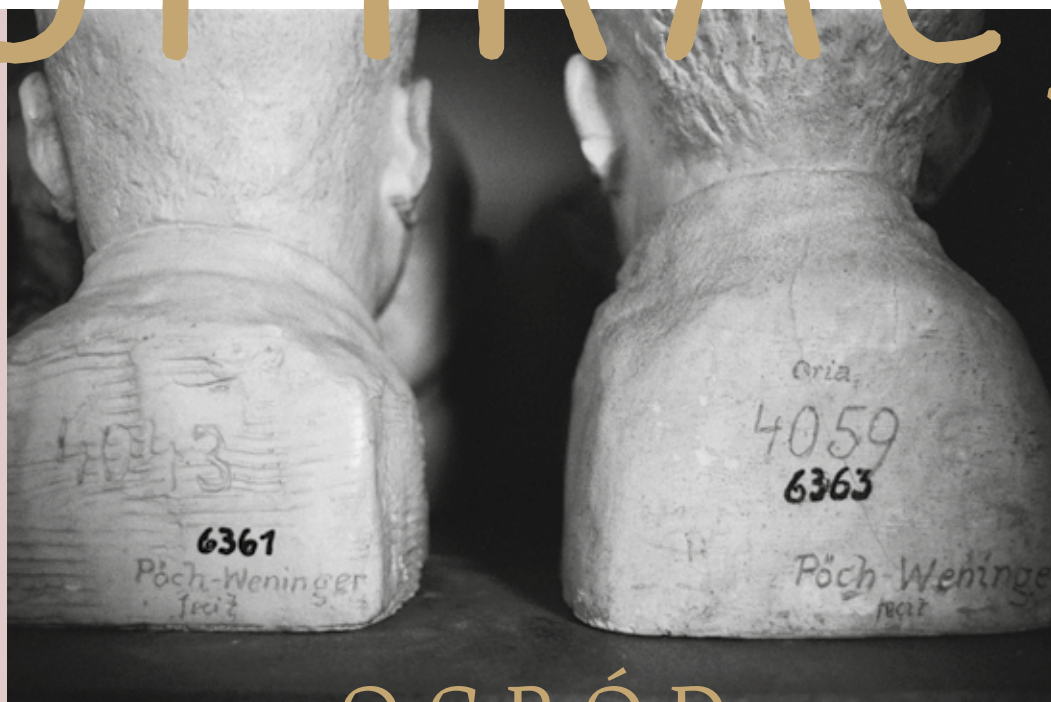


KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

# ASPIRACJE



## OGRÓD



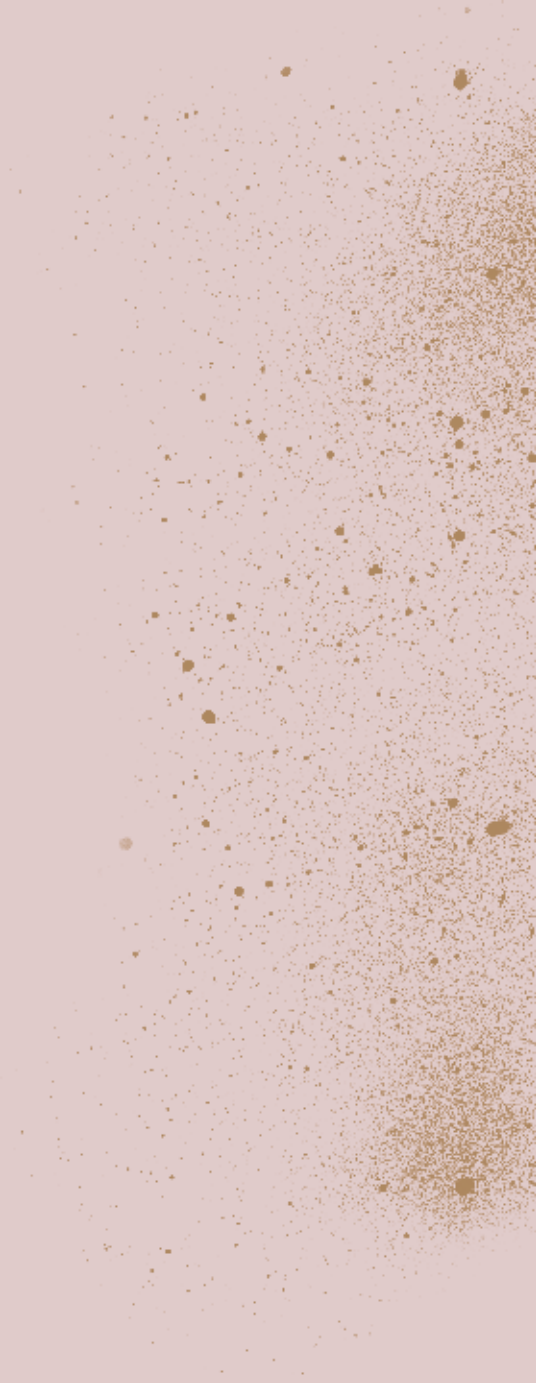
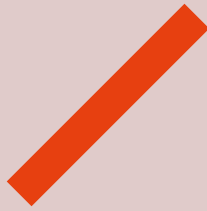
#59/60 (1/2/2020)

CENA 16 ZŁ (W TYM 8% VAT)

ISSN 1732-6125

0 000173 261253





# SPIS TREŚCI

- 3 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
- 7 Piotr Majewski, **Zagadka Zagubionego spawacza Jarosława Modzelewskiego.**  
**Na marginesie wystawy O codzienności w sztuce w Lubelskiej Zachęcie**
- 17 Aleksandra Skrabek, **Fizjonomia linii Michała Zawady**
- 24 Krzysztof Jurecki, **O istocie cyklu Martwe z natury Ryszarda Czernowa**
- 33 Grzegorz Borkowski, **Rysunki na obrazach Joanny Mrozowskiej**
- 40 Agata Myjak, **Wierzę w sztukę. Jednak...**
- 47 Krzysztof Jegliński, **Gösta Wessel pokazuje malarstwo w salonach  
Królewskiej Akademii Sztuk Wyzwolonych**
- 50 **Dzieło życia:** Robert Kuśmirowski
- 56 Marek Maksymczak, **Miriam Cahn: Samiec twój wróg!**
- 63 Archiwalne, ważne dziś: Grzegorz Borkowski, **Leszek Przyjemski,  
Anastazy Wiśniewski, druk programowy Galerii „Tak”, 1970**
- 66 Katarzyna Włodarska, **Pokłady sztuki**
- 71 Alexandra Hołownia, **Art Basel Miami Beach 2019**
- 77 Galeria Jednego Obrazu: Łukasz Wiącek, **Niespodziewany moment  
zawieszenia. Japończyk fotografujący niebo – jako krótka refleksja  
nad ludzkim Blue Screen of Death**
- 81 Fotoreportaż: **Ryszard Ługowski, Napijmy się herbaty**
- 83 Katarzyna Nagórska, **Spojrzenie rzeczy. Japońska fotografia wokół Provoke**
- 92 Jolanta Czarska, **Wystawa malarstwa Anny Tokarczyk, pro memoria**
- 95 Mariola Jurecka, **Do czego dąży Piotrkowskie Biennale Sztuki?**
- 103 Szaweł Płóciennik, **Gdzie światłocień rozpruty**
- 108 Stanisław Kroszczyński, **Konstruktywna dekonstrukcja.  
Modularne malarstwo Anny Klonowskiej**
- 112 Mateusz Salwa, **Antyogród w ogrodzie**
- 121 Jan Rylke, **Sztuka wobec ocieplenia klimatu**
- 127 Jan Stanisław Wojciechowski, **Zdzisław Sosnowski**
- 138 Filip Burno, **Modernizowanie „dolnego miasta”. Wybrzeże Kościuszkowskie  
i Powiśle w latach około 1910–1939**
- 148 Wybrane z kalendarza
- 153 Summaries
- 154 Nasi autorzy

ASPIRACJE  
#59/60 (1/2/2020)

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](http://www.asp.waw.pl)

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*

Roman Kubicki, Teresa Pękala, Magdalena Sołtys,  
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / *Editor-in-Chief*

Jan Stanisław Wojciechowski

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

Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / *Editorial Assistant*

Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*

Emilia Pyza

Współpracują z nami / *Cooperation*

Grzegorz Borkowski, Hanna Faryna-Paszkwicz, 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, Iwona Lorenc, Dorota Folga-Januszewska, Marta Raczek, Jan Pamuła, Krzysztof Jegliński, Tamara Książek, Grzegorz Sztabiński, Izabela Myszk, Aleksandra Skrabek, Anna Szary, Marta Olbryś, Janusz Zagrodzki, Monika Weychert, Łukasz Wiącek, Marta Ryczkowska

Druk / *Printed by*

Drukarnia Akapit, Lublin

Złożono krojami / *Fonts*

Adagio Sans & Serif, Intro Head

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

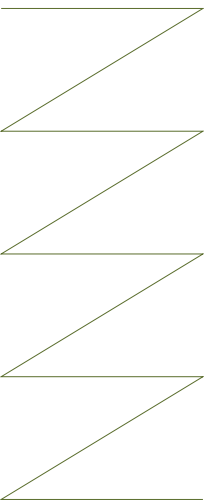
Prenumerata / *Subscription*

[dystrybucja@asp.waw.pl](mailto:dystrybucja@asp.waw.pl)

Kontakt, wydania archiwalne / *Contact, archival issues*

[asp.aspiracje@gmail.com](mailto:asp.aspiracje@gmail.com),

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



**JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI:** Hasłem tego numeru *Aspiracji* jest „ogród”. To trop do problemu zajmującego znaczące miejsce w debacie publicznej, jakim stało się ocieplenie klimatu i różne prawdziwe (a czasem symulowane) kłopoty trapiące ludzi zamieszkujących naszą planetę. Jednym z realnych problemów jest oczywiście zanieczyszczenie środowiska produktami współczesnego przemysłu i skutki nielimitowanego przemieszczania się ludzi. Planowaliśmy nasz numer, myśląc o nieszczęściach wynikających z topnienia lodowców i ławic plastiku na oceanach i zastanawiając się, jaki to ma i jaki może jeszcze mieć odzew w sztuce.

Zamykamy numer w sytuacji, której groza przerosła katastroficzne nastroje sprzed kilkunastu tygodni, koronawirus zmienił bowiem cywilizacyjny krajobraz w sposób nieoczekiwany, a jednocześnie szybki i radykalny, usuwając na drugi plan wcześniejsze niepokoje i pobudzając nowe. W chwili gdy to piszę, rozpoczyna się dopiero śledztwo w sprawie jego źródeł – czy są naturalne, czy „symulowane”. Pochodzenie koronawirusa jest dziś bardziej namiętnie dyskutowane niż ocieplenie klimatu. Człowiek stoi za wirusem czy może raczej siły nieludzkiej natury (Natury)? Od tych odpowiedzi zależy także odpowiedź na inne nasuwające się natychmiast pytanie: czy człowiek jest władny poradzić sobie ze skutkami tych katastrof, czy raczej powinien pogodzić się z nieuchronnością wydarzeń?

W tych pytaniach na różne sposoby dotykamy źródłowych sporów o kulturę, a więc o relację między tym, co ludzkie, a tym, co naturalne. Mamy rozliczne świadectwa włączania się artystów do debat na te tematy. W niniejszym numerze analizuję twórczość Zdzisława Sosnowskiego, jednego z najważniejszych artystów powojennego pokolenia *baby boomers*. Pokolenie to wyszło z późnomodernistycznego pozytywizmu poznawczego i wpadło w objęcia postmodernistycznego fantazmatu, wykonując rodzaj zwycięskiego, rozpasanego wizualnie tańca na Naturze. Dziś co inteligentniejsi gorzko tego żałują i szukają ponownie jakichś form realizmu, jakichś form sojuszu z nią, zwłaszcza gdy Natura znów podnosi głowę. Czyż ogród nie jest starą, wciąż aktualną metaforą możliwego sojuszu? W warstwie obsługiwanej przez nauki przyrodnicze pojawiają się rozważania o wpływie ocieplenia klimatu na formy praktyk artystycznych. Prof. Jan Rylke stawia śmiałą tezę o zależności między oziębieniem bądź ociepleniem klimatu a dominacją stabilnych obiektów sztuki bądź ich procesualnych form. Nie od rzeczy jest w rysującym się kontekście globalnych katastrof stawiać pewne problemy z obszaru nauk humanistycznych, zwłaszcza antropologii kultury (sztuki). *Vide:* tekst Mateusza Salwy ukazujący ogród jako kluczową metaforę stojącą u źródeł filozofii kultury.

Tu wtrącę tylko, nawiązując do gorącej kwestii modernizacji (bądź jej zaniechania), którą podjął mój współredaktor prof. Sławomir Marzec, w trybie niejako interwencyjnym, w poprzednim numerze. Wbrew pozorom nie jest to problem odbiegający daleko od sporów dotyczących źródeł katastrofalnych zjawisk oraz sposobów radzenia sobie z nimi.

U źródeł wszelkich modernizacyjnych postaw stoi przecież pewna teza antropologiczna. Radykalni moderniści przyjmują bezalternatywnie tezę: „natura jest w nas”. A jeśli tak, to zarówno przyczyny, jak i skutki zjawisk „naturalnych” są „w ludzkich rękach”. Dużo tu cudzysłowów, bowiem ci, którzy radykalnymi modernistami nie są (tak jak ja), mają do Natury o wiele bardziej solidny (by nie powiedzieć nabożny) stosunek. Gotowi są nawet pisać to słowo dużą literą. Natura istnieje bez nas, chociaż może mieć jakiś refleks w kulturze (a więc także i w sztuce), która jest domeną człowieka, co w niczym nie uwłacza autonomii natury. Nie niweluje jej specyficznego usytuowania wobec człowieka, na zewnątrz raczej niż w środku. Spekulacja – powie ktoś – pewnym wyobrażeniem przestrzennym, o tym, co w środku, i o tym, co na zewnątrz. A ile możliwych myślowych i światopoglądowych konsekwencji. (Liczę, że zrozumieją, o czym piszę, moi koledzy rzeźbiarze – specjaliści przecież od przestrzennych „spekulacji”). Popieram bowiem gorąco stanowisko prof. Marca wyrażone dobitnie w jego polemice z K. Banasiakiem – *O sztukę wolną od modernizacji!* Tak, modernizacja, jeśli wydobyć sens tego pojęcia z wąskich ram praktyk artystycznych związanych z pewnym typem organizacji oraz finansowania i umieścić w perspektywie filozofii kultury, szybko ujawnia swoje drapieżne światopoglądowe tropy. A wiodą nas one... Ech, zostawmy na razie te spory, to nie temat na wstępniak.

- 4 Aby jednak wtrącić do polemiki Marca z Banasiakiem swoje trzy grosze, powiem: to wspaniale, że ruszyła w Polsce i rozwija się modernizacja endemiczna (oddolna, rodzima, lokalna), wypierając modernizację okcydentalną (światową, globalną, wzorcową). Nie damy rady udźwignąć w Polsce ciężaru radykalnego oporu wobec modernizacji w ogóle, zwłaszcza w jej globalnej postaci. Nie uda się to, nawet jeśli pojawia się dziś cień konserwatywnej rewolucji w innych krajach. Więcej powiem: taki opór nie ma sensu antropologicznego – perspektywę humanistyczną tworzą bowiem „ogrody”, a więc inteligentne formy uprawy Natury i sojusze z nią. Katastrofalne są natomiast plantacje i przemysłowe kurniki. Modernizacja endemiczna nie powinna być rozumiana jako „biedna” czy „spóźniona” wersja okcydentalizmu, jak chcą to widzieć w Polsce zwolennicy *outsourcingu*, lecz jako oryginalna i autonomiczna (podmiotowo zarządzana), jedna z wielu wersji modernizacji. A zatem nie opór radykalny i perspektywa przyszłości zindywidualizowana i pluralistyczna, choć mglista, lecz upodmiotowienie całego pola sztuki w ramach polskiego obszaru kulturowego, jego znaków, symboli i metafor. A w tych ramach globalna (europejska) k o n k u r e n c j a! ¶



**SŁAWOMIR MARZEC:** Wiodącym tematem w tym numerze jest ogród. Mit czy obietnica, a może tylko nadzieja? Ogród spełnia funkcje symbolu, wręcz archetypu tego, co idealne, rajskie. Stanowi wyobrażenie tego, co źródłowe, lecz i docelowe, ostateczne. Fundamentem europejskiej kultury była przecież harmonia łącząca to, co boskie, z tym, co naturalne, przez działanie człowieka. Tak przynajmniej dowodzili teurdry przypisujący rodzajowi ludzkiemu przeogromne zadanie dopełnienia Aktu Stworzenia. Oświeceniowa mitologia rozumu (*sic!*) przynosiła wiarę w niezależność od uwarunkowań materii. Mieliliśmy właściwie stworzyć świat na nowo – sprawiedliwy, racjonalny i bezpieczny. Dzięki krytycznej modernizacji i rewolucji. Po totalitarnych doświadczeniach XX wieku nie tylko Adorno przekonywał, że pomysł ten skończył się gułagami i *Konzentrationslager*. Nadal nie brakuje wszakże „optymistów” twierdzących, że wystarczy jeszcze bardziej zradykalizować środki, a owo Świetliste Jutro się objawi.

