaną świnie przywiązaną do drzewa.

Zwierzę desperacko próbuje się wyswobodzić, upada na plecy.





↑ PRZEPRASZAM TO ZA MAŁO, FOT. NORBERT PIWOWARCZYK

← REALIZACJA PRZY TRASIE W-Z: DALEJ IDZIESZ SAM,
FOT. NORBERT PIWOWARCZYK

— Ta fotografia mną wstrząsnęła, pomyślałem, że to esencja ślepej, bezinteresownej przemocy, okrucieństwa, które nie ma uzasadnienia, jest „tak dla zabawy”. Poruszam wątek zwierząt, ekologii. Ta świnia unaocznia wszystkie cechy człowieka, które są tak nieznośne. Chciałem odtworzyć tamtą sytuację, ale w innym miejscu, które jest odrzucone, trudno dostępne...

...i bardzo w twoim stylu.

Lubię takie przestrzenie, które nie są oczywiste, takie, na które mało kto chce patrzeć: jakiś ciemny zaułek, kąt pod mostem albo w pobliżu *squatu*. To miejsca nieturystyczne, które omijamy wzrokiem i przez to są w pewien sposób symboliczne. One także uosabiają to, co wyparte, czego wolimy nie dostrzegać w sobie czy w innych. Tak było i tym razem: znalazłem jakieś betonity przy kontenerze ze śmieciami, czyli ostatnie miejsce wokół zamku w Janowie Podlaskim, gdzie ktoś chciałby zajrzeć. Wydało mi się idealne, by się zmierzyć z mroczną stroną człowieka.

Chłopiec ze związanymi dłońmi, klęczący pod mostem, niedaleko dworca Stradom, to także praca o przemocy. Rzeźba została zdewastowana. Zastanawiam się, czy to wandalizm, czy ktoś chciał tego chłopca wyzwolić.

50

To była niebywała sytuacja, gdy praca *Przepraszam to za mało*, opowiadająca o przemocy – fizycznej czy psychicznej wobec słabszej osoby, spotkała się z totalną agresją. Nie została przewrócona, ukradziona czy rzucona w krzaki. Ktoś musiał naprawdę długo ją maltretować, użyć twardego przedmiotu, bo materiał był wytrzymały (beton i gips na stalowej konstrukcji – przyp. aut.), a została strzaskana. No i właśnie – czy kogoś aż tak to dotknęło, że musiał wyrzucić te emocje? A może chciał w jakiś sposób ukryć takie działania? Nie wiadomo.

Twoje rzeźby często funkcjonują jako *street art*, powstają po partyzancku. To ta niekontrolowana interakcja z widzami tak cię pociąga?

Dokładnie tak. Ogólnie uwielbiam realizacje w przestrzeni publicznej, gdy mam szansę zrobić coś na wielką skalę, takiego jak *Lew* w Gdańsku. Ale też lubię długo wypracowywane projekty, np. ten z *Behemotem*. Wystawa *Thou art darkest* była bardzo precyzyjnie skrojona, z wykorzystaniem supermateriałów, prezentowana w Berlinie, Londynie, Nowym Jorku i Los Angeles. To wyjście oddolne do widza jest dla mnie szczególnie ważne.

Nie boli cię, gdy te prace są tak szybko niszczone?

— Boli. Może gdyby te dzieła były miłsze, bardziej przyjazne, istniałyby dłużej? Gdy już zamontuję pracę, rozstaję się z nią, nie pilnuję jej. Jeśli ktoś



rzeźbę niszczy, dopowiada jakąś historię. Ta część stanowi dla mnie odskocznnię od mojej codziennej pracy, bo z reguły robię rzeźby, które przeżyją mnie, są wystawiane w galeriach albo stają się częścią architektury. To też jakiś rodzaj odpowiedzialności – stworzenie czegoś na lata. Zrobienie czegoś ulotnego, co może w każdej chwili zostać zniszczone lub ukradzione, ułatwia pogodzenie się własnym przemijaniem. To pozbywanie się czegoś jest także rodzajem autoterapii.

Syreni śpiew – usta wyrzeźbione w kamieniu – to praca również zupełnie anonimowa, na odludziu.

Syreni śpiew powstał na Krecie, w bardzo opuszczonym miejscu, na skale. Zapisałem współrzędne, moi rodzice odwiedzili to miejsce, usta są tam cały czas. Pracowałem także w ten sposób w różnych miejscach na Islandii, np. między skałami czy w mchach zostawiałem złożone elementy. Jestem zwierzęciem miejskim, ale jestem także wrażliwy na przestrzenie naturalne, choć natury wolę nie poprawiać, w przeciwieństwie do tkanki miejskiej, którą można kształtować.

Skoro mowa o osobliwych miejscach, taka jest na pewno trasa W-Z, od której wszystko się zaczęło, zrobiło się o tobie głośno w różnych mediach.

Rzeczywiście, po tym, jak umieściłem tam dwie prace: *Matko, gdzie twoje dzieci* i *Dalej idziesz sam*, wszyscy próbowali dojść kto, po co i dlaczego to zrobił... Byłem jakiś czas po studiach i szedłem taką klasyczną drogą wystaw i wernisaży, ale czułem, że nie wychodzę na zewnątrz i czegoś mi brakuje. Pomyślałem, że to ja wyjdę z pracami do ludzi. Znalazłem wtedy nisze, które zawsze mnie intrygowały. Wnęki skojarzyły mi się z renesansem. Cała rzeźba renesansowa, np. *Dawid Michała Anioła*, to rzeźby wnękowe. Gdy zobaczyłem te wnęki samotne, chciałem je jakoś uratować i zagospodarować. Umieściłem dłonie w dwóch gestach, Maryjnym i Chrystusowym. To prace o samotności. Trasa W-Z jest zresztą chyba najbardziej samotnym miejscem w Warszawie, nie można się tam nawet zatrzymać, to takie miejsce-niemiejsce.

Pewna pani, zapytana przez dziennikarkę, uznała, że ręce na trasie W-Z należą do dawnych mieszkańców Warszawy...

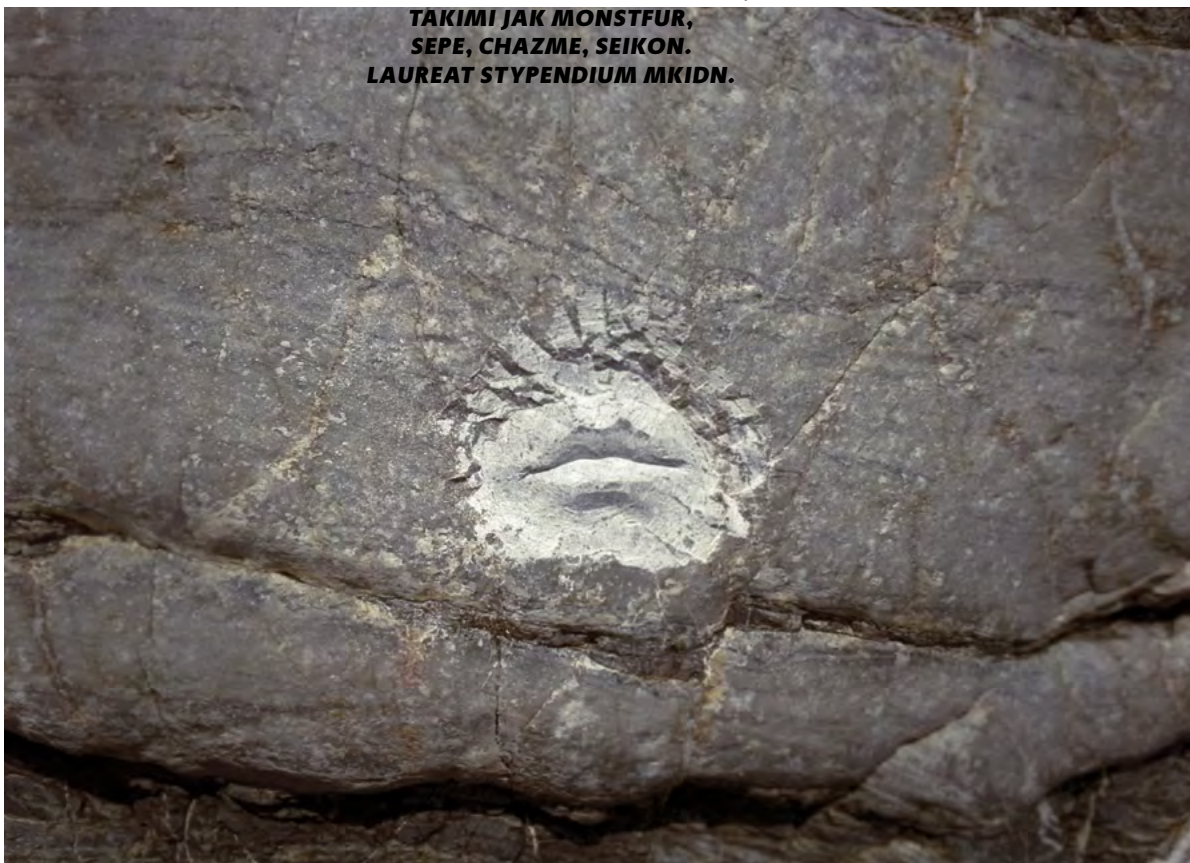
Miała rację. Gdy budowano trasę, trzeba było się przegrzebywać przez dawne mury Warszawy, cały tunel był wydrążony w zgliszczach. Ta starsza pani zwróciła na to uwagę – że dłonie wołają o pamięć, pokazują, że wszyscy ci, których nie odnaleziono, nadal tam są. To niesamowicie podbiło wątek samotności.

O samotności był także *Miejski gołąb* – człowiek patrzący z dołu na przechodniów robiących zakupy. Tę rzeźbę postawiłeś w tunelu pod Marszałkowską tuż przed Wigilią. Znów popsułeś ludziom nastrój.

Myślałem o samotności wszystkich osób starszych, samotnych, odrzuconych kulturowo. Ta postać była pomalowana na szaro, przycupnięta przy ścianie, jak przemarznięty gołąb, który patrzy, jak wszyscy chowają się do domów, byle doczekać do następnego dnia. Dlatego nazywam pracę *Na granicy cienia* miejskim gołębiem. Potem wywołała skojarzenia z uchodźcą, było apogeum kryzysu. Podpisuję się zresztą pod tą wymową, cieszę się, gdy moje rzeźby żyją swoim życiem. ¶

**TOMASZ GÓRNICKI – ABSOLWENT
WYDZIAŁU RZEźBY ASP W WARSZAWIE,
ŁĄCZY WARSZTAT RZEźBIARSKI
Z ODWAGĄ EKSPERYMENTOWANIA.
TWORZY W GALERIACH
I NA ULICY, WSPÓŁPRACUJE
Z ARTYSTAMI STREETARTOWYMI,
TAKIMI JAK MONSTFUR,
SEPE, CHAZME, SEIKON.
LAUREAT STYPENDIUM MKIDN.**

↓ SYRENI ŚPIEW,
FOT. Z MATERIAŁÓW
ARTYSTY



David Wojnarowicz. *Historia zabiera mi sen*



W białej, aseptycznej sali budynku dawnego szpitala mieszczącego Museo Reina Sofía w Madrycie na cokołach spoczywają 23 gipso-
we głowy. Zdeformowane, pełne sińców i ran, zdają się wydawać z siebie niemy oskarżycielski krzyk. Pokryte farbą i kolażem, stanowią coś między prymitywnymi idolami, swoistymi bożkami a bolesnym ucieleśnieniem ludzkiego cierpienia. Ta brutalna instalacja to *Metamorphosis* (1983), praca Davida Wojnarowicza w uderzający sposób odnosząca się do konfliktów pustoszących w latach 80. całą Amerykę Łacińską: *Contras* w Nikaragui, wojna domowa w Salwadorze, argentyńska *Brudna Wojna*... Widmo przemocy, represji, tortur i łamania praw człowieka niczym cień padało na cały kontynent amerykański. 23 rzeźby, jak 23 pary chromosomów ludzkiego DNA, stoi w oskarżającej, przygniatającej ciszy. Niebieskie mapy przebijają się przez ich delikatną skórę niczym blizny, przypominając narzucone przez władzę sztuczne bariery między naturą a pochłoniętą konfliktem zbrojnym i chorobą cywilizacją miejską.

Długo wyczekiwana wystawa *La historia me quita el sueño* (*Historia zabiera mi sen*) jest pierwszą w historii poważną rewizją wieloaspektowego dzieła twórczego artysty, pisarza i aktywisty Davida Wojnarowicza (ur. 1954 w New Jersey, zm. w 1992 w Nowym Jorku). Ta monumentalna retrospektywa, zorganizowana przez Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku we współpracy z Museo Reina Sofía i Mudam Luxembourg Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, zwraca uwagę nie tylko na różnorodność stylów i mediów prezentowanych przez artystę, ale wiąże je nierozzerwalnie z kontekstem politycznym, społecznym i artystycznym Nowego Jorku lat 80. i 90. W wieku zaledwie 38 lat Wojnarowicz pozostawił po sobie setki dzieł sztuki, w których wyraził swój gniew i ból przez fotografię, film, malarstwo i performance. To pierwsza okazja, by zobaczyć Wojnarowicza w jego polimatycznej całości: w zdjęciach, grafikach, czasopiśmie, malowanych natryskowo pokrywach pojemników na śmieci, szablonach, fotokolażach, rzeźbach, muzyce, filmach, du-

żych kolażach czołgów, mózgów i rewolwerowców, a także utworach muzycznych, stworzonych przez półtorej dekady przed śmiercią artysty na AIDS. Prace łączą w sobie tekst i obraz, autobiografię i akcję polityczną, czułość i wściekłość.

W kilkunastu salach Reina Sofia duet kuratorski David Breslin i David Kiehl zgromadził ponad 200 prac w chronologicznej podróży przez wszystkie etapy twórczości Wojnarowicza: początkowe eksperymenty poetyckie zwizualizowane na fotografiach w hołdzie Rimbaudowi (1979); prace graficzne wykonane z materiałów pochodzących z recyklingu i we współpracy z artystką Kiki Smith; obrazy i fotografie spełniające pragnienie przedstawienia ciał kategorycznie wykluczonych z normalności. Wreszcie aktywność Wojnarowicza podczas kryzysu AIDS w latach 80. XX wieku. Pokaz slajdów autorstwa Andreasa Sterzinga, dokumentujący instalacje sztuki partyzanckiej, nadaje atmosferę chaosu prezentacji sceny artystycznej East Village.

Z drugiej strony twórczość Wojnarowicza zostaje także ujęta w tradycji artystów ikonoklastycznych, od Walta Whitmana po Williama S. Burroughsa, którzy analizowali amerykańskie mity, ich reperkusje i agresywność. Podobnie jak oni Wojnarowicz zajmuje się ponadczasowymi kwestiami, takimi jak seks, duchowość, miłość i strata.

Zanim został artystą, Wojnarowicz był przede wszystkim pisarzem i literatura pozostała na zawsze stałym punktem odniesienia we wszystkich jego dziełach. Zarówno w sztuce, jak i w życiu prywatnym kierował się mottem – cytatem jego ukochanego francuskiego poety, ikonoklasty Artura Rimbauda *Je est un autre* (*Ja to ktoś inny*), którego widział jako swoje alter ego i lustrzane odbicie. Urodzili się w odstępie równo 100 lat, obaj byli dziećmi z rozbitych domów i nigdy nie byli gotowi zaakceptować ustalonych norm. Podobnie jak Rimbaud, Wojnarowicz był outsiderem, włóczęgą, który nie dożył do swoich 38. urodzin. Nie miał formalnego artystycznego wykształcenia, pozostając wyrzutkiem nawet wtedy, gdy osiągnął już komercyjny sukces.

Wystawę w Reina Sofia otwiera 39 czarno-białych zdjęć uważanych dziś za dzieło kanoniczne. We wczesnej serii fotograficznej *Rimbaud in New York* (1978–1979) Wojnarowicz poprosił trzech przyjaciół o noszenie maski twarzy tytułowego poety podczas spaceru po nowojorskiej linii kolejowej (obecnie High Line) czy w kinie pornograficznym na Times Square. Oryginał maski otwiera wystawę, a jej otwory na oczy są żółte od ludzkiego potu. Na zdjęciach na ścianach „Rimbaud” wstrzykuje sobie heroinę, jeździ metrem, podnosi wzrok znad filiżanki kawy w kawiarni, mierzy z pistoletu, masturbuje się. Rimbaud na ulicy, w rzeźni lub pod mostem, jako podwójny portret intymny i społeczny, zbiorowy i indywidualny, w którym twarz francuskiego poety służy jednocześnie za kostium i lustro. Seria *Rimbaud in New York* subtelnie zapowiada także późniejszą tematykę prac Wojnarowicza: krytykę społeczeństwa wykluczającego, niszczenia ludzi i środowisk w imię postępu, wysiłków artysty, aby dać głos ukrytym i zmarginalizowanym ze względu na skłonności

↓ WYSTAWA DAVID WOJNAROWICZ.
LA HISTORIA ME QUITA EL SUEÑO,
FOT. JOAQUÍN CORTÉS/ROMÁN LORES,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUSEO
REINA SOFÍA



seksualne czy też pozycję społeczną. Bliski związek Wojnarowicza z literaturą pokazuje także wielki wpływ, jaki inni pisarze, tacy jak William S. Burroughs czy Jean Genet, wywarli na jego twórczość. Genet, patron gejów i banitów, pojawia się tutaj również w kolażu *Bez tytułu* (*Genet after Brassai*, 1979), z ikoną Chrystusa w aureoli, wstrzykującego sobie heroinę nad ołtarzem w nawie rozpadającej się kaplicy.

Mój brat, mój ojciec, moja emocjonalna więź ze światem. W ten sposób Wojnarowicz odnosił się do fundamentalnej w jego życiu postaci: jego kochanka, przyjaciela i mentora, fotografa Petera Hujara. Biografka artysty Cynthia Carr, autorka książki *Fire in the belly. The life and times of David Wojnarowicz*, podkreśla, że to właśnie Hujar skłonił go do zostania artystą wizualnym i zachęcił do malowania. 20 lat starszy od Wojnarowicza, był fotografem, znaną i bardzo cenioną postacią w środowisku artystycznym Nowego Jorku. Białą ścianę jednej z sal Reina Sofía zdobią fotografie autorstwa Hujara, należące do prawdziwych arcydzieł na wystawie. David, melancholijny, o ponurym wyrazie twarzy, zaciska pięść z geście protestu, a jego nagie ciało buzuje seksem. Najśłynniejsze fotografie pokazane w Madrycie to te przedstawiające Hujara w obiektywie Wojnarowicza. Kiedy Hujar zmarł na AIDS w listopadzie 1987 roku, Wojnarowicz był przy jego łóżku, użył aparatu Super 8, aby sfilmować jego ciało, i stworzył serię 23 zdjęć, z których trzy możemy zobaczyć w Madrycie. Jedno ukazuje podobną do twarzy Chrystusa, nieobecną twarz martwego mężczyzny. Następne – jego rękę. Inne – stopy i palce. Trzy czarno-białe, niemal abstrakcyjne fotografie przypominają ikony chrześcijańskich świętych.

↓ WYSTAWA DAVID WOJNAROWICZ.
LA HISTORIA ME QUITA EL SUEÑO.
FOT. JOAQUÍN CORTÉS/ROMÁN LORES,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUSEO
REINA SOFÍA





✦ DAVID WOJNAROWICZ, *RIMBAUD MASK*, 1978, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FALES LIBRARY AND SPECIAL COLLECTION, NEW YORK UNIVERSITY © THE ESTATE OF DAVID WOJNAROWICZ/P.P.O.W. GALLERY, NOWY JORK

✦ DAVID WOJNAROWICZ, *ARTHUR RIMBAUD IN NEW YORK*, 1978–1979, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FALES LIBRARY AND SPECIAL COLLECTION, NEW YORK UNIVERSITY © THE ESTATE OF DAVID WOJNAROWICZ/P.P.O.W. GALLERY, NOWY JORK

✦ DAVID WOJNAROWICZ, *METAMORPHOSIS*, 1983, FOT. JOAQUÍN CORTÉS/ROMÁN LORES, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUSEO REINA SOFÍA

✦ DAVID WOJNAROWICZ, *BEZ TYTUŁU (GENET AFTER BRASSAI)*, 1979, OFFSETOWY KOLAŻ LITOGRAFICZNY I OŁÓWEK NA PAPIERZE. 30,5×38,1 CM, FOT. CARSON ZULLINGER





↑ DAVID WOJNAROWICZ, HISTORY KEEPS ME AWAKE AT NIGHT (FOR RILO CHMIELORZ),
FOT. RON COWIE, KOLEKCJA JOHN P. AXELROD



Hujar zainspirował Wojnarowicza do malowania, stąd imponujący i bogaty wybór jego historycznych obrazów. Bezlitosny krytyk społeczeństwa, które jego zdaniem degradowało środowisko i wyklucza ludzi żyjących na marginesie, tworzył zatłoczone kompozycje pełne symboli industrializacji i kolonizacji. Kowboje, owady, pociągi, fabryki, węże i seks: w malarstwie artysty powraca mająca ikonografia z jego wczesnej poezji. Najwybitniejsze prace w Reina Sofía pojawiają się w reinstalacji jego wystawy z 1987 roku w Gracie Mansion – *Four Elements (Cztery żywioły)*. Obrazy pełne symboli, o ogromnej złożoności technicznej, alegoryczne portrety ziemi, wody, ognia i powietrza, osobista interpretacja tematu o długiej tradycji w sztuce europejskiej. Każda siła natury oddana jest z niebywałą dbałością o detal, w ogromnej skali, w intensywnej kolorystyce i chaotycznych kompozycjach: sceny homoseksualnego seksu, naukowe wizje natury, aluzje do militarystyki... *Wind (for Peter Hujar, 1987)*, ukończony tuż przed śmiercią Hujara, jest widmowym kłębem pary unoszącym się z ruin przemysłowych, z otwartym oknem, parą spadochroniarzy i skrzydłem ptaka, wzorowanym na pracach Albrechta Dürera, które Wojnarowicz wyrył na grobie przyjaciela.

Zbyt często twórczość Wojnarowicza uważana jest jedynie za anegdotę w trudnym momencie historii Ameryki. Rzadko się zdarza, by jego sztuka umieszczana była w kontekście tej szerszej tradycji kulturowej poświęconej badaniu amerykańskich mitów, ich utrwalaniu, ich konsekwencjom. Wystawa w Reina Sofía po raz pierwszy sytuuje Wojnarowicza w szerszym kontekście artystycznym, szukając powiązań z twórczością Barbary Kruger, Jenny Holzer czy Féliksa Gonzáleza-Torresa. Prace Wojnarowicza ponownie rozbrzmiewają pełnym głosem w czasach politycznej niepewności. Ta ambitna retrospektywa wpisuje się w spójny i przemyślany program wystaw w Museo Reina Sofía pod dyrekcją Manuela Borji-Villela. Tematyka czterech wystaw

(wszystkie otwierane były tuż przed Paradą Równości w Madrycie) oscyluje między seksualnością i tożsamością. Centralna rola ciała w pracach Miriam Cahn związana jest ze świadomością feministyczną. Przemoc, seksualność i śmierć są głównymi tematami jej malarstwa, w którym to, co prywatne, zawsze związane jest z tym, co polityczne. Henrik Olesen wykorzystuje niedrogie materiały w kolażach, plakatach, tekstach, rzeźbach, instalacjach i interwencjach architektonicznych, za pomocą których krytycznie analizuje współczesną kulturę, proponuje reinterpretację tematyki płci, seksualności, tożsamości oraz ciała i wysuwa na pierwszy plan kulturę *queer*. Natomiast wystawa *Poéticas de la democracia* prezentuje doświadczenia artystyczne środowisk wykluczonych przez oficjalny dyskurs w historii sztuki hiszpańskiej lat 70. ¶

DAVID WOJNAROWICZ. LA HISTORIA ME QUITA EL SUEÑO

KURATORZY: DAVID BRESLIN, DAVID KIEHL

MUSEO REINA SOFÍA

C/SANTA ISABEL, 52. MADRYT

DO 30 WRZEŚNIA



ZUZANNA FRUBA

TYTUŁ WYSTAWY
SCHWERELEICHT
PAPIERARBEITEN, OBJEKTE, ZEICHNUNGEN

KIEDY I GDZIE
9.08–18.08.2019, VERWALTERHAUS, BERLIN
WWW.KULTURKAPELLEN.DE

KTO
INA STACHAT
ESTHER GLÜCK
KERSTIN HILLE

TYTUŁ WYSTAWY
SCHWERELEICHT
PAPIERARBEITEN, OBJEKTE, ZEICHNUNGEN

KIEDY I GDZIE
9.08–18.08.2019, VERWALTERHAUS, BERLIN
WWW.KULTURKAPELLEN.DE

KTO
INA STACHAT
ESTHER GLÜCK
KERSTIN HILLE

60

Wiele razy zdarzało mi się mijać ten obrośnięty bluszczem domek, kiedy pędziłam rowerem z górki w kierunku Alexanderplatz, tuż przy ruchliwym skrzyżowaniu Prenzlauer Allee i Torstraße. Zawsze wydawał mi się kompletnie nie na miejscu i obiecywałam sobie, że kiedyś sprawdzę, co to za budynek. Zeszłej niedzieli wyhamowałam wreszcie w odpowiednim momencie, przypięłam rower do ogrodzenia i weszłam przez bramę, która okazała się być bramą cmentarną.

Karteczka w gablocie umieszczonej obok obowiązkowego na berlińskich cmentarzach stojaka na konewki poinformowała mnie, że znajduję się na jednym z najstarszych zachowanych cmentarzy tego miasta, założonym w 1802 roku St. Marien – St. Nikolai Friedhof. Domek zaś, wybudowany w 1910 roku, przez prawie 100 lat służył za miejsce pracy i mieszkanie kolejnym dozorcóm cmentarza. Ostatni przeżył tutaj ponad 50 lat. Zmarł 10 lat temu, od tej pory opuszczony dom gości artystów. Odbywają się tu spotkania, koncerty i wystawy. Tej niedzieli miałam szczęście trafić na finał wystawy *Schwereleicht* pokazującej prace Esther Glück, Kerstin Hille i Iny Stachat.

Domek odbiega mocno od wyobrażeń o neutralnej przestrzeni wystawienniczej. Nie tylko nie zmieniono w nim nic od momentu śmierci ostatniego mieszkańca, ale i dozorczy ewidentnie nie absorbowały przesadnie sprawy doczesne. Trzy artystki otrzymały zatem do dyspozycji przestrzeń pustą, lecz nadal w oczywisty sposób mieszkalną. Ekspozycje oglądamy w pomieszczeniach z oryginalnymi tapetami, kaflowymi piecami, zalotnie trzeszczącą pod warstwami farby i płachtami linoleum

➤ KERSTIN HILLE, *BLÜHEN I BIS III*, 2017, FOT. ESTHER GLÜCK

➔ ESTHER GLÜCK, *REIGEN*, 2014, FOT. ESTHER GLÜCK

WYSTAWY
ELEICHT
HEKTE, ZEICHNUNGEN

GDZIE
WALTERHAUS, BERLIN
WIRTSCHAFTSKAPellen.DE

ACHAT
GLÜCK
IN HILLE



drewnianą podłogą, nawet w kuchni i w łazience, z subtelną, acz nieomylnie wyczuwalną mieszanką zapachową Eau de Stary Tynk.

Wytrzeszczawszy się do woli na schodach, znalazłam się w dużym pokoju, gdzie Ina Stachat opowiadała właśnie w ramach finisażu o porytych z umieszczeniem prac na wystawie. Padło pytanie:

- Które pomieszczenie sprawiło największy kłopot ekspozycyjny?

- To.

- Dlaczego?

- Bo to jest największe pomieszczenie.