Czymże jednak jest idea ogrodu dzisiaj, w czasie narastającej subiektywizacji, a zatem niezależności od środowiska, a przede wszystkim w obliczu totalnej technicyzacji życia? Pewne pytania, problemy, ale i formy wrażliwości lub wyobraźni przestają już mieć rację bytu w dzisiejszym świecie zero-jedynkowych identyfikacji. Zanikają jednak nie tyle mocą jakichś racjonalnych rozstrzygnięć, lecz jako pochodna technicznej praktyki. Techniczna ekspansja wyzwala nas od zastanej naturalności, a jednocześnie podporządkowuje nowym rygorom i instrumentalizacjom. I raczej niewielka pociecha, że opresje te mają charakter technicznych instrukcji, a nie metafizycznych dogmatów.

Pomysł, że możemy zignorować naturę, że potrafimy wykształcić sztuczne, nowe środowisko, okazuje się niesłychanie ryzykowny. Te wszystkie tsunami, trzęsienia ziemi, pożary, powodzie, epidemie i nadciągająca apokalipsa ekologiczna dowodzą czegoś zupełnie przeciwnego. Takie są właśnie konsekwencje porzucenia zasady równowagi na rzecz dominacji czy wręcz eksploatacji. Nasz Kryształowy Pałac budowany obecnie już tylko ze „słusznych żądań” ma tak przezroczyście okna, że pojawia się podejrzenie, iż wręcz ich nie ma. Że został tylko metalowy szkielet, i tylko wmawiamy sobie, że nasza higiena osiągnęła tak wysoki poziom „mycia okien”, że nie widać szyb.

A szerzej: jaki jest dziś status natury? Czy wszechpanujący konstrukttywizm kulturowy w ogóle dopuszcza nadal takie pojęcie? Podobno następuje denaturalizacja wszelkich naturalizmów. Pojawiły się też pokolenia ludzi, którzy – tak jak nowojorscy twórcy kultury masowej – nigdy nie opuścili miasta. Dla nich naturalny nie jest cień drzew i szum wiatru, lecz stukot metra i spaliny. Moją przynależność do innego paradygmatu „naturalności” uprzytomniłem sobie, obserwując starszych ludzi na górnym Manhattanie, którzy siadali na ławce pod krzakiem w betonowej donicy. Ławka stała na wysepce między trzypasmowymi ulicami. Wokół sznur samochodów, a oni relaksowali się, czytając

gazety pod tym rachitycznym krzakiem. Dodać należy, że w promieniu kilku kilometrów była to jedyna zieleń wystająca spod asfaltu.

Paradoksalnie dzisiaj, gdy ponoć stoimy u progu tworzenia zupełnie sztucznego środowiska, wręcz transmisji ludzkiej świadomości (i życia) w przestrzeń wirtualną, idea ogrodu znowu powraca w postaci rizo-matyki, zasady kłęczą jako samorzutnie harmonizującej się i konkretyzującej natury. Zresztą coraz częściej pojawiają się swoiste „ogrody”, jako miejsca naturalne, np. działka na Manhattanie wydzielona jakieś trzy dekady temu, gdzie rosły jedynie rośliny sprzed przybycia Europejczyków. Bez jakiegokolwiek ingerencji. Obecnie zaczynają masowo pojawiać się balkonowe, dachowe minioogrody, jak tessera wypełniająca coraz większe szczeliny i spękania naszego Kryształowego Pałacu.

Przed laty z powodów zawodowych poczułem się zobligowany prze-drzeć się przez ponadtysiącstronicową *Historię ogrodów* Majdeckiego. Biblię architektów krajobrazu. Lekturę tę mogę jedynie przyrównać do *Wojen peloponeskich* Tukidydesa, które czytałem przez bodaj trzy lata jako wyborny usypiacz – dwa akapity i odlot. Polecam. Niemniej jednak znalazłem i w tych dziejach ogrodów bezcenną informację. Bowiem w końcu dowiedziałam się, po co były te wszystkie wojny, rzezie, masa-kry ludów – otóż umożliwiły wymianę doświadczeń i wiedzy w zakresie zakładania i prowadzenia ogrodów. Być może zatem mit ogrodu jest jakąś odpowiedzią. Temat ten analizować będą na naszych tzw. szarych stronach wybitni znawcy: Jan Rylke i Mateusz Salwa. ¶







PIOTR MAJEWSKI

# Zagadka Zagubionego spawacza Jarosława Modzelewskiego

## NA MARGINESIE WYSTAWY O CODZIENNOŚCI W SZTUCE W LUBELSKIEJ ZACHĘCIE

---

◀ WIDOK EKSPOZYCJI  
O CODZIENNOŚCI  
W SZTUCE.  
FOT. A. PRZYWARA

Codziennosc jako temat artystycznej eksploracji nie jest nowością, nie zaskakuje też jako przedmiot wystawy. Może jednak na nowo wzbudzić ciekawość, a nawet fascynację, jeśli spojrzysz nań w świetle różnych dzieł sztuki wielu artystów. Codziennosc mieni się wtedy wielością punktów widzenia, złożonością problemów, mozaikowością doświadczania i przeżywania rzeczywistości. Okazuje się, że to tylko pojęciowy parawan, za którym rozgrywa się spektakl życia. Czy jest pisany wyłącznie prozą (skoro mowa o codzienności), czy jednak jest w nim miejsce na odrobinę poezji?

W pewnym stopniu na to pytanie odpowiedziała wystawa zatytułowana *O codzienności w sztuce*, przygotowana pod kuratelą Marcina Lachowskiego i Zbigniewa Sobczuka w Lubelskiej Zachęcie. Nie pierwszy już raz rozmaite dzieła, znajdujące się w regionalnej kolekcji sztuki współczesnej, którą od kilkunastu już lat tworzy Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (początkowo w ramach powołanego jeszcze w 2005 roku i słynnego swego czasu programu ministerialnego „Znaki czasu”), posłużyły do nakreślenia pewnej narracji, a właściwie stworzyły podłoże do przemyślenia tytułowego tematu wystawy. W poprzednich latach tematami wystaw były różne aspekty historii sztuki neoawangardowej, zagadnienia kolekcjonowania sztuki współczesnej, charakter języka wypowiedzi artystycznej, z którym stykamy się w naszych czasach, relacje między sztuką a techniką. Za każdym razem na wystawie prezentowano też nowe zakupy, łącząc je – w zależności od tematu – z dziełami wcześniej umieszczonymi w kolekcji. W ten sposób



Lubelska Zachęta przyzwyczała widza do problemowego, a nie prezentacyjnego eksponowania kolekcji.

Źródłem inspiracji dla pomysłodawcy tegorocznej wystawy Zbigniewa Sobczuka były właśnie najnowsze zakupy, a szczególnie jeden z nabytków – obraz namalowany przez Jarosława Modzelewskiego w 1994 roku, zatytułowany *Zagubiony spawacz*. Płótno znalazło się wśród prac 14 artystów, które złożyły się na wystawę, wykonanych w różnych mediach, od malarstwa przez fotografię i film wideo po zapis konceptualny. W ten sposób powstało złożone spojrzenie na tytułową codzienność, obserwowaną w różnych kontekstach: społecznym, politycznym, indywidualnym, egzystencjalnym, a nawet somnambulicznym. Wystawa pokazała, że to spojrzenie wcale nie oznacza zanurzenia w pospolitości, lecz często wskazuje coś przeciwnego – staje się próbą wydobywania z rzeczywistości momentu szczególnego. Czasami jest dążeniem do uchwycenia ogólnego prawidła, które bierze górę nad chłodnym zapisem rzeczywistości. *Przeżywanie codzienności w sztuce* – napisał Marcin Lachowski we wstępie do katalogu wystawy – *za każdym razem oznacza intensyfikowanie, wypuklanie przeoczonych, niezauważonych interwałów między prostymi gestami, banalnymi komunikatami, utrwalonymi wyobrażeniami*.

Dobór prac został podyktowany próbą uchwycenia tego właśnie spektrum przeżyć, a autorzy zaproponowali widzowi pewną nienarrującą się wykładnię pokazanych na wystawie dzieł w kontekście jej tematu. Przykładowo, w pracach Włodzimierza Pawlaka i Tomasza Kowalskiego twórcy ekspozycji dostrzegli nieco groteskową samotną postać, monotonicznie powtarzającą rytuały codzienności (u pierwszego – melancholijny spacer, u drugiego – gorączkę porannych ablucji). W słynnym filmie Józefa Robakowskiego *Widok z mojego okna* (1978–1979) pojawiła się subiektywizacja obserwacji rzeczywistości z perspektywy mieszkalnego wnętrza. Rodzaj „halucynacyjnego i fantastycznego wymiaru” w opisie rzeczywistości doszedł do głosu w pracach Anny Orlikowskiej i Laury Paweli. Gdzie indziej chaotyczny strumień codziennych motywów posłużył artystom do działań czysto formalnych i w pewnym stopniu autonomicznych wobec źródła inspiracji, zamienił się w wizualny wzór lub nabrał strukturalnej regularności (Tomasz Ciecierski, Piotr Sakowski, Adam Skóra, Zbigniew Warpechowski). Z kolei analiza wizualnych, językowych i dźwiękowych bodźców płynących z obserwacji rzeczywistości prowadzić miała do ich konceptualizacji i kondensacji (Wojciech Bruszewski). Jeszcze inny wątek wprowadziły prace Jerzego Truszkowskiego i kolejne filmy Józefa Robakowskiego (*Rynek*, 1907, *Sztuka to potęga!*, 1985–1986), podnosząc kwestię czających się w rzeczywistości (zwłaszcza społecznej) aspektów ideologicznych, często związanych z presją, przemocą, a nawet agresją. Jednocześnie autorzy wystawy zwrócili uwagę na coś, co zawsze było wyróżnikiem sztuki: ową umiejętność wyniesienia ponad zwyczajność tego czy innego wątku zaczerpniętego z rzeczywistości (nawet jeśli to będzie „banalna” martwa

← JAROSŁAW MODZELEWSKI,  
ZAGUBIONY SPAWACZ, 1994,  
OLEJ NA PŁÓTNIE,  
136×190 CM. KOLEKCJA  
LUBELSKIEGO TOWARZYSTWA  
ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH.  
FOT. LTZSP

→ WIDOK EKSPOZYCJI  
O CODZIENNOŚCI  
W SZTUCE.  
FOT. K. KUZKO









natura), któremu ponadprzeciętni artyści potrafią nadać rangę i estetyczny lub filozoficzny wymiar.

Obraz Jarosława Modzelewskiego jest właśnie takim szczególnie intrygującym przypadkiem. Podczas spotkania z artystą na finisażu wystawy prowadzący rozmowę Jan Michalski zadawał mu pytania m.in. dotyczące jego stosunku do codzienności. Przypomniał w ten sposób, że Modzelewski ma określone miejsce w najnowszej historii sztuki, właśnie jako malarz codzienności, wszelako przyglądający się jej nie jak dokumentalista, ale raczej jak ktoś poszukujący sposobów jej alegoryzacji. Mówi się o Modzelewskim także jako o malarzu transformacji, mając na myśli czasy zmiany systemu politycznego. Zapewne są to symplifikacje, ale nikt nie zaprzeczy, że np. obrazy z serii *Niedokończone domy* (była o nich mowa na spotkaniu) utrwaliły się już w historii sztuki najnowszej w roli symbolu przejścia z dawnego systemu politycznego do nowego, a wątek tytułowego niedokończonego domu, chociaż jest malarskim zapisem konkretnej nieruchomości, jest też symbolem procesu zmiany, który wymaga nie tylko czasu, ale i zbiorowego wysiłku.

Tak oto dochodzimy do obrazu, który trafił na lubelską wystawę. Na spotkaniu z artystą była mowa o tym, że z każdym jego obrazem wiąże się pewna historia, że jest on niczym zasłona, za którą często stoi określona opowieść. Fascynujące próbki takich właśnie historii stojących za obrazami Jarosława Modzelewskiego udało się wydobyć Janowi Michalskiemu podczas finisażowego spotkania (nawiasem mówiąc, odbyło się ono w ramach prowadzonego od lat w Lubelskiej Zachęcie cyklu rozmów z twórcami kolekcjonowanych dzieł, pt. *Artyści Lubelskiej Kolekcji*). Jednak w przypadku *Zagubionego spawacza* powstała pewna zagadka, trudna do rozwikłania nawet dla autora. Odpowiadając na pytanie o przyczynę namalowania tego właśnie obrazu, Jarosław Modzelewski nie tyle odwołał się do konkretnej opowieści, ile raczej zwrócił uwagę na pewne wątki z nim związane, widoczne nawet na płótnie. Przyjrzyjmy mu się nieco uważniej.

Tło obrazu jest minimalistyczne, wręcz ascetyczne, gdyż rozwiązane w kilku poziomych pasach jednolicie potraktowanego barwnego pola. Tworzą one – w sensie czysto malarskim – kompozycję w zasadzie abstrakcyjną, opartą na języku geometrii, przywodząc na myśl malarstwo Stefana Gierowskiego, nauczyciela i mistrza Modzelewskiego, którego artysta czuje się spadkobiercą i kontynuatorem na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Skala barwna obrazu jest równie ascetyczna jak jego kompozycyjna forma. W tle dominuje czerwień, przzerwana poziomym pasem czerni, ujętym grubym konturem ciemnej szarości, który otacza też znajdującą się w centrum obrazu sylwetkę. Pierwszy plan jest bowiem figuratywny. Widzimy postać tytułowego spawacza, ukazaną w ujęciu frontalnym, z lekkim odwróceniem w lewo (gdyby to był klasyczny portret, należałoby powiedzieć *en trois quatre*) i w tzw. kadrze amerykańskim – pozioma linia dolnej części ramy odcina postać w górnej partii ud. Figura, wyizolowana z jakiegoś niewiadomego



## O CODZIENNOŚCI W SZTUCE

WYSTAWA DZIEŁ Z KOLEKCJI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ  
LUBELSKIEGO TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH

GRUDZIEŃ 2019 – STYCZEŃ 2020  
GALERIA LABIRYNT, LUBLIN PLAZA

ARTYŚCI: CEZARY BODZIANOWSKI, WOJCIECH BRUSZEWSKI, TOMASZ CIECIERSKI,  
TOMASZ KOWALSKI, NORMAN LETO, JAROSŁAW MODZELEWSKI, ANNA  
ORLIKOWSKA, LAURA PAWELA, WŁODZIMIERZ PAWLAK, JÓZEF ROBAKOWSKI,  
PIOTR SAKOWSKI, ADAM SKÓRA, JERZY TRUSZKOWSKI, ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

KURATORZY: MARCIN LACHOWSKI, ZBIGNIEW SOBCZUK

ORGANIZATOR: LUBELSKIE TOWARZYSTWO  
ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH

WSPÓŁORGANIZATOR: GALERIA LABIRYNT

pierwotnego kontekstu, stoi w centrum uwagi widza i jest zajęta spawaniem. Jej twarz częściowo zakrywa spawalnicza maska, a jaskrawo-pomarańczowy kontur na roboczym stroju podkreśla blask trudnego do zniesienia światła.

We wspomnianym autokomentarzu artysty do głosu doszły dwa wątki: maski i czynności spawania. Autor obrazu, jak wspomniano, daleki od definitywnego przyporządkowania swemu dziełu gotowej opowieści, pozostawił jego sens i znaczenie w sferze otwartego niedopowiedzenia.

Trudno byłoby chyba upierać się, że w dziele Jarosława Modzelewskiego mamy do czynienia z „obrazem pracy”, chociaż niewątpliwie nasuwać się pewne skojarzenia z malowidłami innych artystów znanych z historii sztuki. Przede wszystkim przychodzi tu na myśl klasyczny realista niemiecki Adolf von Menzel (1815–1905) z jego spektakularną *Walcownią żelaza* (1875), będącą właśnie przedstawieniem pracy w chorzowskiej Królewskiej Hucie. Tego typu dzieła, malowane w XIX wieku z niemal fotograficzną dbałością o szczegóły, stawiały przed oczyma współczesnym obraz tytanicznej pracy klasy robotniczej w czasach kapitalistycznego wyzysku i budowy nowoczesności. Jakże skromny przy tej pełnej rozmachu wizji jest obraz Modzelewskiego. Ale w dobie wszechobecnej fotografii i obrazu ruchomego nie jest rolą malarza dokumentowanie stosunków społecznych. Najwyżej widać tu czysto ikonograficzne powinowactwa.

Maska, którą trzyma bohater obrazu Modzelewskiego, to klasyczna, najbardziej rozpowszechniona przyłbica spawalnicza tsm-3, o średnim

stopniu zaciemnienia. Służy do ochrony oczu przed intensywnym światłem widzialnym i szkodliwym promieniowaniem, a także twarzy i szyi przed odpryskami powstającymi podczas spawania. Niewątpliwie to narzędzie nieodzowne w tej niebezpiecznej i wymagającej skupienia pracy. Okazuje się, że obraz powstał w czasie, gdy malarz przy różnych okazjach towarzyszył synowi w gromadzeniu kolekcji rozmaitych typów osłon twarzy i głowy. Ta fascynacja przyniosła zbiór bardzo różnych przedmiotów, wśród których znalazła się jedna z najbardziej pospolitych, a zarazem niezwykłych masek – właśnie tsm-3, którą można dostrzec na obrazie. Jeśli więc punktem wyjścia dla ujęcia motywu w obrazie okazała się pasja zbieracka (w typie Picassowskich peregrynacji po targowisku Trocadero w celu poszukiwania egzotycznych masek plemiennych – historia lubi się powtarzać), oczywiście przedmiot ten uległ semantycznemu przetworzeniu, gdy stał się elementem wewnątrzobrazowej opowieści.

Drugi wątek związany jest z czynnością spawania, która przywodzi na myśl działanie konstruktywne, a nie destruktywne. Jej efektem jest trwałe łączenie, być może konstruowanie czegoś nowego i funkcjonalnego, być może rekonstruowanie czegoś zniszczonego, co wymaga naprawy. Biorąc pod uwagę czas powstania obrazu (lata 90. XX wieku w Polsce), a także wspomnianą alegorię *Niedokończonego domu*, odczytywanego w kontekście rewolucyjnego przeobrażenia politycznego i społecznego systemu, obraz *Zagubiony spawacz* niemal naturalnie chciałoby się dopisać do tego typu mitologii okresu transformacji. Wyrażony w tytule obrazu motyw zagubienia robotnika, który jeszcze niedawno w propagandowym przekazie władzy miał być jednym z symboli budowania socjalistycznej przyszłości, w nowych czasach okazuje się znakiem „nowego człowieka”, poszukującego trochę jakby po omacku podmiotowości w kontekście wolnego świata.

Ale możliwa jest też inna interpretacja. Być może *Zagubiony spawacz* to figura samego malarza, którego praca opiera się na intensywnym patrzeniu, czasami obciążonym niebezpieczeństwem (lepiej nie wpatrywać się w słońce, jeśli chce się zachować wzrok). Gdy obserwuje on codzienność, to także po to, aby wydobyć z niej, ukryty pod naskórkową powierzchownością, nowy kształt i aby dostrzec owe ziarna poezji, wzniosłości i nadzwyczajności estetycznego przeżywania świata, które tak podziwiamy w wielkiej sztuce i za sprawą których sami uczymy się patrzeć na codzienność z odrobiną głębszej wrażliwości. ¶



ALEKSANDRA SKRABEK

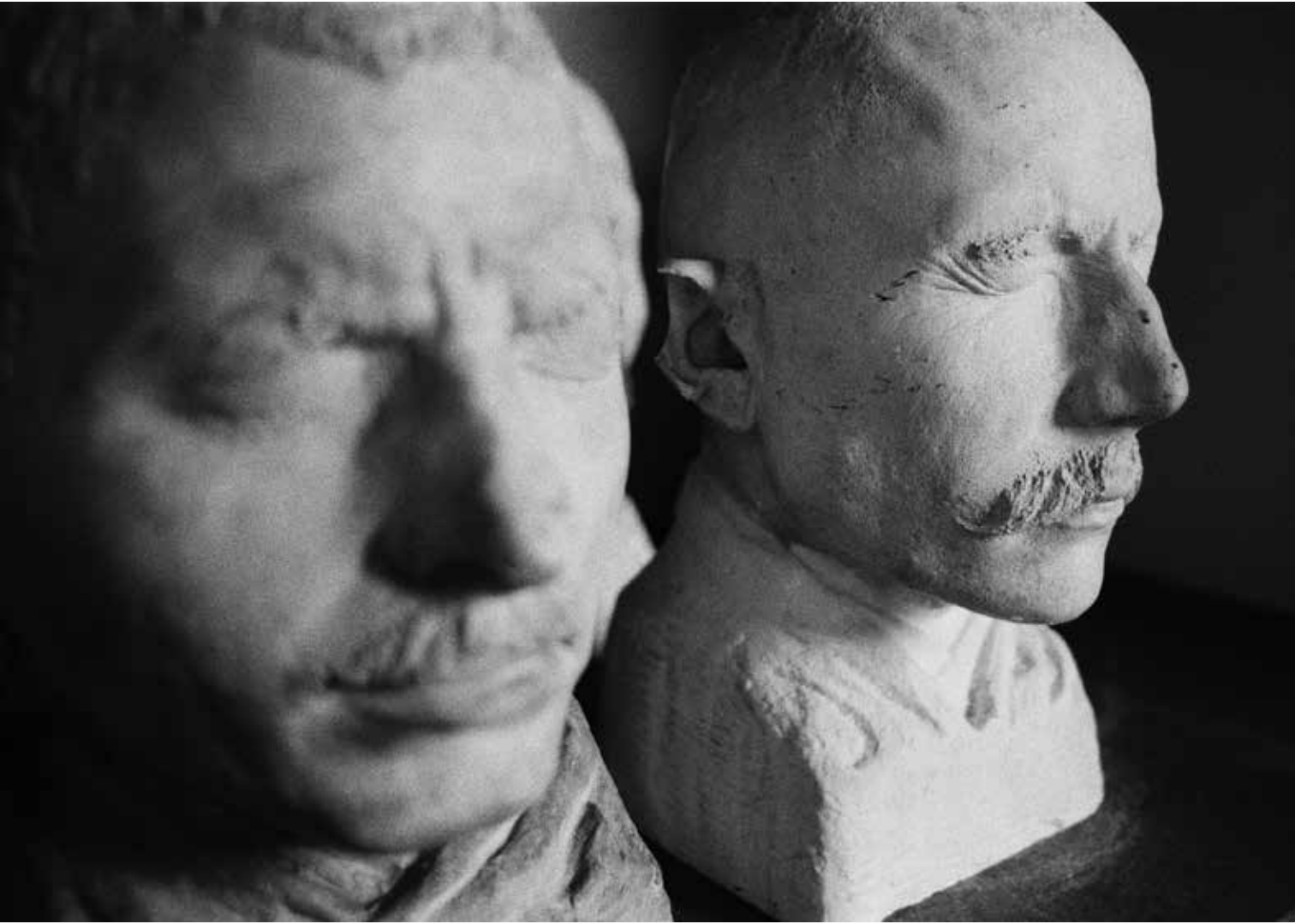
# Fizjonomia linii Michała Zawady

— *Bieg linii* to dwa cykle fotografii Michała Zawady, które prezentowane były na wystawie w ZPAF Gallery w Krakowie od 20.04 do 13.05.2018. Wybór fotografii można było obejrzeć na wystawie *Herbarium novum. Efflorescentiae* (5.03–26.04.2020) w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy. W zeszłym roku fundacja Splot wydała książkę pod redakcją Pawła Brożyńskiego, w której zamieszczono fotografie Zawady. To niewielkich rozmiarów, oprawiona w płótno i stosunkowo klasycznie wydana publikacja, której projekt graficzny stworzyła Kaja Gliwa. Książkę opracowano z dbałością o szczegóły, uwagę przyciąga szaro-srebrny druk, ale też okładka i wyklejka w nieokreślonym, opalizującym na złoto kolorze. Najważniejsze jednak są oczywiście fotografie.

Michał Zawada zestawiał ze sobą czarno-białe zdjęcia ze ściśłego rezerwatu Puszczy Białowieskiej z fotografiami odlewów głów gipsowych wykonanych przez Rudolfa Pöcha w czasie I wojny światowej. Rudolf Pöch, austriacki lekarz i antropolog, prowadził badania w zakresie etnografii w Nowej Gwinei i Afryce. Niechlubnie zasłynął swoimi studiami morfologicznych cech rasowych i badaniami prowadzonymi na rosyjskich jeńcach wojennych. Odlewy głów Pöcha wpisują się w długą historię badań fizjonomicznych, a wykonane przez Zawadę fotografie przywodzą skojarzenia z mniej zdyskredytowaną dziedziną dokumentacji medycznych reprezentowaną chociażby przez Duchenne'a de Boulogne z jego *Mécanisme de la physionomie humaine* czy też J.M. Charcota i jego uczniów prowadzących w paryskim szpitalu Salpêtrière wieloletnią dokumentację fotograficzną. Naturalnie twórcy XIX-wiecznych fotografii



↔ MICHAŁ ZAWADA, BIEG LINII, 2015





żywili przeświadczenie, że dokonują próby obiektywnego, naukowego skatalogowania. W istocie dzięki intensywnej eksploatacji badawczej już dawno wiemy, że nie byli wolni od panujących konwencji i zapożyczeń, a ich fotografie zostały wciągnięte w dyskurs kultury wizualnej jako przedstawienia z pogranicza sztuki i nie-sztuki. Zawada z pełną świadomością tworzy swoje artystyczne dokumenty, oferując nam, odbiorcom, ślady przejmujących historii w surowej i eleganckiej formie.

Fotografiom w książce towarzyszą cytaty wybrane z literatury przez Zawadę i redaktora Pawła Brożyńskiego. Fragmenty te rzucają światło na możliwości interpretacyjne. Artysta i redaktor nie pozostawiają zatem odbiorcy bez wskazówek. Jako *pendant* do fotografii przedstawiających gipsowe odlewy głów autorzy wybrali m.in. cytat z książki *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* autorstwa Karola Darwina: *Ruchy mimiczne nadają żywość i energię wypowiedzanym słowom. Ujawniają myśli i intencje bliźnich rzetelniej niż słowa, które mogą być fałszywe.*<sup>1</sup> Głównym założeniem książki Darwina, którą posłużyli się autorzy, jest dziedziczny charakter niektórych form ekspresji emocji. Według Darwina gesty i mimika twarzy stanowią ekspresyjną mowę ciała poprzedzającą zarówno język, jak i obrazowanie. Ta biologiczna teoria ekspresji przekonała niektórych badaczy o trwałości języka gestów, niezależnego od zmienności uwarunkowań kulturowych. A zatem kultura miałaby nadawać historycznie zmienną formę wyrazową czemuś, co jest głęboko osadzone w ludzkiej biologii. Ta współzależność, by nie powiedzieć gra kultury i biologicznie pojętej natury, wyznacza najogólniejsze ramy współegzystencji obu zestawów fotografii. *To, co najistotniejsze zawiera się w ruchach mięśni twarzy i oczu*<sup>2</sup> przypominają za Lichtenbergiem, ujawniając pobieżność ocen, jakich możemy dokonać w wyniku oglądu linearnego obrazu ludzkiej twarzy.

W fotografiach przedstawiających głowy można wyczuć pewien dualizm masowości i powtarzalności form – rzędy czaszek przytłaczają sugestią planu, jakiemu miały służyć. Z drugiej jednak strony naturalistyczne wizerunki, nieoszczędzające patrzącemu defektów portretowanego – zmarszczek lub grymasów, przywodzą na myśl woskowe maski pośmiertne będące przecież przedmiotami zbliżonymi do relikwii, swoistą adoracją nieobecności. Zawada tę dychotomię uchwycił doskonale, pokazując zarówno charakter tych unikalnych przedmiotów, jak i magazynową przestrzeń, gdzie na co dzień ukrywane są przed okiem publiczności.

Z założenia fotografie wydają się być próbą spojrzenia pozbawionego oceny, ujawniają jednak coś zupełnie przeciwnego. W obu przypadkach

1 K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, red. naukowa R.J. Wojtusiak, Warszawa 1959, s. 269–270.

2 G.C. Lichtenberg, *O fizjonomice. Przeciwno fizjonomistom* [w:] *Pochwała wątpienia. Bruliony i inne pisma*, wybór, przekład i wstęp T. Zatorski, Gdańsk 2005, s. 372.

przedmiotem fotografii stały różne rozumiane porządki, a także rola człowieka w ich kształtowaniu. Tego typu próby narzucenia klasyfikacji nieuchronnie prowadzą do myślenia o ludzkim kolonializmie dotyczącym naturę, którą człowiek od wieków chce ujarzmić, ale także owego „innego”, którego próbuje się wpisać w kategorie biologicznej podrzędności. Zarówno obrazy puszczy, jak i pozostałości po badaniach Pöcha niebawem mogą odejść do przeszłości jako niespotykane i osobliwe, by ostatecznie stać się wyposażeniem jakiejś współczesnej sztukamery.

Cykle składające się na *Bieg linii* początkowo wydają się zestawione według nieoczywistych zasad, z czasem jednak odkrywają niebywały potencjał wzajemnych powinowactw. Fotografie Zawady mają w sobie element nieuchwytności, czegoś niedopowiedzianego. Ich charakter wynika poniekąd z kontekstu, w jakim powstały. Szybkie ujęcia, jakby ignorujące zasady kompozycji, wykonane w ścisłym rezerwacie w Białowieży, są czymś zupełnie innym niż to, co zwykle oferują ujęcia krajoobrazów z pocztówkowym wyczelowaniem przestrzeni. Fotografie Zawady zdają się być migawkowe i chaotyczne. Być może dlatego właśnie oddają lepiej nieprzeniknioną naturę pierwotnego lasu, który nie służy do oglądania ani estetycznych zachwyty; po prostu jest. Podobnie zdjęcia gipsowych odlewów głów wykonane w magazynie wiedeńskiego Naturhistorisches Museum, mimo swych niebywale malowniczych kadrów, noszą znamiona pewnej nieuchwytności i tymczasowości. Artysta tylko przez kilka minut miał dostęp do odlewów, a zatem decyzję o tym, jak je sfotografować, musiał podjąć niezwykle szybko. Oczywiście, fotografie nie straciły przez to walorów estetycznych, jedynie nabrały charakteru czegoś podglądanego ukradkiem, ale też dystansu obserwatora. ¶









KRZYSZTOF JURECKI

# O ISTOCIE CYKLU *MARTWE Z NATURY* RYSZARDA CZERNOWA

24



Od kilku lat interesuje mnie cykl *Martwe z natury*. Był wystawiony w 2016 roku w łódzkiej Galerii FF, ale od tego czasu powiększył się o nowe prace, których w sumie jest już blisko 50. Zwiększył się też format wydruków – do 90x90 cm, w wyniku czego ich obrazowanie jest zdecydowanie bardziej malarskie niż intymne, co miało miejsce w przypadku mniejszego rozmiaru prac.

Uważam, że to jedno z najważniejszych dokonań z zakresu fotografii cyfrowej w jej artystycznym obliczu. Oczywiście, obecnie fotografia cyfrowa jest dominantą nie tylko fotografii, filmu, wideo, ale także całej kultury ponowoczesnej. Warto jednak zauważyć, że na obrzeżach fotografii i grafiki tworzy się nowy rodzaj twórczości zawartej między tradycją fotografii, grafiki, malarstwa i techniki montażu, która należała do podstawowych metod XX-wiecznej awangardy wywodzącej się z tradycji malarstwa kubistycznego. Od kilku lat widoczne jest ogromne zainteresowanie wszelkimi technikami fotokolażu i montażu elektronicznego.

W styczniu 2020 roku Ryszard Czernow stworzył formę medialną w postaci wideo (48 minut) i zatytułował ją *Martwe z natury. Duch materii*. Jej celem jest przede wszystkim ukazanie innych możliwości artystycznych dotychczasowego cyklu.

---

## JAKA TO TRADYCJA?

Artysta realizuje swoje zainteresowania na granicy kilku dyscyplin. Z wykształcenia jest operatorem filmowym, realizatorem wideoclipów, fotografem, także fotografem cyfrowym<sup>1</sup> i grafikiem projektującym plakaty.