Nie wiem, czy inni zwiedzający byli na równi ze mną usatysfakcjonowani tą odpowiedzią. Ja w każdym razie nadstawiłam ucha i bardzo spodobało mi się, gdy na pytanie, jak w takim razie poradziły sobie z tym problemem, artystki odpowiedziały, że po prostu wybrały najpierw jedną pracę, która najlepiej kolorystycznie pasowała do kafli na piecu, a potem już jakoś poszło.

Filigranowe wycinanki Esther znałam wcześniej, gościłam w jej atelier i podglądałam, jak powoli zmienia kartkę w ażurową trójwymiarową opowieść, nacinając skalpelem papier z chirurgiczną precyzją i heroiczną cierpliwością. Kobieto, na co ci to - myślałam, patrząc zachwycona i jednocześnie drżąc o jej palce - w czasach, kiedy Tord Boontje pokazuje na targach w Mediolanie swoją laserowo wycinaną z tyveku lampę Midsummer i w ten sposób rozpoczyna wielką modę na laserowe cięcia komputerowych ornamentów.

Ina Stachat pokazała „momenty”. Tak nazywa kolaże i assemblaże, które tworzy od lat (mówi, że od kiedy jako dziecko odziedziczyła po dziadku kolekcję starych magazynów *Kosmos*), zdając się na nastrój, wyczucie oraz intuicję i omijając szerokim łukiem techniki cyfrowe. Za wyjątek można więc uznać sposób ekspozycji jej prac z cyklu *Träume (Sny)*, rzucanych jako przezrocza na tkaninę rozpiętą na ścianie. Zabieg nawiązuje oczywiście do łóżka i pościeli, padło więc pytanie zwiedzającego o to, dlaczego kołdra jest na ścianie? I znowu musiałam się uśmiechnąć, gdy artystka odpowiedziała rozbrajająco: po pierwsze nie dało się inaczej zamontować rzutnika, poza tym kołdra świetnie zasłoniła okno i wytłumiła hałas skrzyżowania.

Prace Kerstin Hille zupełnie inaczej oddziałują w tej specyficznej przestrzeni. Jej grafiki są bardzo czyste, bezkompromisowe, nie ma w nich sentymentalnego klimatu kolażu czy otwarcia na przestrzeń, dialogu przejrzystej wycinanki. Eksponowane na tle brzoskwiniowej tapety w boleśnie banalne kwiatki, pozostają odrębną jakością, nie okazują empatii, nie potrzebują kontaktu. I błyszczą wspaniale kredową bielą.

Trzy artystki - już nie wystawa indywidualna, ale jakby za mało, by uznać ją za zbiorową, za mało na wspólny mianownik, na upychanie do jednego worka. W przypadku tej ekspozycji trzeba powiedzieć: trzy artystki i dom. I może to dom stał się wspólnym mianownikiem?

Bo jeżeli ktoś malował kiedyś parapety i na jeden z nich odstawił puszkę z farbą?



I ta puszka odcisnęła na tym parapecie kółko?

I wiele lat później ktoś pozbiierał (sprzątając przed wernisażem?...) wszystkie martwe ćmy (i jedną martwą osę), i ułożył je przepięknie w tym kółku odcisniętym kiedyś przez puszkę z farbą?

Stoimy z Esther przed ścianą, na której eksponowane są jej gigantyczne, wycięte z kartonu insekty, komary splątane w fantastyczny supeł. Zastanawiam się właśnie w myślach, jak okropnie trudne w transporcie muszą być jej kruche prace. Esther pochyla się do mnie i szepcze teatralnie: – To tutaj. To w tym pokoju zmarł dozorca.

Wychodzę na zewnątrz, prosto w upalną niedzielę i hałas berlińskiego skrzyżowania. Mijam stojak na konewki i idę odpiąć rower. ¶

WERNISŻ



↖ PARAPET, FOT. ZUZANNA FRUBA

↑ ESTHER GLÜCK, ZWILLING, 2016, FOT. ESTHER GLÜCK

→ INA STACHAT, (LINKS) GEDANKEN, 2019, (RECHTS) VERWANDLUNG, 2019, FOT. ESTHER GLÜCK





DIZAJN JAKO OTWARTY PROCES

64

Pełniejszy sens,
który możemy nadać
światu materialnemu,
można znaleźć
w emancypacyjnej
mocy uwolnionej przez
wyobraźnię i teatralność,
które pozwalają nam
przekształcić zwykłe
przedmioty w coś,
co jest dla nas warte,
a nie tylko przydatne.

W ostatnich latach badania filozoficzne nad dyscypliną projektowania przeszły już przez pionierskie próby obejścia problemu, podkreślając wagę, jaką może mieć dogłębne badanie dizajnu. Nawiązuję do badań prowadzonych przez filozofów anglojęzycznej tradycji: Glenna Parsonsa, Allena Carlsona i Jane Forsey.

W szczególności w *The Philosophy of Design* (2016) Glenn Parsons przedstawia dizajn jako ważny obszar badań filozoficznych, obejmujący szereg zagadnień społecznych, epistemologicznych i etycznych. Definicja dizajnu Parsonsa promuje dyskusję na temat „funkcji” jako podstawowych zagadnień modernizmu, które odzwierciedlają epistemologiczne problemy projektowania.

Nacisk na „funkcję” wywodzi się z wcześniejszych badań przeprowadzonych przez Glenna Parsonsa oraz Allena Carlsona i przedstawionych w książce *Functional Beauty* (2008), zawierającej argumentację, zgodnie z którą przydatność (fitness, adekwatność) przedmiotu do jego właściwej funkcji jest źródłem pozytywnej wartości estetycznej. Wyniki badań Parsonsa i Carlsona wywodzą się z badań nad naturą funkcji w filozofii nauki i mają na celu pokazanie, że wiedza o funkcji odgrywa ważną rolę w ocenie estetycznej.

W końcu Jane Forsey w książce *The Aesthetics of Design* (2013) przedstawia konkretny postulat dla przedmiotów dizajnerskich odwołujący się do estetyki kantowskiej, w szczególności do teorii „piękna zależnego” (*pulchritudo adhaerens*). Koncepcja ta pozwala Forsey opisać, jak rozpoznanie celu wpływa na ocenę jakości estetycznej przedmiotów dizajnerskich. A mianowicie proponuje ona estetykę dizajnu opartą na ocenie przedmiotu ze względu na *doskonałość w sposobie, w jaki spełnia on swój cel*.¹

W pierwszym rozdziale tej książki, *The Ontology of Design*, Forsey dąży do odróżnienia kategorii dizajnu od kategorii sztuki i rzemiosła. Jej zamiarem jest wyartykułowanie tego, co sprawia, że przedmioty dizajnerskie są wyjątkowe w porównaniu z dziełami sztuki. Jednakże jej perspektywa nie jest w pełni zadowalająca.

Forsey deklaruje, że *przy przedmiotach projektowanych ich intencjonalne funkcje są częścią tego, co określa je jako rodzaje rzeczy, którymi są*.² Innymi słowy, przedmioty są funkcjonalne, jeśli ich projektant przeznaczył dla nich określoną funkcję. W tym sensie funkcja zakłada użycie, a nie odwrotnie.

Z tego opisu wynika, że funkcjonalność jest brana pod uwagę jako podstawowa kategoria, dzięki której możliwe jest zidentyfikowanie dizajnu w kontekście badań estetycznych. Strategia ta pozwala rozemnić

1 J. Forsey, *The Aesthetics of Design*, Oxford University Press, 2013. s. 162 [tłumaczenie własne].

2 Ibidem, s. 31.

uprzywilejowaną sferę, w której umieszcza tzw. przedmioty designerskie, autonomizując je od badań estetycznych ukierunkowanych na sztukę. Ale, stosując krytyczną uwagę do tych trzech książek, można wyznaczyć w nich tendencję do redukcjonizmu.

Twierdząc, że opisy estetycznego uznania przedmiotów za designerskie, opierające się wyłącznie na pojęciu funkcji, mogą zubożyć zrozumienie „satisfakcji użytkownika”, ponieważ starają się dopasować je do miary ustalonych kategorii estetycznych.

Jane Forsey pisze też, że przedmioty designerskie charakteryzują się seryjnością, która odróżnia je od przedmiotów rzemieślniczych. Chociaż deklaruje, że *pojawienie się dizajnu idzie w parze z rozwojem przemysłu i możliwością masowej produkcji [...], a pełne potraktowanie proliferacji dizajnu w naszym życiu nie może ignorować tych czynników*,³ nie rozwija swojej filozoficznej propozycji dotyczącej tej cechy.

66

Dlatego moim zadaniem jest wykazanie, że reprodukowalność techniczna, jako warunek filozoficznej definicji przedmiotów designerskich, została niesprawiedliwie zaniedbana. Argumentuję, że przesunięcie uwagi z kategorii funkcji na reprodukowalność techniczną ujawnia nowy paradygmat doświadczenia użytkownika, który wzbogaca filozoficzną perspektywę na praktykę dizajnu. W moim ujęciu użytkownik jest współtwórcą.

Ogólnie rzecz biorąc, krytyka nie odnosi się do rozumowania Forsey, ale bardziej ogólnie do faktu, że trzy wspomniane książki nie pozostawiają miejsca na kreatywność podmiotu przy użyciu przedmiotów designerskich. W ten sposób ich analiza estetyczna odzwierciedla współczesność złożoną z projektantów tworzących kulturę materialną oraz użytkowników będących właściwie tylko

konsumentami współczesności, której główną rolą jest określenie trendów rynkowych.

Dlatego proponuję nie porzucać całkowicie kategorii funkcjonalności, co stanowi doskonały punkt wyjścia, ale poszerzyć horyzonty badań o analizę struktury relacji z przedmiotami designerskimi, nie zapominając o tym, że są produkowane masowo. Będzie to analiza filozoficzna, która wydobywa z przedmiotów designerskich inny aspekt niż ten, który jest zazwyczaj z nimi kojarzony.

Aby podążać tą drogą, rezygnuję z terminu „dizajn” oraz terminów mu bliskich, takich jak „przedmiot designerski”, które należą do kulturowo-rynkowej nominacji przedmiotów, ale także dlatego, że termin „dizajn” jest niejednoznaczny, ponieważ można go przetłumaczyć na różne sposoby, jako projekt, wzornictwo, projektowanie, stylistykę. Ponadto, chociaż ogólny termin angielski „*design*” jest aktualnie używany we wszystkich językach, wciąż niejednoznacznie odnosi się do nierównej grupy przedmiotów i dyscyplin, do tego stopnia, że *od czasu do czasu [jest] mylony z gadżetem*.⁴ Dlatego proponuję posługiwanie się terminem bardziej ogólnym – „MPCU”, który oznacza masowe produkty codziennego użytku, co pozwala mi się orientować na problematykę filozoficznie istotną, a mianowicie na proces uwalniania rzeczy i uwalniania nadwyżki znaczeniowej, która tkwi w samej rzeczy, a którą wyzwala proces pracy naszej wyobraźni nie tylko w wymiarze umysłowym, ale także przez cielesny kontakt z rzeczą. Bronię hipotezy, że MPCU są przedmiotami, które mogą być w rozmaity sposób doświadczane, ponieważ posiadają potencjał wielorakiego wykorzystania przez wyobraźnię użytkownika w różnych praktykach.

|

4 A. Bassi, *Design: progettare gli oggetti quotidiani*. Bologna: Il Mulino, 2013, s. 21 [tłumaczenie własne].



TECHNICZNA REPRODUKCJA JAKO WARUNEK FILOZOFICZNEJ DEFINICJI DIZAJNU

W *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Walter Benjamin analizuje sposób, w jaki mechaniczna reprodukcja, która nie jest już związana z rytmem zręczności, niszczy niepowtarzalność i autentyczność, czyli aurę dzieła sztuki. Benjamin zauważa, że w epoce, w której reprodukcja powtarza dzieło sztuki, zmienia się relacja widza z samym dziełem – w kierunku jego konsumpcji. Ten aspekt jest często postrzegany negatywnie z powodu politycznych implikacji, jakie wprowadza Benjamin. Według jego schematu w przypadku MPCU mechanizmy urynkowania grają rolę tej ideologicznej siły, która wykorzystuje techniczną reprodukcję do przekazywania pewnych tropów kulturowych czy produktów społeczeństwu.

Chociaż trudno zaprzeczyć spostrzeżeniom Benjaminu, ja chciałabym rozważyć możliwość korzystnego aspektu technicznej reprodukcji MPCU.

Pojęcie aury jest powiązane z pojęciem dystansu rozumianego jako odległość przestrzenna i czasowa. Benjamin pyta i odpowiada: *Czymże właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej.*⁵ W tym rozumieniu dystans nie jest, jak zwykle sądzimy, przeszkodą w kontemplacji lub zdobywaniu wiedzy, ale raczej stanowi warunek ich możliwości. Teza jest taka, że fizyczna nieciągłość istniejąca między dziełem a widzem jest niezwykle wydajna.

Zgodnie z Benjaminem, powinniśmy powiedzieć, że MPCU nie mają aury, ponieważ brakuje im uroku wyjątkowych i oryginalnych rzeczy. Moim zdaniem jednak właśnie dlatego, że jedną z ich cech podstawowych jest reprodukowalność, otwierają przestrzeń między użytkownikiem a rzeczą, przestrzeń umożliwiającą nadmiar sensu.

5 W. Benjamin, *Mała historia fotografii* [w:] *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 37.

I właśnie w tych kategoriach trzeba rozumieć włoskiego filozofa Remo Bodei, gdy pisze w swojej książce *O życiu rzeczy: W obranej przeze mnie perspektywie aura to natomiast dostrzeżenie nieuchwytności i nadwyżki znaczeniowej rzeczy, która wyjawia swoje treści, przekazując ich coraz więcej temu, kto ją rozważa, ale zarazem pozostaje niewyczerpana w swej głębi*.⁶

Nadmiar sensu pojawia się tylko pod warunkiem, że istnieje możliwość uwolnienia się od prefabrykowanych i narzuconych jednokierunkowych znaczeń. O tym względzie pisze Samuel Weber. Dostrzega w teatralności jako medium możliwość destabilizacji ustalonego porządku znaczeń, którego obawiał się Platon, krytykując przedstawienie teatralne.

Platon potępiał, zwłaszcza w *Prawach*, teatrokrację rozumianą jako potęga publiczności, a w księdze VII *Państwa* – praktykę mimetyczną, w której jaskinia wydaje się odtwarzać wymiar teatralności. Weber mówi nam, że obie te skargi są dowodem próby zneutralizowania wywrotowego potencjału sztuki teatralnej.⁷

Ten wywrotowy potencjał tkwi w dialektyce między tożsamością a różnorodnością otwartą przez teatralność, czyli odtworzeniem działania i powtórzeniem inscenizacji jako miejsca, w którym tożsamość tego działania lub inscenizacji jest ciągle kwestionowana. Tak rozumiana teatralność jest subwersywnym i anarchicznym czynnikiem, który kontrastuje z ideałem określonej tożsamości, wyjątkowości i jedności, do której zawsze dążyła kultura zachodnia. Weber pisze: *Naśladowanie burzy tożsamość „tego samego” oraz stałość wartości, gdyż zaszczerpia „w duszy każdego poszczególnego człowieka” skłonność do mylenia widziadeł z rzeczywistością oraz nazywania „jednej i tej samej rzeczy raz tak, raz inaczej”*. *Wzorcową przestrzenią, w jakiej może rozwinąć się krańcowo taki „zły ustrój wewnętrzny”, nie jest nic innego, ale właśnie teatr, w którym mimesis zostaje poniekąd u(bez)cieleśniona w publiczności*.⁸

Jest to wyraźne w kontekście MPCU, jeśli akceptujemy rozumienie projektowania nie jako procesu opracowywania produktu profesjonalnego projektanta, ale jako procesu otwartego, który dotyczy również użytkownika. Tego typu nastawienie estetyczne obecne jest w scenografiach Jerzego Grzegorzewskiego, które tworzył, stosując gotowe przedmioty z życia codziennego. Na scenie teatralnej te przedmioty

6 R. Bodei et al, *O życiu rzeczy*, Wydawnictwo Przystań, Łódź 2016, s. 70.

7 S.M. Weber, J. Burzyński, *Teatralność jako medium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, w szczególności, na temat platońskiego potępienia *mimesis*: Wstęp, s. XV, XXII i na temat platońskiego potępienia teatrokracji: Rozdz. 1, Teatrokracja, s. 3/30.

8 Ibidem, s. 11; zob. także: Platon, *Państwo*, przeł. i red. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2003, ks. X, 605b/c.

odzyskują swoją wielofunkcyjność, ale nie w sposób ściśle instrumentalny.

Teatralność, która pojawiła się jako konstytutywna możliwość przedmiotów funkcjonalnych, ujawnia się tutaj w postaci ich potencjalnej odtwarzalności. W możliwości odtwarzalności występuje zarówno zmienność, jak i trwałość identyczności. Możemy powiedzieć, używając języka Webera, że odnosząc się do produktów, które są reprodukowalne i reprodukowalne, zderzamy się z ideałem określonej tożsamości, wyjątkowości i jedności, który często jest narzucany z góry, na rzecz innego myślenia o zasadzie powtarzania, a mianowicie jako aktu emancypacyjnego, ponieważ MPCU może stać się innym. I właśnie tutaj dystans auratyczny przejawia się w postaci rozbieżności od zwyczaju i konwenansów społecznych.

EMANCYPACYJNY ASPEKT OTWARTEGO PROCESU

Wcześniej wspomniałam, że słowo „*design*” jest pojęciem niejednoznacznym, ponieważ może być używane zarówno jako rzeczownik, przymiotnik, jak i czasownik (w języku angielskim). Do tej pory nie skupiliśmy się na *design* (projektowaniu) jako dyscyplinie, ale może warto przeanalizować, jak powinniśmy to rozumieć. „*Design*” w znaczeniu procesu projektowania jest zwykle rozumiany jako praca jednego lub zespołu projektantów, którzy mają specyficzne zadanie w wytwarzaniu produktu. Dlatego możemy powiedzieć, że projektowanie jest zwykle uznawane za ograniczony proces, szczególnie odnoszony

do kategorii projektanta. Forsey zgodziłaby się z tym, wskazując palcem intencjonalną funkcjonalność podaną przez projektanta.

Sposoby faktycznego używania produktu przez indywidualnych nabywców nie są zazwyczaj uwzględniane w komponentach projektu,⁹ bo projektowanie jest identyfikowane z procesem zamkniętym, który kończy się konsumpcją rozumianą jako zakup towarów lub ponowny zakup tego samego towaru, po jego zużyciu. Należy również zauważyć, że koncepcję fitness, zaproponowaną przez Glenna Parsonsa i Allena Carlsona, można rozumieć jako właśnie taką najdłuższą obecność produktu na rynku.

Jednak na podstawie poprzedniej analizy zostało ujawnione, że proces projektowania nie kończy się na projektantach, ale wykracza poza nich i wszelkie ustalone modele. Mówienie o „otwartym procesie” oznacza rozważenie ontologicznej struktury świata nie jako czegoś zdefiniowanego raz na zawsze, ale jako coś, co powstaje w wyniku interakcji i może wykraczać poza regularności kulturowe. Kiedy Bodei pisze, że *rzeczy [...] wywołują u tego, kto ich używa lub je kontempluje, serię następujących po sobie skojarzeń*,¹⁰ można to interpretować jako otwarcie serii wspomnień. Ale odkąd Bodei to pisze w rozdziale traktującym o Martinie Heideggerze, możemy się zagłębić w bardziej fundamentalne meandry naszej relacji ze światem, niekoniecznie związane z psychologią pamięci. Możemy wziąć pod uwagę fakt, że dla Heideggera podstawowy sposób rozumienia świata przez *dasein* to tryb poręczności (*Zuhandenheit*), czyli działania, które wykonujemy w relacji z rzeczami w naszym środowisku.

9 Oczywiście projektanci biorą pod uwagę czynniki ergonomiczne, studiuje materiały i mody, ale opierają się na obiektywnych i naukowych badaniach.

10 R. Bodei, op.cit., s. 69.

Oznacza to, że zrozumienie pióra na poziomie podstawowym to umiejętność pisania, więc zrozumienie świata oznacza aktywne zaangażowanie się w niego. Heidegger mówi nam, że tylko wtedy, kiedy brakuje nam narzędzia lub gdy złamie się to, do którego byliśmy przyzwyczajeni, przerywa się łańcuch odniesień, w których poruszamy się w naszej codziennej praktyce. Świat, bardziej ogólnie, przejawia się jako kontekst odniesień, który umożliwia istnienie każdego związku między *dasein* a bytami.

Anna Pałubicka słusznie zauważa, że: *Postulowana przez Heideggera ontologia fundamentalna, a więc ontologia bycia, rozważa, mówiąc w skrócie, typy bycia z perspektywy poręczności, z perspektywy do czego – obiektów kulturowych. Nieprzypadkiem użyłam na Heideggerowskie pojęcie „bytu w sobie” określenia „obiekt kulturowy”. [...] W refleksji humanistycznej nad kulturą obiekt kulturowy to każdy wytwór człowieka posiadający społecznie ustalony sens (znaczenie). Heideggerowska poręczność narzędzi, owo bycie bytów obecnych, obejmowałyby nie tylko to, co w języku potocznym zwie się narzędziem, ale również dotyczyłaby wszelkich znaków.*¹¹

Ale, jak już kilkakrotnie powiedziałam, naszym zamiarem jest pokazanie, jak można wyjść poza sztywne ramy kulturowe i społecznie ustalony sens, aby odkryć rzeczowość rzeczy nawet w MPCU. Faktem jest, że pojmowanie myśli Heideggera o fenomenologicznym znaczeniu narzędziowości jest kluczowe, zwłaszcza że moja propozycja wynika z jego wniosków. Mianowicie proponuję rozszerzyć jego koncepcję poręczności, żebyśmy mogli odpowiednio opisać te bardziej wyzwolone relacje, przez które jesteśmy zaangażowani w nasze otoczenie. Opowiadam

się za pojęciem intencjonalności jako korelacji między podmiotem a przedmiotem w jeszcze bardziej pierwotnym trybie poręczności, przekazywanym m.in. przez twórcze „niewłaściwe” użycie.

To użytkownik określa historię i cel, do osiągnięcia którego narzędzie będzie przeznaczone. Znajdujemy tu drugi element konstytutywny aury Benjamina: wyjątkowość w postaci patyny użytkowania. W tym sensie użytkownik jest współtwórcą tej unikatowości. Innymi słowy, tryb interakcji użytkownika z przedmiotami użytkowymi, a bardziej zasadniczo – jego tryb interakcji ze światem, polega na ciągłym procesie projektowania. Tym, co powraca do *dasein* w tej interakcji, jest odkrycie, że jest w stanie nadać znaczenie otaczającemu światu i zarazem stworzyć swój specyficzny świat, w którym człowiek niekoniecznie musi przestrzegać wcześniej ustalonych i konwencjonalnych zasad. Nawet jeśli przedmiot, który odkryjemy jako narzędzie, ma określone funkcje, *dasein* może łamać zasady specyficznej funkcjonalności i wymyślić nowe możliwości użytkowania. I dlatego spotkanie *dasein* z przedmiotami w trybie poręczności musi zostać rozszerzone jako pojęcie, aby obejmowało możliwość pojawienia się nowego znaczenia otoczenia oraz odsłoniło nowe tożsamości przedmiotów w konkretnych sytuacjach, zwłaszcza teraz, gdy ujawniliśmy aspekty teatralności MPCU.

Konkludując, moją propozycją jest wyzwolenie rzeczy z tych schematów, w których umieszcza je mechanizm urynkowania i nominowania kulturowego i instytucjonalnego na zasadzie „dobry projektant”, „dobra fabryka”, „dobry rocznik”, „dobry dizajn” itd., które wytwarzają „przeciętnego człowieka”, *definiowanego jako użytkownik systemu* [...]

11 A. Pałubicka, *Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2006, s. 24.

handlowego [...],¹² którego mottem jest zachowywać się jak inni, by być sobą.¹³

Zamierzałam pokazać, że rzecz, która została zaprojektowana i wyprodukowana seryjnie w celu użytkowym, może równocześnie pełnić funkcje uwalniania nas od stereotypów użyteczności, utowarowienia i wymienności. To spojrzenie umożliwiło mi uzasadnienie z jednej strony praktyki projektowej jako pewnego procesu, a z drugiej doświadczenie MPCU o charakterze wyzwajającym od dawnych schematów, co pozwala wyobrazić na emancypacyjny ruch i odejście od schematów instrumentalnej użyteczności.

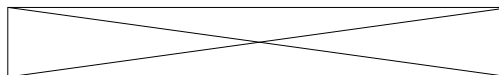
Dlatego moją propozycję widzę jako pozytywną sugestię wyjścia z ubóstwa doświadczeń estetycznych wynikających z natychmiastowego zużycia kultury materialnej, która jest przedmiotowa i stale się zmienia, bo postrzegano ją w sensie pragmatycznym i operacyjnym.

Faktycznie widzieliśmy jak, skupiając się na teatralności jako konstytutywnej możliwości, MPCU może nam pomóc – i jako konsumentom, i jako użytkownikom – uwolnić się od pojedynczości rzeczywistości empirycznej, rozumianej jako zbieżność i nierozłączność wszystkich indywidualnych doświadczeń zwykle unifikowanych przez wielką narrację konwencjonalności. MPCU poza tym, że pełni funkcję przedmiotu obdarzonego mocą emancypacyjną, kieruje ku pęknięciu w warunkach hipermodernizmu, który może mieć pozytywne konsekwencje. To pęknięcie rzeczywistości, które jest *możliwością przewyciężenia pewnych zakazów*¹⁴ narzuconych przez jednokierunkowy odczyt tego, co jest prezentowane na świecie materialnym.

Możemy zatem wzbogacić krajobraz filozoficzny MPCU przez przemyślenie i ponowne zdefiniowanie warunków użyteczności i zwrócenie uwagi na heterogeniczność relacji z rzeczami, aby odpowiednio rozważyć pragnienie sensu we współczesnej epoce.

Każdy MPCU proponuje swoje własne „pojetyczne” rozwiązania, które wzywają do udziału w interakcji z rzeczą. A tak rozumiana rzecz odwołuje się do użytkownika jako zdolnego do podjęcia innego działania niż zwyczajowe, innego niż nakazane przez trop: *Możesz usiąść tylko tam, gdzie jest krzesło!* lub *Wielec służy tylko do jedzenia*. A zwłaszcza to „przywołanie do porządku”,¹⁵ które przypomina sposób ukazania się nie-miejsca u Augé, jest zakazem, które przekształca przedmioty w nie-rzeczy, *pragma* lub przeszkody.

Podsumowując, definicje funkcjonalistyczne zaproponowane przez Glenna Parsonsa, Allena Carlsona i Jane Forsey są moim zdaniem niezadowolające, ponieważ stanowią wyraźne rozróżnienie między intencją projektanta a rzeczywistym użyciem przedmiotu. Podejście funkcjonalistyczne reprezentuje człowieka tylko jako użytkownika. Ja natomiast starałam się sformułować podejście, które uwzględnia użytkownika MPCU jako współtwórcę i istotę estetyczną obejmującą formy przedmiotów i zwiększającą użyteczność MPCU. Co więcej, moja propozycja uwzględnia produkcję seryjną jako podstawowy aspekt filozoficznej definicji przedmiotów designerskich, czego nie należy lekceważyć. ¶



12 M. Augé, R. Chymkowski, W.J. Burszta, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 68.

13 Ibidem, s. 73.

14 A. Branzi, A. Linke, A. Rabottini, *Gli strumenti non esistono: la dimensione antropologica del design*, Johan & Levi Editore, Milano 201., s. 36 [tłumaczenie własne].