W cyklu *Martwe z natury* Ryszard Czernow ukazuje fragmentarycznie widziane piękno o melancholijnym znaczeniu, przekraczając formułę konwencjonalnej fotografii z określonym miejscem i czasem. Taki rodzaj obrazowania możemy określić mianem postmodernistycznego, ale jednocześnie wskazać, że tego rodzaju obrazy istniały w zakresie fotografii nazywanej abstrakcyjną czy w tradycji fotomontażu i oczywiście malarstwa abstrakcyjnego. Z drugiej strony nie potrafię wskazać obrazowania bliskiego pracom Czernowa i stylistycznie do nich podobnego. Z dzieł polskich twórców ewentualnie wymieniałbym grafizacje Edwar-  
da Hartwiga z drugiej połowy XX wieku, który wzbogacił fotografię o związki z grafiką, plakatem, ale także z malarstwem współczesnym. Pamiętam, że Hartwig w latach 80. i 90. chętnie odwiedzał warszawskie galerie nie tylko fotograficzne, lecz również te z malarstwem (np. Galerię Studio). Mógłbym też przypomnieć jego późne prace, wykonane

<sup>1</sup> Określenie to jest w pewnym stopniu mylące, ponieważ zakłada, że każde posługiwanie się aparatem cyfrowym jest twórczością cyfrową. W sensie artystycznym oznacza dodatkowo określoną estetykę i tradycję artystyczną. Przede wszystkim w takim znaczeniu używam tego określenia.



już na materiale barwnym, w których ukazywał życie warszawskiej ulicy, m.in. zdarte plakaty. Warto również zaznaczyć, że tradycja polegająca na uwiecznieniu fragmentów ulicy ze zdartymi plakatami istniała już w końcu lat 50., m.in. widoczna była u Jerzego Lewczyńskiego, ale oczywiście w zakresie fotografii czarno-białej.

→ Z CYKLU MARTWE Z NATURY, 2016,  
90x90 CM, FOTOGRAFIA CYFROWA

## MALARSTWO, GRAFIKA, FOTOGRAFIA?

Wyznacznikiem innego cyklu Czernowa, pt. *Obraz w kamieniu*, jest widzenie malarskie związane z tradycją abstrakcji geometrycznej i niegeometrycznej (*action painting*) prowadzące do konkretyzacji bliskiej autonomicznemu obrazowi z zakresu modernizmu, nie zaś do kategorii dokumentalnej fotografii. Oczywiście, artysta nie do końca zrezygnował z wartości dokumentalnych, takich jak określona pora roku, kłocząca zielonej roślinności, światło tworzące na kamieniu znaki, ale stały się one drugoplanowe, ustąpiły miejsca wartościom malarskim.

Sfotografowane na wprost macewy z cementarza w Katowicach ujawniają swoją historię trwania w określonym czasie. Widzimy nazwiska i napisy w językach jidysz i niemieckim, częściowo lub całkowicie nieczytelne, wymazane przez czas. Ale nie poszukiwania historyczne interesują artystę.

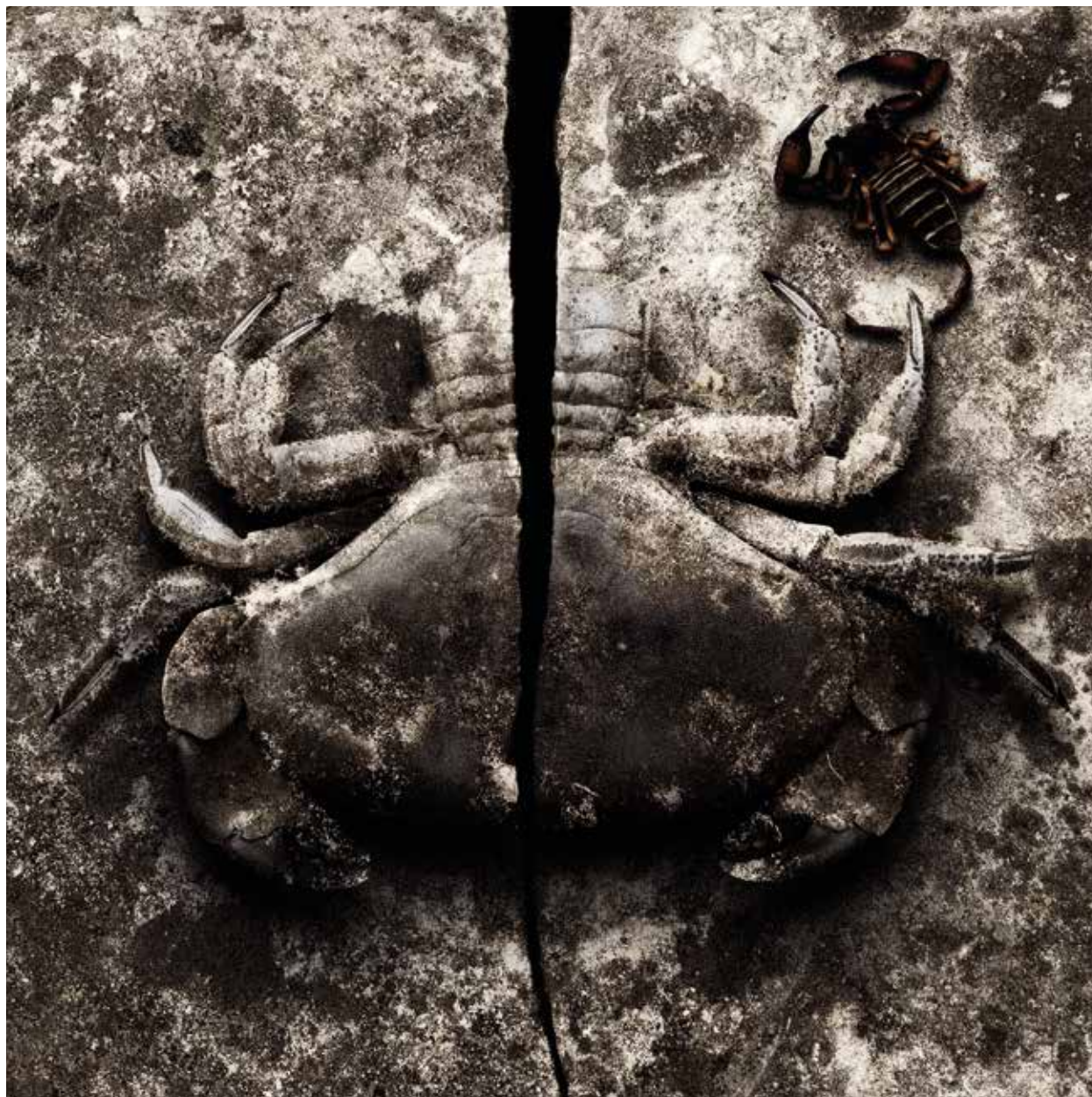
26

Czernow odwołuje się do malarstwa abstrakcyjnego w typie amerykańskim z kręgu abstrakcyjnego abstrakcjonizmu, przede wszystkim do twórczości Marka Rothki, o którym pisałem: *Lata 50. były najlepszym okresem dla sztuki Rothki i grupy abstrakcyjnych ekspresjonistów. Jego styl nie tylko skryształizował się w bardzo określonej formule, ale też wyrażał radość życia. Później, po 1960 roku, pojawiła się nowa generacja twórców – neodadaistów, związana z formacją pop-artu, która rywalizowała z malarstwem o charakterze transcendentalnym, parareligijnym i medytacyjnym, jakie tworzyli m.in. Rothko i Newman. Obrazy Rothki z tego czasu są niesamowicie wysmakowane kolorystycznie, choć nostalgiczne w nastroju. Odwołują się do psychologii widzenia. Ich efekt wizualny tworzy przeciwstawianie kilku kolorów: różowego – szarościom, różnych odcieni czerwieni – bieli i szarościom, tak jak to wcześniej czynili Mondrian i neoplastycy opierający się na innym działaniu wizualnym, bardziej zrationalizowanym i wykalkulowanym, nie zaś emocjonalnym, jak Rothko.*<sup>2</sup>

W obecnym etapie rozwoju twórczego Czernowa dominuje tradycja związana z fotomontażem elektronicznym, reprezentowana przez cykl *Martwe z natury*. Mamy tu do czynienia z obrazowaniem fragmentaryzującym i świadomie płaskim, przejętym z tradycji malarstwa abstrakcyjnego, które w formule Kandinskiego, Malewicza, a zwłaszcza

<sup>2</sup> K. Jurecki, *Twórczość Marka Rothki w Warszawie*, O.pl.<http://magazyn.o.pl/2013/krzysztof-jurecki-tworczosc-marka-rothko-w-warszawie/> (dostęp: 28.01.2020).





↑ Z CYKLU MARTWE Z NATURY, 2016,  
90×90 CM, FOTOGRAFIA CYFROWA



Strzeмиńskiego zakładało płaskość płaszczyzny obrazu i jego iluzję. Te kategorie płaskości i iluzji obrazu są dominantą w całości cyklu Czernowa. Oczywiście, u Strzeмиńskiego była to iluzja ruchu i wyjścia poza ramy obrazu, u Czernowa iluzja jest bardziej literacka, sięgająca do tradycji XVII-wiecznego malarstwa. Właśnie myślenie malarstwem jest tu decydujące, nie zaś fotografia czy montaż. Obok realistyczno-ekspresjonistycznych form decydujący jest kolor, ponieważ stanowi indywidualną, a przede wszystkim przemyślaną, manualną ingerencję w każdy obraz.

## JAK ODCZYTAĆ PRZESŁANIE ARTYSTY?

Trudno odpowiedzieć, jaki stan rzeczywistości oglądamy. Czy jesteśmy już „po” katastrofie, czy jeszcze mamy szansę, a prace Czernowa są przestrożą przed nią. Spreparowane gady, płazy lub chrząszcze, choć niektóre wyglądają na żywe istoty, są znakiem pragnienia trwania życia, nawet w jego mikroskopijnym wymiarze. Wszystko jednak ulega deformacji i (nie)ustannej przemianie w wyniku katastrofy.

Od kilkunastu lat taki temat jest bardzo popularny, by nie powiedzieć modny, zwłaszcza w wersji filmowej. Jego erę ponowoczesną rozpoczął australijski film science fiction *Mad Max* (1979), ale już modernizm miał inną wersję nowoczesnej katastrofy za sprawą *Metropolis* (1927) Fritza Langa. Żyjemy więc w poczuciu ciągłej katastrofy.

Kilka prac z użyciem fragmentarycznie ukazanych postaci ludzkich, np. głów i twarzy kobiecych manekinów, świadczy o „resztkach”, jaka pozostała po ludzkości. Na jednej z nich oglądamy przypadkowe okruchy naszej cywilizacji i kultury: stare klucze, płyty gramofonowe i gitarę przykryte pyłem. Jest to obrazowanie postsurrealistyczne, operujące ponowoczesną stylistyką fragmentaryczności, ale i „zamrożenia” na ułamek sekundy momentu istnienia, w czym spełnia się funkcja fotografii. Inne prace, mam na myśli te z gadami lub formami organicznymi, mają tradycję bardziej ekspresjonistyczną. Ukazują, że relacje i związki między materią nieożywioną i żywą są bardzo bliskie, a granica między nimi trudna do uchwycenia. Materia jest jednością, mimo że oglądamy przede wszystkim oznaki śmierci.

Trzeba podkreślić, że artysta do podejmowanej problematyki podchodzi z powagą, a nawet z pokorą. W jego pracach kryje się fascynacja odkrywaniem kolejnych przestrzeni świata na granicy jego unicestwienia aż do całkowitego zniknięcia.

## TRADYCJA MARTWEJ NATURY

Ważnym zagadnieniem jest klasyfikacja cyklu *Martwe z natury* Czernowa w historii sztuki. Mimo zastosowania cyfrowego obrazowania, które teoretycznie zrywa związki z dawną sztuką i jej obrazowaniem



symbolicznym, ideowo bliżej mu do XVII-wiecznego malarstwa hollenderskiego niż do martwej natury zmodernizowanej w końcu XIX wieku przez postimpresjonistów i ich kontynuatorów, którzy formalnie starali się badać to zagadnienie. Czernow pokazuje świat jako marność, czyli formę wanitatywną. Ważnym przesłaniem jest to, że natura w swojej podstawowej formie zawiera nostalgiczne piękno i można w niej poszukiwać oznak tego, co określamy mianem abstrakcji.

## KIERUNEK DLA FOTOGRAFII CYFROWEJ?

Od wielu lat frapuje mnie zagadnienie, w jakim kierunku rozwinię się cyfrowa fotografia artystyczna o fotograficznym rodowodzie. Nie sądzę, aby miała przyszłość twórczość o charakterze stricte abstrakcyjnym, tak chętnie pokazywana i nagradzana, np. na Triennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni. Sądzę, że nastąpi rozwój twórczości łączącej figurację z abstrakcją, czego prekursorem był Zdzisław Beksiński, tworzący od lat 90. XX wieku „grafikę cyfrową” opartą m.in. na własnych zdjęciach z wcześniejszego okresu. Jednak Beksiński zrezygnował z twórczości o głębszym znaczeniu ideowym, nie wierząc z duchowy przekaz. Interesował go jedynie powierzchniowy bajkowo-fantastyczny wyraz. Tym samym zbanalizował swój przekaz w rozumieniu *high art* w przeciwieństwie do wczesnej swojej sztuki z lat 50. i 60., która miała charakter skrajnie awangardowy i w dalszym ciągu czeka na uznanie. Unaocnił jednak, także w grafice i malarstwie rozwijanych od końca lat 50., że forma abstrakcyjna może być immanentnie związana z figuracją, co było tradycją obrazowania surrealistycznego.

Najważniejszym zagadnieniem, obok efektu finalnego, jest układ omawianego cyklu Czernowa, jego idea i konkluzja. Oczywiście, w dzień moje prerogatywy można uznać za anachroniczne, gdyż „każdy”, jeśli nie jest artystą z założenia, posiada publiczność instagramową. Słynna modelka Claudia Schiffer ma 1,2 ml obserwujących, a jej post *For my New York friends and photography fans, @ellenvonunwerth's Devotion!...*, m.in. z erotycznym zdjęciem, od 10 do 29 stycznia uzyskał prawie 70 tysięcy polubień. Jak konkurować z celebrytami, którzy czują się fotografami (cyfrowymi) i prezentują banalne historie swego życia, czego oczekuje dzisiejsza publiczność? Każdy, kto czuje się uczciwym artystą, musi znaleźć (dla siebie) adekwatne rozwiązanie, jak istnieć i nie dać się zwariować w czasach, gdy muzea zamieniają się w domy kultury, a te z kolei w domy rozrywki. Można się pocieszać, że za 50 lat chyba nikt nie będzie znał nazwisk większości modelek celebrytek w przeciwieństwie do nazwisk artystów, takich jak Czesław Miłosz czy wspomniany już Strzemiński.

Według mnie jedną z dróg obrazowania cyfrowego wytycza cykl *Martwe z natury*. Jeszcze inne pokazali w fotografii polskiej: Magdalena Samborska (feminizm), Marzena Kolarz, Judyta Bernaś, Karolina Aszyk.

Rzecz jasna otwarte pozostaje pytanie, czy będą chętni, aby tą drogą pójść dalej, bo przecież można zamieścić jakieś zdjęcia na Instagramie. Fotografii, jako formie kulturowej, grozi banalizacja, która doprowadzi do tego, że będzie ona jedynie formą informacji i rozrywki służącej niekończącej się wymianie. ¶

↓ Z CYKLU MARTWE Z NATURY, 2016,  
90×90 CM, FOTOGRAFIA CYFROWA





GRZEGORZ BORKOWSKI

# Rysunki na obrazach Joanny Mrozowskiej

Sposób, w jaki wyraziście rysunkowe obrazowanie pojawia się w malarstwie Joanny Mrozowskiej, jest najbardziej charakterystycznym walorem jej twórczości, tworzy jej specyfikę, szczególnie że artystka posługuje się bardzo różnymi rodzajami rysunków i nadaje im różne znaczenia.

Nakreślone farbą na obrazach rysunki mogą sprawiać wrażenie szkicowych, bo mają w sobie sugestywną prostotę obrazowania: tworzy je zwykle kilka zdecydowanie poprowadzonych linii, tylko nieznacznie różniących się grubością. Jednak w tej prostocie dostrzec można na tyle syntetyczne ujęcie przedstawionego motywu, że niejednokrotnie mamy do czynienia właściwie ze związłymi znakami, niemal piktogramami (przedstawieniami pojęć), a czasem wręcz z ideogramami (przedstawieniami idei jako sposobów rozumienia pojęć). Rozległe, najczęściej jednolite powierzchnie barwne na obrazach wzmacniają przez kontrast wymowę skondensowanych rysunków.