15 M. Augé, R. Chymkowski, W.J. Burszta, op.cit., s. 65 i 68.

15. 6/17/1951



ROBERT JASIŃSKI

OSWAJANIE PRZESTRZENI

← SZKIC POMIAROWY, 2019 ROK, AKRYL, OŁÓWEK,
PAPIER, SZNUREK/SKLEJKA; 26,5×17×3,5 CM



OSWAJANIE

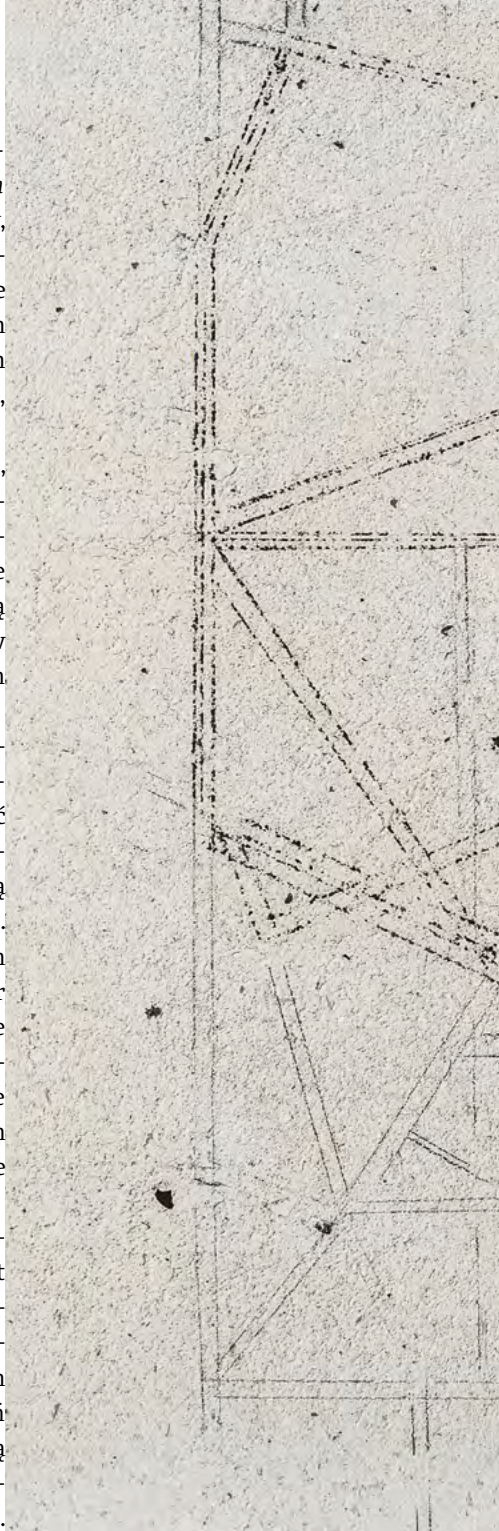
O wystawie
Pomiary bezpośrednie
Tomasza Zawadzkiego
w warszawskiej galerii
Przestrzeń dla Sztuki S²

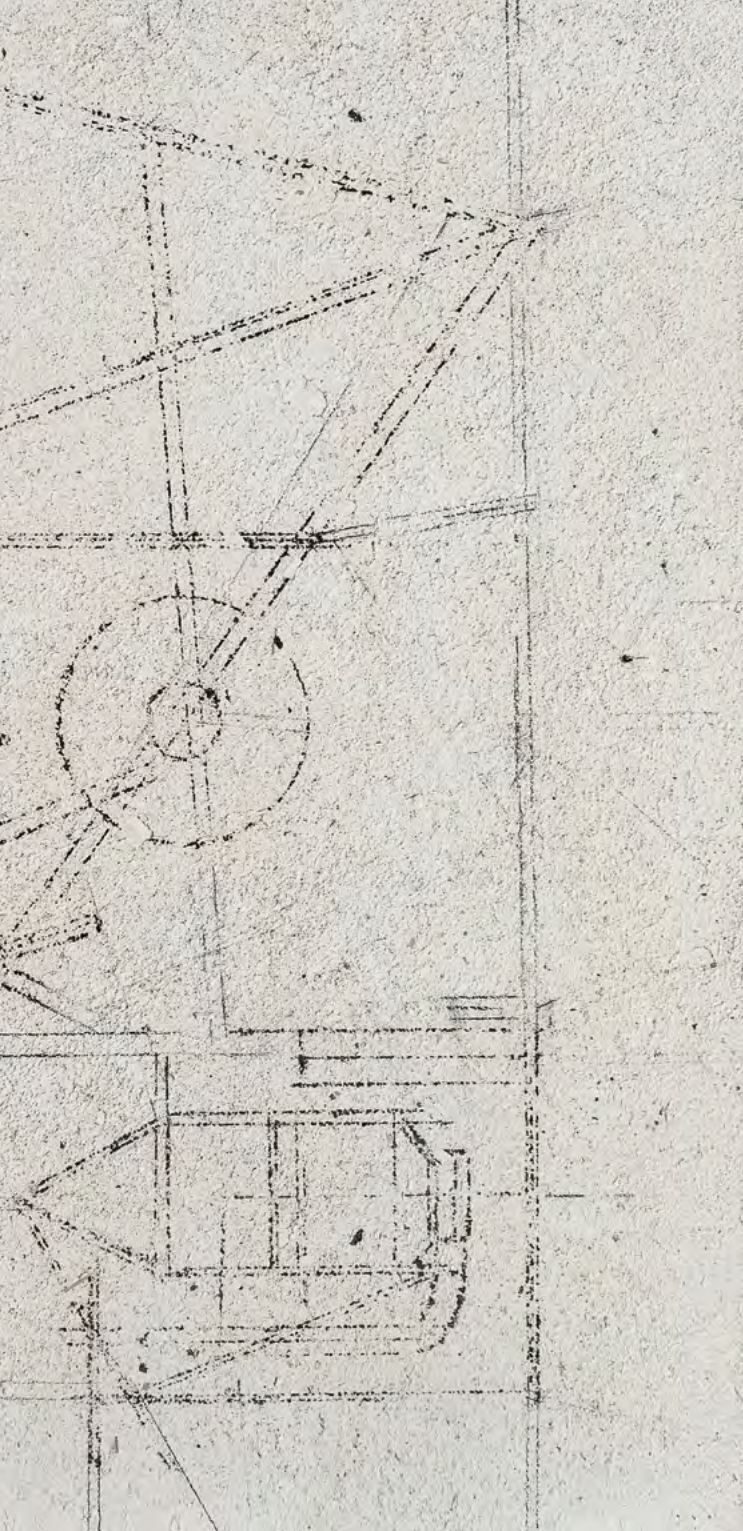
Wystawa *Pomiary bezpośrednie* składa się z cyklu *Obrazów autonomicznych, Zapisów porządkowania przestrzeni, Pomiarów bezpośrednich i Szkiców pomiarowych*. Prace mają charakter niezwykle konkretny, przywołują bezpośrednią fizyczność materii, z drugiej zaś strony emanują spokojem i skłaniają do wewnętrznej refleksji. Artyście zależy przede wszystkim na oczyszczeniu obrazu z fikcyjnych porządków, fałszywych narracji i wszelkich nieprzypisanych ontologicznie naleciałości. W ten sposób stwarza podstawę i grunt do swoich badań w duchu racjonalizmu, sceptycyzmu i wizualnej medytacji.

Prace wykonane są akrylem, ołówkiem, lateksem na sklejkę, papierze, drewnie, płycie MDF. W *Zapisach porządkowania przestrzeni* w drewnianych *tableau* znajdziemy drut, szkło, luźno zawieszone płótno, papierowe zwoje – plany, wyłaniające się z białego tła nieczytelne szkice nieznanymi projektami. Obrazy znajdujące się na wystawie malowane są na prostokątnych blejtramach. Czasem występują w formie tryptyków i tetraptyków. Te ostatnie komponowane są w kształcie krzyży z pustym kwadratem pośrodku.

Oczyszczone obrazy stają się bliskie rzeczom i oddziałują bezpośrednio przestrzennie, czasowo i fizykalnie. Reizm ontologiczny obrazu-rzeczy zderza się z idealizmem odkrytego. Stwierdzenie to może stanowić punkt wyjścia do zrozumienia twórczości Tomasza Zawadzkiego. Tryptyk *Bez tytułu* z lat 2016–2019 namalowany jest płaską, spoistą akrylową barwą. Obrazy boczne są niebieskie z czarnymi liniami na krawędziach. W części środkowej znajduje się żółta plama barwna o nierównych krańcach naniesiona na białe płótno. W czasie oglądania obrazu kolor przestaje być kolorem jednolitym, powstają drgania, odchylenia barwne i powidoki. Przestrzeń pusta na marginesach żółci zaczyna drgać, poruszać się, wręcz unosić i zbliżać do odbiorcy. W materialnym procesie widzenia rodzi się wewnętrzna, autonomiczna przestrzeń obrazu. W tym ujęciu czas, przestrzeń i nasze widzenie nie są odrębne, ale wzajemnie uwarunkowane.

Jeśli można mówić o jakimś rodzaju metafizyki czy ukrytego symbolizmu u Tomasza Zawadzkiego, to tkwi on immanentnie w materii, jest w niej ukryty i wyłania się z niej w procesie patrzenia. Widać to również w dwu tetraptykach *Bez tytułu*, z lat 2016–2019, zakomponowanych w kształt krzyża. Pierwszy wykonany jest z prostokątnych płócien o intensywnych barwach podstawowych i jednej pochodnej. Czerwień buduje pion z pochodną barwą zieleni. Ramiona boczne stworzone są przez żółć i niebieski. Artysta kładzie barwy naniesione na sklejkę płasko, wręcz mechanicznie, jakby używał szablonu i malarskiego wałka. W pierwszym oglądzie kompozycja sprawia wrażenie stabilności, które jest wywołane formą krzyża. Jednak prostokąty barw są delikatnie odchylone od pionu i poziomu. Powstała w ten sposób biel marginesów wywołuje wrażenie ruchu, który zakłóca stabilność geometrii. Okazuje się, że nasze spojrzenie jest ruchome. Oko wędruje od barwy do barwy, z jednego punktu do kolejnego. W ten sposób tworzy się indywidualny rytm





◀ OBRAZ AUTONOMICZNY NR 60, 2019 ROK,
AKRYL, LATEKS/DREWNO, SKLEJKA;
65×52×5,5 CM

▶ SZKIC POMIAROWY, 2019 ROK,
AKRYL/DREWNO, PŁYTA MDF;
18,5×18×7 CM



doznania wzrokowego, operujący zarówno momentami widzenia, jak i niewidzenia, swoistych przejść od jednego widzianego punktu do kolejnego. Kluczem kompozycji jest środkowy biały, pusty kwadrat. W nim tworzy się powidok zieleni wywołany nałożeniem poziomów żółci i niebieskiego oraz szarość wywołana nałożeniem pionów czerwieni i zieleni. Artysta konfrontuje prawdę fizjologicznego widzenia w odniesieniu do silnie zakorzenionych w tradycji symbolicznych i doskonałych form oraz modelu modernistycznej siatki, która była podstawą malarstwa awangardowego.

*Mityczna moc siatki polega na tym, że jesteśmy w stanie myśleć, iż mamy do czynienia z materializmem (czasami z nauką lub logiką), ale jednocześnie jesteśmy dopuszczeni do wiary (albo iluzji lub fikcji)*¹ – pisała Rosalind Krauss.

Dodać należy, że artysta w roku 2018 wykonał identyczny tetraptyk w czerni, akcentujący jedynie charakter czysto konstrukcyjny kompozycji.

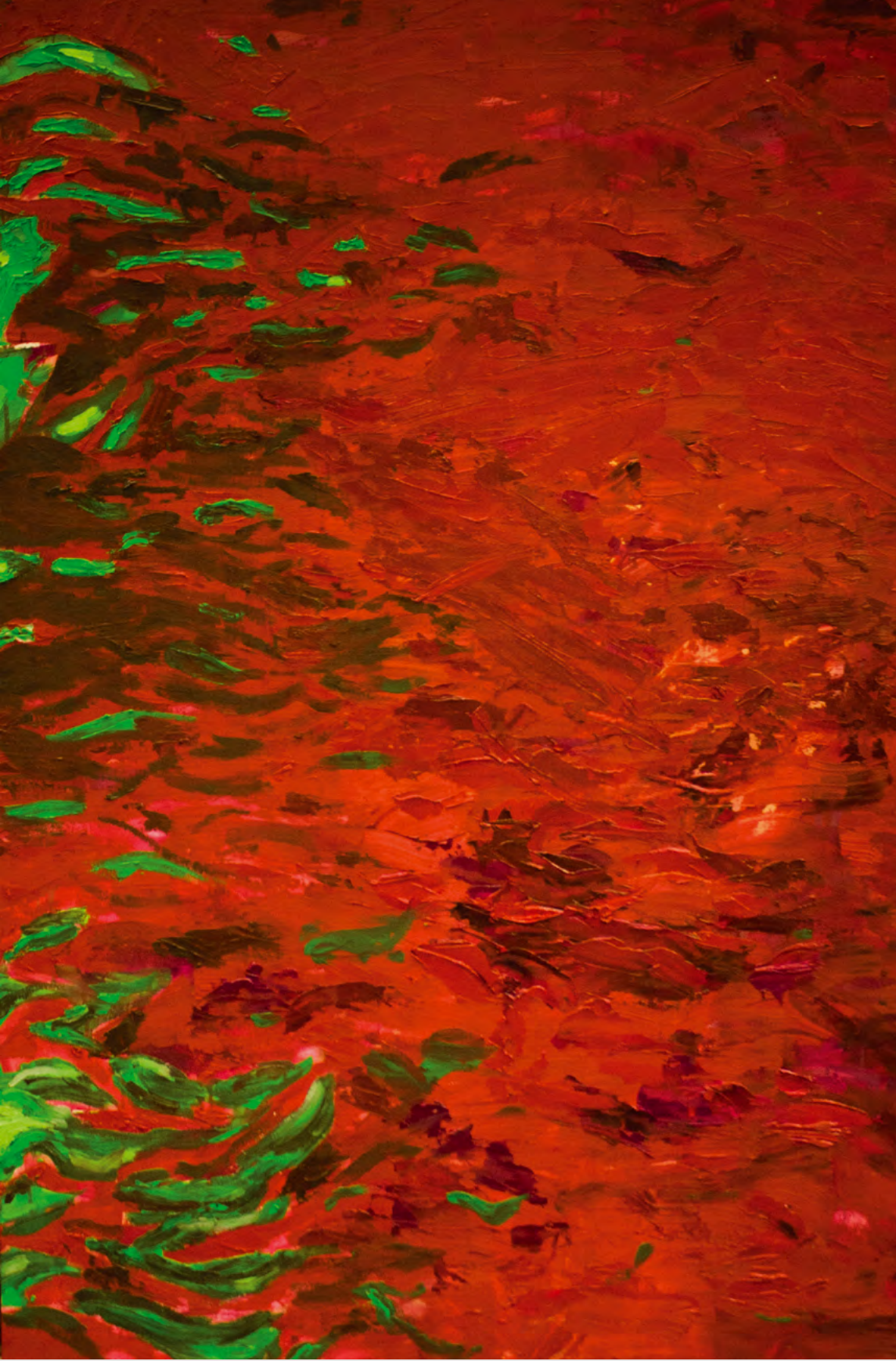
Bezpośrednio korespondujące z pracami malarskimi są cykle prac: *Obrazy autonomiczne*, *Zapisy porządkowania przestrzeni*, *Pomiary bezpośrednie* i *Szkice pomiarowe*. Wykonane są z tanich, znanych z życia codziennego materiałów, takich jak płyta MDF, sklejka, drewno. Oprócz *Szkiców pomiarowych* nie są oddzielone od rzeczywistości ramami lub innymi granicami. Najczęściej monochromatyczne, składają się z dwu lub trzech form, które spotykają się w określonej przestrzeni i na siebie oddziałują. Istotna jest w nich narysowana ołówkiem bądź namalowana na chropowatym podłożu linia, która sugeruje istnienie jakiegoś enigmatycznego planu posługującego się doskonałością liczbowego pomiaru. Prace, z wyjątkiem *Szkiców pomiarowych*, wykonane są z perspektywy lotu ptaka. Oddalenie to daje wrażenie jedności, spokoju, unieważnia ciężar

materii. Z drugiej strony wydrapany na powierzchni szkic planu czy liczba, zarysowanie, chropowatość i wielowarstwowość materii skupia uwagę odbiorcy. Elementy te intrygują, skłaniają do zbliżenia i uważnego oglądania. W ten sposób niwelowane jest oddalenie, prace stają się bliskie, wyłaniają się z dali i zostają przyswojone. Wyznacznikiem pomiaru staje się w ten sposób odbiorca, którego zadaniem jest zniwelowanie przestrzennego i mentalnego oddzielenia od rzeczy, oswojenie przestrzeni i zlikwidowanie dystansu. Każdorazowo widz, dzięki przebywaniu w bliskości, ustanawia jakościowo nowy pomiar. Porządkuje świat, przynależąc do niego.

Tomasz Zawadzki wydaje się odróżniać przestrzenność od przestrzeni. Przestrzenność, podobnie jak u Heideggera, ma tu sens czysto egzystencjalny, mówi jak bytujemy wśród rzeczy. Mierzalność przestrzeni pojawia się wtórnie, dzięki wydobyciu przestrzeni przez byt. Pełna treści i jakości przestrzenność jest wolna od ilościowych ujęć. Rozumienie jej wynika z bezpośredniego doświadczenia życia.

Wystawa *Pomiary bezpośrednie* Tomasza Zawadzkiego, wychodząc z podstaw racjonalnych i empirycznych, zadaje intrygujące i aktualne pytania o współczesne rozumienie otaczającej przestrzeni i naszej duchowości. ¶

1 R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 20.



G D Y **ROZMIEM** SZARE STRONY, na których pre-
zentyjemy ~~stricte~~ akademickie artykuły, do lektury których nie-
odmiennie zachęcamy. A mobilizacją niech będą wariacje na temat
znanej grafiki *Gdy rozum śpi, budzą się demony*. W każdym nu-
merze będzie inny autor. Prosimy o propozycje wszystkich chęt-
nych. Tym razem rysunek wykonała Dorota Damek, studentka
ASP w Katowicach.

B U D Z A S I E

D E M O N Y





SŁAWOMIR MARZEC

Punctum sztuczności, czyli sztuka jako re/design

78

Nowoczesność rodzi się wraz z narastaniem sztuczności, a niekiedy wręcz z nią się utożsamia. Sztuczności intrygującej, niekiedy demonicznej, ale też i coraz bardziej poręcznej i bezproblemowej. Łatwej i przyjemnej. Takie intuicje znajdujemy już u Wilde'a, Baudelaire'a, później u Gombrowicza, Warhola i wielu, wielu innych, którzy dorzucili do tego jeszcze i banał, i uzurpacje, i... Dziś w czasie hiperrealnej implozji, jaką obwieścił Jean Baudrillard, pojawia się sztuka jako swoisty *post/design*, który koreluje ocalałe schematy (post)realności z natrętną inercją (*sic!*) naszych fantazmatów. Powstaje samoistna gra marketingowych fikcji, bezosobowych rutyn, zarządzeń, instytucjonalnych regulacji, a z drugiej strony „aktualnych wzorców” indywidualizacji typu: „bądź sobą i kup nasze żelazko”. Indywidualności na poziomie fryzury, środowiskowego slangu lub tatuażu. Bezosobowości spotęgowanej, lecz majonej buńczucznyimi, choć równie fikcyjnymi radykalizmami. Niekiedy jeszcze wierzymy, że wydobywa nas z tego albo powróci do anatomicznych trzewi, albo ciągle pro-

jektowanie wszystkiego „na nowo”. Mówiąc krótko: wirujemy w korkociągu sztuczności i banału oraz ich kolejnych auto/demaskacji, które je mają... uzasadniać. Uczciwie należy przyznać, że istnieje też pogląd przeciwny, czyli że poprzez awangardowe uwydatnianie pozorów tym samym go znosimy (Peter Burger). Jednak moim zdaniem należy przy tym pamiętać uwagę amerykańskiego filozofa Harry'ego Frankfurta, że bzdurzenie czy blefowanie (jako potęgowanie fikcji) niszczy nas bardziej niż kłamstwo. Sprawa jest oczywiście wielowymiarowo skomplikowana, ale tak czy siak stajemy na koniec wobec dramatycznego wyboru: jak wymykając się mamidlom sztuczności, nie upaść w jurny banał?

Artystą, który skutecznie meandruje pomiędzy tymi skrajnościami, jest poznański twórca Marcin Berdyszak. Z jednej strony uznany, wystawiający w renomowanych galeriach, były rektor poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego (jego gruntowny reformator), kupowany przez kolekcjonerów w kraju i na świecie. A z drugiej strony pozostający twór-

cą niezależnym, niewpisującym się w modne trendy i slogany. Podejmuje jednak z nimi krytyczny, a jeszcze częściej ironiczny dialog. Dialog – nawet wtedy, gdy obsuwa się w zagłuszany monolog, albo gdy musi przybierać formę subwersji czy sarkazmu. Lecz jednak dialog, a nie wycofanie czy mimikra. Strategia taka jest dosyć powszechna, lecz o wyjątkowości Berdyszaka stanowi fakt, że poprzez gry z banałem zajmuje się on rzeczami najważniejszymi. Rzeczami, które są powszechne i ogólne, a zatem właśnie jako banalne umykają naszej uwadze. Berdyszak, zanurzony jak my wszyscy po same uszy w kulturze masowej, opracowuje wciąż nowe metody destylowania, odzyskiwania realności z tego, co fikcyjne, sztuczne, konwencjonalne, jednorazowe, „naturalne” lub „konieczne”. Uprawia swoisty *re/design*. Swego czasu Roland Barthes wprowadził sławny koncept *punctum* jako poruszającej konkretności szczegółu, jako skumulowanej subiektywności. Charles Taylor reinterpretował to później poprzez *punctual self* – istotę utożsamiającą się z siłą uprzedmiotowienia, dystansowania i przetwarzania. Postulował, aby łączyć człowieka ze światem na nowo poprzez rozszerzanie subiektywności, którą modernizm zredukował właśnie do owego *punctum*. Berdyszak zdaje się podążać za tą intuicją. Przyjmuje bowiem praktykę krytycznej konfrontacji z kulturą u/masowienia, zamiany ludzi w tłum – w widzów, konsumentów, demonstrantów, uczestników nagonek czy zbiorowych potępień. Czyli sztuka jako symboliczny i psychologiczny *re/design*. Dzisiaj najnowsza produkcja artystyczna pojawia się najczęściej jako funkcjonalna bezproblemowość politycznej poprawności. Jako czysto użyteczna wystawienniczość na poziomie kulturowych klisz, technologii i sloganów, nawyków i odruchów, które tylko pozorują jednostkowe życie i podmiotowość. Gra symulacji, która udaje autentyczność (niekiedy też „rewolucyjny i niezależny”). U Marcina Berdyszaka owe *punctum* przybiera postać od/teatralnienia,

wyjścia ze społeczeństwa spektaklu (Deborg) i performatywnego marketingu. Zderzenia estetycznego i konwencjonalnego banału z najbardziej podstawowym wymiarem ludzkiej rzeczywistości – etycznością. Lecz nie ma tu obłudnych mamrotań post/ i antyparafialnych aktywistów o „empatii i standardach”, których oni są jakoby strażnikami. Berdyszak bowiem doprowadza widza jedynie do sytuacji: patrzysz i musisz wybierać.



Jego specyficzność kreowała już sama biografia. Syn jednego z najważniejszych polskich artystów wizualnych Jana Berdyszaka. W pełni tego słowa człowieka renesansu – rzeźbiarza, malarza, rysownika, instalatora, scenografa, a także profesora i niezwyklego wręcz erudyty. Miałem szczęście i zaszczyt spędzić z Janem wielokrotnie długie godziny na fascynujących rozmowach. Począwszy od najnowszych odkryć naukowych przez sekrety technologii malarskich po mistykę różnych kultur. Był jednym z najlepszych nauczycieli, jakich poznałem, z powagą i troskliwą sumiennością podchodzącym do każdego, nawet najbardziej topornego studenta. A nade wszystko z najwyższą kompetencją, bo i cóż komu dziś po sentymentalnej czułościowości? Marcin przejął rygor pracowitości ojca, potrzebę wzajemnego zrozumienia, odpowiedzialność i... spokojny rozmach działania. Oczywiście taka sytuacja nie była wcale komfortowa, bo wywalczyć niezależność bezpośrednio wobec tak wybitnej postaci nie było sprawą łatwą. O ile jednak Jan wykorzystywał aktualność do nieustającej re/kryształizacji swojej postawy, to dla Marcina liczy się przede wszystkim żywe i pełne napięcie z ową aktualnością. Oczywiście byłoby sporym uproszczeniem takie twierdzenie, ale jednak funkcjonowali oni w dwóch różnych perspektywach – modernizmu i ponowoczesności, w całej jej

Actum yli sztuka o re/design

wieloznaczności, zmienności, sprzecznych jednoczesnościach i wielowymiarowych wartościowościach. Różni ich zatem odmienny horyzont – dla Jana bycia, a u Marcina raczej wydarzania się. Od kilku lat powraca on do dialogu z pracami ojca, ale już jako samodzielny twórca, który nie szuka inspiracji i tematów, ale swoistego po/rozumienia; rozmowy ponad czasem i miejscem. Wspólna wszakże im obu wydaje się intuicja wyartykułowana swego czasu przez Jana; *Porządki, jakie znamy, nie dotyczą świata, ale go kaleczą*.¹



Kardynalny problem współczesności – jak wydobyć się z bezmyślności bezosobowych rutyn („Się”), ale i z bezmyślności „autentyzmu” czy cynicznych manipulacji (pseudo/zaangażowań)? Jak przerwać pajęczce sieci marketingowych symulacji? Peter Sloterdijk, najbardziej bodaj wpływowy dziś filozof niemiecki, analizując wszechwładzę ponowoczesnego cynizmu, upatrywał ratunku jedynie w strategii kynika – mówienia prawdy bez względu na okoliczności. Jak bardzo jest to ryzykowne, można było oglądać przy okazji wystawy *Chcę być kobietą*, gdzie przywoływane przeze mnie oficjalne dane statyczne zostały uznane za manifestację mizoginizmu, seksizmu i tylko cudem oszczędzono mi zarzutów o faszyzm i pedofilię (na razie). Natomiast Baudrillard nadziei upatrywał w raczej mglistej hipersymulacji, która byłaby rodzajem zanikania poza zanikaniem. Albo w dysymulacji – w udawaniu, że nie jest tak, jak jest. A dla poetyzującego semiotyka Algirdasa Greimasa funkcję taką pełnić miała desymetria, czyli oczekiwanie nieoczekiwanego. Itd. Dzisiaj raczej się

to nie sprawdza. Bo przecież każda obscena, każda skrajność staje się natychmiast kategorią i wyróżnikiem elitarnego wysmakowania – „bo tylko my, koneserzy, potrafimy się takim *shitem* zachwycać!”. Każde draństwo staje się też przedmiotem głębokich analiz problematyzujących nasze „niesłuszne rutyny” obrzydliwości (*abject*). Zaś każda negacja czegokolwiek jest potępiana jako obrona tradycji i patriarchy. Można więc być tylko „za” kolejną nowością. Stąd też wszyscy siłą rzeczy jesteśmy bezmyślnie za wszystkim „nowym”, wierząc przy tym, że oznacza to jednocześnie... modernizację i krytycyzm wobec tego, co było. Powstaje paranoiczna pseudokultura aktualności. W tym kontekście faktycznie artystom pozostaje już tylko sztuka jako post/*design* coraz bardziej bezproblemowych efektów wystawienniczych. Obowiązuje bezradna „różnorodność” (nie mylić z pluralizmem, o czym pisałem wielokrotnie na tych łamach), czcze majsterkowanie bycia „pomiędzy”, przeróżnie barwione na dalekowschodnie *bardo* czy rodzime *limen*. Niektórzy artyści wszakże nie poddają się, przeciwstawiają tej pretensjonalnej bezradności strategię *clina-men* lub subwersji – odchylenia, przechytrzenia stereotypów, gry z ich dwuznacznościami. I tak właśnie należy też patrzeć na instalacje Marcina Berdyszaka. Jego własną specyfikę stanowi inna perspektywa, niż przechytrzenie przez sublimowanie kiczu i stereotypu, jaką podjął – podobno – choćby Jeff Koons. Walcząc z kiczem, stał się jego synonimem. Bo nikt już nie jest w stanie dostrzec jego – podobno – wyszukanych ironii. Berdyszak nie wchodzi na taki wyrafinowany meta/poziom re/kontekstualizacji czy re/interpretacji, lecz właśnie dąży do wydobycia z banału czegoś jeszcze bardziej podstawowego i pierwotnego – wspomnianej prostoty etycznych pytań.



Najnowsza wystawa Marcina Berdyszaka *Pozornie niekonieczne* wypełnia wszystkie sale radomskiej MCSW „Elektrownia”. Poza jedną, którą oddał swojemu asystentowi Tomaszowi Drewiczowi. Prezentacje w tych gigantycznych przestrzeniach są zazwyczaj okazją dla retrospektywnego ujęcia twórczości, jednak w tym przypadku gros prac zostało specjalnie przygotowane na tę okazję. Dobrze wyraża to energię ich autora.

Od kilku dekad w sztuce Marcina Berdyszaka często pojawia się banan. Dla mojego pokolenia, pamiętającego nędzę „czasowych niedoborów” PRL, banan to synonim dostatku i lepszego cywilizowanego świata. Ale też i bezsilności. Nigdy nie zapomnę pierwszej sceny z *Ostatniej taśmy*, gdy Tadeusz Łomnicki grający Krappa w teatrze Studio podchodził z ciemności do publiczności. Patrząc nam w oczy, ostentacyjnie jadł banany, mlaszcząc przy tym niemiłosiernie i odymając kabotyńsko wargi. Po chwili śmiechu zapadała cisza tężejącej zgrozy. Na szczęście po kilku latach pojawiły się „wolność i dobrobyt”. Oczywiście z nowymi formułami kiczu. Miał on dawać namiastkę uczestniczenia w radosnej światowej konsumpcji. Stąd też niekiedy na wsiach ozdobą były tace ze sztucznymi owocami – zazwyczaj z bananem na wierzchu. W twórczości Berdyszaka sztuczny banan staje się znakiem ponętnej tandety. Jak mówi autor: znakiem zdefraudowanym. Staje się typowym Baudrillardowskim symulakrem. Bananem bez bananów. Ważna bowiem okazuje się gra z naszymi pragnieniami zamieniającymi się niepostrzeżenie w mity i resentymenty.

Dolne sale zajmują niemal w całości cykle obrazów z ostatnich lat. Na jednym z nich na pustej białej powierzchni pojawiają się tylko sygnałnie jakby same etykiety bananów. Ukazują nieobecność tych owoców. Na innym płótnie kształty bananów tworzą nieznaną zbiór czy zapowiedź jakichś układów, regularności, które domagają się odczytania. Kolejny obraz to białe banany na białym tle z poświęcą utraconej barwy. Tak samo obok – czarne ba-

nany na czarnym tle. Jeszcze dalej owoce te wpisane w ornament dziurawych owali, jak w abstrakcyjnych reliefach Jana.

Cykle posiadają sugestywne tytuły, jak np. *Herby*. Ujawniają, że głównym problemem, z którym zmagają się artysta, jest sama zasada wydzielenia, separowania, elitaryzmu. Jak w serii *Kiedy bariera staje się treścią*, gdzie motywem przewodnim jest ostrzegawczy pas, zazwyczaj żółto-czarny, jak sygnał ostrzegający przed jadem w świecie zwierząt. A skonwencjonalizowany w ludzkim świecie do funkcji ostrzegawczej, restrykcyjnej, strukturalizującej naszą publiczną przestrzeń. Wydzielającej miejsca. Taśma różnie barwiona i modulowana zaczyna znaczyć coś innego, tworzy niezrozumiałe (niesprawiedliwe?) rozgraniczenia realności. Nie wiadomo też nawet momentami, czy to są obrazy, czy też elementy publicznej przestrzeni, która staje się sztuką niejako „przy okazji”. W kilku pracach dostrzegamy skojarzenia z *Kwadratem* Malewicza. Spotęgowanym, wielorakim i dynamicznym, bo skośnie odchylnym. Dodatkowo pojawia się trójwymiarowość i przenikanie konkurujących kształtów. Znow: zderzenie redukcji modernizmu i wielowymiarowej płynnej ponowoczesności. Inny cykl to obrazy jakoby z lotu ptaka – niby mapy absurdalnych lotnisk, a jednocześnie wyraźny dialog z reliefami Jana Berdyszaka. Bo też i ten sam problem centralnej pustki jako wezwania do pójścia w głąb, poza kształty wyobraźni, poza samą przedstawialność, iluzję i symboliczność. Obrazy Marcina to bowiem także gra z samą ideą przedstawiania i reprezentacji.

Instalacja *Auto niebył* (2019) to trójwymiarowy kształt eleganckiego samochodu zatopiony w półmroku. W pełni biały staje się ekranem projekcji wideo. Widać na niej zapis z wnętrza samochodu, gdy obją się „aż do skutku” pomiędzy dwoma buldożerami. Na ścianie natomiast szeroka panorama zdarzenia, gdzie huk i zgrzyt niszczenia zamienia się w estetyczną zabawę.

Obecna perspektywa (2008) ma na głównej ścianie duży czerwony napis *W czasie*

*pokoju szyjemy mundury, aby nasze dzieci no-
siły je podczas wojny.* Przy wejściu maszyna
do szycia wyściełana – jak i wszystko inne
– ochronnym khaki. Wychodzi z niej sukno
pokrywające wielki, trójkątny perspektywicz-
nie odwrócony stół, na którym ukrywają się
banany. Także pokryte tym samym maskują-
cym płótnem. Dźwięk maszyny do szycia po-
drasowany na terkocący karabin maszynowy.
Czy jakiegokolwiek interpretacje są tu potrze-
bne? A jednak zauważamy na nowo te drobne,
niewinne, niezauważalne drgania banalnej
codziennosci uwikłanej równie „niewinnie”
w młyny bezosobowej historii głuchoj na na-
sze lęki i cierpienia.

Transparentność ludzkich intencji (2017) to
duża szklana gablota z zamykanym na klucz
okienkiem. Stoi na korytarzu jakby przypad-
kowo. Ciężka, na półmechanicznym wózku
transportowym. W niej leży zwykły młotek.
W zasadzie banał, ale w tym tkwi też siła
prac Marcina – to, co ważne, jest powszechne
i oczywiste, a tym samym... niezauważalne.
Trzeba wciąż na nowo to wydobywać i re-
konstruować. Przywracać widzialności. Czyli:
tępa, młotkowa siła nadal stanowi podstawo-
wą formę naszej sprawczości. Co oczywiście
próbujemy starannie ukryć, wysublimować,
zestetyzować i spoetyzować. Wierzmy, tak
samo samobójczo naiwnie jak Europejczy-
cy końca XIX wieku, że kultura, te wszystkie
sonaty Bacha, barwy Delacroix i dialektyki
Hegla ostatecznie i raz na zawsze wydobyły
nas ze zwierzęcego okrucieństwa i niegodnej
ludzkiej osoby podłości. A dziś dodatkowo
wierzmy jeszcze, że rzeczywistość powstaje
wyłącznie z naszych roszczeń, aspiracji i uzur-
pacji. Wystarczy chcieć.

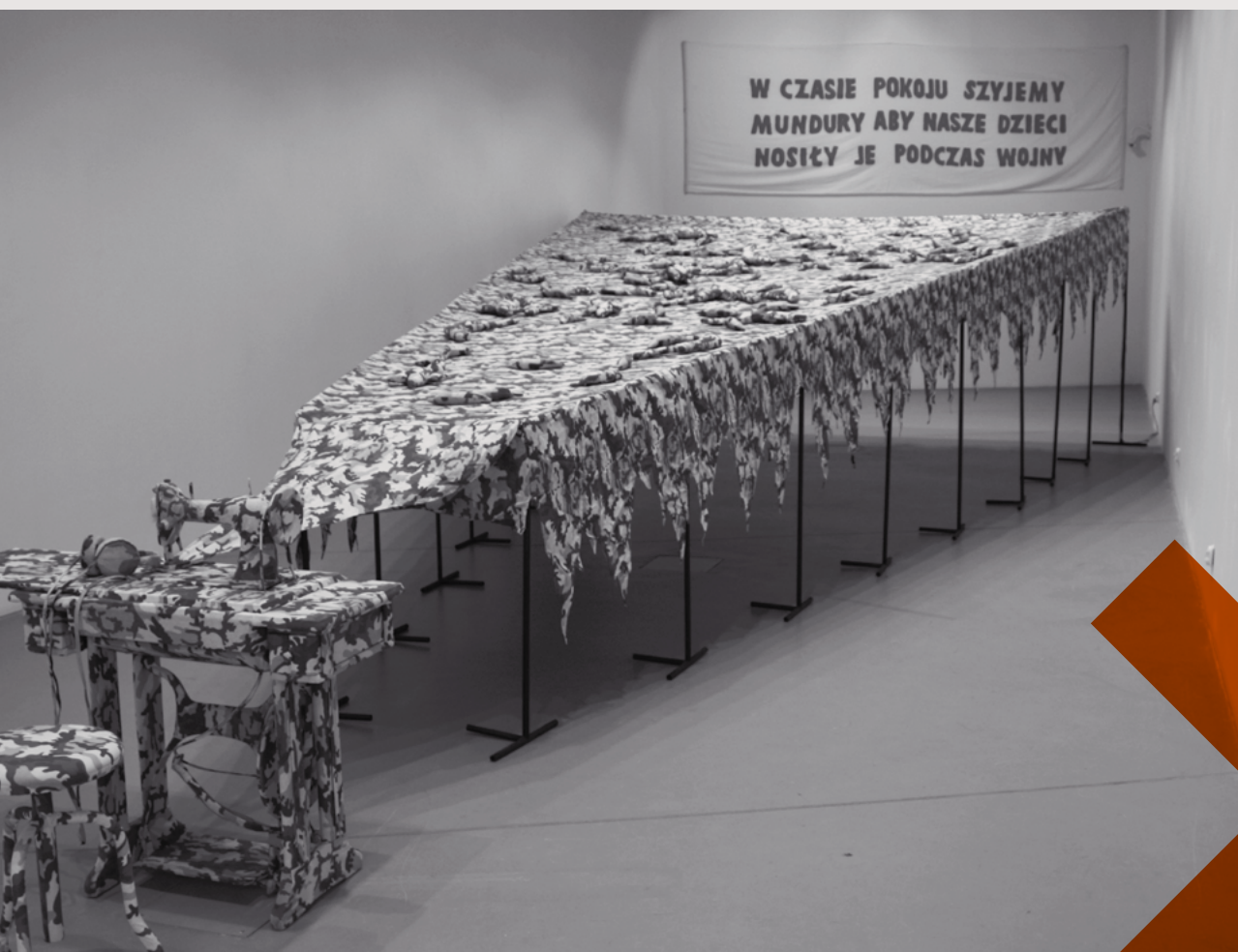
Pancerze wymuszające (2018) to zestaw
sześciu „pancerzy”, a może raczej pra/form,
pra/wzorów mających utrwalić czy wytreso-
wać w nas określone postawy i pozycje – po-
kłonu, klęczenia, majestatycznego siedzenia,
wartowniczego stania... Można, jak zresztą
czyniło to kilku widzów, wciskać w nie swo-
je ciało. Czarny matowy metal. Anonimowe,

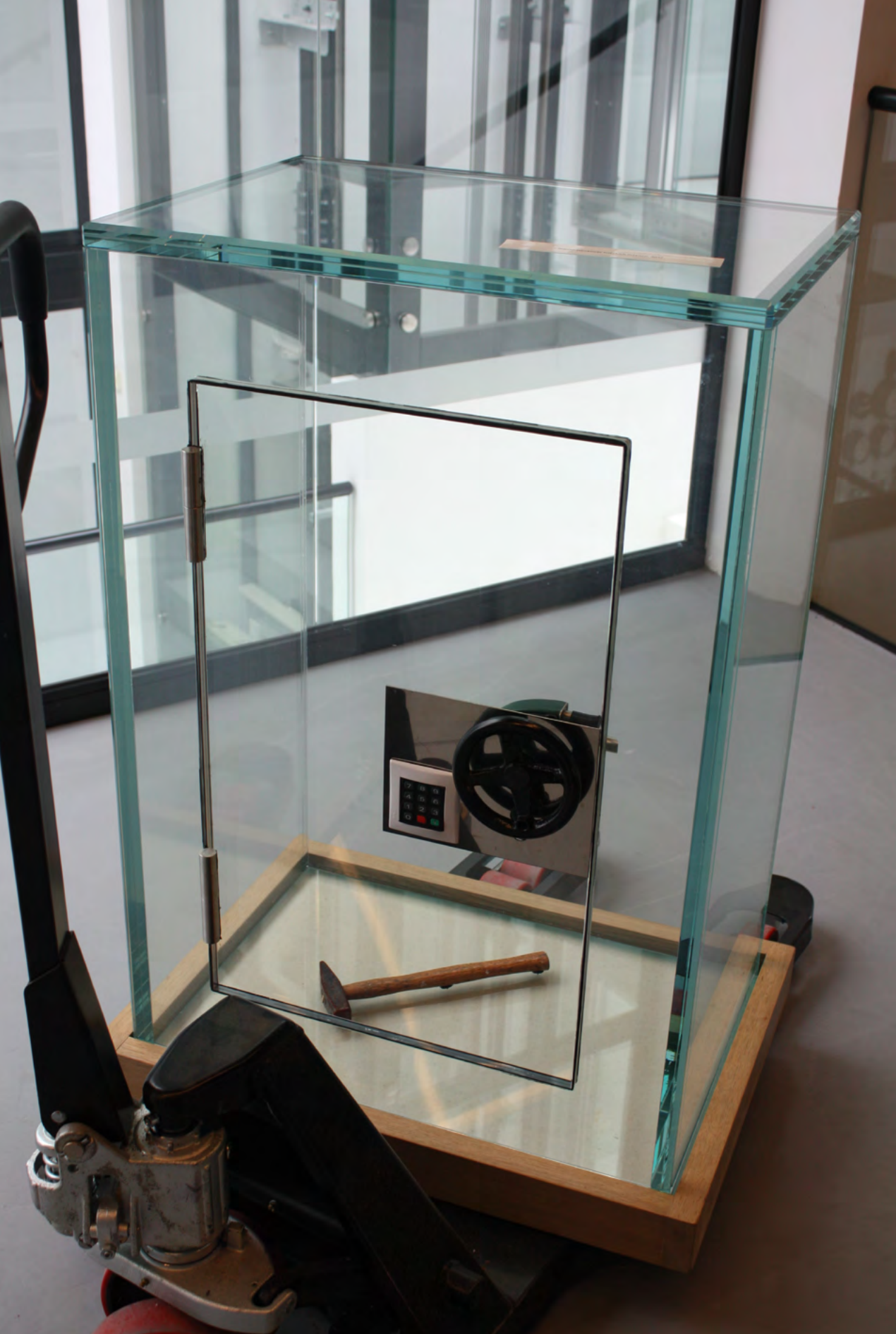
niehumanne konstrukty. Społeczne uniformy.
Projekty. Pra/formy te stanowią fundamenty
naszych partyjności, religijnych przynależno-
ści czy „form życia”. Tak radośnie przez kogoś
„twórczo” wykreowane z myślą o „lepszemu ju-
trze” dla nas wszystkich. Dostrzegamy trwogę
tego dzisiejszego nawyku wymyślania życia
na nowo, jako mody albo rewolucyjno/eman-
cypacyjnego projektowania. A z drugiej strony
nasza inercja i bezwład podnoszone do rangi
cnoty, do rangi wierności tradycji lub idei po-
stępu. A to wszystko sprowadza się przecież
tylko do bezruchu, do określonej bezradności
udającej ruch.

Zła widoczność (dedykowana twórczo-
ści Tadeusza Kantora, 2018). Kolejna wielka
sala wypełniona przypadkowo usytuowa-
nymi „oknami”. Czyli podwójnymi szybami
na stojakach, pomiędzy którymi co chwila
uruchamia się, jak wycieraczka samocho-
dowa, spłaszczony do bezużyteczności czarny
parasol. Znany rekwizyt asamblaży Kantora.
Przeciwną ścianę do wejścia wypełnia ogrom-
ne okno, które jest tymi „przrządami” za-
słaniane. Tworzą one labiryntowe przejście
do niego. Do okna, które jest tylko obrazem
rzeczywistości danym „za szybą”. Istotną
rolę odgrywa tu nieregularny zgrzyt ruchu
parasoli. Nieprzewidywalna, niezrozumiała,
czyli potencjalnie groźna bezużyteczność.
Nieprzewidywalność świata dana w swej
mechanicznej konieczności. Spotęgowana
sztuczność, wobec której widok zza szyby
nabiera cechy „bezpośredniej naturalności”.
Ta instalacja, tak zresztą jak pozostałe, ujaw-
nia rzetelną lekturę pism Jeana Baudrillarda
analizujących złożone wymiary nierealności
i nawarstwiania się symulacji. Wystawie to-
warzyszyła promocja imponującej nie tylko
gabarytami książki zatytułowanej *W między-
czasie*. Dokumentuje ona większość prac Ber-
dyszaka, które są jednocześnie analizowane
w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim.

Nie da się w tak krótkim tekście choćby
ogólnikowo opisać wszystkich prac obec-
nych na tej wystawie. Jej autor ma ogromną

moc tworzenia oraz wchodzenia w różne dialogi na wielu poziomach i w odmiennych perspektywach. Zachowując jednocześnie dystans, opanowanie, które emanowały również z twórczości Jana. Dalekowschodni duchowi mistrzowie, podobnie zresztą i nasi patroni romantyzmu jak Hölderlin, zgodnie powiadali, że ostatecznym przesłaniem sztuki jest spokój. Istotnie, w naszych czasach globalnej ślepoty, sfunkcjonalizowanej obłudy i nieprzytomnych normalizacji, jest to jakość wyjątkowo rzadka i pożądana. Przy czym dzisiaj sztuka może być raczej tylko próbą dążenia do owego spokoju. Próbą rzetelną, jak u Marcina Berdyszaka, pełną rozmyślnego meandrowania i czujnego, krytycznego błędzenia. A przy tym uporczywie destylującą ślady rzeczywistości z tego, co sztuczne, konwencjonalne i banalne. Transformujące nijakość w prostotę. ¶





↓ MARCIN BERYSZAK, 'TRANSPARENTNOŚĆ LUDZKICH INTENCJI',
2017, SZKŁO, METAL, DREWNO, 250 KG

DESIGNU

HANNA BYTNIĘWSKA

WSPÓŁCZESNE OBLICZA DESIGNU



Mnogość powstających w ostatnim czasie słów dookreślających rodzaj *designu* intuicyjnie wskazuje na to, że pojęcie **design** stale przekracza stawiane przez jego badaczy granice. Również w języku potocznym i reklamie pojęcie to robi ogromną karierę. Mimo oczywistej interdyscyplinarności *designu* – leży on w polu zainteresowania ekonomii, komunikacji, antropologii, socjologii, technologii, biotechnologii, kognitywistyki, psychologii, estetyki i oczywiście teorii sztuki – zasadne jest pytanie o to, czy słowo mieszczące tak wiele „coś” jeszcze znaczy. Choć „płynność” znaczeń jest tak charakterystyczna dla współczesnej kultury, trudno o słowo o tak zmiennym znaczeniu w zależności od kontekstu. W praktyce społecznej definiowanie słowa jest istotne dla skutecznej komunikacji zarówno w wymiarze międzyludzkim, jak i interdyscyplinarnym. Refleksja nad sposobem funkcjonowania pojęcia **design**, choć najpewniej nie przyniesie ostatecznych rozstrzygnięć, jest potrzebna i sprzyja przyglądaniu się temu zjawisku z wielu perspektyw.

W języku angielskim, w którym teoria *designu* rozwija się najdynamiczniej, *design* może oznaczać zarówno model/projekt, wzór, jak i kompozycję, ale także proces projektowania, konceptualizowania i realizacji projektu. Wszystkim tym znaczeniom zawsze towarzyszy jeszcze jedno – ścisły związek z **intencją**. Aby działaniu nadać kierunek zgodny z intencją, projektant musi poddawać swoje działania refleksji na wielu etapach. W pewnym stopniu każdy twórca treści wizualnych jest również empirycznym badaczem percepcji, choćby sam jedynie był podmiotem tychże badań, realizując swoją potrzebę ekspresji „do szuflady”.

WSPÓŁCZESNE OBLICZA

Estetyzacja codzienności i znaczenie stylów życia jako kategorie pozwalające zrozumieć organizację życia w społeczeństwie późnej nowoczesności podkreślane były przez wielu badaczy. Można wymienić choćby Pierre'a Bordieu, Anthony'ego Giddensa, Wolfganga Welscha i Tima Dantego. Refleksyjne podejście do konstruowania tożsamości, a także rosnąca konsumpcja i rozwój kultury materialnej prowadzą do nadawania szczególnego znaczenia przedmiotom, którymi się otaczamy. Pogłębiający się proces estetyzacji życia codziennego zaś sprawia, że działalność projektowa i dotycząca, najogólniej, wizualnej strony rzeczywistości predestynuje do działalności będącej źródłem przemian kulturowych. Kształtowanie własnego wizerunku, własnego otoczenia i kreacja w obrębie sposobów komunikacji (social media, reklama, PR) jest wynikiem coraz bardziej refleksyjnej i świadomej działalności ludzi – i to bez względu na pochodzenie oraz obszar zainteresowań. Wspomniana świadoma na wielu poziomach działalność, której rezultatem jest również estetyzacja codzienności, to domena *designu*. Uczestnicy życia społecznego, naturalnie, chcą brać udział w procesie kształtowania wspólnej rzeczywistości, jakim jest projektowanie.

Estetyzacja życia codziennego, wbrew potocznemu rozumieniu, nie jest tożsama z „upiększaniem rzeczywistości”. Wolfgang Welsch, wyróżniając dwa poziomy estetyzacji – **powierzchnową** i **głębką**, określa tę ostatnią jako sposób przeżywania i, także wirtualnego, konstruowania rzeczywistości oraz naszej egzystencji. *Design* wykracza poza świat materialny dzięki możliwościom symulacji, jakie stwarza świat wirtualny, oraz w postaci wkraczania w coraz to inne sfery życia (projektowanie doświadczeń, projektowanie komunikacji). Welsch zauważa, że

następuje zamiana towaru i opakowania (W. Welsch, 2005, s. 35) – wybierając określony produkt, „kupujemy” również ładunek kulturowy, jaki ze sobą niesie.

Postulaty Gropiusa, o *design* wyrastający z potrzeb użytkowników, korzystający z dobrodziejstw technologicznych i podporządkowany funkcjonalności, stały się paląco aktualne w środowisku pracy opartym na relacjach człowiek – komputer. Strategia i badania antropolożki Lucy Suchman, prowadzone w latach 80. XX wieku dla firmy Xerox, stanowią sztandarowy przykład dla zwolenników **designu partycypacyjnego** i **antropologicznego** (A.J. Clark, 2011). Suchman, badając zachowania użytkowników wobec urządzeń biurowych w naturalnym kulturowo i społecznie otoczeniu, zaproponowała taki *design* tych produktów, który respektował realne potrzeby użytkowników i osiągnął duży sukces. Czy to jest właśnie przykład **dobrego designu**? Rozważając kwestie związane z projektowaniem, na pewno nie unikniemy pytań o to, kim jest *designer*, jak jest postrzegana jego rola i jak *designerzy* sami postrzegają swoją rolę. Gdy już dostrzeżemy ciężar odpowiedzialności związany z tym zawodem – zawodem ludzi, którzy projektują nam codzienność – dostrzeżemy także potrzebę pytania o etykę tego zawodu. Pluralizm metodologiczny i teoretyczny, wielopoziomowość i interdyscyplinarność *designu* sprawiają, że kompromis dotyczący wytyczania granic, o ile możliwy do osiągnięcia, jest tymczasowy. Kapitał kulturowy, zarówno *designera*, jak i odbiorcy, jest jednym z kluczowych obszarów dla sposobu projektowania i zdolności odbioru projektu. Od interpretacji kontekstu kulturowego *designera* będzie zależało np. to, czy w swoim projekcie uwzględni proces rozkładu na ostatnim etapie „życia” produktu i konsekwencje tego procesu dla środowiska. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na dużą potrzebę wymiany wiedzy przez teoretyków różnych dyscyplin i praktyków *designu*. Podejście etnograficzne zwraca uwagę na społeczny kontekst, w jakim funkcjonują przedmioty,

i pozwala na rozszerzenie granic myślenia o *designie* poza funkcjonalność.

LUZKIE I NIELUZKIE OBLCZE DESIGNU

Donald Norman, kognitywista i znakomity teoretyk projektowania, choć sam nie jest *designerem*, z pewnością może uchodzić za praktyka *designu* – współtworzył zespoły projektowe m.in. firm Apple i Hewlett-Packard. Norman (2018) rozwinął teorię **humancentered design**, czyli **projektowania zorientowanego na użytkownika**, wykorzystując swoją wiedzę z zakresu psychologii. Dzięki uwzględnieniu procesów poznawczych, emocji i nieświadomych schematów działania w podejściu do *designu*, projektanci zyskują pełniejszy obraz tego, jak złożonym, wielowymiarowym i interdyscyplinarnym procesem jest praktyka projektowania. Jednym z często pomijanych przez *designerów* aspektów związanych z projektowaniem, którym Norman poświęcił uwagę, są **emocje** (D. Norman, 2015). Nie chodzi tu jednak o emocje związane z chęcią posiadania powszechnie pożądanego przedmiotu jako symbolu pozycji społecznej czy o emocje wywoływane przez reklamę, na ten temat nie brakuje opracowań. Norman przywołuje przykłady i powody frustracji, jakie może wzbudzać negatywna interakcja ze źle zaprojektowaną lodówką czy kranem, a więc przedmiotami używanymi przez wszystkich, bez względu na status.

Norman (2015) wyróżnia trzy poziomy przetwarzania emocji: pierwotny, behawioralny i refleksyjny, podkreślając, że projektanci powinni brać pod uwagę wszystkie.

1. **Poziom pierwotny** – związany z układem limbicznym i najbardziej podstawowymi reakcjami – umożliwia szybką ocenę (dobry – zły; bezpieczny – niebezpieczny). Na tym poziomie kontekst historyczny ani kulturowy nie odgrywają roli, reakcja jest automatyczna

i natychmiastowa, wygląd, dźwięk, aspekty zmysłowe wywołują reakcję na tym poziomie.

2. **Poziom behawioralny** – związany z wyuczonymi reakcjami, zapamiętanymi wzorcami reakcji, dotyczy podświadomych reakcji i związany jest z oczekiwanym rezultatem. Jeżeli rezultat działania nie pokrywa się z oczekiwaniami, doświadczenie użytkownika owocuje negatywnym odbiorem emocjonalnym.

3. **Poziom refleksyjny** – związany ze świadomym myśleniem, przetwarzaniem informacji i wyciąganiem wniosków. Emocje powstałe na tym poziomie są najbardziej trwałe, wspomnienia refleksyjne mogą zdominować pierwotną reakcję. Do tego poziomu odwołują się twórcy reklam.