Rysunkowe obrazowanie w malarstwie Joanny Mrozowskiej objawia się w postaciach

na tyle zróżnicowanych, że jej obrazy można wyobrazić sobie jako tworzące łącznie rodzaj szerokiego spektrum rozpiętego między dwoma biegunami: dwiema postawami poznawczymi i odpowiadającymi im dwiema malarskimi strategiami.

W jednych obrazach dominuje to, co określiłbym jako „spostreżenia wizualne (wzrokowe)” w odróżnieniu od tych obrazów, w których zdecydowanie bardziej dominują „spostreżenia mentalne (pojęciowe)”. Jeśli jednak spojrzymy na całość malarskiego działania artystki (przede wszystkim z lat 2014–2019) jak na działanie systemowe, widoczne stanie się właśnie spotkanie (i przenikanie się) tych dwóch wątków, prowadzące do wyobrażenia sobie wspomnianego spektrum odmian. I właśnie ono jest z pewnością wyjątkowo nośnym i najbardziej zasadniczym (choć przecież niejedynym) atutem twórczości Joanny Mrozowskiej.

Najbliższa spostreżeniom wizualnym jest *Pocztówka z Zacisza*, która chwytła mikrozdarczenie symptomatyczne dla atmosfery specyficznej przestrzeni urbanistycznej, a *Rysunek*





♦ JOANNA MROZOWSKA, *ULICA MLECZNA*, 2019,  
AKRYL, PŁÓTNO, 130×120 CM

◀ JOANNA MROZOWSKA, *OBIEKT ZAMKNIĘTY*, 2017,  
AKRYL, PŁÓTNO, 150×100 CM



na plamie – spostrzeżeniom mentalnym analizującym formy tworzące tę przestrzeń. Natomiast obraz *Obiekt zamknięty* wydaje się być dokładnie na granicy tych dwóch wątków czy strategii, należy jakby do nich obu. Pokrywając całą powierzchnię obrazu ukośne, krzyżujące się kreski to zarówno pojęciowy znak zamknięcia, jak i niemal realistyczny rysunek z natury ukazujący siatkę ogrodzenia. Inaczej spotkanie wspomnianych dwóch wątków zrealizowane jest w *Domu na Wygnance II*, w którym współistnieją dwa rodzaje malarskiej przestrzeni: czysta i logiczna forma w przestrzeni pojęciowej zdaje się niemal drwić z biedaformy domu przedstawionego w przestrzeni bazującej na spostrzeżeniu wzrokowym.

Zwróćmy przy tym uwagę, że obrazy wykorzystujące przede wszystkim spostrzeżenia wizualne też mają w sobie wyraźny rys redukcyjnego malarstwa, korzystają ze złożości, lapidarności języka plakatu tak, by przedstawione motywy zyskały rangę metafory (czy może raczej metonimii), zachowując jednakże wiele cech wizerunków konkretów, bycia zapisami realiów.

W wątku bardziej abstrakcyjnym dostrzegam operowanie prostymi znakami zmierzającymi do uchwycenia tego, co jest najprostszym wizualnie zapisem idei domu. Dochodzi tu do głosu, jak sądzę, wieloletnie doświadczenie zamieszkiwania artystki w warszawskiej dzielnicy Ząbki, dzielnicy małych (i mało efektownych) jednorodzinnych budynków. Domy na Ząbkach to często po prostu „komórki” (taki tytuł nosi jeden z obrazów) – archaicznie trywialne (ale wolno stojące) pojemniki do mieszkania. A jednak właśnie w ich formie artystka dostrzegła wciąż najbardziej rozpoznawalny znak domu, choć zapewne dla większości mieszkańców miast wyobrażenie domu to dziś po prostu ileś metrów powierzchni w bloku, których przecież nie sposób zapisać w jednym czytelnym ideogramie. Zresztą większe bloki z wieloma mieszkaniami mają na ogół formy kojarzące się raczej z szafami do mieszkania lub wręcz z architekturą niemal

industrialną, natomiast eleganckie (w zamierzeniu) wille pretendują najczęściej do bycia znakami wyższego statusu społecznego, ale już niekoniecznie idei domu.

Trzeba jeszcze wspomnieć o obrazie *Biały konwój*, który – choć nie przywołuje formy domu – na przykładzie innego motywu wydobywa tę charakterystyczną dla artystki umiejętność zespolenia spostrzeżenia wizualnego ze spostrzeżeniem pojęciowym. Taki konwój, trochę jak ze snu, nietrudno wyobrazić sobie jako cyklicznie powracający element otoczenia dzielnicy Ząbki.

Obejrzenie zestawu obrazów Joanny Mrozowskiej umożliwia zobaczenie, jak od przedstawiania realnych obiektów-domów uwaga artystki przechodzi do znaków pojęć bardziej abstrakcyjnych. Ale równie dobrze ten proces możemy widzieć w odwrotnym kierunku: od abstrakcyjnych form domów do realnych – oba wątki rozwijane są bowiem w jej twórczości równolegle. I ma to swoją istotną wymowę: wymknięcie się formalnym podziałom lub ograniczeniom, z jednoczesnym respektowaniem walorów każdej wykorzystywanej formuły. Systemowe działanie Mrozowskiej uzmysławia wspólne pochodzenie dwóch formuł rysunku wpisanych w różne obrazy, obrazy wynikające z jednej idei malarstwa pokrewnej sztuce plakatu. ¶

JOANNA MROZOWSKA (ur. w 1976 roku w Warszawie) studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom z malarstwa za pracę *Miasto* obroniła w 2004 roku w pracowni prof. Mariana Czapli, aneks z malarstwa ściennego – w pracowni prof. Edwarda Tarkowskiego. Po studiach doktoranckich, rozpoczętych w 2015 roku, otrzymała tytuł doktora na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie w 2019 roku. Wystawa Joanny Mrozowskiej *Pocztówki z Ząbki* przygotowana została w warszawskiej Galerii Działań w kwietniu 2020 roku, jednak z powodu epidemii nie mogła być w tym terminie udostępniona publiczności.



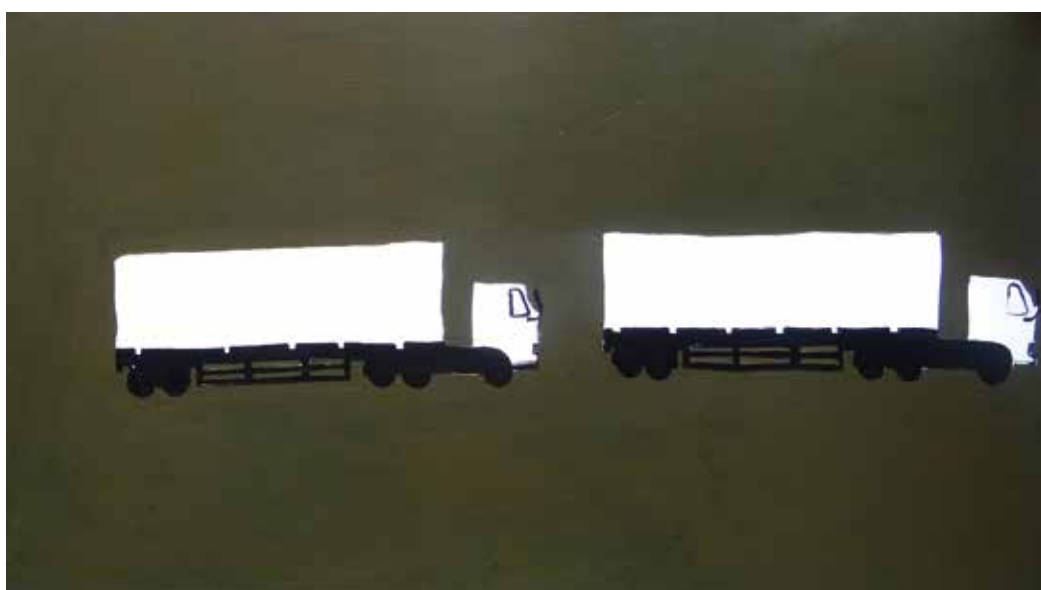
↑ JOANNA MROZOWSKA, *POCZTÓWKA Z ZACISZA*, 2018,  
AKRYL, PŁÓTNO, 100×100 CM



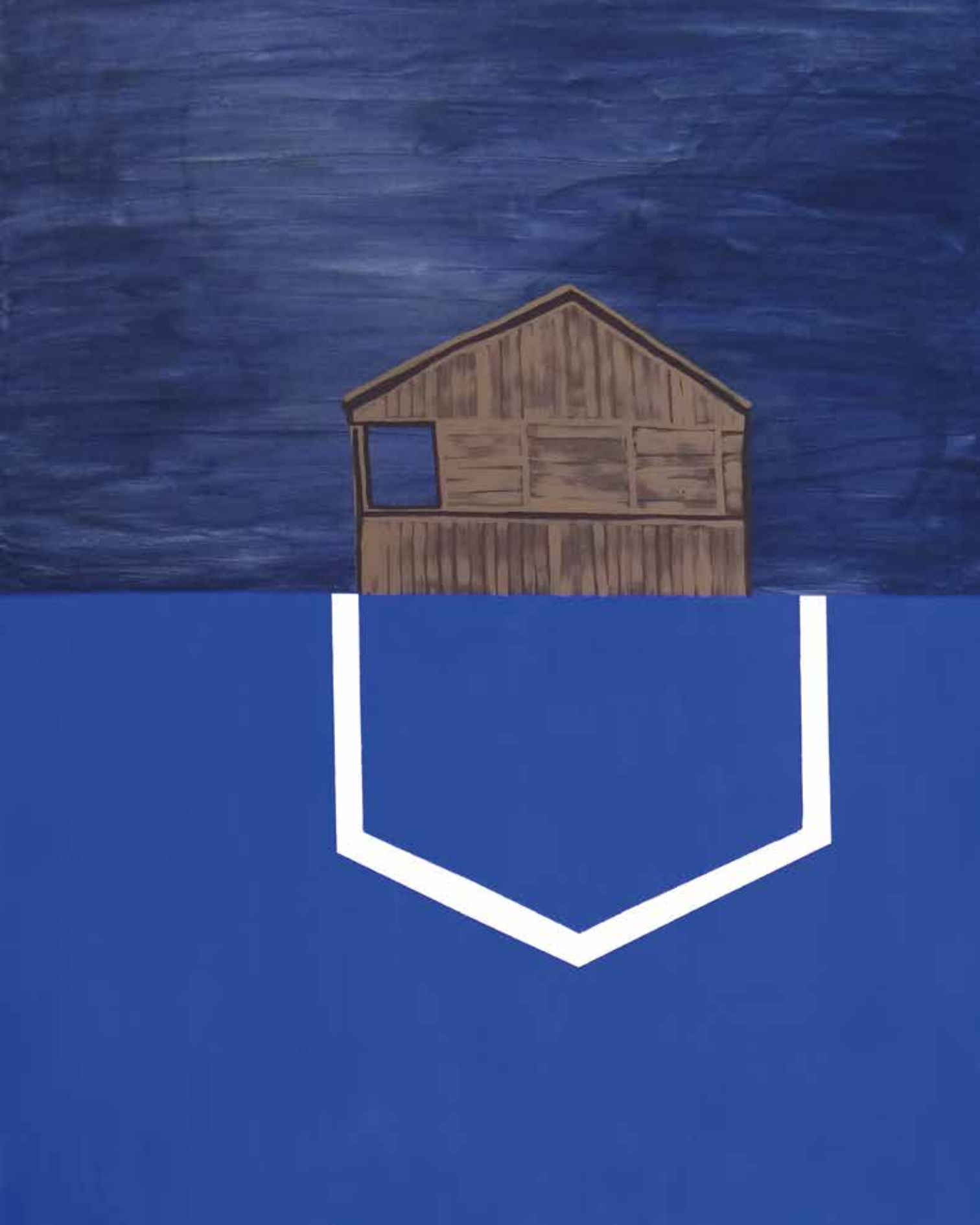
♦ JOANNA MROZOWSKA, *ZACISZE*, 2019,  
OLEJ, PŁÓTNO, 120×160 CM

♦ JOANNA MROZOWSKA, *BIAŁY KONWÓJ*, 2014,  
AKRYL, PŁÓTNO, 90×180 CM

♦ JOANNA MROZOWSKA, *DOM NA WYGNANCE II*, 2019,  
AKRYL, PŁÓTNO, 160×120 CM









AGATA MYJAK

~~Wierzę w sztukę.  
Jednak...~~

~~Wierzę  
Jednak.~~

**MIĘDZY MALARSTWEM A RYSUNKIEM.  
TOMASZ MILANOWSKI – ARTYSTA, DYDAKTYK,  
DZIEKAN WYDZIAŁU MALARSTWA AKADEMII  
SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE**

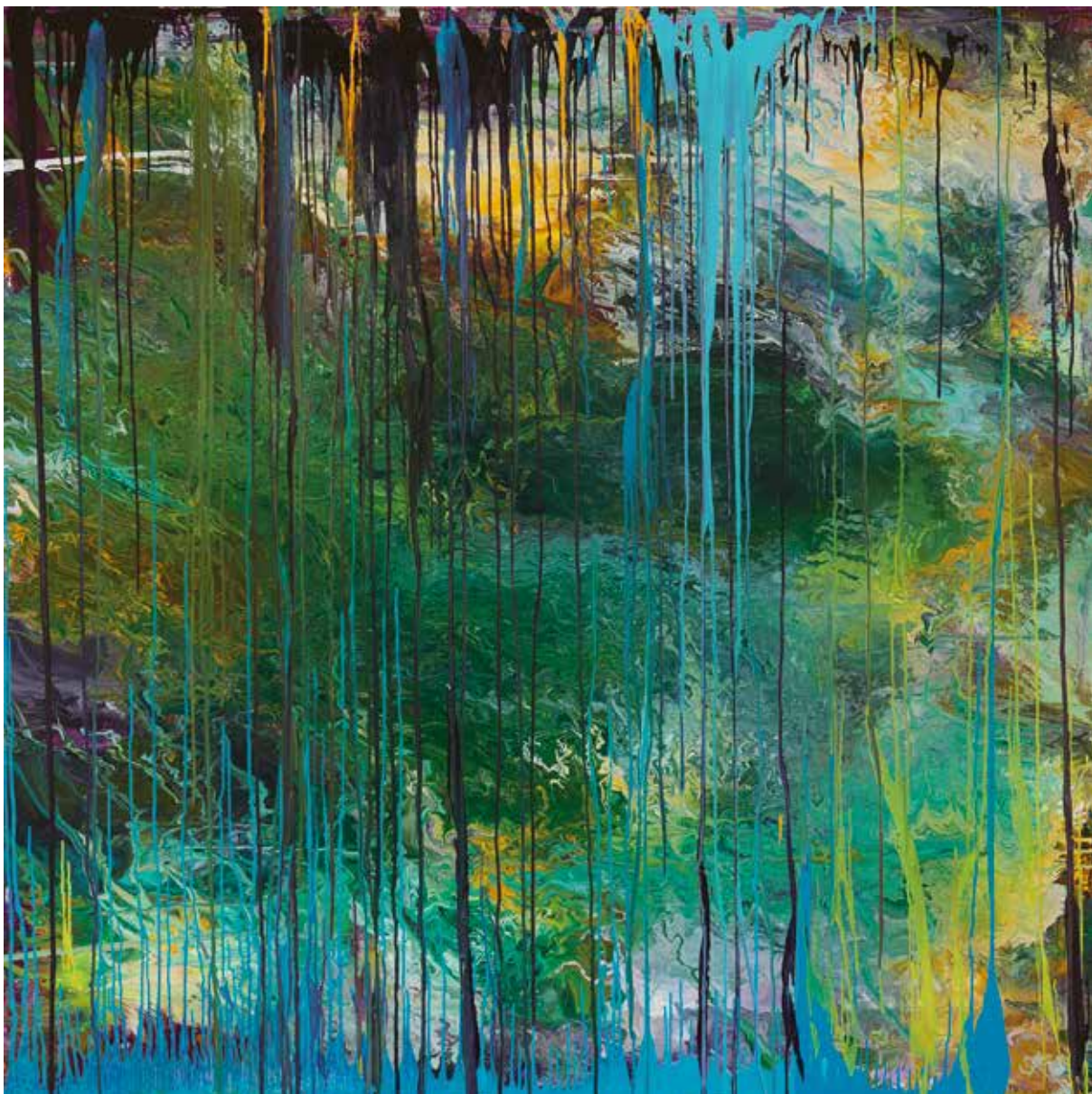
40

Sztuka umierała wielokrotnie. W dość naturalny sposób każda nowa epoka historyczna przynosiła zmianę upodobań. Obecnie również jesteśmy świadkami kryzysu kultury, która uświadomiła sobie własne ograniczenia. Nadszedł kres pewnych ideałów i wydaje się, że nie jest możliwy powrót do dawnej sztuki, do minionego piękna, do klasycznych kanonów. Zanika, oddala się sens sztuki... Przez wieki nadrzędną przyczyną jej tworzenia była chęć utrwalenia czegoś, pozostawienia w pamięci i zachowania dla przyszłych pokoleń. Dziś natomiast, sztuka coraz częściej usiłuje uchwycić to, co nieuchwytnie, nietrwałe, ulotne. Od czasu pojawienia się i rozpowszechnienia fotografii, malarstwo realistyczne i hiperrealistyczne przestało być potrzebne. Sztuka współczesna jest niesłychanie skomplikowanym mechanizmem, podlegającym wyzwaniom artystycznym oraz presji rynku, galerii oraz muzeów. Nastąpił rozkwit technologii cyfrowych, obecnie to nowe media prowadzą dialog, dyskurs, zarówno społeczny, jak i kulturowy. Żyjemy w czasach nadprodukcji bodźców wizualnych. Komunikatory społeczne błyskawicznie przesyłają wiadomości ze wszystkich stron świata. Tylko, czy cyfrowe obrazki, emotikony, dziś wypuszczone w świat, jutro w ogóle coś jeszcze znaczą? Mimo pozornego ciągłego kontaktu, coraz bardziej oddalamy się od siebie. Codzienna wymiana lapidarnych informacji zastępuje rozmowę, spotkanie, bezpośredni kontakt z drugim człowiekiem. Jednocześnie świadomość estetyczna, kulturowa społeczeństwa maleje...