U podłoża zainteresowania Normana emocjami leży jakość doświadczenia użytkownika, bez względu na projektowany przedmiot, i szacunek dla doświadczanych przez odbiorcę emocji. Z punktu widzenia projektanta zaś branie pod uwagę elementu emocjonalnego użytkownika całkowicie zmienia przebieg i dynamikę procesu projektowania. Normanowska koncepcja postuluje projektowanie z akceptacją dla rzeczywistych reakcji ludzi na artefakty, w przeciwieństwie do koncentracji projektantów na generowaniu określonych emocji lub projektowania zakładającego jak idealnie odbiorca „powinien” zareagować. Rola wyznaczona projektowaniu, jaka wyłania się z teorii Normana, to czynienie świata lepszym, a interakcji z przedmiotami przyjemniejszymi. Terminy takie jak: **design empatyczny**, **design partycypacyjny**, **design społeczny** czy **co-design**, moim zdaniem jednak mieszczą się w Normanowskim podejściu do *designu*. Ta mnogość „dookreśleń” i odmian *designu* może wskazywać na brak transferu wiedzy między wieloma dyscyplinami, w obszarze których leży *design*, oraz brak wymiany doświadczeń między *designerami*.

Na wartościach korespondujących z accentowanymi przez Normana opiera się **design empatyczny** (**inclusive design**). W tym

podejściu *design* również ma być reakcją na potrzeby użytkownika oraz rozwiązywać problemy jak najliczniejszej grupy odbiorców, opierając się na empatii. Choć autorzy książki *Countering design exclusion. An introduction to inclusive design* (S. Keates, J. Clarkson, 2004) przekonują o ekonomicznych korzyściach płynących z włączania wszelkich grup społecznych do grona użytkowników za pośrednictwem przystępnego *designu*, materialna rzeczywistość pokazuje, że nieskutecznie. Stuart Semple, brytyjski artysta, zainicjował kampanię *HostileDesign.org*, aby podnosić poziom wiedzy na temat „*designu* przeciw ludzkości”, jak bywa nazywany **hostile design** (wrogi *design*). Semple być może nie jest *designerem* (tutaj ponownie pojawia się problem z definiowaniem), ale artystą wizualnym, który angażuje się w działania mające na celu kształtowanie rzeczywistości społecznej – z pewnością (m.in. w kwestii związanej ze zdrowiem psychicznym). Jego kampanię przeciw wrogemu *designowi* rozpoczęło oprotestowanie „*designu*” ławek w jego rodzinnym Bournemouth. Ich modyfikacje konstrukcyjne miały na celu uniemożliwienie nocowania na ławkach osób bezdomnych. Kampania odbiła się dużym echem, angażując także media mainstreamowe, i w efekcie doprowadziła do decyzji władz miasta, aby zdjąć z ławek metalowe konstrukcje. Zachęcony dużą siłą oddziaływania tej akcji, Semple uruchomił serwis online, mający otwarty charakter, w którym użytkownicy mogą obnażać przejawy „niehumanizacji *designu*”, dzieląc się przykładami z całego świata. Jeżeli przyjmiemy, że pole działań *designera* wykracza poza powierzchowną stylizację, poza odpowiedź na potrzeby rynkowe, a nawet poza rzeczywistość materialną, czy możemy Semple’a nazwać *designerem*?

W związku z podanym przykładem warto wspomnieć o tym, że rosnąca świadomość i oczekiwania odbiorców zwiększają ich zdolności inicjowania negocjacji i ingerencji w projekty, także w komercyjne i nawet wówczas, gdy jest to sprzeczne z założeniami inwesto-

ra. Jako przykład nieudanego projektu, który w założeniu miał zaspokajać szczególne potrzeby odbiorców, może posłużyć projekt Berka Ilhana *Smile mirror*. Zasada działania lustra bazuje na hipotezie, że uśmiech, nawet udawany, wzmacnia funkcjonowanie systemu immunologicznego. Wbudowana w obiekt kamera rozpoznaje wyraz twarzy użytkownika, który będzie mógł zobaczyć swoje odbicie jedynie wtedy, kiedy się uśmiecha. Twórca wpadł na ten pomysł po konsultacji z onkologiem i pacjentami chorującymi na raka. Projekt spotkał się z krytyką, także w prasie codziennej (*The Guardian*). Autorowi zarzucano pozbawione empatii podejście do odbiorców, które wyrażało się w przymusie określonego zachowania, i brak poszanowania autentycznych emocji osób chorych. *Smile mirror*, a właściwie jego niepowodzenie, stanowi znakomitą ilustrację tego, jak wiele elementów projektu musi podlegać refleksji projektanta.

PYTANIA O PRZYSZŁOŚĆ

Hybrydyczność i efemeryczność działań z zakresu *designu* prowokuje pytania o postulaty *designu*, jego status i rolę projektantów, także wśród praktyków. Gdy *designerzy* przyjmują postawę pytającą, ma to wyraz w tworzeniu krytycznej teorii lub w samych projektach. Od lat 70. ubiegłego wieku mieliśmy do czynienia zarówno z nurtami *designu* będącymi wyrazem krytycznej refleksji nad ówczesnymi postulatami *designu* (**design radykalny**), jak i teoretycznymi manifestami kwestionującymi dotychczasowe kierunki jego rozwoju. Do takich publikacji należy przetłumaczona w 2012 roku na język polski książka *Design dla realnego świata* z 1971 roku (V. Papanek, 2012) oraz *Ruined by design. How designers destroyed the world, and what we can do to fix it* Mike’a Monteiro (2019).

Współcześnie również nie brakuje refleksyjnych głosów pochodzących ze środowiska *designerów*. Należy do nich głos twórców

designu spekulatywnego, Fiony Raby i Anthony'ego Dunne'a (2013). Inspirację dla teoretyków ruchu *designu* spekulatywnego można znaleźć m.in. w *designie* radykalnym. Sami twórcy piszą, że ich teoria jest reakcją na procesy globalizacji i atomizacji społeczeństw (A. Dunn, F. Raby, 2013). Krytyka kierunku, w jakim zmierza *design*, bazuje na obserwacji, że współczesny *design* operuje istniejącym kontekstem ideologicznym zamiast proponować nowe rozwiązania i „ulepszać świat”. *Design* podporządkowany głównie wartościom rynkowym powoduje negatywne dla społeczeństwa i dla środowiska konsekwencje, nakręcając spiralę konsumpcji. Projekty *designu* spekulatywnego prowokują refleksje nad przyszłością i tym, w jaki sposób możemy zrekonstruować rzeczywistość *teraz*, aby nadać inny kształt *przyszłości*. Szczególnie akcentowane są konsekwencje, jakie może nieść ze sobą rozwój technologii dla degradacji środowiska, niedostatki i marnotrawienie żywności oraz etyczne zagrożenia wynikające z rozwoju biotechnologii. Twórcy kreują alternatywne, równoległe wersje *przyszłości* i w odniesieniu do nich tworzą projekty, jak gdyby ta właśnie wykreowana rzeczywistość była *teraźniejszością*. Podobna idea – refleksyjnego zawieszenia – towarzyszy projektom Kateriny Kamprani, w serii *The Uncomfortable*. Projektantka tworzy obiekty codziennego użytku, wprowadzając zmiany, które uniemożliwiają lub utrudniają ich użytkowanie zgodne z przeznaczeniem. *Designerka* definiuje jako cel swojego projektowania ukazanie „niewidocznego języka *designu*”, a czyni to przez dekonstrukcję obiektów codziennego użytku. Rezultatem interakcji z obiektami ma być „docenienie złożoności i głębi” *designu* (K. Kamprani, www.theuncomfortable.com).

Design spekulatywny jest refleksją nad głęboką estetyzacją rzeczywistości. Proces projektowania przeniesiony do sfery symulacji za pomocą nowoczesnej technologii, ale także przez zastosowanie konkretnych strategii *designu* (np. **design thinking**), koncentruje

się na przewidywaniu problemów, które mogą się pojawić w przyszłości, i proponowaniu rozwiązań nim produkt powstanie. *Design* spekulatywny jest ucieleśnieniem różnych wersji przyszłości, które jeszcze nie zaistniały, i często nadzieją, że symulacja będzie wystarczającym argumentem, aby nie zaistniały. Nie zawsze jednak *design* spekulatywny ma prowokacyjny charakter. Przykładem prototypu, który bazuje na metodach zbliżonych do *designu* spekulatywnego (łącznie z podejściem antropologicznym), może być *Bloodchain*. To prototyp fikcyjnej usługi oddawania krwi „umiejscowiony” w roku 2040. Wykorzystuje nowe technologie (np. aplikacje w smartfonie oraz drony), a jego zadaniem jest umożliwienie samodzielnego pobierania krwi przez dawców i bezpieczne dostarczenie jej do miejsca docelowego lub samodzielnego wykonania transfuzji krwi. Koncepcja jest efektem pracy interdyscyplinarnego zespołu we współpracy z organizacjami rządowymi i pozarządowymi (m.in.: Uscreates, London College of Communication, Futuregov). Twórcy, nadając imię dronowi – Florence, dodając piktogram przypominający uśmiech oraz funkcje odtwarzania muzyki, podążali za sugestiami użytkowników podczas symulacji usługi. Jednym z założeń projektu było zaakcentowanie idei, że praktyki *designu* mogą humanizować technologię.

Wydaje się, że najważniejszym i najczęściej zadawanym pytaniem w kontekście przyszłości *designu* powinno być pytanie dotyczące etyki tego zawodu. Negocjowanie znaczenia pojęć i pluralizm postulatów mogą owocować wymianą wiedzy między teoretykami a praktykami, między dyscyplinami i w końcu między *designerami* a odbiorcami, prowadząc do innowacyjnych rozwiązań. Brak świadomości i poczucia odpowiedzialności *designerów* zaś może mieć negatywne konsekwencje dla odbiorców, społeczności, ale także dla całych obszarów kultury współtworzonej przez *design* (M. Monteiro, 2019). ¶



90



↑ W WYNIKU BADAŃ ANTROPOLOGI LUCY SUCHMAN
POWSTAŁ PROJEKT URZĄDZEŃ BIUROWYCH
Z LEGENDARNYM ZIELONYM PRZYCISKIEM DO
KOPIOWANIA; ŹRÓDŁO: [HTTPS://WWW.FREEIMAGESLIVE.
CO.UK/FREE_STOCK_IMAGE/LASER-PRINTER-BUTTONS-JPG](https://www.freeimageslive.co.uk/free_stock_image/laser-printer-buttons-jpg)

↑ ŁAWKA W BOURNEMOUTH; ŹRÓDŁO:
WWW.HOSTILEDESIGN.ORG



↑ BLOODCHAIN – DRON DO TRANSFUZJI KRWI, PROJEKT: CAT DREW (USCREATES), ROBBIE BATES (USCREATES), TRAVIN KEITH (AGAVON & MEMBER REPRESENTATIVE HYPERLEDGER), MIKA LAMMI (KOUVOLA INNOVATION), MARCELLA ATZORI (UNIVERSITY COLLEGE OF LONDON), ŹRÓDŁO: [HTTPS://BLOGS.EC.EUROPA.EU/EUPOLICYLAB/BLOCKCHAIN4EU/BLOODCHAIN/](https://blogs.ec.europa.eu/eupolicylab/blockchain4eu/bloodchain/)

← K. KAMPRANI, ŹRÓDŁO: WWW.THEUNCOMFORTABLE.COM

↘ K. KAMPRANI, ŹRÓDŁO: WWW.THEUNCOMFORTABLE.COM



Bibliografia:

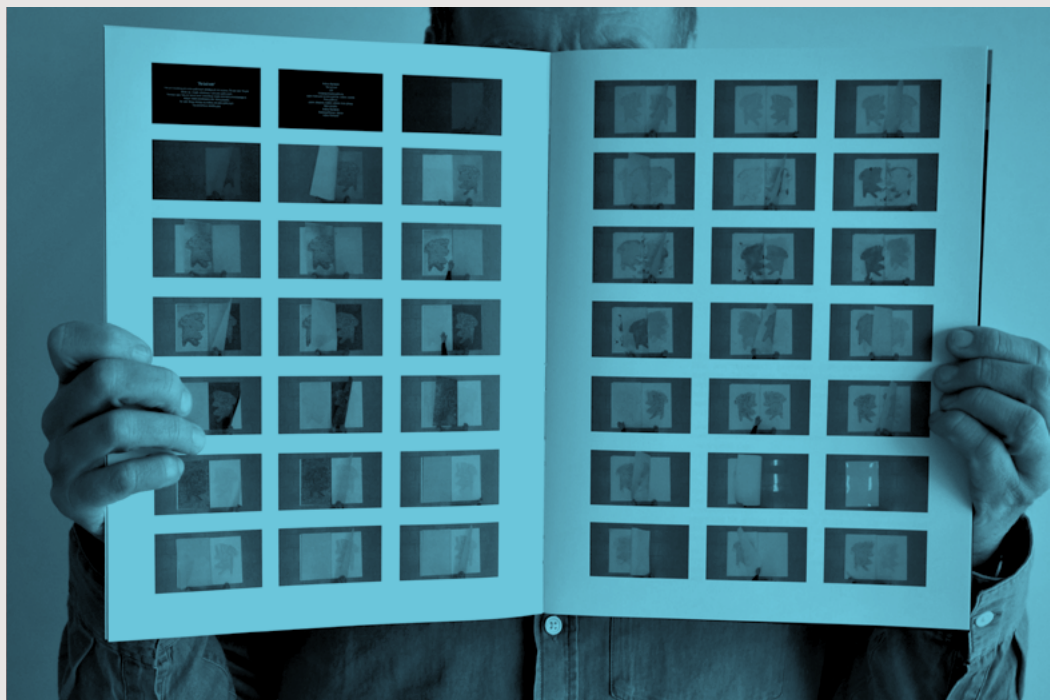
- J. Clarkson, S. Keates, *Countering design exclusion. An introduction to inclusive design*, Springer-Verlag, Londyn – Berlin 2004.
- Design anthropology. Object culture in the 21st century*, red. A.J. Clark, Springer, Wiedeń – Nowy Jork 2011.
- A. Dunn, F. Raby, *Speculative everything. Design fiction and social dreaming*, The MIT Press Cambridge 2013.
- M. Monteiro, *Ruined by design. How designers destroyed the world, and what we can do to fix it*, Mule Design, San Francisco 2019.
- D. Norman, *Wzornictwo i emocje. Dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie*, Arkady, Warszawa 2015.
- D. Norman, *Dizajn na co dzień*, Karakter, Kraków 2018.
- V. Papanek, *Design dla realnego świata*, Recto Verso, Łódź 2012.
- W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków 2005.



MARTA ANNA RACZEK-KARCZ

Zapisy Andrzeja Węclawskiego, czyli artystyczny traktat o istocie komunikacji, bez diagramów i definicji

92



↓ KATALOG WYSTAWY: ANDRZEJ WĘCŁAWSKI, THE
NOTE/ZAPIS W EUROPEJSKIM CENTRUM SZTUK
GRAFICZNYCH W KRAKOWIE

Grafika jest medium komunikacji społecznej. Pojawienie się i rozkwit tego medium w XV-wiecznej Europie doprowadziły do wielu przemian i wzmocniły procesy, które przyczyniły się do przejścia z epoki średnowieczna, opartej na ściśle hierarchicznym podziale społecznym, w którym pełnię kontroli nad sferą i przestrzenią publiczną miały ośrodki władzy świecki i duchowny, w epokę nowożytną, w której nastąpiła dywersyfikacja źródeł informacji i kształtowania potencjalnych postaw. Prowadziło to do wykształcenia się nowego typu dyskursu społecznego opartego na ścieraniu się wartości i poglądów, przekształcającego Europę w arenę politycznej rywalizacji, w ramach której do głosu dochodziły odmienne grupy interesów coraz bardziej świadomie wykorzystujące potencjał zawarty w druku.

Obok książek istotną rolę w tej nowej przestrzeni publicznej pełniły różnego rodzaju druki ulotne i rozwijająca się od drugiej połowy XVI wieku prasa codzienna, a także, na co warto zwrócić uwagę, pamflety wizualne chętnie wykorzystywane zarówno w pierwszym okresie kształtowania się protestantyzmu, jak i podczas wojen religijnych XVII stulecia (zwłaszcza w Holandii), a następnie sporów politycznych XVIII wieku, gdy stały się jednym z najistotniejszych narzędzi propagandowej walki francuskich rewolucjonistów. W wieku XIX tradycja społecznego komunikowania się za pomocą medium graficznego przeżywała prawdziwy rozkwit za sprawą znakomitych twórców, takich jak Honoré Daumier, który przez blisko 40 lat tworzył litografie służące krytyce mechanizmów politycznych, zamieszczane w ówczesnej prasie. Jego spadkobiercami w XX wieku byli zarówno niemieccy moderniści na czele z Käthe Kollwitz, jak i amerykańscy twórcy, którzy w dobie Wielkiego Kryzysu sięgnęli po sitodruk, aby nie tylko wykorzystać tkwiący w nim potencjał masowego komunikowania się, ale przede wszystkim – jak Harry Sternberg czy Robert Gwathmey – przedstawić

kryzysowe oblicze Stanów Zjednoczonych. Zarówno krytyczny, jak i komunikacyjny potencjał grafiki wydawał się zagrożony rozwojem mediów cyfrowych, które dostarczyły użytkownikom niespotykanych dotąd możliwości generowania i przekazywania treści bezpośrednio do odbiorców, z pominięciem jakichkolwiek ośrodków kontroli i nadzoru. Okazuje się jednak, że i współcześnie grafika może wciąż czerpać ze swojego potencjału komunikacyjnego, zwłaszcza wówczas, gdy – jak w przypadku twórczości Andrzeja Węclawskiego – to właśnie mechanizm komunikacji zostaje poddany analizie i wizualizacji za pomocą niestandardowych środków. Przyzwyczailiśmy się bowiem, że do wizualizowania komunikacji służą przede wszystkim narzędzia projektowe. Dysponujemy obszernymi podręcznikami podpowiadającymi, w jaki sposób strukturyzować wizualnie dane, tworzyć diagramy i wykresy. Ta dziedzina wiedzy, zwłaszcza w powiązaniu z rozkwitem technik cyfrowych, rozwija się w ostatnich latach niezwykle prężnie. W wielu ośrodkach akademickich prowadzone są w tym zakresie odrębne zajęcia dydaktyczne, a opisanie współczesnej rzeczywistości bez wizualizacji danych wydaje się niemalże niemożliwe.

Badacze zajmujący się strukturą komunikacji od samego początku tworzyli różnego rodzaju wykresy. Do dziś najpopularniejsze pozostają te, które przedstawiały schematy komunikacji zaproponowane kolejno przez Harolda Lasswella,¹ Claude'a E. Shannona i Warrena Weavera,² a także diagramy dotyczące relacji znaku i znaczenia zarówno

1 *The Structure and Function of Communication in Society, The Communication of Ideas*, red. H. Lasswell, L. Bryson, Institute for Religious and Social Studies, Nowy Jork 1948.

2 C.E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, The University of Illinois Press, Urbana, IL 1949.

czne Stanów Zjednoczonych, jak i komunikacja, która wydawała się zagrożona, a także schematy zaproponowane przez wspomnianych badaczy uległy znaczącemu rozszerzeniu o odbiorców, z pominięciem komplikowania, a współczesne narzędzia środków kontroli i projektowe, oferujące niemal nieskończone możliwości kombinatoryczne, pozwalają na tworzenie złożonych struktur informacyjnych, przy których pierwotne schematy wydają się dość ubogie. Tym ciekawsze, w obliczu nie mechanizm komunikacji, a raczej nagromadzenia różnorodnych sposobów wizualizacji danych dotyczących procesów komunikacyjnych, wydaje się wkroczenie na ten obszar artysty sztuk wizualnych, który od lat konsekwentnie tworzy swoją własną opowieść o komunikowaniu, wykorzystując zindywidualizowane symbole, a jednak nierzadko opowiadając o istocie komunikacji więcej bezpośrednio niż najlepsi projektanci graficzni. Warto zatem przyjrzeć się uważnie propozycji Andrzeja Węclawskiego, bo może stanowić, w dobie zwrotu postcyfrowego, alternatywne źródło inspiracji także dla profesjonalistów z dziedziny projektowania.

Wielu ośrodków albo może stanowić, w dobie zwrotu postcyfrowego, alternatywne źródło inspiracji także dla profesjonalistów z dziedziny projektowania.

- 3 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (opracowanie: Ch. Bally, A. Sechehaye), Genewa 1916.
- 4 Teorie związane z relacją znaku i znaczenia były za życia Peirce'a przedstawiane wyłącznie w korespondencji z Lady Welby prowadzonej w latach 1903–1912, drukiem ukazały się po raz pierwszy w 1977: *Semiotic and Significs: The Correspondence between C.S. Peirce and Victoria Lady Welby*, red. Ch.S. Hardwick, J. Cook, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1977.
- 5 N. Chomsky, *Three Models for the Description of Language*, „IRE Transactions on Information Theory” IT-2, s. 113–124.

NA POCZĄTKU BYŁ ZNAK

Znak stanowi podstawę każdego kodu. Może przyjmować m.in. postać werbalną, graficzną, a także formę gestu. Jego głównym celem jest komunikowanie przez łączenie się z innymi znakami występującymi w określonym kontekście. Kod jest zespołem znaków powiązanych ze sobą podług określonych reguł, a liczba kodów komunikacyjnych zwiększa się wraz z rozwojem kolejnych mediów. Można jednak dla uproszczenia przyjąć, że podstawowe kody wykorzystywane w codziennej komunikacji bazują na dźwięku i obrazie występujących w różnych wariantach i proporcjach: dźwięk, gest i mimika (komunikacja werbalna, bezpośrednia), litera i obraz (komunikacja pisemna, zapośredniczona), obraz (komunikacja obrazowa, m.in. fotograficzna; zapośredniczona) obraz i dźwięk/litera (komunikacja multimedialna, tj. filmowa, telewizyjna, cyfrowa; zapośredniczona).

W kontekście twórczości Andrzeja Węclawskiego warto się skupić właśnie na znaku, wokół którego i za pośrednictwem którego artysta buduje swoją narrację o komunikowaniu. Wśród grafik składających się na cykl zatytułowany *Il y a de tout [Yadtout]* – pierwszy dojrzały artystycznie zestaw prac Andrzeja Węclawskiego, tworzony konsekwentnie przez kilkanaście lat – znajduje się jedna datowana na rok 2002, którą artysta opatrzył dopiskiem *pierwotny cykl Przemiany*. Dopisek można potraktować dosłownie, ale można go także uznać za umieszczony na marginesie, acz niemarginalny *artist's statement*. Dominujący w tej grafice kształt plastyczny odnajdujemy nie tylko w *Przemianach*. Powraca także jako jeden z motywów cyklu *Alfabet znaków*, a jego echo dostrzegalne jest również – choć w nieco bardziej zakamuflowanej formie – np. w grafice *Poszukiwacz II*. Natomiast w dwóch najnowszych projektach artystycznych Andrzeja Węclawskiego kształt wysuwa się w zasadzie na pierwszy plan, jako niekwestionowany bohater wizualny.

Kształt ten – który w tym miejscu określiliśmy już terminem znak, jako że został przez artystę w pełni zdefiniowany wizualnie, a także wyposażony w określone, choć niejednoznaczne znaczenie – otwiera przed odbiorcą wachlarz interpretacyjnych możliwości, nie poddając się żadnej prostej i bezpośredniej klasyfikacji. Jego natura jest tajemnicza i wielowymiarowa. Denotujemy w nim zarówno ślady ujętej z profilu ludzkiej twarzy, swą surowością przypominającej formy kreowane przez artystów pierwotnych, jak i odwzorowanie niemalże malarskiego gestu o abstrakcyjnym charakterze, a nawet coś na kształt rudymentów znaków z pierwszych alfabetów tworzonych jeszcze w okresie neolitycznym. Zwłaszcza ten ostatni trop narzuca się odbiorcy zaznajomionemu choć w podstawowym stopniu np. z pierwotną formą znaku oznaczającego głowę w zapisie klinowym. Nim wykształciła się dojrzała forma alfabetu klinowego, co nastąpiło około 1000 roku p.n.e., w wersji piktogramowej pochodzącej z około 3200 roku p.n.e. pojawia się znak przyjmujący syntetyczną formę ludzkiej głowy, który około 2400 roku p.n.e., uwalniając się z wolna od piktogramowych naleciałości, przyjmuje formę poziomej konstrukcji utworzonej z nachodzących na siebie strzałek. Głowa-znak wykreowana przez Andrzeja Węćławskiego to dalekie echo fazy rozwoju pisma klinowego, fazy bardzo interesującej ze względu na ukazanie rosnących możliwości abstrakcyjnego myślenia, jakie wykształciły się wówczas u Sumerów. Jednak bez względu na to, którą ścieżkę odczytania wybierzemy, kształt ten ma znaczący potencjał komunikacyjny, bo też cała twórczość Andrzeja Węćławskiego jest niekończącym się traktatem o komunikowaniu, o formach i procedurach, które pozwalają zbudować czasem cienką, innym znów razem niezwykle trwałą nić międzyludzkiego porozumienia.

Już same tytuły cykli graficznych stworzonych przez artystę od końca pierwszej dekady XXI wieku tę komunikacyjną wolę sygnalizują.

Sugeruje ją zarówno *Alfabet znaków*, z mieszczącym się w jego obrębie jakby drugim, do pewnego stopnia niezależnym cyklem zatytułowanym *Wiadomość*, jak i dwa najnowsze projekty, z których pierwszy nosi przewrotnie tytuł *The last note* (hasło wieloznaczne, ale wskazujące na zakończenie lub wręcz ostateczność), drugi natomiast zatytułowany został *The note/Zapis* (dając nadzieję, że artysta nie powiedział jeszcze ostatniego słowa!). W pracach należących do każdej z tych zasadniczo zamkniętych całości odnajdujemy ów niepokojący swoją wieloznacznością kształt, który zaczyna tym samym nabierać cech uniwersalnych. Przekształca się samoistnie, choć zapewne nie bez świadomej intencji artysty, w znak znaków lub swoisty pryzmat, odkryty i jednocześnie ustanowiony przez Andrzeja Węćławskiego. Stanowiąc centralny punkt obu ostatnich realizacji, zostaje kompozycyjnie i koncepcyjnie wpisany w najpełniejszą jak dotąd wypowiedź artysty na temat zjawiska komunikacji.

KOMUNIKACYJNA GRA NA WIELU MEDIACH

Medium jest, obok znaku, istotą procesu komunikowania, bowiem nie tylko nie może on zaistnieć bez obecności odpowiedniego medium, ale (co w tym przypadku ważniejsze) każde medium narzuca kształt kodu, który zostanie użyty w procesie przekazywania i odbioru znaczeń. Medium przekształca kod, podporządkowuje go sobie i dostosowuje do swoich właściwości. To dlatego w połowie lat 60. XX wieku wybitny kanadyjski filozof, współtwórca współczesnej teorii mediów, Marshall McLuhan wypowiedział jedną z najważniejszych fraz dotyczących komunikowania, zwracając uwagę, że już samo medium

jest przekazem.⁶ Oznacza to, że wykorzystanie tego samego znaku w innym medium zmienia sposób jego odczytania, gdyż zawarte w nim informacje zostają podporządkowane i przekształcone przez znaczenia kulturowo i funkcjonalnie przypisane do danego medium. To założenie jest niezwykle ważne w kontekście najnowszych projektów wystawienniczych Andrzeja Węclawskiego. Tym bowiem, co odróżnia je od poprzednich cykli graficznych artysty, jest wieloaspektowa refleksja nad wszystkimi składowymi procesami komunikowania, a nie – jak dotąd – przede wszystkim nad znakiem jako jednym z jego konstytutywnych elementów. Projekty te tematyzują nie tylko kody będące nośnikami znaczeń, lecz także media, za pośrednictwem których zachodzi proces ich przekazywania i rozprzestrzeniania, a także samą istotę komunikacji.