Czy w kontekście tej rewolucji sztuka może przetrwać? Wierzę, że, wbrew przepowiedniom, nie umrze. Po pierwsze, system znaków i symboli

wpisany jest w naszą kulturę. Coraz częściej posługujemy się językiem wizualnym, a słowo traci swą rangę. Po drugie, bezpośrednia relacja z materia, kolorem, śladem ludzkiej ingerencji, wydaje mi się wciąż nie do zastąpienia. Przyglądając się pracy pedagogów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nabieram nadziei na to, że istotne wartości nie zginą. Widzę kontynuację pewnego sposobu myślenia oraz wyrażania tego tradycyjnymi środkami. Bo wciąż np. maluje się farbami na płótnie,

♦ TOMASZ MILANOWSKI, *BEZ TYTUŁU*, 2019,  
OLEJ, PŁÓTNO, 195×195 CM, FOT. A. GUT



jakby podkreślając, że to w dalszym ciągu jednak jest malarstwo. Moim zdaniem, zrozumienie, z jakiej tradycji się wywodzimy, jest jednym z warunków stania się świadomym twórcą. W tym kontekście sztuka pozostaje dialogiem, istnieje dla ludzi. Właśnie taki dialog pokoleń dostrzegam w Pracowni Rysunku prowadzonej przez prof. Tomasza Milanowskiego na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP.

Tomasz Milanowski, od 2016 roku pełniący funkcję dziekana Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, studiował na tym wydziale m.in. w pracowniach prof. Stefana Gierowskiego i prof. Krzysztofa Wachowiaka. W 1994 roku trafił do pracowni Stefana Gierowskiego, która, jak dziś wspomina, okazała się dla niego niezwykle istotna, zarówno z powodu osobowości twórczej prowadzącego, jak i sposobu nauczania. Rysunek prowadził wówczas prof. Jarosław Modzelewski, ale prof. Gierowski równie wnikliwie analizował prace rysunkowe studentów na swoich malarskich przeglądach.

Milanowski od 1998 roku był zatrudniony na Wydziale Malarstwa jako asystent prof. Jerzego Bonińskiego, a potem – prof. Krzysztofa Wachowiaka. I chociaż wygrał konkurs na prowadzenie Pracowni Rysunku, bardzo bliską formą wypowiedzi pozostało dla niego malarstwo. Mam wrażenie, że w głębi duszy, czuje się przede wszystkim malarzem. Ponadto uważa, że tych dwóch dziedzin nie powinno się oddzielać, że uzupełniają się, przenikają wzajemnie. Sztuka nie może dziś być wierna tylko jednemu medium, gdyż wciąż zaskakuje i przekracza granice. Tomasz Milanowski (tak jak kiedyś Stefan Gierowski) podczas przeglądów przypatruje się nie tylko rysunkom, ale także pracom malarskim swoich studentów. Sprawdza, czy ich spojrzenie w obu dyscyplinach artystycznych jest spójne, a kiedy takie nie jest, próbuje dojść przyczyny. Podczas naszego spotkania na Wydziale Malarstwa wspominał, że prof. Gierowski w czasie jednej z korekt nie był w stanie wytłumaczyć mu pewnej kwestii na przykładzie obrazu, ale wyjaśnił ją z łatwością, posiłkując się leżącym obok rysunkiem. Prace malarskie wisiły bowiem podczas przeglądów na sztalugach, a rysunki leżały na podłodze. Malarstwo i rysunek można odnieść do siebie wzajemnie, doprowadzić do wspólnego języka. Nie ma potrzeby wyznaczania między nimi granic.

Kiedyś w akademii rysowano po prostu z modelu. Pamiętam wystawy organizowane pod koniec roku akademickiego na Wydziale Malarstwa. Przechodząc z jednej pracowni do drugiej, miało się wrażenie, że wszyscy robią to samo i w analogiczny sposób – ten sam model, ta sama poza. Milanowski szybko zauważył, że studenci kreślą postać człowieka odruchowo, trochę bezmyślnie, jakby na pamięć, i niewiele z tego wynoszą. Ich rozwój hamował również stale powtarzający się format (100 x 70 cm). Zaproponował inną koncepcję nauczania rysunku: prawo wyboru. Zdawał sobie sprawę, że obowiązkowe zadania z modelu są niezbędne na pierwszym roku, by wyrównać poziom i doszlifować umiejętności. Studenci wyższych lat (a jego pracownia przyjmuje studentów po pierwszym roku) nie powinni niewolniczo trzymać się szkicowania

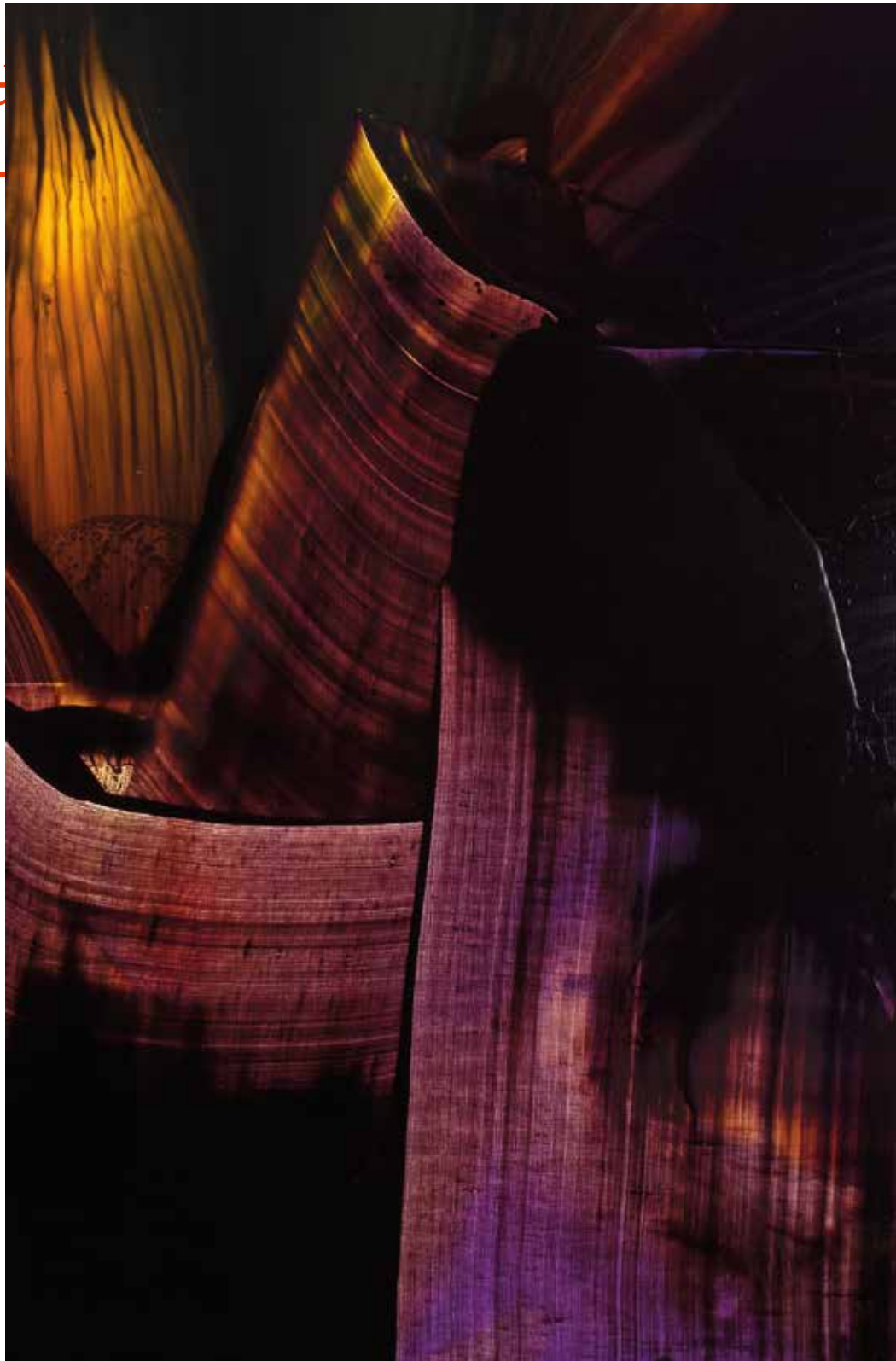
z modela ani używania wyłącznie ołówka lub węgla. W ogóle nie muszą rysować na papierze, mogą jako podłoże wykorzystać gazetę, tkaninę, serwetkę, cokolwiek... Istotny jest sam proces, myślenie rysunkiem, szukanie przez studenta własnej drogi, jego stały rozwój. Kiedy natomiast czuje się zagubiony i przyznaje, że nie wie, co dalej robić, Milanowski prosi go o pokazanie szkicowników. Wówczas rozwiązanie przychodzi samo...

Tomasz Milanowski uważa, że rysunek na Wydziale Malarstwa zmienił się w ciągu ostatnich lat. Nie jest już taki skostniały, akademicki, stał się bardziej liberalny. Z pewnością jest w tym ogromna zasługa takich prowadzących jak on (oraz Elwira Sztetner, która od 2015 do 2019 roku była asystentką w jego Pracowni Rysunku; obecnie tę funkcję pełni mgr Katarzyna Dyjewska), ludzi, którzy otworzyli rysunek na inne formy wypowiedzi artystycznej. Milanowski organizuje przeglądy połówkowe, podczas których każdy student opowiada o sobie. Daje to możliwość spojrzenia na siebie i własny potencjał, określenia samego siebie, swojego miejsca i drogi rozwoju. Do niedawna na Wydziale Malarstwa nie było możliwości wykonywania aneksów z rysunku. Od kilku lat to się zmieniło, student zyskał większy wybór.

Postawa prowadzącego jest bardzo ważna, jego uczciwość w stosunku do studentów, bycie sobą, w zgodzie z własną drogą twórczą. Tomasz Milanowski wie, że wymagać należy przede wszystkim od siebie, a dopiero w dalszej kolejności od innych. Tylko w ten sposób można zdobyć autorytet. Wierność sobie wyczuwalna jest w jego malarskiej filozofii. Nie oznacza to oczywiście, że uparcie wraca do raz sprawdzonych motywów. Na wczesnych płótnach Milanowskiego potrafię dostrzec konkretne kształty, choćby poszczególne liście czy płatki kwiatów. Z czasem formy stawały się coraz bardziej uproszczone, komunikat plastyczny został zredukowany. To już nie rośliny, lecz plamy barwne. Czasem układają się w kształt piór, płomieni, wybuchów, kiedy indziej sprawiają wrażenie stalaktytów lub podwodnych światów... Na tym właśnie polega ich urok, każdy może odnaleźć w nich co innego, czytać je trochę jak nuty... Moim zdaniem jest w nich dokładnie tyle, ile być powinno, nie są „przegadane”, a siła wyrazu osiąga apogeum. Milanowski wciąż poszukuje, eksperymentuje, odkrywa... Niejednokrotnie zestawia intensywne żółcienie, oranże oraz czerwienie z czernią i fioletem, nie obawia się kontrastów. Maluje gestem, niezwykle ekspresyjnie, intensywnie, witalnie, plamy rozlewają się po płótnie, farba zdaje się być nie tyle nakładana, ile wręcz rozchłapywana. Brzmi to jak dzieło przypadku, ale wydaje mi się, że tak jest tylko częściowo, że ten chaos jest pozorny, istnieje w równowadze z narzuconym przez artystę porządkiem.

Profesor Milanowskiego, Krzysztof Wachowiak, w zachwycie nad potęgą żywiołu, namalował serię obrazów, których tematem jest morze. Tworzył gestem; szerokim, spontanicznym, ekspresyjnie wydobywając materię farby. *Cała wiedza i talent współdziałają w tym panoszeniu się farby bezwzględnie zmieniającej się w malarstwo. Właśnie ta prosta*

erzę w szt  
nak...





przemiana, metamorfoza farby jest tajemnicą, która wyróżnia przestrzeń obrazów Wachowiaka wśród monotonnej doskonałości niezliczonej ilości dzieł poczętych z wielkim nadęciem, ale martwych od urodzenia<sup>1</sup> – podsumował tę twórczość profesor, klasyk polskiej nowoczesności, Stefan Gierowski. Czasem pejzaż Wachowiaka wydaje się nieuchwytny, jakby zamglony, niedopowiedziany, innym razem jest niezwykle konkretny, wyostrojony, wyraźnie widzimy piaszczystą plażę, morze i niebo.

Milanowskiego i Wachowiaka łączą pewne rozwiązania formalne. Starają się zachować pierwotny, dwuwymiarowy charakter obrazu malarzkiego. Nie tracą więzi z naturą, wręcz w niej zanurzeni, jednak ważniejsza od tematu wydaje się w ich twórczości materia, struktura, powierzchnia obrazu, gęstość farby, jej rozplątanie się, światło oraz kolor. Odzierając malowany motyw z odniesień, zbliżają się do prawdy. Realizują tematy społecznie, religijnie i politycznie neutralne. Obaj tylko częściowo są w stanie kontrolować czy przewidzieć efekt swojej pracy. Mam wrażenie, że kolor, światło (ściśle z tym kolorem związane, wręcz z niego wynikające) oraz wyszukana gra faktur, owa struktura obrazu, to lekcja wyniesiona z pracowni Stefana Gierowskiego.

Przyszłość sztuki zależy w dużym stopniu od poziomu edukacji. Sens istnienia, również jako twórcy, polega na przekazywaniu dalej wiedzy, doświadczeń, umiejętności... Czy akademia uczy sztuki? Czy sztuki

1 S. Gierowski w katalogu „Malarstwo. Krzysztof Wachowiak”, Galeria DAP, Warszawa 1998.

w ogóle da się nauczyć? Wydaje mi się, że uczelnia, szczególnie artystyczna, ma otwierać horyzonty, stwarzać warunki samokształcenia i wymiany doświadczeń, a dydaktyk powinien być katalizatorem pobudzającym ten proces. Z pewnością narastająca w ostatnich latach biurokratyzacja szkolnictwa, panosząca się sprawozdawczość, nie sprzyjają temu zjawisku, ale to temat na zupełnie inny artykuł...