Oprócz znaków na papierze pojawia się w nich zapis ruchomy, a jednocześnie w obrębie samego procesu graficznego dochodzi do scalenia klasycznych technik warsztatowych (intaglio), technik pogranicznych sytuujących się między językiem grafiki artystycznej i komunikacji masowej (sitodruk) oraz wciąż najnowszych w tej grupie (choć już wcale nie takich nowych) technik cyfrowych.

W przypadku książki występujący pierwotnie jako pryzak symbol przekształca się w rodzaj metaznaku, a sama książka staje się jako medium ilustracją procesu powstawania znaku jako takiego w trwającym nieraz setki lat procesie kształtowania się wizualnej formy zapisu. Tak w każdym razie można odczytać

fakt, że oto strona po stronie nie tylko odkrywamy nowe wariacje dotyczące pierwotnego znaku, ale – dzięki rodzajowi użytego przez artystę papieru – kolejne jego formy nakładają się na siebie, tworząc w oku widza rodzaj meta- i megaformy. To bezpośrednia wizualizacja procesu, który wielu ludziom zabierał znaczącą ilość czasu, nim wraz z rozwojem możliwości intelektualnych pierwotne znaki, najczęściej przypominające jeszcze przedmioty, które oznaczały, przekształciły się w abstrakcyjny układ linii i punktów stanowiących bazę przyszłych liter alfabetów europejskich. Każda z użytych przez artystę form nosi cechy pierwotnego znaku, jednak jest również wariacją na temat bazowego kształtu, obrysu znaku i jego wypełnienia, które można potraktować jak wizualną metaforę kłębiących się w jego wnętrzu znaczeń. Ich fluktuacja między kolejnymi stronami wskazuje jeszcze jeden punkt odniesienia – ewolucję znaczeń następującą z upływem czasu i przemianami zachodzącymi w kulturze. Wiele znaków zmieniało na przestrzeni dziejów swoje znaczenie, wiele traciło najpierwsze, uzyskując w nowym kontekście odmienną konotację, choć ich forma w mniejszym lub większym stopniu pozostawała niezmienna. Staje się w ten sposób książka Andrzeja Węclawskiego przewrotną „księgą znaku” – instrumentem, bez którego nie potrafi się dziś obejść żaden logotyp – tyle że zamiast zawierać wszelkie dopuszczalne formy użycia, obrazuje raczej palimpsestowy proces nawarstwiania się znaczeń i przekształcania form znaków wykorzystywanych w międzyludzkiej komunikacji.

Z kolei film rejestrujący przewracanie kolejnych kart omawianej księgi odnieść można do innego zjawiska komunikacyjnego związanego z relacją między nadawcą i odbiorcą. Układ ten przez wiele dekad miał określone, sztywne ramy. Nadawca od momentu umasowienia druku aż po pojawienie się mediów cyfrowych był niepodzielnym władcą komunikatu. To on dyktował sposób zakodowania informacji, nie pozostawiając odbiorcy żąd-

6 Woryginalne: *The medium is the message* – środek przekazu sam jest przekazem, zdanie celowo poddane lekkiej transformacji na potrzeby niniejszego tekstu, przy zachowaniu znaczenia, o jakie chodziło jego twórcy. Po raz pierwszy ta fraza pojawiła się w: M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mentor, Nowy Jork 1964.

nych szans na bezpośrednią ingerencję. Odbiorca był usytuowany na pozycji konsumenta otrzymującego gotowy towar, który co prawda mógł na różne sposoby odczytać, ale jego indywidualna konotacja rzadko miała wpływ na powszechne rozumienie danego przekazu. W taki sposób opisywana jest tzw. paleotelewizja będąca przedmiotem badań m.in. Francesco Casettiego i Rogera Odina.⁷ Budując swój model neotelewizji, włosko-amerykański medioznawca ze swoim francuskim współpracownikiem nie tylko przedstawił sposób, w jaki najpowszechniejsze medium informacyjne XX wieku przekształciło się pod wpływem przełomu cyfrowego, ale także opisał powody jego hegemonicznej roli sprzed początku lat 90. XX wieku. Przedstawione przez nich mechanizmy nadawcze paleotelewizji niemal całkowicie zanegowane przez nowy format telewizji cyfrowej, nastawionej na interaktywność i zastępującej odbiorcę konsumenta modelem prosumenckim,⁸ są dziś dla wielu, zwłaszcza młodszych uczestników kultury medialnej, całkowicie niezbrane.

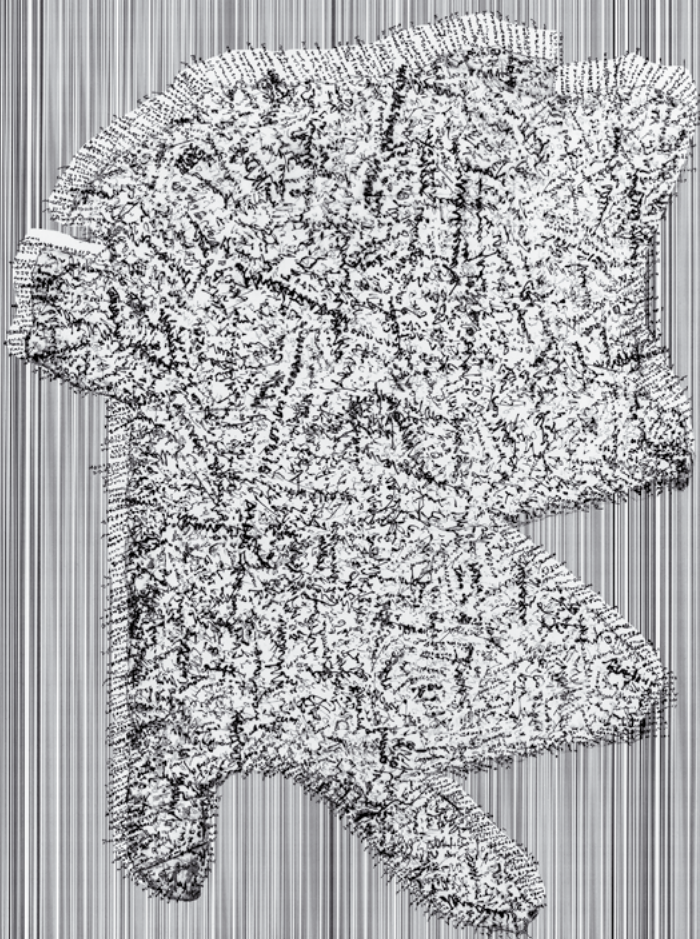
7 F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neotelewizji*, przeł. I. Ostaszewska [w:] *Po kinie. Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.

8 Prosument – termin wprowadzony na szeroką skalę do badań nad mediami przez Henry’ego Jenkinsa w książce *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University, Nowy Jork 2006. Prosument to osoba, która nie tylko jest odbiorcą, ale także współtwórcą treści przekazywanych przez masowe media. Najbardziej oczywistymi znakami obecności prosumentów w tworzeniu współczesnej telewizji są programy typu *Szkoła kontaktowe*, nastawione na bezpośredni udział widzów, których wypowiedzi nie są poddawane cenzurze, platformy w rodzaju Kontakt24.pl, na które odbiorcy mogą przysyłać własne relacje z wydarzeń oraz informacje, które są opracowywane przez dziennikarzy, a także wszelkie systemy głosowania przez widzów na uczestników różnego rodzaju talent show, które mają wpływ na ostateczne wyniki, bez względu na opinię jurorów – ekspertów zatrudnionych przez nadawcę.

Sytuacja, w której artysta narzuca im własną formułę odbioru, nadając tempo przekładania poszczególnych kartek i uniemożliwiając ingerencję odbiorcy w ten proces, może być cenną lekcją ukazującą odmiennosc dawnego modelu masowego komunikowania. Jednocześnie pozostaje niewątpliwie tego modelu interesującą ilustracją podniesioną do rangi artystycznej metafory, co wpływa na uniwersalność przekazywanego komunikatu.

Ostatnim z użytych przez artystę mediów jest odbitka graficzna. W tym przypadku Andrzej Węclawski wykorzystuje jedną z wciąż immanentnych cech graficznego medium – pracę z motywem, który nie tylko zagrościł w jego intelektualnym imaginarium, ale przede wszystkim został trwale zapisany na metalowej matrycy. Ta trwałość zapisu pozwala na wielokrotną multiplikację, a przede wszystkim umożliwia stworzenie narracji dotyczącej kolejnego istotnego aspektu komunikowania, tj. roli, jaką w procesie generowania i przekazywania znaczeń odgrywa kontekst. To on zasadniczo determinuje proces konotacji znakomicie opisany przez Stuarta Halla,⁹ wieloletniego dyrektora Center for Contemporary Cultural Studies na Uniwersytecie w Birmingham, z którego wyrosła Brytyjska Szkoła Badań Kulturowych. Określony znak może zostać rozmaicie odczytany i zrozumiany, w zależności od kontekstu, w jakim się pojawia, i kompetencji odbiorcy w odczytaniu i samego znaku, i towarzyszącego mu kontekstu. Patrząc na kolejne „kontekstowe” wariacje zapisane w grafikach Andrzeja Węclawskiego, uważny odbiorca z łatwością dostrzeże wpływ, jaki kontekst-tło wywiera na sposób odczytania znaku. Od agresywnej rywalizacji (w przypadku grafik z użyciem czerwieni i błękitu) przez zrównoważoną

9 S. Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1973.



↓ ANDRZEJ WĘCLAWSKI, THE NOTE/ZAPIS,
CZARNO-BIAŁY INTAGLIO, DRUK CYFROWY
SERIGRAFIA, 151×117 CM, 2018



koegzystencję (w przypadku prac w skali szarości) po zanegowanie obecności znaku (w odbitkach z dominującą bielą).

Za pomocą każdego medium użytego w procesie tworzenia dwóch najnowszych cykli artystycznych Andrzej Węclawski przekazuje odbiorcy istotną treść, zwracając uwagę na fakt, że każdy znak musi zostać wykreowany i na przestrzeni swojego istnienia może ulegać daleko idącym przekształceniom formalnym i treściowym oraz że każdy komunikat uzależniony jest w procesie odczytywania zarówno od medium, które stanowi jego nośnik, jak i od kontekstu, w jakim ujawnia się jego obecność. Artysta skłania tym samym odbiorcę nie tyle i nie tylko do kontemplacji wytworzonych form, ale przede wszystkim do refleksji nad istotą procesu komunikacji, który stał się w dobie społeczeństwa informacyjnego jednym z najważniejszych narzędzi inżynierii społecznej. W epoce nadmiaru znaczeń, które otaczają i bezpardonowo atakują odbiorcę na każdym niemal kroku, namysł ten może stać się jednym z najważniejszych oręczy w walce z pustką komunikacyjną wytworzoną przez ów nadmiar, pozwala bowiem zrozumieć ukryte procesy perswazyjnego wpływu komunikatów i zachęca do świadomego przeciwstawiania się ich działaniu.



Rozpoczęta w połowie lat 80. XX wieku twórcza droga Andrzeja Węclawskiego jest konsekwentną opowieścią o komunikacji, o potrzebie wzajemnej wymiany znaczeń, o sposobach ich konstruowania, nośnikach, które służą ich przekazywaniu, i kontekstach, które wzmacniają, osłabiają lub w inny jeszcze sposób przekształcają przekaz. To systematycznie prowadzona analiza jednego z najważniejszych zagadnień kultury, które doczekało się w ostatnim stuleciu licznych teorii próbu-

jących przybliżyć kierujące nim mechanizmy. Zaryzykuję tezę, że poetyckie i wysmakowane formalnie prace Andrzeja Węclawskiego, wykonane z niezwykłą dbałością o warsztat, stanowią interesującą, wielowarstwową i wielowymiarową analizę zjawiska komunikacji. Jednocześnie są alternatywą skomplikowanych traktatów, ciągów definicyjnych i zbiorów wykresów opisujących to zjawisko z pozycji naukowych i projektowych. Poddając refleksji proces komunikacji, artysta nie zapomina bowiem o samej jego istocie, będącej jednocześnie istotą sztuki, o szukaniu porozumienia z interlokutorem: odbiorcą i nadawcą w jednym, który staje wobec dzieła i komunikatu zapisanego w nim przez artystę. ¶





PAWEŁ PŁÓCIENNIK

ARCHETYPY PERCEPCJI OBRAZU NA PRZYKŁADACH PRAKTYK TWÓRCZYCH ARTYSTEK I ARTYSTÓW ZWIĄZANYCH ZE ŚRODOWISKIEM GALERII KAPLICA

Fragmenty pracy teoretycznej Pawła Płóciennika pt. *Oczy wykute w skale* towarzyszącej jego dyplomowi na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, obronionemu w czerwcu 2019 roku. Analizowane w tekście przykłady praktyk twórczych dotyczą także bliskich autorowi dyplomantów. Studencka galeria Kaplica funkcjonowała przy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 2015–2019.



Pięć lat z tymi samymi ludźmi, w tym samym pomieszczeniu. To wyzwania, przygody, rozczarowania i sukcesy. Przez ten czas można nabrać również odpowiedniej perspektywy. Proces wyjścia z formy, którą jest Akademia Sztuk Pięknych, towarzyszył nam od początku. Dorośliśmy, jesteście gotowi. Ale na co, z kim i gdzie? Niniejszą pracą próbuję zlokalizować zagrożenie, którym jest w moim odczuciu panujący eklektyzm i rozwarstwienie estetyki, przesylenie obrazem, wizualnością. Czy możemy wyrobić w sobie mechanizmy obronne, które pomogą nam zmierzyć się z rozczarowaniem? Remedium: jedność wynikająca z rozłączności oraz wielowymiarowość w paradoksie zaprzeczająca synkretyzmowi.

Zagrożenia, ale i nadzieje. Naszą nadzieją stała się Otwarta Pracownia Eksperymentu Kaplica. Twór zrzeszający i unifikujący nową wspólnotę, której charakter coraz bardziej się uwydatnia. Jak opisać generację, której cele są różne, ale przede wszystkim (co stanowi największy problem), której cele są zmienne? Potrzeba negacji, która ostatecznie zaakceptuje punkt wyjścia, jak plus i minus.

Pragnę znaleźć uniwersalny algorytm współczesności ważnej dla malarza, ale przede wszystkim artysty, wynikający z mej subiektywnej siatki obserwacji. Jest to praca badawcza z dziedziny autoetnografii. Moi współtowarzysze i współtowarzyszki, wiążące nad nami widmo wielkich hegemonów, z którymi wypada się dogadać, pytania o naturę ludzkiej percepcji w dzisiejszym hiperbolicznym świecie – stają się dla mnie ważnymi zagadnieniami.

W ten sposób powstała oś mojej pracy teoretycznej, na której mityczna Meduza staje się antagonistą świata sztuki, preparującym fałszywe dowody na zaistnienie satysfakcji. Wykreślam „choroby” i „schorzenia” systemu, które należy wyleczyć uśpionymi stymulantami. W tym sensie sztandarami Perseusza będą: metafora, symbolizm i mit. Mit i psychoanaliza, które są dla mnie wstępem do rozważań na temat nowej formy źródła:

„Midu”. W kluczowym rozdziale mojej pracy wyszczególniam archetypy percepcji obrazu będące pierwiastkami wielkiej synkretycznej maszyny, której siłom jako artyści podlegamy. Na bazie osobistych doświadczeń konstruuje własną propozycję współczesnych modeli widzenia świata. U szczytu piramidy, a właściwie na samym jej dole, znajduje się mrok i zawarta w nim pełnia. Ostatni człowiek i zarazem pierwsze pytanie.

GŁOWA TECHNOKRATY (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: SZTUCZNA INTELIGENCJA)

Postawa technokraty opiera się na doskonałym wyczuciu w operowaniu znaczeniami Internetu i przestrzeni wirtualnych. Często możemy zaobserwować również działania performatywne w obrębie tej specjalizacji. Internet nie jest tym samym medium, którym był jeszcze 20 lat temu. Dzisiaj to rewir, na którym możemy mapować nasze akcje performerskie, wykorzystywać informacje, szerzyć dezinformacje, a także operować fejkniusami. Możliwe jest dokonywanie redystrybucji zastanych materiałów, możemy demaskować, ale też maskować, odkrywać i chować się za plecami kogoś, kim nie jesteśmy. Potencjał tkanki jest ogromny, jednak zagrożenie chowa się tam, gdzie ukryty jest użytkownik (już nie odbiorca i nie uczestnik). Zaangażowanie w sztukę użytkownika opiera się na krótkotrwałym wejściu w obiekt, który zostaje poddany ocenie i ewentualnie przekazany jako „polecane” dalej. Użytkownik nie jest w stanie wyrazić swej ekspresji bądź zachwyty ponad komentarz tekstowy bądź „lubię to” czy „udostępniam”. W tym sensie artysta, mimo szerokiego spektrum, jakie daje mu Internet, nie jest w stanie zmienić użytkownika w odbiorcę bądź uczestnika. Nigdy nie będzie możliwe spotkanie drugiego człowieka bez jego obecności fizycznej. Płaski

ekran kalibruje i słyca wszystko to, co przestraszone, i to, co obdarzone światłem – to z kolei sprawia, że same kreacje również nie mają idealnych warunków, by w pełnej krasie zabłysnąć i pokazać wszystkie walory.

Co, jeśli zagrać w grę, którą serwuje nam publika? Jakby tak stać się odrealnionym artystą użytkownikiem, zainteresowanym wyłącznie statystykami i chorą obsesją swych fanów? Ten socjologiczny wymiar w swojej twórczości wydaje się podejmować Bartłomiej Wawer, znany na portalu Instagram jako „Hedonista”. Bartłomiej publikuje tam poezję, która kusi, podjudza i wzbudza do zaangażowania charakterem krótkich fraz, puent, często naszpikowanych erotyzmem i perwersją. Zaangażowanie ma być wyrażone w głosowaniach często dotyczących zakończenia wiersza bądź odnoszących się do prywatnych decyzji autora. Wawer na wystawie *Zapraszamy na wernisaz 2* w galerii Śmierć Frajerem zaprezentował malarski autoportret ukryty pod grubym plikiem zadrukowanych tradycyjną metodą maszynopisu poematów i wierszy. Każdy mógł zerwać swój fragment i zabrać ze sobą do domu. Był to pierwszy raz, gdy artysta spotkał się ze swoimi użytkownikami w „realu”, naznaczając ich tym samym jako uczestników.

GŁOWA CYNIKA (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: POLITYKA)

Sprawy społecznie ważne są dewizą cynika, z tego względu, że są to kwestie zawsze aktualne. Sytuacja polityczna mniej lub bardziej obchodzi każdego. Próba odnalezienia się więc w przestrzeni tych problemów uaktywnia struny, których poruszenie zazwyczaj rezonuje w zderzeniu z odbiorcą. Rezonuje dobrze, o ile temat zostanie odpowiednio sprzedany, jak nagłówek w gazecie. Możemy to zrobić za pomocą plakatowej metafory bądź prostego

symbolu dwóch skojarzeń, które zawsze mają szansę trafić w sedno. Sam dokonuję tego typu praktyk, polityka jednak dotyka mnie twórczo w momencie, gdy los mej osobistej ścieżki krzyżuje się i wchodzi z nią w konflikt. Gdy kategorie powszechne dotyczą mnie jako jednostkę.

Wyszukanej paraboli dokonuje w swych pracach Łukasz Jankowicz, który od kilku lat dokumentuje pomniki, by ukazać je w formie malarskiej. Do niedawna było to czysto estetyczne działanie, które pokazywało ciekawe mierzenie się z rzeźbiarską materią trójwymiarowości. Ostatnimi czasy Łukasz zaczął interesować się pomnikami, które zostały zburzone po przemianach ustrojowych roku 1989 w Polsce. Malując rzeźby, wskrzesza je, ale przecież dokonuje również zadośćuczynienia wszystkim tym rzeźbiarzom, których dzieła zostały zniszczone. Być może w sposób niezamierzony, ale jednak, zabiera także głos w niekończącej się dyskusji o słuszności stawiania pomników co poniekórym oficjelom państwowym.

Wizja Łukasza Jankowicza może wydawać się romantyczna. Jest w gruncie rzeczy wy-cyrklowaną formą teatru, który przedstawia ludowi wciąż żywo trawiącemu traumę komunizmu.

GŁOWA POSŁUSZNEJ/GO (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: ZLECENIODAWCA)

W tym przypadku mam na myśli drogę, na której własna chęć samorealizacji staje się mniej ważna aniżeli zapotrzebowanie rynku. Wielokrotnie zadawane mi było z różnych stron pytanie o to „czy da się wyżyć z tego malowania?”. Wątpliwość pozostaje nie tylko w ustach zainteresowanych odpowiedzią, ja sam również nie jestem pewien, czy da się to zrobić.

Każdy stara się żyć w bezpiecznej strefie, gdzie równowaga potrzeb, zysków i strat jest zachowana. Mam podobnie, ponieważ jestem odpowiedzialny nie tylko za siebie. Czasem przyszłość drugiej osoby staje się ważniejsza od naszej. Nie można jednak zapominać o tym, że sztuka jest poszukiwaniem mitu i pewnym wysiłkiem, w zamian za który nie możemy być pewni żadnej zapłaty.

Są jednak świadome wybory, kiedy narzędzie, warsztat i precyzja wykonania są kluczem i kiedy jedynym przeznaczeniem tych umiejętności staje się praca zarobkowa. O takich artystach, zaprzędających duszę podaży, mówimy: rzemieślnicy. Nie jest to łatwe życie, ponieważ narażone na niepokój wywołany jednak nie stanem konta, tylko wewnętrznym niespełnieniem. Może być też tak, że nigdy nie byliśmy artystami i nie chcieliśmy się nimi stać. Nabywszy umiejętności plastyczne czy dekoratorskie, realizujemy zadania, które nigdy nie miały mieć żadnego związku ze sztuką. Świat rzemieślników i artystów jest wymieszany, prawdopodobnie ze względu na to niedookreślenie właśnie, brak decyzji i rozpoznania natury własnych imperatywów. W przypadku gdy, będąc artystami, stajemy się rzemieślnikami, zawsze jest szansa na ponowne rozpoczęcie bądź też harmonijne zbalansowanie obu światów.

Alfred Laskowski, rzeźbiarz, niezwykle realista i naturalista, parę lat temu zadeklarował, że nie chce być artystą, że jego misją jest zarobek, rozwój firmy, a także wzrost parametrów przerobowych. Tym samym skazał się wtedy na banicję, ponieważ od niedawna, a z miesiąca na miesiąc w coraz większej ilości, podsyła mi *via mail* swoje rysunki i małe formy malarskie. Widzę, ile wewnętrznego zaangażowania w to wkłada, jak głębokie znaczenia nadaje swoim małym realizacjom, i dochodzę do wniosku, że to całe „rzemiosło” było buńczucznym hasłem rzuconym na pohybel środowisku. W pewnym sensie rozumiem ten sprzeciw, który był rodzajem buntu wymierzonego w nadęty wizerunek

natchnionego artysty. Artysty, który za swoje niepowodzenia obwinia wszystkich dookoła i nie jest w stanie zorganizować się na tyle, by żyć godnie.

Nie wierzę zatem, że była to czysto ekonomiczna decyzja. Być może naiwnie tak sądzić, tym bardziej że znamy się z Alfredem od dzieciństwa. Ciężko zaakceptować prawdę, która staje w opozycji do młodzieńczych ideałów. Wtedy nic nie było ważniejsze od nowych odkryć.

GŁOWA PUSTELNIKA (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: NATURA)

Zamiłowanie do ukazywania pejzażu i natury w jej najśmielszych nieoczywistościach jest wciąż aktualnym trendem wśród malarzy młodej (ale w zasadzie każdej) generacji. Ta fascynacja być może bierze się stąd, że większość z nas uczy się i pracuje w miastach, tym samym nie ma na co dzień styczności z łonem matki natury. Lapidarne być może wytłumaczenie, ale miasto w istocie przeobraża się w strukturę opresyjną i nieprzyjazną przyjezdnym. Kacper Woźny, student grafiki, artysta, który pokazywał swoje prace w Kaplicy, podczas jednego z wernisaży opowiedział mi pouczającą w tym względzie historię. Otóż pochodzi on z małej wsi, czuje się na dobrą sprawę wieśniakiem i więcej – jest z tego dumny. Teraz, żyjąc w wielkim mieście, ma problem, bo jako artysta powinien wyrażać zapotrzebowanie klasy średniej, nowobogackich środowisk klientów, a także kuratorów i właścicieli galerii, związanych z wielkomiejskim stylem bycia. Jak zachować tożsamość, miłość do rodzinnej kultury w tak nieprzyjaznych warunkach?

Myślę, że już niebawem wartością stanie się ryzyko podjęte w tym kierunku. Kacper tworzy muzykę z własnymi tekstami, które dotyczą meandrów codziennego życia na polskiej wsi. Do tego teledyski, które z wierzchu

pachną lekkim pastiszem, ale pod tą mgiełką kryje się autentyczna troska o wieś, o korzenie, które tak ciężko odciąć, mimo wszechpanującej presji. Projekt nosi nazwę *Jerzyk Krzyżyk*.

Sylwia Wirska, uczestniczka zbiorowych wystaw grupy Kaplica, podróżując po Europie nieustająco przez blisko rok, wyrobiła sobie nawyk obserwacji i zachwytu nad roztaczającymi się pejzażami, tak odstającymi od topografii Warszawy. Z tego zachwytu zrodził się cykl pejzaży z motywem wyspy. Artystka tłumaczy, że wyspa jest symbolem tego, co chcemy schować, wszystkich tajemnic ukrytych głęboko w nas. Dla mnie to również przejaw tęsknoty za czymś, co się pozostawiło.

GŁOWA REPORTERA (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: OBYCZAJOWOŚĆ)

Przenikliwość w oddawaniu rzeczy podparzonych, zmysł obserwacji rzeczywistości i lekkość formy skłaniającej do uśmiechu, pod którym jednak chowa się refleksja nad szarym, zwykłym człowiekiem – oto amunicja, którą włada reporter. Reporter oczywiście w ujęciu metaforycznym, bo chodzi nam o twórcę. Tutaj mógłbym przywołać Janinę Jasińską, którą cechuje owo oko do sytuacji niezwykłych w swej zwyczajności. Janina realizuje się nie tylko w malarstwie, doskonale radzi sobie również w rzeźbie. Figurki robione z filcu, mas solnych, gipsu, drewna, styropianu – wszystkie jej realizacje mają wspólny mianownik: ironię. Tak jak praca pod tytułem *Komunia Święta*, która stanęła na wystawie *Reinkarnacje* w Kaplicy, podczas Nocy Muzeów w 2016 roku. Filigranowa dziewczynka z kręconymi blond włosami, a pod jej stopami ogromny kremowy tort.

Reporter opisuje świat z fotograficzną pamięcią, nieraz przesadnie eksponując pewne społeczne przywary i ułomności. Pochłaniają

go relacje cichych bohaterów niespełnionej codzienności.

GŁOWA LUNATYKA (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: SNY)

W tym miejscu na pewno pierwsze skojarzenie to surrealiści, jednak być może jest coś jeszcze. W tym sensie, że surrealizm jest dla mnie przedstawieniem tego, co we śnie, ale jednak w pewien sposób przetworzonym. Nie mam pewności, czy ta bezpośrednia relacja sen – artefakt sztuki zachodzi.