Chciałabym powrócić do pytania, czy malarstwo jest w dalszym ciągu potrzebne? Coraz częściej słyszę opinie, że na czasie jest instalacja, projekcja multimedialna, rzeczywistość wirtualna, ale malarstwo? Może jednak w namalowanym motywie nadal da się dostrzec coś, czego nikt dotąd nie zobaczył? Może warto podjąć ten trud? Wierzę, że malarstwo wciąż ma siłę oddziaływania, wzrusza lub szokuje, że z perspektywy twórcy nic nie zastąpi satysfakcji z dobrze wykonanego dzieła, w którym artyście udało się przekroczyć samego siebie. Dlatego uważam, że prawdziwy malarz, nawet po wielu różnorodnych i czasem bardzo odległych doświadczeniach i poszukiwaniach, zawsze powraca do malarstwa. Jestem przekonana, że Tomasz Milanowski, aktualnie profesor rysunku, który nieprzerwanie zaskakuje nowymi obrazami, wkrótce wniesie równie ożywczy podmuch w nauczanie malarstwa. ¶







KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

# GÖSTA WESSEL POKAZUJE MALARSTWO W SALONACH KRÓLEWSKIEJ AKADEMII SZTUK WYZWOLONYCH

## Akademia

Akademia jest dziś zrzeszeniem artystów plastyków i architektów. Została założona w 1735 roku, a w 1773 stała się Akademią Królewską, uzyskując przywileje i niezależność prawną.

Jej zadaniem jest prowadzenie działalności zmierzającej do rozwoju sztuk pięknych w Szwecji. Akademia współpracuje z uczelniami artystycznymi w kraju i zagranicą, wspomaga działalność mającą na celu popularyzację i zrozumienie znaczenia sztuki w życiu społeczeństwa. Prowadzi aktywną działalność wystawienniczą, systematycznie pokazuje ważne dokonania we współczesnej sztuce szwedzkiej.

## Geometria

Geometria dokonuje pomiarów Ziemi.

Gösta Wessel zajmuje się geometrią. Jego obrazy poddane są prawom geometrii i matematyki. Są sztuką konkretną, tak jak definiował tę sztukę Theo van Doesburg przy okazji założenia grupy Sztuka Konkretna. Szczegółowość sztuki konkretnej polega na konsekwentnym stosowaniu podstaw naukowego myślenia w pracy artysty. Malarstwo Wessela jest w istocie rzeczy procesem badawczym, jest badaniem praw geometrii oraz wzajemnych zależności między fenomenem formy i fenomenem koloru.

Dzieło sztuki powstaje tu na podstawie przebadanych, ale już własnych, decyzji i możliwości, zatem wolne jest od wszelkich elementów przedstawieniowych, niczego nie opowiada, nie ma tu symboliki ni psychologii. Dzieło sztuki staje się własną, suwerenną rzeczywistością.

### Trójkąt

Gösta Wessel w swej pracy twórczej często posługuje się ideą trójkąta. Trójkąt, ze względu na swe specyficzne właściwości i statyczną stabilność, jest w rękach artysty instrumentem, a może nawet systemem postzegania i rozwiązywania kolejnych postawionych sobie pytań.

### Proporcje i podziały

Malarstwo jest bardzo specyficznym źródłem wiedzy o świecie, ale – aby stać się poznaniem – zmusza artystę do poszukiwań i zbierania, często już pogubionej i zapoznanej, wiedzy.

Artysta pracuje w dziejącym się na co dzień dialogu z tymi, którzy tworzyli podstawy naszej kultury, wraca do źródeł sztuki, do tego, co było pierwsze. Stąd zainteresowanie umiejętnością ustalania proporcji oraz podziałami u Rzymian i starożytnych Greków. I jeszcze podziałami dostrzeżonymi w tradycji muzułmańskiej, a także, oczywiście, boskim podziałem, podziałem złotego środka.

### Jeden

Obrazy artysty są rezultatem rozważań nad pierwszą geometrią i swoistością związków zachodzących między geometrią i matematyką. W pokazanych nam obrazach panuje metafizyczna jedność matematyki i geometrii, a wszystko zaczyna się od liczby jeden, zera nie ma. Wynalazek zera w drastyczny sposób zmienił nas i nasze myślenie. Fenomen zera zburzył jedność rozumienia świata.

Konkretne, a więc oparte na nauce, malarstwo artysty pokazuje drogę powrotu do jedności rozumienia świata.

### Kolor

Malarstwo rozumiane jako proces twórczy, będący zarazem doświadczeniem intelektualnym, jest dla artysty procesem badania światła. Jest realizacją idei na temat koloru, tej bezgranicznej przestrzeni między jasnością i ciemnością.

### Zakończenie

Wystawa w salonach Królewskiej Akademii Sztuk Wyzwolonych prezentuje bardzo mądre i trudne malarstwo. Frekwencja i reakcje sztokholmskiej publiczności dowodzą, że Gösta Wessel stworzył i pokazał nam ważne malarstwo. ¶



# NU



Robert Kuśmirowski

D Z I E Ł O Ż Y C I A

# S W M



**ROBERT KUŚMIROWSKI,  
ARTYSTA SZTUK WIZUALNYCH,  
WYKŁADOWCA W KATEDRZE  
INTERMEDIÓW I RZEŻBY,  
WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY,  
ISP UMCS W LUBLINIE**

**↔ ROBERT KUŚMIROWSKI,  
TRÄUMGUTSTRASSE, 2014**

# R O

# B





Większość moich dokonań na polu artystycznym oparta jest na wytwarzaniu przedmiotów, dokumentów, fotografii, całych pomieszczeń, dużych budowli, sytuacji, a raczej tworzeniu ich łądząco podobnych reprezentacji, które w rzeczywistości nigdy nie występowały i nie miały miejsca. Nie mają one określonego pierwowzoru, jedynie przywołują kulturę materialną pewnej epoki. Zawsze jednak cechuje je pewna dokumentność i badawczość... tylko po to, by wysyłany do odbiorcy komunikat był czytelniejszy. W ten sposób odwołuję się do bogatej pamięci, historii i unoszącej się nostalgii, która towarzyszy kulturze wizualnej z odległej i nieco bliższej przeszłości, powoli znikającej pod kolejnymi warstwami „nowokultury”. Przywoływanie minionych dóbr estetycznych, kruchość rzeczy, rozpad i zniczulica współczesnego świata staje się metodą podejmowania tematu krótkotrwałości, przemijania i śmierci. Duża część moich prac posiada w swoim przekazie „powłokę” wanitatywną. Podobny charakter mają też moje akcje i działania performatywne, uzupełniane komponowaną przeze mnie muzyką. Za jeden z ważniejszych wątków w mojej twórczości mogę uznać problem upływającego czasu, w tym wspomniany już pierwiastek *vanitas*, zarówno w odniesieniu do ludzi, jak i efektów ich działalności. Ważne, jaką rolę w tym wszystkim odgrywa pojedynczy człowiek ze swoją wiedzą i wrażliwością.

Moje aspiracje i fascynacje artystyczne możemy najpełniej odczytać w dwóch wydarzeniach artystycznych. Mam na myśli realizację *Stronghold 2011*,

wykonaną specjalnie do przestrzeni hali fabryki cukru La Sucrière podczas 11. Biennale de Lyon, która dotykała problematyki porzuconych przedmiotów, wypartych technologii i ponownego ich artystycznego przywołania, oraz instalację *Träumgutstraße* (2014), która jest konsekwencją wielu wcześniejszych poszukiwań, badań nad marnością otaczających nas zbiorów i ich przepracowaną urodą.

Twierdza *Stronghold*, masywna instalacja, podważała znaczenie pamięci, zarówno kolektywnej, jak i indywidualnej. Umieszczona w La Sucrière, w jednym z czterech głównych budynków, w których zorganizowano tegoroczne biennale, jest kolejnym potwierdzeniem konieczności posiadania niejednoznacznego i krytycznego podejścia do historii. Szacunek związany z nieufnością, którą wyczuwam w zapisach historii, prowadzi do stworzenia nowej, krytycznej przestrzeni do ponownej dyskusji. W ten sposób wyraźnie sytuuję odbiorcę w dwufazowej ocenie mojego dzieła, wyrażonej przez czas i ponurą architekturę oraz na wskroś aktualny przekaz skrywany pod stosami palonych książek. Projekt wycofuje istotę zarówno sztuki figuralnej, jak i teatru, aby wciągnąć widza w jego osobiste studia i pytania. W związku z tym odwiedzający skonfrontowany jest z ogromem niedostępnego, obojętnego śladu biblioteki i wynikającej z tego kontemplacji. Jak zwykle, anonimowe, a zarazem znajome, obiekty nie mają określonego prototypu, jedynie przywołują kulturę materialną przeszłości i imponującą akumulację.



Wspomniane doświadczenie zepchnęło moją uwagę w stronę zniszczenia nie tylko książek, ale i budynków czy choćby ich częściowego spalenia. Takie działania miały miejsce podczas tworzenia instalacji *Träumgutstraße*, na zaproszenie warszawskiej galerii Salon Akademii mieszczącej się w przestrzeniach dawnego Pałacu Czapskich. To był wyjątkowo dobry moment do przeprowadzenia badań nad „psychoarchitekturą” budynku, kiedy jego powojenny stan „ruinalny” nie pozwalał na odgadnięcie głównych założeń budowlanych. To moment, kiedy głównym narzędziem odtwórczym jest nasza szczątkowa pamięć i dogmatyczny odczyt resztek tego, co do dziś przetrwało. Siła wyobrażeń w doświadczeniu ruin na dwa bieguny (przeszły i przyszły) jest wystarczająco duża, by ten problem pokonać. Gdy jestem na wprost całej, nieodrapanej lub nowo oddanej kamienicy, żadnych informacji o takim miejscu odszukać nie mogę. Nie widzę nic i nic nie wiem o takim budynku. Brak dowodów aktu zasiedlenia, śladów zużycia, użycia czy choćby najmniejszego zadrapania zamyka postępowanie i umarza je w trybie natychmiastowym. Dobrze zanurzyć się w pracy, której nie wykonywało się wcześniej, która stawia najwięcej pytań, a sam stan „ruinny” powoduje, że znajdujemy się w jego najlepszym momencie, by móc odczytać, co mogło być wcześniej, a co dopiero się zdarzy w tym miejscu i z tym miejscem.

*Träumgutstraße* to nazwa nieistniejącej ulicy, zrodzona z potrzeby znalezienia tytułu dla szykowanej wystawy. Jest kompromisem fonetycznym czterech wyrazów: *Traugutt*, *trauma* z języka polskiego i z języka niemieckiego *träum gut* (śnić dobrze), *straße* (ulica). Salon Akademii usytuowany jest przy ulicy Romualda Traugutta, z której wchodzimy do galerii. Taki „stan prawny” zapoczątkował użycie nazwy tej ulicy do moich praktyk słowotwórczych, do

wypracowania wspólnego mianownika wymienionych wyrazów, wyrwanych tu do odpowiedzi, by móc przybliżyć kilka „stron” z mojego zamysłu wystawienniczego.

Przeważnie pracuję z lokalną historią, tworząc instalacje dla konkretnego miejsca. *Träumgutstraße* powstała jako dedykacja dla niepamiętających i tych, którzy nie byli w pałacu za czasów jego świetności, zanim dokonano zniszczenia podczas bombardowania w 1939 roku. Część pałacu zajęła Biblioteka Krasieńskich, która była centrum życia kulturalnego i politycznego Warszawy w latach 1862–1913. Po przebudowie w budynku mieści się Akademia Sztuk Pięknych, w której po raz pierwszy pokazałem tę instalację. W Wiedniu to samo dzieło ukazało się w budynku Hochhaus Herrengasse, pierwszym wieżowcu w mieście, który w cudowny sposób nie został zniszczony podczas II wojny światowej. Za każdym razem podejmuję próbę dostosowania swojej pracy do powierzonego mi budynku. Tak było również w Moskwie, w kamienicy przy ulicy Kuźnicki Most, gdzie odbywała się wystawa *Dom z duchami*. Kamienica została zbudowana w latach 1905–1907 przez pierwszą firmę ubezpieczeniową (pierwotnie nazywaną Rosyjską Spółką Ubezpieczeniową Przeciwożarową), a od 1918 do 1952 roku należała do Ludowego Komisariatu ds. Zagranicznych, później przemianowanego na Ministerstwo Spraw Zagranicznych.

Spalanie symbolizuje mordercze wspomnienia i całkowicie wymazuje pamięć. Spalony pokój istnieje tak, jakby był na innym etapie istnienia, który został zamrożony na zawsze. Chciałem uchwycić moment straty i zachować pamięć o tym, co pozostało nietknięte, przeciwstawiając się zapomnieniu. Szkielety nadpalonego mebla sugerują, że granica, za którą pamięć zawiera umowę z zapomnieniem, ustala nową miarę ich wzajemnej równowagi. ♣



MAREK MAKSYM CZAK

# Miriam Cahn: Samiec twój wróg!

→ WIDOK WYSTAWY MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA, 29.11.2019 – 1.03.2020, FOT. D. CHROBAK, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE

56

Wystawa Miriam Cahn *Ja, istota ludzka* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej zdaniem wielu odniosła sukces. Pokaz idealnie wpisał się w wyznawaną przez MSN koncepcję muzeum krytycznego, według której instytucja kultury powinna być zaangażowana w aktualne sprawy społeczno-polityczne. Monograficzna ekspozycja dzieł Szwajcarki wzmocniła feministyczny dyskurs, tak ważny dla tego muzeum i wielokrotnie przez nie podejmowany. Prace 71-letniej artystki o żydowskim pochodzeniu, której rodzice w latach 30. XX wieku uciekli z III Rzeszy, przyciągają uwagę zarówno formą, jak i tym, że ich autorka potrafi opowiedzieć o swej indywidualnej historii przekuć w narrację o kwestiach uniwersalnych, dotyczących człowieka, a kobiet w szczególności.

Miriam Cahn podczas studiów zarzuciła malarstwo olejne oraz kolor, aby tworzyć wyłącznie rysunki węgłem. Niekiedy były to monumentalne prace, realizowane nie tylko na papierze lub kalce graficznej, lecz także na ścianach budynków i elementach infrastruktury drogowej. W latach 70. artystka zarysowywała obiekty ciągnące się kilometrami wzdłuż północnej obwodnicy Bazylei, czym zwróciła uwagę policjantów. Ciągano ją po sądach i w końcu ukarano. Mimo to na żadnym z etapów walki Cahn się nie poddała, wciąż tłumaczyła, że tworzy sztukę. Do dziś wątek ten wspomina z satysfakcją. Chęć konfrontacji z przedstawicielami odmiennej płci wyraźnie rzuca się w oczy i współgra z tym, jak Cahn wyjaśnia ówczesną rezygnację z farb olejnych i płótna. Był to jej wyraz sprzeciwu wobec sztuki zdominowanej przez mężczyzn, oferującej wyłącznie męski punkt widzenia na świat i kobiety. W tym samym





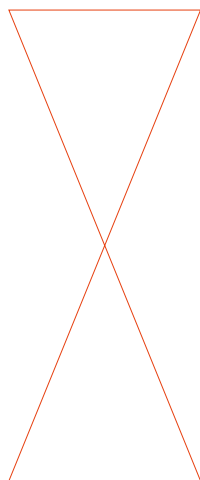


czasie malarka aktywnie włączyła się w feministyczny ruch w Bazylei, dla którego istotnymi kwestiami były: dostęp do aborcji, równa płaca i wsparcie kobiet samotnie wychowujących dzieci. Kuratorka pokazu Marta Dziewańska napisała w katalogu wystawy, że Cahn, uprawiając rysunek, zniosła dotychczasową hierarchię wartości dzieł w zależności od ich natury medialnej. Zdaniem kuratorki artystka zrównała szkic – pospiesznie i niedbale wykonany rysunek, z arcydziełem – pracą wybitną, ukończoną i wykonaną z użyciem wysoko cenionych materiałów. Była to więc świadoma negacja klasycznego piękna, dowartościowująca deformację, szpetotę i konwencję sztuki naiwnej.

Istotna zmiana w twórczości Cahn nastąpiła z początkiem lat 90., gdy na powrót zwróciła się ku malarstwu olejnemu. Od tamtej pory realizuje najlepsze prace: olejne przedstawienia nagich kobiet ukazanych na wprost i *en pied*, z wyraźnie zaakcentowaną waginą i piersiami. Przedstawienia te zostały wyeksponowane zaraz na lewo od wejścia na wystawę i, choć widoczne na nich kobiety zostały namalowane w równie ekspresyjny i nonszalancki sposób jak postaci z rysunków, żaden z rysunków do nich się nie umywa. Wbrew sugestii kuratorki Cahn jest słaba w rysunku. Ona potrafi działać kolorem.