Stanisław Kozielski w swoim malarstwie świeci przykładem wykładowcy snów. U niego sen jest nie tyle inspiracją, co faktycznym przeżywaniem. Stanisław ma mnóstwo zeszytów, w których dzień w dzień, od dziesięciu lat, notuje marzenia senne. Widziałem kilka, robią niesamowite wrażenie. Mnóstwo tekstu, pisanego ciurkiem, opisy najdrobniejszych szczegółów z przeżywanych wycieczek astralnych. Skoroszyty te zdają się być gotowymi obiektami sztuki. Kozielski próbuje przełożyć na płótno obrazy, które faktycznie ogląda, śniąc. Można sobie to wyobrazić przy tak solidnej praktyce i misterium, któremu się oddaje śniący. Zresztą świadome śnienie nie jest zagadnieniem z kategorii science fiction, ale naukowo stwierdzoną możliwością prowadzenia swej nadświadomości podczas snu.

Byłem świadkiem nieustająco powstającego obrazu z dwiema rybami wbitymi w ziemię i z rozpasanym niebem w tle, który to obraz Stanisław tworzył chyba przez blisko pół roku, wciąż szukając właściwego odcienia obłoków i nieba. Trudno jest zbliżyć się do tej bezbłędności, którą przecież się wyśniło. Natomiast fakt „zobaczenia” w ciemności snu barw jest dowodem na to, że niewidomy ma szansę, słysząc i dotykając, zobaczyć więcej niż człowiek z doskonale skalibrowaną percepcją wzroku.

Psychoanaliza jest chyba najlepszym narzędziem, skrojonym na miarę naszych czasów, które pozwala nam poznać siebie i ukończyć lęki, które wcześniej koiła religia. Andrzej Leder w wykładzie zatytułowanym *Czy psychoanaliza może być filozofią?* użył jakże trafnego porównania, mówiąc, że psychoanaliza jest dla klasy średniej tym, czym była kiedyś religia dla proletariatu. Autoterapia narażona jest oczywiście na błędy i ślepe zaułki, zapewne mniej ryzykujemy podczas wizyty u specjalisty. Taki sposób mierzenia się z własną przedświadomością niesie ze sobą jednak więcej satysfakcji, a przede wszystkim pozwala nam na samopoznanie.

Stanisław Kozielski wskazuje również zalety fantazjowania o zaburzeniach przestrzennych, które w prostym przełożeniu mogą wpłynąć na poprawę elastyczności naszego mózgu w myśleniu o głębi w obrazie i o relacjach między obiektami, które malujemy.

*Mam ubogie doświadczenie w dziedzinie zażywania narkotyków, ale udało mi się kilkakrotnie testować różne substancje podczas snu. Owocowało to zmianą sennej percepcji i dostarczało wielu niezapomnianych wrażeń. Branie narkotyków podczas snu ma wiele plusów. Nie nadweręża domowego budżetu, nie uzależnia i nie pociąga za sobą problemów zdrowotnych.*¹

GŁOWA WIZJONERA (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: HALUCYNACJE I OBJAWIENIA)

Wizjoner stymuluje się doznaniem, momentami, w których zdarzyło mu się nie być sobą. Ten archetyp cechują stany prawd subiektywnych oderwane od obiektywnej rzeczywistości. W jakimś sensie możemy wizjonera

nazwać szaleńcem, jednak nie zawsze tak się dzieje, że możemy postawić wyraźną granicę między chorobą psychiczną a wzmogoną potrzebą ujścia dla własnego id. Dla tego typu osobowości twórczej źródłem malarskich definicji stają się przeżywane stany intensywnego podniecenia. Grzegorz Pieniak oddaje się cotygodniowym obserwacjom obsesji, których sam staje się uczestnikiem. Życie nocne, kluby (w tym ulubiony „Glam”), imprezy, spotkania na szczytach i niepohamowane doznania, które stają się fundamentem dla wibracji jego obrazów. Trans światła, uchwycone mimowolnie scenki, które nabierają wzniosłości dopiero na płótnie. Gesty i spojrzenia, które znaczą przecież tak wiele, a wszystko wykąpane w prędkości, furii, namiętności, za którą oddałoby się życie. *Faktycznie jest chujowo i nie ma nic, ale są ludzie, którzy są tacy sami jak Ty. To jest jedyny twór, z którym możesz się skonfrontować i wejść w relację.*²

GŁOWA KONSTRUKTORA/ FURIATA (ŹRÓDŁO PERCEPCJI: MATEMATYKA/WEWNĘTRZNE ROZEDRGANIE)

Formalnie jest to głowa najbliższa tej nieuchwytej nici, która łączy mit z naszym wewnętrznym „ja”. Poza symbolizmem wynikającym z niewiedzy i z niewidzenia. Ta delikatna różnica wynika ze źródła poznania, które dla konstruktora jest czymś, co można by nazwać myśleniem zaprogramowanym, a w przypadku furiata przeciwnie – będzie to myślenie niekontrolowane. Brak świadomości intencji, wypełnienie jej w sposób nieświadomiony w stosunku do id powoduje, że kon-

1 S. Kozielski, *Różne przykłady zastosowania snów na własnym przykładzie*, esej, niepublikowany, 2019.

2 Youtube, kanał *Psyche Killer*, seria *Pornograficzny Grzegorz*, odcinek 2, 2017.

struktora wraz z furiatem umieszczam u progu wielkiej sceny. U progu, ponieważ formalnie abstrakcja, która jest najczęściej wynikiem działań konstruktora, i automatyzm, który jest obecny w kreacji furiata, to dwie klasyfikacje najbliższe nieuchwytniej materii mitu. Automatyzm można by przypisać nerwicy.

Freud pisał: *Objawy nerwicowe mają swoje znaczenie, podobnie jak czynności pomyłkowe i marzenia senne, tak i one mają swój związek z życiem osób, u których występują.*³

Jednak w obu przypadkach wciąż brakuje nam kontroli nad sprawowanym narzędziem. Jesteśmy prawą ręką, ale wciąż nie myślimy, nie świadomością zanurzoną w micie. Najwierniejszym reprezentantem tej furii automatyzmu w moim najbliższym otoczeniu jest bez wątpienia Łukasz Malinowski. Afekt jest w jego twórczości kluczowy, moment, chwila, natychmiastowy wyraz. Do tego dochodzą niesamowite faktury obrazów, wymyślne, napęczniałe, wynurzające się i falujące. Łukasz dobiera frapujące podłoża, na których maluje, niedawno np. zaczął nabijać i gruntować dywany.

Dla Leny Prokopczyk celem konstruowania obrazu jest wytworzenie harmonii zaistniałej między obiektami w kompozycji. Harmonię można uzyskać jedynie przez odwołanie się do matematyki, do logiki przestrzennej, do zasad kompozycji i kadrowania. W ten sposób Lena kreuje formy wyabstrahowane, idealnie zharmonizowane, lekkie i sugestywne. Źródło percepcji jednak, jak wspomniałem wcześniej, w obu tych przypadkach jest zrationalizowane i pozbawione bezpośredniej łączności z mitem.

Oto więc My, uzbrojeni w hełm zaginionej trójcy i odziani w buty na skrzydłach uśpionego mitu, z tarczą, w której odbija się przeszłość, i z mieczem w rękę, który mieni się dekadą „nowego” u progu. Przed nami kreatura odziana w obronne rytuały produkcji, podtrzymania gnijącej estetyki, dusząca pod sobą skamieniałe trofea wolności, wspólnoty, autorytetu i oka, w asyście starek, weryfikatorów, hegemonów sztuki – oto Ona, M.E.D.U.S.A. A od głowy jej wyrzeźbionej z mediów, egoizmów, dezintegracji, unifikacji/projektowości, synkretyzmu i ambicji odchodzą osiem łbów węży, osiem głów archetypów percepcji obrazu. Pojedynczy węź, jednostka, nie niesie ze sobą odpowiedzialności za cały system, w którym koegzystuje i z którym koreluje. Obowiązkiem naszym jednak jest zmierzenie się z rzeczywistością, która w swym rozczłonkowaniu nie daje nam mocy sprawczej, tak potrzebnej dla zaznaczenia własnego „ja”! Jeżeli więc chcemy być mocni, mocniejsi niż nasi poprzednicy – powinniśmy złączyć rozłączone archetypy w jeden archetyp.

Indywidualne tryby obserwacji, a więc obrazy i komplet zjawisk, na które reagujemy bądź nie, są wynikiem naszych osobistych doświadczeń,

3 Z. Freud, *Zarys psychoanalizy*, za Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985.

traum z okresu nieświadomionego dzieciństwa, życiowych porażek i zachwyków w życiu dojrzałym.

Mam przeczucie, że ta analiza własnych pragnień i zahamowań, krzywd zadanych i wyrządzonych (a więc będąca eksplikacją dzieła sztuki) może otrzymać ujście szersze. W tym celu powinniśmy być gotowi na podanie się i oddanie głowy w ręce kata.

W ten sposób możemy skuć zbroję odporną na synkretyzm, ponieważ z synkretyzmu będzie ukuta.

Widzę lepiej kiedy słońce zaszło za horyzont
Robię rzeczy, które mnie tak bardzo, bardzo brzydzą
Daj mi coś, a przepierdolę łatwo każdą ilość
Dziś mam tylko ją i jej ciepliwość
I wiem póki tu stoję, że to nie, jeszcze nie koniec
A śpięcie puszcza me dłonie, a na głębę lecą naboje
I ledwo muskam jej skronie, myśli jej gonią te moje
Brudna krew, brudne magnolie
Gęsty tlen dusi oboje.⁴

Walka była krótka, płomień nadchodzącego świtu oslepia Meduzę, w mgnieniu oka skrócona zostaje o wszystkie swe głowy.

GŁOWA NIEWIDOMEGO (PODSUMOWANIE)

Co by w nas zostało wyzwolone, gdyby faktycznie mrok stał się dla nas latarnią rozświetlającą zakamarki omijanych nizin nieświadomości? Rok temu wydarzyła się w moim życiu rzecz ważna, pozwalająca nawiązać otwarty kontakt z przemilczaną pamięcią. Moment, w którym stałem się ojcem, na nowo otworzył we mnie świat własnego dzieciństwa. Próba zanalizowania kluczowych mo-

mentów, tych pozostających w relacji ze mną na poziomie świadomym i nieświadomym – rzuciła światło na procesy determinujące moje życiowe wybory z przeszłości, a także na relację z otoczeniem i z synem, obecnie.

W tym czasie zrodził się we mnie projekt *White Flower*. Pisząc we mnie, mam na myśli wyodrębnienie z monolitu własnego „ja” kogoś jeszcze, być może id, być może mit, a może jedno i drugie. Myślę, że była to próba nawiązania osobowego dialogu z własną nadświadomością. *White Flower* stał się dla mnie wedle teorii Freuda przedmiotem katektycznym, a więc obiektem zewnętrznym, z którym nawiązuje się relację wewnętrzną, przenosząc nań libido narcystyczne. Też stał się przyczynkiem do przeprowadzenia regresji, zbadania w sobie na nowo wszystkich trzech faz rozwoju, o których pisze Freud, a których zaburzenia w dzieciństwie mogą skutkować prymatem pewnych popędów nad innymi w życiu dorosłym. Mowa o fazach: oralnej (pierwsze lata, gdy czerpiemy przyjemność z jedzenia), analnej (gdy zaczynamy odczuwać wstręt w stosunku do własnych ekskrementów) oraz pierwsze doświadczenia seksualne, przypadające na okres wczesnego dojrzewania.

Wszystko zaczęło się od białej, dzierganej kominiarki wszytej w folkowy sweter, podarowanej mi przez Grzegorza Pieniaka. Wtedy postanowiłem wskrzesić bohatera, kogoś, kto będzie miał własną osobowość (czy aby na pewno własną?), a swoją postawą w krzywym zwierciadle odbijać będzie narodowy egoizm. Sprawy politycznie ważne nie interesowały mnie w takim stopniu jak w tej chwili, po narodzinach syna. Nagle pojawiła się odpowiedzialność, nie tylko za teraźniejszość, ale również za przyszłość. Pojawiła się także w mojej głowie opowieść, za pomocą której mogę pozwolić sobie na łączność z dzieckiem ukrytym we mnie.

White Flower, zamaskowany żołnierz miłości, niemy kurator i kontestator rzeczywistości politycznej, pojawia się wszędzie

4 Pro8l3m, utwór *Magnolie*, album *Grand Zero Mixtape*, Step Dystrybucja, 2018.

tam, gdzie jest potrzebny – na wernisażach, w przestrzeni publicznej, również w świecie wirtualnym. Dana lokalizacja staje się pretekstem do akcji nie zawsze zaplanowanych, jednak konsekwentnie budujących tożsamość bohatera.

White Flower w pewnym stopniu więc jest kamuflażem, pod którym przenoszę własne odkrycia na polu nadświadomości, ale także jątrzeniem w narodowych stłumieniach. To, co możemy zaobserwować w psychologii jednostki, w prostym przełożeniu przekłada się na wielkie systemy psychologiczne społeczeństw, narodów. W tym sensie M.E.D.U.S.A. jest symbolem choroby psychicznej naszej generacji, którą próbowałem zdiagnozować. W podobny sposób psychoanaliza traktuje rozwój ludzkiej osobowości, jako analogiczny w stosunku do rozwoju cywilizacji (od prehistorii do dzisiaj). Zaliczamy te same etapy, co doskonale widać na osi faz oralnej, analnej i seksualnej, by w końcu osiągnąć samopoznanie w nowoczesnym świecie.

Kontrola nad popędami pomaga w sublimowaniu ich na inne działania, silne ego jest gwarantem zdrowej relacji z id, a tym samym czyni nas świadomymi artystami. Artysta powinien zdawać sobie sprawę z tego, gdzie leży świat fantazji, a gdzie rzeczywistość, tak by mógł wrócić z podróży do jądra nieświadomości i opowiedzieć widzowi, co zobaczył.

Co jednak wydarzy się, gdy zatrzymamy wskazówkę zegara i cofniemy się, ale jeszcze dalej niż początki człowieka, jeszcze dalej niż pierwotny stan id? Znajdziemy tam efemeryczny mit, który w moim odczuciu jako energia potencjału, jako spekulacja astralna, jako potencjalna możliwość zaistnienia formy, jako zbiór stymulacji przedprenatalnych – staje się praprzyczyną, powodem, pozapercepcyjną percepcją, oczami niewidomego.

Jeżeli śni nam się moc większa aniżeli ta wynikająca z inspiracji, polegającej na bezkolinijnej wymianie myśli na osi zbiorów id i ego, musimy przekuć racjonalność id i zanurzyć je w irracjonalnym bycie otchłani wymykającej

się życiu. Może więc „mid”? Jako coś pośredku, pomiędzy nadświadomością a stanem nieodgadnionej pustki.

Mit, jakim go znamy powszechnie, ten o Medusie, mówi, że zaraz po jej straceniu z wnętrzości maskary wyłonił się Biały Pegaz, jako symbol nowej jedności. Niczym *White Flower*.

Czym wyróżnia się w stosunku do wszystkich głów, które ścięliśmy, ta jedna, która wyrosła na ich miejsce? W swej percepcji zawiera wszystkie kanony myślenia, które wymieniałem przy poszczególnych archetypach. Jest „hipereklektorem” zaprzeczającym podziałowi, wynikającym paradoksalnie z eklektyzmu. To utopia, zbroja idealna na obecne czasy. Sami staliśmy się hybrydą gotową na pojedynek z mackami Medusy. Tworząc obraz, musimy być wyposażeni we wszystkie zestawy, mimo że niektóre archetypy stoją w prostej sprzeczności z tym ostatnim (a zarazem pierwszym) archetypem „niewidomego”.

Technokrata daje impuls do rozważań, jednak jest też składową całości. Nie można stworzyć nowej jakości bez wiedzy o krążących procesach i bez akceptacji ich dokonania. Totalna integracja i wcielenie, a za plecami przeszywający oddech mitu (bądź, jak ustaliliśmy, „midu”), dają warunki do określenia symbolizmu jako formy absolutnej w malarstwie.

Myślmy, bo mówimy, piszemy i czytamy, a każde słowo i myśl wynika z negacji w stosunku do innej myśli wyrażonej słowem. W ten sam sposób powinniśmy zanegować, ale także zawłaszczyć partykularne percepcje widzenia, tak by z obcego stały się nasze i za sprawą negacji nabrały sensu, będąc razem obok siebie. Wtedy wytwarzamy warunki do przeprowadzenia zbalansowanej symbolizacji, nie boimy się dobierać środków i przedstawień pozornie sprzecznych. Wycucie to kształtujemy za pomocą ciągłego rozwoju następujących obszarów: 1) Poznanie 2) Łączność z „mid”, 3) Metafora.

O zagrożeniu płynącym z niezrównoważenia tych trzech gałęzi we własnej twórczości

mówi William Fairbairn: *Wypaczenia mogą iść w dwu kierunkach: nadmiaru symbolizacji bądź jej niedosytu. Niedosyt symbolizacji pojawia się w sytuacji, gdy superego artysty jest słabe, a jego stłumione popędy – przy osłabionej sile tłumiącej – objawiają się w dziele bez koniecznego minimum przebrania. Dzieło jest za mało symboliczne, nie podtrzymuje podziału między rzeczywistością a sceną. Utożsamia się z rzeczą realną.*

*Nadmiar symbolizowania natomiast występuje, gdy cenzura superego jest tak silna i wymusza tak skomplikowane przebrania, w których popędy mogą być wyrażone, że te ostatnie przestają być zauważone, a symbole stają się nieczytelne.*⁵

Zatem celem wzbudzenia uczestnika naszej sztuki do tego stopnia, aby „wszedł” w nasz obraz, jest sprawienie, by nie zobaczył, lecz poczuł korelację w stosunku do własnych stłumionych popędów, bądź idąc głębiej, by doznał pełnej koherencji z ukrytym automitem.

Dlatego, by zobaczyć, musimy najpierw nie widzieć nic. Szczególnie jako malarze, operujący płaszczyzną, powinniśmy być wyczuleni na sens dobieranych fragmentarycznie znaczeń. Należy dokonać perfekcyjnie zbalansowanej kompresji środków formalnych i treści, zawartej w symbolach. Najważniejsze jednak jest samopoznanie, autoanalityczne myślenie i ciągłe budowanie własnej tożsamości. To także warunki umożliwiające łączność z czasem wychodzącym poza nasz własny zegar.

„Mid” zdaje się być prawdą czasów, w których nas nie było, ale w których od początków świata istniał plan, byśmy się pojawili. W tej perspektywie żyjemy zawsze, a lata od naszych narodzin do śmierci są jedynie jawą, realizacją przepowiedni wielkiego snu. W tym ujęciu można by stwierdzić, że „mid” jest naszą nadświadomością, która trwała przed na-

szym obiektywnym pojawieniem się w łonie matki, natomiast id jest wyrazem nadświadomości obecnej za życia, którą opisuje psychoanaliza.

Są zjawiska, które wpływają na nas w tym pozacielesnym aspekcie, które wpływały na nas na długo przed tym, jak się narodziliśmy. Można tu wspomnieć np. o dziedzicznym poczuciu winy, a więc pamięci genetycznej, która zawsze jest uwikłana w losy przodków i ma wpływ na formowanie się automitu.

Skoro więc Zygmunt Freud określa model psychologiczny jednostki jako pewnego rodzaju odbicie procesów ewolucji – umiejscawiając człowieka pierwotnego z jego popędami w interwale id, natomiast człowieka współczesnego uzbraja dodatkowo w ego i superego, które nad id panują, prace snu jednostki określa mianem *cofania do wczesnych okresów dzieciństwa oraz okresów rozwoju szczepowego, które każdy osobnik przechodzi w skróceniu wraz z całym rozwojem rodzaju ludzkiego*,⁶ pojawia się pytanie zasadnicze: gdzie cofa nas sen nie jednostki, ale całej ludzkości? Cofa nas tam, gdzie nigdy nas nie było.

W jakim stopniu możliwe jest dla człowieka niewidomego od urodzenia odbieranie barw? Gdy zmysł słuchu i dotyku działa mocniej, przez nieobecność zmysłu wzroku, jest możliwa rekompensata. Wzrok jest zmysłem dominującym u człowieka, dlatego tak wiele rzeczy nam przekształca, tak wiele rzeczy tłumii. A przecież dotyk jest w stanie zobaczyć, słuch poczuć, a wzrok usłyszeć. By wzmocnić działanie zmysłu, należy stłumić wszystkie inne zmysły, by dać pracować temu jednemu, wybranemu. Zmieniając trenowane zmysły, jesteśmy w stanie wnikać w ich strukturę rzeczy coraz mocniej.

„Mid” nas oplata mimo linearności czasu. Gdy tylko zejdziemy z postumentu, na nowo

5 Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

6 S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, De Agostini, Warszawa 2001.

wykąpiemy się w rzece prawd nieświadomych. Dlatego śmierć może być początkiem tego samego dryfowania, tego samego oczekiwania na nową możliwość zaistnienia naszego bytu w nowym obiektywnym czasie. W swojej pracy wyodrębniłem strukturę nieprzypisaną psychoanalizie, ale jednak z psychoanalizą związaną. Jestem pewien, że związana z twórczością i z powodami, dla których mierzymy się z płótnem.

Minęło ponad 100 lat od debiutu w świecie sztuki osiołka imieniem Aliboron. Młodzi malarze z Montmartre, Roland Dorgelès, Pierre Girieud i André Warnod, postanowili zabawić się kosztem krytyków. Przywiązali pędzel do ogona osła, a podobrazie zamalowane w ten sposób przez stworzenie wysłali na Salon, gdzie zostało przyjęte. Obraz zatytułowany *Zachód słońca nad Adriatykiem*, sygnowany przez Joachima Raphaela Boronaliego (anagram imienia Aliboron), został oficjalnie zaprezentowany, jako dzieło dobrze zapowiadającego się włoskiego artysty.

W roku 2019 dom aukcyjny Christie's w Nowym Jorku sprzedał obraz namalowany przez sztuczną inteligencję za bagatela 432 500 dolarów. Te dwa wydarzenia ukazują nam jak daleki od wyrafinowania żart próbują sprzedać nam obecnie panujące trendy. Artysta prorokujący został zdetronizowany przez sztuczną inteligencję.

Natchniony wieszcz umarł i dobrze. Jednak niebezpieczeństwo, które stoi przed nami, jest w równym stopniu fasadą jak to, co zostawiliśmy za sobą.

Maszyna bowiem pozbawiona jest refleksji nad własnym życiem jak artysta, który powołuje się na prawo inspiracji (jako interwencji osoby nadnaturalnej).

Jestem także przekonany, że istnieje potrzeba stworzenia pewnej formuły obronnej w stosunku do szalejącego synkretyzmu, rozpadu i dezintegracji, które dotykając nas, nie pozwalają tworzyć w skupieniu (w zgodzie z własną samoświadomością). Takowe wyjście ewakuacyjne niniejszą rozprawą nakreślę,

jednocześnie pozostawiając kwestie wyborów otwarte.

Każdy niesie ze sobą własny ekstrakt wypowiedzi, nie zawsze poukładanych schowków myśli, ale na pewno wynikających z tej samej matczynej gałęzi, która nie może się mylić. Człowiek osadzony w rozdziale czasowym danym mu przez los, świadomy wypełnienia postawionego przed nim zadania egzystencji, nigdy nie zaakceptuje roli, którą próbuje przypisać mu nieśmiertelny Mit. Wieczny sen, zawsze poza nawiasem życia, każdego dnia przecież szepcze nam do ucha: „ciemność jest coraz bliżej”. ¶

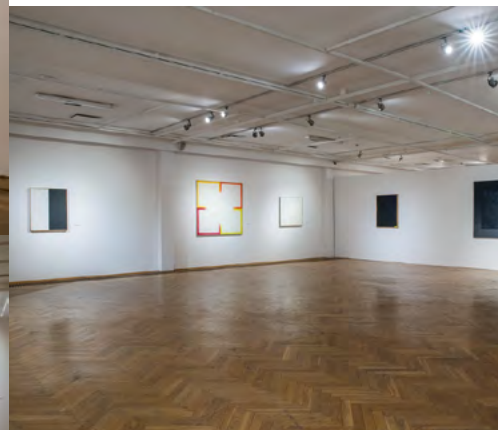
NAGRODA IM. CYPRIANA KAMIŁA NORWIDA

112



**Z PRZYJEMNOŚCIĄ
INFORMUJEMY,
ŻE TEGOROCZNĄ NAGRODĘ
IM. CYPRIANA KAMIŁA NORWIDA
ZA „DZIEŁO ŻYCIA”
OTRZYMAŁ NASZ REKTOR
PROF. ADAM MYJAK,
NATOMIAST W DZIEDZINIE
SZTUK PLASTYCZNYCH –
NASZ PROFESOR
LEON TARASEWICZ.**

↓ ADAM MYJAK, Z CYKLU LUDZKI PEŁEŃ, 2017,
STAL NIERDZEWNA, WYMIARY 95×70×70 CM



FOT. KUBA ZDANOWICZ, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA OLSZTYN

Pustka i światło. Rzecz o kolorze

Problem światła i przestrzeni stał się źródłem moich malarskich dociekań w 1957 roku i różne przez lata budził emocje. Jest to jeden z wątków mojego świata odkrywający dla mnie pasjonujące niespodzianki. Ta wystawa jest podsumowaniem już zamkniętej listy wydarzeń malarskich, a pokazane obrazy należą do kolekcji, którą opiekuje się Fundacja SG. Wystawa jest podzielona na trzy segmenty - każdy w zasadzie odnosi się do grupy zbliżonych problemów, niezależnie od czasu ich powstania. Krótko mówiąc - pierwszy dział odnosi się do koloru; do gamy ośmiu kolorów, drugi do świetlistości barwy, trzeci do czerni i bieli. Forma jest ograniczona do podstawowych elementów podziału i formatu płótna. Jeżeli kogoś to zainteresuje (i ma wyobraźnię), to może odczytać w obrazach istotną resztę. ————— Stefan Gierowski





WSPOMNIENIE O REKTORZE

4 lipca 2019 roku cieszyliśmy się wspólnie w Centrum Kultury PROM na Saskiej Kępie w Warszawie na otwarciu wystawy Wiktora Jędrzejca zatytułowanej *Niech grają. Dźwięk rysunku*. Tłum ludzi, kolejka osób z kwiatami i życzeniami zdrowia, w powietrzu była nadzieja. Dźwięk rysunku był wszędzie. Wiktor uśmiechnięty. Posiadał rzadko spotykaną umiejętność łączenia wody z ogniem, znajdowania bezpiecznego przejścia pod lawiną zdarzeń, zastępowania złości zamyśleniem, dzielenia się radością i wspierania tych, którzy bez wsparcia nie przetrwaliby długo. Wiktor – Mediator. Jako artysta projektował zdarzenia, jako grafik poszukiwał form sprzyjających komunikacji, jako prorektor i dyrektor wypracował niezwykłą zdolność niezauważalnego zarządzania. Był przyjacielem i nauczycielem, jest wzorem.

Wiktor Jędrzejec urodził się 8 lipca 1961 w Przeworsku. Ukończył Liceum Sztuk Plastycznych im. Stanisława Wyspiańskiego w Jarosławiu. W latach 1981–1986 studiował na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, dyplom uzyskał w pracowni prof. Macieja Urbańca, aneksy do dyplomu – w pracowni prof. Janusza Przybylskiego z malarstwa, a z grafiki warsztatowej u prof. Haliny Chrostowskiej-Piotrowicz.

To nie był łatwy czas dla artystów. Między „solidarnościową” opozycją, presją politycznych odwetów, w czasie, gdy wielu artystów wyjeżdżało z Polski, dojrzewał między trzema skrajnymi indywidualnościami: perfekcjonizmem i graficznym eksperymentem Haliny Chrostowskiej, literacką i retrospektywną wyobraźnią Janusza Przybylskiego

i syntetycznym, wyrazistym stylem projektowania Macieja Urbańca. Być może właśnie to doświadczenie głębokich artystycznych odmienności zaszczerpiło Wiktora przeciwko zdziwieniom, utrwaliło gen otwartości i skłoniło do pracy pedagogicznej rozpoczętej w Pracowni Kompleksowego Projektowania Reklamy prof. Tadeusza Jodłowskiego na Wydziale Grafiki, a kontynuowanej w Pracowni Projektowania Plakatu prof. Waldemara Świerzego.

Przekazywanie umiejętności warsztatowych i niewątpliwe zdolności w przekonywaniu młodych ludzi do stosowania nowych technik, mediów i poszukiwania niekonwencjonalnych rozwiązań charakteryzowały jego sposób pracy. Wiktor zmieniał innych i zmieniał siebie. Od 1999 pełnił funkcję kierownika studiów wieczorowych Wydziału Grafiki, gdzie prowadził Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn, a od 2004 Pracownię Podstaw Projektowania Książki. Wydział Grafiki zawdzięczał mu stabilizację i rozwój. W 2002 roku został prodziekanem i funkcję tę pełnił do 2005, gdy podjął obowiązki prorektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od roku 2010, już jako profesor zwyczajny, prowadził zajęcia w Międzyuczelnianej Pracowni Multimedialnej Kreacji Artystycznej. Nazwa pracowni dobrze oddawała charakter działań, które organizował i prowadził. Ulotność, tzw. nowe media, działalność performatywna, kreacje w przestrzeni wirtualnej stały się specjalnością jego pracowni. Szybko odkryto też jego zdolności organizacyjne i pedagogiczne zacięcie. Powołany w 2009 roku na stanowisko dyrektora Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pełnił tę funkcję do 2016. To właśnie w tym okresie spotkać można było profesora Jędrzejca w Szkole Kenara w Zakopanem, w akademiach sztuk pięknych w Katowicach, Wrocławiu, Krakowie, Gdańsku/Sopocie. Wziął na siebie trudy administracji nauczania sztuki *in statu nascendi*, przygotowywał zmia-

ny zapisów i przepisów związanych ze szkolnictwem artystycznym. Potrafił z wdziękiem i determinacją znajdować i prezentować sens artystycznej edukacji.

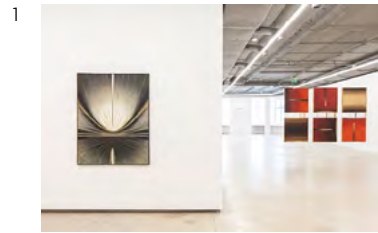
Latem 2014 roku w muzeum w jego rodzinnym Przeworsku odbyła się wystawa *Inspiracje*, na której prace pokazywali: Marian Jędrzejec (ur. 1923), Wiktor (ur. 1961), Maciej (ur. 1984), Anna (ur. 1986) oraz Jan Brud z Chicago (ur. 1954). Okazało się, że gen sztuki w rodzinie Wiktora był znakomicie zadomowiony. Trudno dzisiaj wymienić w jak wielu miejscach i instytucjach działał. Doświadczenia medialne zdobył, współpracując z Telewizją Polską jako asystent scenografa i redaktor programowy cyklicznych programów o sztuce: *Magazyn multimedialny*, *Sztuka animacji*, *Obraz i dźwięk* (od 1997).

Jako projektant i grafik współpracował z wieloma wydawnictwami: PIW (przez 26 lat!), PWRiL, Andy Grafik, Epoką, Wydawnictwem MON, Oskar, T.W. Nowel, Editions Spotkania, Twoim Stylem, Rytmem, RM, Eremisem, Artvitae. Projektował materiały reklamowe, książki, plakaty. Był członkiem Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie, wspierał jego organizację i dbał o kontynuację idei. Kiedy kryzys finansowy i organizacyjny uniemożliwił organizację biennale w Muzeum Plakatu, wsparł przeniesienie tego najważniejszego plakatowego konkursu w mury Akademii Sztuk Pięknych (2018).

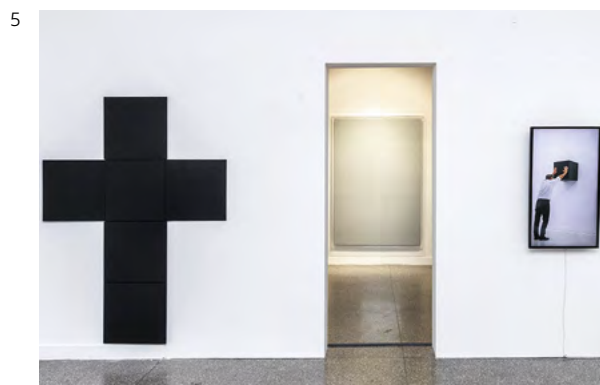
Mimo tylu działań i przedsięwzięć, znajdował konsekwentnie czas na własną twórczość – rysował, projektował, animował, pisał. Uczestniczył w wielu wystawach w kraju i zagranicą, m.in. w IX Biennale Sztuki, Valpariso w Chile (1989), I Biennale Grafiki Polskiej w Katowicach (1991), prezentował prace na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i Niemczech.

Trudno znaleźć właściwe słowa pożegnania. Myślę, że jest stale z nami, chociaż odszedł 20 lipca 2019 roku. ¶

WYBRANE
Z KALENDARZA:



116



-
1. *DEEP IMPACT – Stefan Gierowski i europejska awangarda lat 60.*, Martin Barré, Anna-Eva Bergman, Jean Degottex, Stefan Gierowski, Francesco Lo Savio, Mario Nigro, Otto Piene, Mario Pupino Samonà, Jef Verheyen
Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 15.09–15.11.2019
Kurator: Michel Gauthier

Lata 60. XX wieku przyniosły przewrót w malarstwie. W nieznanym dotychczas sposób zaczęto podejmować problem prezentacji nieskończonej przestrzeni i fenomenu ruchu. Związany z paryskim Centrum Pompidou kurator odnajduje powiązania twórczości Gierowskiego z zachodnioeuropejską awangardą, która dynamicznie się wówczas rozwijała. / Fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Fundacji Stefana Gierowskiego

2. Arkadiusz Karapuda, *Słowa i obrazy*
Galeria Sztuki Wystawa, Warszawa, 27.09–20.10.2019

Pokaz malarstwa warszawskiego artysty Arkadiusza Karapudy to nowa próba połączenia tekstu z plastycznym przedstawieniem. Napięcie między słowem a obrazem odgrywa tu pierwszorzędą rolę, dzięki czemu kompozycje zyskują na semantycznej wielowymiarowości. / Arkadiusz Karapuda, *It has to start somewhere*, 2018, olej i akryl, płótno, 50x60 cm, fot. dzięki uprzejmości artysty

3. *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 30.08–17.11.2019

Kuratorzy: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska

Przygotowana z rozmachem zbiorowa wystawa prac 34 artystów i dwóch grup artystycznych prezentuje aspekty antyfaszystowskich postaw, obrazów i tradycji. Pokaz, zorganizowany w 80. rocznicę wybuchu II wojny światowej, przywołuje lewicującą sztukę lat 30. XX wieku, twórczość wokół wystawy w „Arsenale” oraz najnowsze prace wpisujące się w obraną tematykę. Każdy z trzech momentów posłużył kuratorom dla zbudowania komentarza o dzisiejszej sytuacji społeczno-politycznej w Europie i poza nią. / Fot. Marek Maksymczak

4. *Łukasz Patelczyk. Luminescencje*
Galeria Re:Medium, Łódź, 30.08–29.09.2019

Kurator: Adriana Michalska

Pejzaże Łukasza Patelczyka stanowią trafne połączenie malarstwa przedstawiającego i abstrakcji. Jego monochromatyczne płótna są wyciszone i ujmują swym tajemniczym charakterem. Można je uznać za nowoczesną wersję malarstwa nokturnowego, które autor komponuje z innymi mediami, np. rzucającymi luminescencyjne światło świetłówkami. Dzięki temu pejzaże Patelczyka zachęcają widza do percepcji malarstwa w całkowicie nowy sposób. / Fot. Radosław Józwiak, dzięki uprzejmości Galerii Re:Medium

5. *Tylko zepsute zegary pokazują dokładny czas*, Maarten Baas, Janusz Bałdyga, Anna Barlik, Stanisław Dróżdż, Izabela Chamczyk, Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Adam Jastrzębski, Sigalit Landau, Tadeusz Sudnik, Piotr Szulkin, Janusz Kapusta, On Kawara, Agata Kleczkowska, Paweł Kowalewski, Tomasz Kulka, Roman Opałka, Jagoda Przybylak, Dan Reisinger, JörgenSvensson, Joana Vasconcelos, Katarzyna Żelaska
Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk, 13.09–10.11.2019

Kurator: Paweł Sosnowski

Wystawa skupia się na problematyce czasu, jego upływu i wynikającym zeń aspekcie zapamiętywania. Pamięć jest skutecznie utrzymywana dzięki sztuce. Pokaz z powodzeniem dystansuje się od modnych obecnie koncepcji wystaw zaangażowanych w sprawy społeczno-polityczne i klimatyczne. Jest próbą ujęcia kwestii ponadczasowych i uniwersalnych, do czego zachęcają dzieła nie tylko klasyków polskiej sztuki nowoczesnej i współczesnej, lecz również prace młodszych artystów krajowych i zagranicznych. / Fot. Piotr Żagiel, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

6. *Jerzy Brzuskiwicz. BOXer – Układy odniesienia*
CSW Znaki Czasu, Toruń, 30.08–6.10.2019

Kurator: Mateusz Kozieradzki

Twórczość związanego z Toruniem Jerzego Brzuskiwicza zaskakuje różnorodnością tematyczną i formalną. Retrospektywny pokaz dokonania artysty, na którym znajdziemy nie tylko jego wczesne obrazy i rysunki, lecz również instalacje z lat 70., uwzględnia nowe kompozycje, zaliczane do cyklu Black Box. Składa się on z czarnych skrzynek, we wnętrzu których odnajdziemy kolaże stworzone z przedmiotów codziennego użytku oraz fragmentów wcześniejszych prac autora. / J. Brzuskiwicz, Praca z cyklu *Black Box*, asamblaż, brak datowania. / Fot. dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu

Dorota Folga-Januszewska
VENETIAN ENTANGLEMENT IN OSTOJE
OBRAZÓW

58th Venice Art Biennale is accompanied by an exhibition opened in Palazzo Mora – European Cultural Centre (11 May – 24 November, 2019) called Personal Structures – Identities, a review of individuals and of perceptions of the modern world from an individual point of view of an observer-artist. Poland is represented by two ‘individual structures’ of Roman Opałko and Błażej Ostoja Lniski. ‘Ostoje obrazów’ – a presentation of works of Włodzimierz and Błażej Ostoja Lniski has its beginning in an encounter of various artistic individuals, but endless cycles of signs (ferns and ginkgo) are scattered all over Venice. Repeatability, otherness, infinity – the features of cultures permeating in Venice remind us of time materiality.



Robert Jasiński
SUM-UPS AND CHALLENGES OF THE
NEW STAGE DESIGN. ON NATIONAL
EXPOSITIONS AT 14TH PRAGUE
QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN
AND SPACE 2019

The article deals with the topics and forms of national expositions at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space. For over 50 years, this event has been considered to be the broadest international overview of stage design and theatre architecture in the world. The Quadrennial lasted from 6 to 16 June 2019 and hosted 800 artists from 79 countries. The motto of this year’s exhibitions was *Imagination. Transformation. Memory*, which created a vast space for artistic statements.



Monika Favara-Kurkowski
DESIGN AS AN OPEN PROCESS

Contemporary discussions in the aesthetics of design place the category of function to the fore to promote the aesthetic value of this discipline. The article suggests shifting

the attention from the category of function to mechanical reproduction in order to reveal a new paradigm of user experience that enriches the philosophical perspective on design. This shift points to an emancipatory aspect of the user experience, which manifests itself in the meeting with mass-produced objects, or rather that the mechanical reproducibility materializes the place for a subversive potential in the user.



Robert Jasiński
TAMING SPACE
ON POMIARY BEZPOŚREDNIE (DIRECT
MEASUREMENTS), TOMASZ ZAWADZKI
EXHIBITION IN PRZESTRZEŃ DLA SZTUKI S²
GALLERY IN WARSAW

Being based on rational and empirical foundations, *Pomiary bezpośrednie*, an exhibition of Tomasz Zawadzki, asks intriguing and current questions on modern understanding of surrounding space and our spirituality. The exhibition consists of a series of *Obrazy autonomiczne, Zapisy porządkowania przestrzeni, Pomiary bezpośrednie* and *Szkiełki pomiarowe*. The works are unusually specific; evoking direct physicality of matter, they also emanate calm and encourage reflection. The artist’s priority is to clear the picture from fictitious orders, false narratives and any imported, but ontologically unassigned, picture attributes. It is the way of creating basis and ground for his research in a spirit of rationalism, scepticism and visual meditation.



Marta Anna Raczek-Karcz
NOTES BY ANDRZEJ WĘCŁAWSKI OR AN
ARTISTIC TREATY ON THE ESSENCE OF
COMMUNICATION, WITHOUT DIAGRAMS
AND DEFINITIONS

The text is an analysis of two latest graphic and multimedia designs by Prof. Andrzej Węcławski: *The Last Note* and *The Note*, which may be looked at as the artist’s complex statement on the communication process, and particularly on the function and

form of the sign, the meaning of a medium used in the communication process – with all implications resulting from the qualities of the sign, and the context it appears in. What is highlighted in the analysis is the artist’s consistent use of artistic means to build up the communication narration as well as a variety of media applied – graphic prints, artist’s book and video.

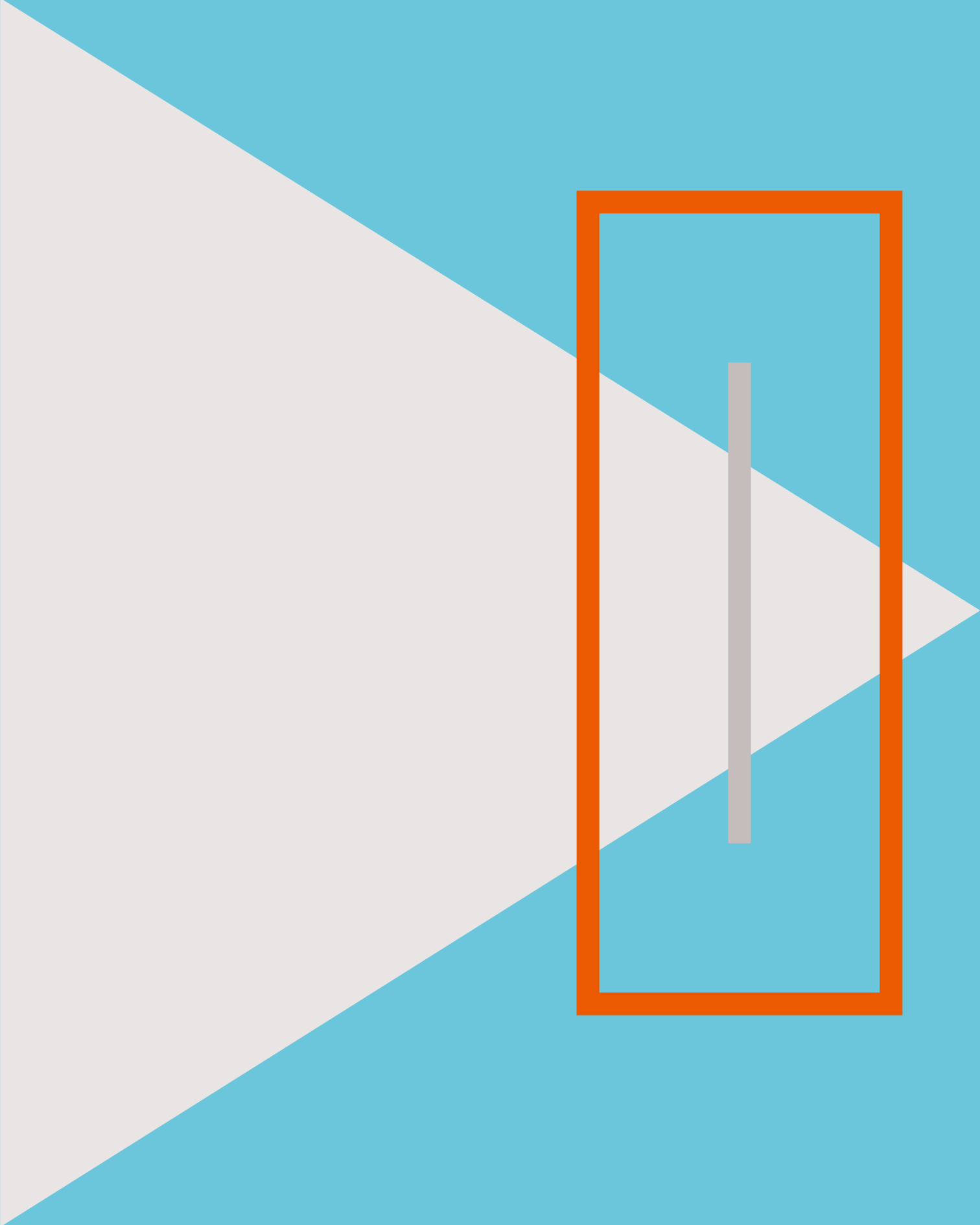


Paweł Płóciennik
ARCHETYPES OF PICTURE PERCEPTION
BASED ON CREATIVE PRACTICE OF
ARTISTS FROM THE KAPLICA GALLERY, AN
ENVIRONMENT OF THE ACADEMY OF
FINE ARTS GRADUATES

It is a scientific paper in the field of autoethnography. My attempt is to locate a threat of prevailing eclecticism and dissection of aesthetics, oversaturation with picture and visualism. Open Experiment Workshop Kaplica became hope. A creation to unite a new community. There is a need to find a universal contemporary algorithm that is significant for a painter, but mainly for a she- and he- artist. My companions, what is a real issue for me are the bogey of hegemony to get along with, the questions on the nature of human perception in the modern hyperbolic world.

This has created an axis of work, where the mythical Medusa becomes an antagonist of the world of art, making up false evidence for satisfaction existence. In the key chapter of my work I specify archetypes of picture perception which make an element of a huge syncretic machine that affects us as artists. Based on own personal experience I build up my own proposal for the contemporary models of seeing the world.

Extracts from Paweł Płóciennik theoretical paper *Oczy wykute w skale* being part of his diploma in the ASP Painting Department defended in June 2019. The examples of creative work analysed in the text relate to the graduates who are close to the author. Student gallery Kaplica by the Academy of Fine Arts in Warsaw worked in 2015 – 2019.





NASI AUTORZY

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

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

DR KRZYSZTOF JURECKI (ur. 1960) – krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i 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 Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Dziekan ds. Nauki Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej 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 prowadzi Pracownię Rysunku dla studentów I roku na Wydziale Malarstwa. Produkcje ds. nauki i badań naukowych na macierzystej uczelni. Autor tekstów i publikacji z zakresu sztuk wizualnych o charakterze naukowym i popularyzatorskim.

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

DR HAB. DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA, PROF. ASP – historyk sztuki, muzeolog, krytyk. Studiowała historię sztuki na UW (tam doktorat i habilitacja), profesor ASP w Warszawie – kierownik Zakładu Teorii Wydziału Grafiki, wicedyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. W latach 1979–2008 pracowała w MNW jako kurator Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych, wicedyrektor ds. naukowych i edukacji, dyrektor. Od 2008 do 2014 kierownik katedry i dyrektor Instytutu Muzeologii na UKSW w Warszawie. Członek ICOM: 2002–2008 i 2012–2018 prezydent PKN ICOM, 2014–2016 prezydent MOCO ICOM, członek SAREC ICOM, w 2016 prezydent Komitetu ds. Rezolucji ICOM. Członek AICA, ekspert: Rady Europy ds. Muzeów, UNESCO High Level Forum on Museums oraz w programach MNIŚW, członek Zespołu NPRH oraz wielu rad naukowych i muzealnych. Autorka licznych publikacji z zakresu muzeologii, teorii sztuki XVII–XXI wieku, kuratorka 56 wystaw zrealizowanych m.in. w Austrii, Francji, Irlandii, Niemczech, Polsce, Rosji i Stanach Zjednoczonych; e-mail: dfolgajanuszewska@muzem-wilanow.pl

HANNA FARYNA-PASZKIEWICZ (ur. 1952) – historyczka sztuki, w latach 1978–1909 pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN, wykłada na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Autorka książek i artykułów z zakresu plastyki i architektury XX wieku.

ALEKSANDRA GIERAGA (ur. 1968 r., Ozorków) – ukończyła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, dyplom w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Romany Hałat (1993). Obecnie zatrudniona na stanowisku profesora nadzwyczajnego ze stopniem doktora habilitowanego. Od 2016 prowadzi Pracownię Obrazu na Wydziale Malarstwa i Rysunku. Uprawia twórczość w zakresie malarstwa, fotografii, wideo, działań przestrzennych i efemerycznych, należy do międzynarodowej grupy artystycznej *Finding us*. / www.aleksandra-gieraga.pl, <http://artgroupfindingus2.blogspot.com/>

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

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

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

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

MONIKA FAVARA-KURKOWSKI – dizajner i filozof. Jej zainteresowania skupiają się na aspektach estetycznych dotyczących procesu projektowania i jego produktów, ale przede wszystkim na doświadczeniach estetycznych związanych z przedmiotami codziennego użytku.

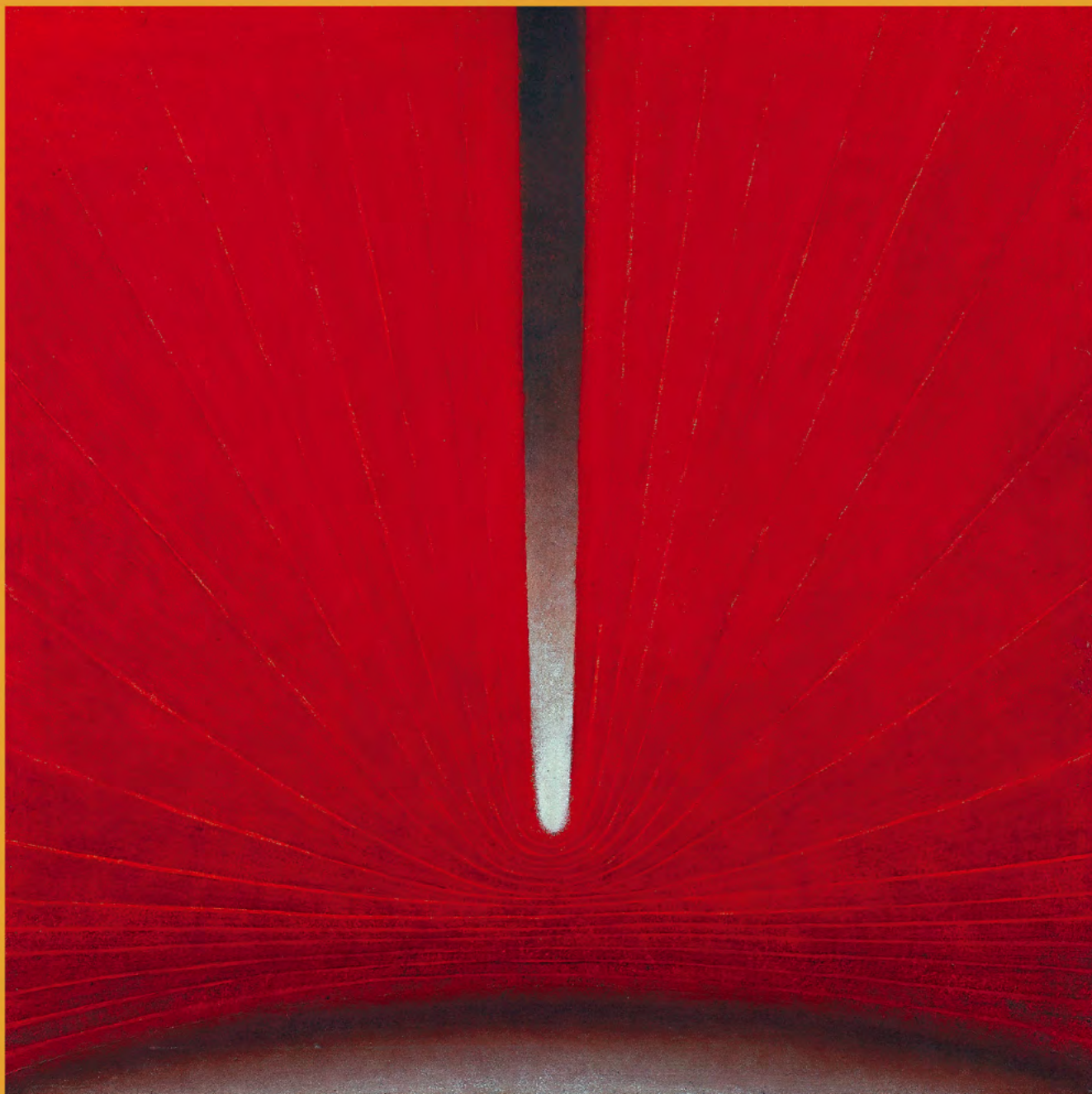
HANNA BYTNIIEWSKA – fotografka, graficzka, ilustratorka, uważna obserwatorka życia społecznego. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych UMCS (2008) oraz Podyplomowego Studium Design Management Szkoły Głównej Handlowej i Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (2015). Nauczycielka podstaw projektowania i fotografii w studium policealnym. Arteterapeutka w George Potter House w Londynie (2010). Od 2018 doktorantka Wydziału Filozofii i Socjologii UMCS. Autorka wystaw w Polsce i Europie.

DR MARTA ANNA RACZEK-KARCZ (ur. 1979) – absolwentka kierunków historia sztuki i kulturoznawstwo na UJ. Doktor nauk humanistycznych (nauki o sztuce). Teoretyk i krytyk sztuki, niezależny kurator. Adiunkt na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. Od 2007 roku wiceprezes, a od 2013 roku prezes Zarządu Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Autorka tekstów dotyczących sztuki współczesnej, filmów i nowych mediów.

PAWEŁ SZAWEL PŁOĆCIENNIK (ur. 1987 w Warszawie) – absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego w 2019). Twórca powieści graficznych (*Pinki*, *Papierowy rozwolwer*), malarz i performer. Współzałożyciel Otwartej Pracowni Eksperymentu Kaplica, funkcjonującej w latach 2015–2019 przy Krakowskim Przedmieściu 5 w Warszawie. Obecnie mieszka i tworzy w Żąbkach, organizując przestrzeń kreatywną na terenie Szpitala Psychiatrycznego w Drewnicy, w ramach projektu *Oddział Pięknicy*.

DEEP IMPACT

STEFAN GIEROWSKI
I EUROPEJSKA
AWANGARDA LAT 60.



Stefan Gierowski, *Obraz CLXXX*, 1964 (fot. Waldemar Andzelm)

15.09–15.11.2019

Artyści:

Martin Barré
Anna-Eva Bergman
Jean Degottex
Stefan Gierowski
Francesco Lo Savio
Mario Nigro
Otto Piene
Mario Pupino Samonà
Jef Verheyen

Kurator:

Michel Gauthier
kurator w Centre
Pompidou

Otwarcie:

sobota
14 września
godz. 19.00

SKALA SZAROŚCI

JACEK STASZEWSKI

WERNISAŻ WYSTAWY

29.08.2019
godzina **19.00**

Wystawa czynna do 16.09.2019

PROM KULTURY • SASKA KEPA
WARSZAWA • BRUKSELSKA 23

PROM
PROM KULTURY SASKA KEPA





14th

MIĘDZYNARODOWY
JESIENNY
SALON SZTUKI
INTERNATIONAL
AUTUMN
SALON OF ART

WERNISAŻ:
13 grudnia 2019
godz. 17.00

OPENING:
13 December 2019
5 p.m.

Patronat medialny:

BWA Ostrowiec, ul. Siennieńska 54, 27-400 Ostrowiec Świętokrzyski
www.bwa.ostrowiec.pl