Jeśli mówimy o dowartościowaniu rysunku to Cahn jest wtórna, bo pierwsi zrobili to romantycy dwa stulecia temu. W malarstwie autorka tworzy agresywne i estetyczne zestawienia barw, dzięki czemu nadaje siłę i niepowtarzalną energię przedstawionym bohaterkom. Każda z nich jest naturalnych rozmiarów i każda patrzy prosto w oczy ubranego widza. Każda pragnie konfrontacji. W domniemanym autoportrecie *Czarna wojowniczką ja* kobieta niepokojąco chowa dłonie za plecami. Nie wiemy, czy są splecione, czy trzyma w nich broń, którą zaraz zaatakujecie widza. Domysły odnajdują potwierdzenie w *Starej wojowniczkę ja*, gdzie wizualne alter ego malarki trzyma w jednej ręce kamień, w drugiej drewnianą pałę. Oczywiście, adresatem tych emocji jest mężczyzna. To on zgwałcił kobietę ukazaną w innej kompozycji. To jego malarka oskarża i jemu się sprzeciwia. Piętnuje przypisane mu przemoc, patriarchy i dominację. Cahn, pamiętając historię swojej babci i matki, które zakładając rodziny, zmarnowały swe talenty plastyczne i muzyczne, nie związała się z żadnym mężczyzną, nie zbudowała rodziny, lecz wszystko postawiła na sztukę i artystyczny rozwój.

Cahn jest wojowniczką, zresztą taki tytuł nosi jeden z jej kobiecych wizerunków, i walczy o równouprawnienie nie tylko kobiet. *Błękit*, podejmujący problem uchodźców, można określić słowami krytyka Piotra Kosiewskiego, który całą twórczość artystki interpretuje jako „straszne piękno”. „Straszne”, bo *Błękit* to scena tonięcia osób płynących przez morze, próbujących dotrzeć na obcy ląd, aby tam znaleźć schronienie. „Piękno”, bo forma obrazu jest wyjątkowa, charakterystyczna dla nieprzeciętnego malarstwa. Począwszy od lat 90. artystkę zajmują aktualne sprawy społeczno-polityczne: wojna w Zatoce Perskiej, konflikt na Bałkanach, a obecnie – oprócz kryzysu uchodźczego – widać jej



◀ MIRIAM CAHN,  
*BŁĘKIT*, 21.07.2017,  
OLEJ, PŁÓTNO,  
280×225 CM.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI  
ARTYSTKI ORAZ GALERIE  
JOCELYN WOLFF, PARIS  
I MEYER RIEGGER,  
BERLIN/KARLSRUHE



← MIRIAM CAHN,  
CZARNA WOJOWNICZKA JA,  
03 - 01 + 20.5.2018,  
OLEJ, PŁÓTNO, 175×83 CM

→ MIRIAM CAHN,  
WYLEGIWANIE SIĘ,  
10.07. + 18.08.2013,  
OLEJ, PŁÓTNO, 55×83 CM

→ MIRIAM CAHN,  
WYLEGIWANIE SIĘ / OBCE  
CIAŁO, 12.05. + 13./16.06.2016,  
OLEJ, PŁÓTNO, 200×320 CM



zaangażowanie w ruch #MeToo i obronę praw zwierząt. Na wystawie znajdziemy dwa rysunki czołgów i trzy obrazy grzybów atomowych, odwołujące się do minionych konfliktów. Choć Cahn wielokrotnie powtarza: *Chcę wiedzieć, co się dzieje, że są wojny i dlatego są wojny. Często myślę o wojnach*,<sup>1</sup> jeszcze nigdy nie wystawiła kompozycji o jedynej wojnie, jaka od sześciu lat toczy się na zamieszkiwanym przez nią kontynencie. Artystka zdaje się nie widzieć rosyjskiej agresji na Ukrainę. To zaskakuje, tym bardziej że przytoczony cytat pochodzi z listopada 2014 roku, kilka miesięcy po aneksji Krymu.

Pokaz raz i jednostronnością spojrzenia na problemy nie tylko wojny, lecz również kobieco-męskich relacji. Ekspozycja przygniata emocjonalnym zaciętrzewieniem i negacją męskości. Wszyscy mężczyźni ukazani przez Cahn mają wyraźną erekcję: zarówno obejmujący kobietę, jak i nadzy, leżący jak martwi, co prezentuje *Wylegiwanie się* z 2013 roku. Nieco dalej od tej kompozycji zawisł olbrzymi rysunek ukazujący opuszczone łóżko. Wszystko sugeruje śmierć mężczyzny po kontakcie z kobietą. Czy Cahn fascynuje się kanibalizmem seksualnym u zwierząt? Niektóre samice pajaków pożerają swego partnera tuż po seksie. Podobnie ośmiornica, której kształt odnajdujemy w olbrzymim korzeniu widocznym na obrazie o niemalże identycznym tytule *Wylegiwanie się/ obce ciało*. Niewątpliwie Cahn interesuje fallus, ale wyłącznie on sam, bez mężczyzny. Fallus i przypisana mu symboliczna moc. Za każdym razem jest namalowany dokładnie i starannie. W jednej z ostatnich prac na wystawie, *Polu bitwy/dziele wykonanym pod koniec życia*, znajdziemy poklatkową serię zdjęć, na których naga Cahn przesłania swą waginę penisem z jądrami. Męskie organy płciowe, wyrzeźbione w masie o cielistym kolorze, zastępują jej organy.

W kolejnej serii autorka rzeźbi obrzmiałe piersi. Następnie ich sutki wkłada do ust niemowlęcej główki odlanej w gipsie. Zatem Cahn zastanawia się nad własną historią, ma świadomość, że jest już za późno na założenie rodziny i wydanie potomstwa. Zdaje się pytać samą siebie: co by było, gdybym wiele lat temu oprócz tworzenia sztuki zdecydowała się zostać żoną i matką? W tej pracy emocjonalne zaciętrzewienie z wcześniejszych dzieł niknie. Chęć walki ustępuje spokojnej autorefleksji, a intymny i indywidualny głos Cahn zastępuje głośne hasła i społeczne idee. Jak podpowiada tytuł pracy, autorka jako osoba o ogromnym doświadczeniu wyjawia to, co myśli o sobie pod koniec życia. Ekstremalna szczerość i rozrachunek feministki z własnym życiem poruszają, wzbo-  
gacając przy tym całą wystawę. ¶

1 P. Falguières, É. Lebovici, N. Peteršin-Bachelez, *W mojej pracy każdy dzień jest ważny. Rozmowa z Miriam Cahn [w:] Miriam Cahn: Ja, istota ludzka*, pod red. M. Dziewańskiej, Warszawa 2019, s. 69.





GRZEGORZ BORKOWSKI

## LESZEK PRZYJEMSKI, ANASTAZY WIŚNIEWSKI, DRUK PROGRAMOWY GALERII „TAK”, 1970

---

Mamy w tym roku 50. rocznicę artystycznego gestu? manifestu? tekstu wizualnego?, którym wiosną 1970 roku Leszek (Leonard) Przyjemski z Anastazym Wiśniewskim proklamowali pojawienie się Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak”. Nie był to w dzisiejszym sensie *fake news*, bo galeria sama stwierdzała swoje nieistnienie, ale uruchomiła przez to nieprzewidywalne emocje i myśli związane w równym stopniu ze sztuką i z politycznymi realiami PRL na schyłkowym etapie epoki Gomułki, a tuż przed woltą ekipy Gierka.

Idea nieistniejącej galerii jako pojęciowego konstruktów, stanowiącego element artystycznej strategii, zaistniała w Bydgoszczy nieco wcześniej (też w 1970 roku). Leon Romanow, Ryszard Wieteci i Anastazy Wiśniewski stworzyli nazwę: Galeria „Nie” – Niezależna Galeria Nieistniejąca. Natomiast Przyjemski zaproponował strategię inną (i przekonał do niej Wiśniewskiego): zamiast deklarować sprzeciw w systemie społecznym, który otwartej krytyki nie tolerował, ogłosić przytakiwanie tak szerokie (*Galeria „Tak” przytakuje wszystkim poczynaniom artystycznym*), by mogło budzić refleksję. Pojedyncze „tak” to aprobata, „tak, tak” jest zająknięciem się (z ukrytą wątpliwością), trzy razy „tak” to jak ogólnopaństwowy plebiscyt, ale już w „tak, tak, tak, tak, tak” słychać nerwowe szcęknięcie zębami (podważające sens zwykłego „tak”) lub wyraz afirmacji w stanie upojenia. A może i strach, i brawurowy akcept jednocześnie? Ambivalencja wpisana była i potem w większość działań obu artystów, realizowanych wspólnie pod znakiem Nieistniejącej Galerii „Tak” i prowadzonych indywidualnie.

63

**GALERIA „TAK”** | BYDGOSZCZ  
WARSZAWA  
WROCLAW - POZNAŃ

**Nieistniejąca przecinek galeria przytakująca**

**Galeria „Tak” przytakuje wszystkim  
poczynaniom artystycznym**

**Tak przecinek tak przecinek tak przecinek  
Przecinek tak przecinek tak przecinek tak**

**Czas zrobi swoje przecinek**

**Galeria „Tak” prosi o zgłaszanie  
Wszelkich poczyznań artystycznych**

**Przecinek w celu przytaknięcia przecinek**

**Przecinek**

**TAK**

**Przecinek**

**Galeria „Tak”  
Bydgoszcz  
przy Śniadeckich  
POLAND  
Kierownictwo  
być może artystyczne**

**Anastazy  
Wiśniewski  
Leonard  
Przyjemski**

**Komitet Doradczy  
nie został  
jeszcze powołany,  
a składa się  
z wybitnych twórców**

W odniesieniu do sfery politycznej takie seryjne przytakiwanie tworzyło czytelną sugestię, że należy je odczytywać *à rebours*. Tym samym podsuwało takie traktowanie wszelkich bezkrytycznych komunikatów, np. władz PRL i oficjalnej prasy. A czym było deklarowane przytakiwanie wszelkim rodzajom sztuki? Przede wszystkim chyba dadaistycznym aktem, performatywem wyrastającym ze szwejkowskiego poczucia humoru (i absurdu), a jednocześnie uzmysławiającym, że intelektualny żart może być równie nośny poznawczo jak naukowy esej. „Przytakiwanie” oczywiście ma odcień pejoratywny, a Przyjemski z Wiśniewskim, traktując to słowo w duchu hurraoptymizmu, wyposażyli je w kpinę ze wspierania sztuki przez przytakiwanie wszystkim poczynaniom artystycznym.

Proklamowanie nieistniejącej galerii – czyli instytucji sztuki, a nie np. fikcyjnej grupy artystycznej lub fikcyjnego artysty – wskazywało na fetyszyzowaną w PRL rangę instytucji sztuki jako głównego czynnika sprawczego zjawisk artystycznych. Sugerowało otrzeźwiająca myśl: instytucja może być nieistniejąca, bo znacznie ważniejsze jest realne istnienie artystów/artystek.

W druku programowym Galerii „Tak” możemy też widzieć ciekawy tekst wizualny; wykorzystuje bowiem autorskie i kreatywne operowanie typografią i samą materią tekstu, w którym rytmicznie występują powtórzenia słowa „przecinek” (trochę jak w telegramach). Powracające, a w dolnej części druku wyróżnione i potraktowane jak samodzielny znak, słowo „przecinek” staje się ważnym pojęciowo komunikatem. Zatrzymuje płynną (i bezrefleksyjną) narrację, by dać czas do zastanowienia, które w gruncie rzeczy ten tekst przede wszystkim proponuje. Nobilituje pojęcie przecinka, już nie tylko w roli znaku interpunkcyjnego, lecz także znaku refleksyjnego zatrzymania. Być może te walory tekstowe sprawiły, że programowy druk Galerii „Tak” został w 1970 roku zacytowany w całości w ukazującym się w Krakowie czasopiśmie *Życie Literackie* w dziale *Plastyka* (*Życie Literackie* nr 970/1970, Kraków, s. 14).

Poza tym druk był rozsyłany pocztą do artystów, krytyków oraz instytucji sztuki w Polsce i stał się swojego rodzaju legendą sztuki lat 70. Legendą, bo wielu uczestników życia artystycznego o nim słyszało i dyskutowało, a tylko nieliczni widzieli go w tamtym czasie na własne oczy. Zresztą działalność artystyczna autorów „manifestu” Galerii „Tak” nie była szerzej akceptowana przez instytucje sztuki PRL, więc z czasem przyzwyczaili się do funkcjonowania na marginesie życia artystycznego. W 1978 roku Leszek Przyjemski, z właściwą sobie pogodną autoironią, uzupełnił ten druk na samej górze dopiskiem: PRZYTAKUJEMY SOBIE SAMI. ¶

# Pokłady sztuki

**WIELOGODZINNE ROZMOWY I LATA ZNAJOMOŚCI  
NIE DAŁY MI WIEDZY O TYM, CO NAPĘDZA  
KREATYWNOŚĆ ARTURA KRAJEWSKIEGO.  
JEGO ZACHŁANNOŚĆ NA REALIZACJĘ NOWYCH  
POMYSŁÓW U PRÓBUJĄCYCH NADAŻYĆ ZA NIM  
MOŻE WYWOŁAĆ ZADYSZKĘ!  
MÓWI O SOBIE: – MAM ARTYSTYCZNE ADHD.**

66

Jeśli usłyszymy o wydarzeniu, którego realizacja wymaga zaangażowania i pracy rzeszy ludzi, możemy być pewni, że wykreował je i zamieszany jest w nie twórczo Artur Krajewski.

Ogród Sztuk – Salon Szkolnictwa Artystycznego – bardzo proszę; *Interdyscyplinarny Festiwal Sztuk Miasto Gwiazd w Żyrardowie* – proszę bardzo; *Edukacyjny Festiwal Sztuki artNoble* – ależ bardzo proszę; akcja happeningowo-społeczna *Koniec Świata. Koniec Sztuki* – nie ma sprawy! Wystawa? Wiersz? Książka? Muzyka? – gotowe! A w międzyczasie Artur Krajewski *Foty pstryka stopą i dorabia filozofię* (cykl tekstów związanych z wystawą o tym samym tytule, 2018).

Przyznaję – uodporniałam się na jego aktywność, a mimo to wydarzenia artystyczne *Być jak Czesław Niemien* mnie oszołomiło. Na całość przedsięwzięcia złożyła się wystawa i widowisko muzyczne (premiera w Teatrze Polskim w Warszawie 26 listopada 2019 roku), które zostało zrealizowane w 80. rocznicę urodzin wybitnego polskiego muzyka Czesława Niemena.

Ten ekwilibrystyczny projekt zmobilizował, połączył i pojednał przeróżne środowiska, od warstw społecznych po polityczne... I już wiedziałam – to sprawka Krajewskiego!



Na co dzień doktor habilitowany Artur Krajewski, profesor ASP, prowadzi Pracownię Kompozycji Projektowej i Rysunku, w której – jak twierdzi: – *Studentów uczę umiejętności patrzenia „po swojemu”*.

Czy to prawda, czy pracownia jest jak uporządkowany dziwny świat Czesława Niemena, zapytałam studentów, którzy ją współtworzą. Krajewski bowiem mówi: – *Nigdy nie narzucam im swojej woli, idę za nimi, próbując być jedynie doradcą. Uczę ich żonglować umiejętnościami, które mają. Porządkować je. Zatem posłuchajmy.*

#### Agnieszka Paździorek, studentka III roku WKiRDS

Pracownia prof. Krajewskiego jest miejscem spotkań z inspirującymi ludźmi, którzy tworzą atmosferę sprzyjającą powstawaniu nowych projektów artystycznych i działań twórczych. Ważne, że łączy wiele dziedzin sztuki, poezję, literaturę, sztuki wizualne i muzykę. Dla mnie jest miejscem, gdzie mogę przenieść swoje idee z przestrzeni podświadomości do realnego świata. Spotkania z gośćmi specjalnymi tworzą atmosferę przenikania się sztuk i poszerzają horyzonty. Wzięłam udział w wydarzeniu *Być jak Czesław Niemen*. Mimo że preferuję bardziej kameralne spotkania, koncert w swobodnej interpretacji prezentował twórczość Niemena. To prawdziwe wydarzenie.

#### Magda Chudek, studentka V roku WKiRDS

W pracowni mogą się wykluwać projekty, talenty i możliwości artystyczne, które dotąd były schowane głęboko, a studenci o nich nawet nie wiedzieli. Ich potencjał dzięki pracowni może wyjść na światło dzienne. Otwarta, bezstresowa i życzliwa atmosfera sprzyja rozwojowi niestandardowych i ciekawych projektów, których studenci nie śmieli nawet ujawnić. Tylko w takich warunkach powstaje odpowiednia motywacja do działań artystycznych, a co za tym idzie – do rozwoju umiejętności studentów. Bardzo szanuję otwartość pracowni na możliwość posługiwania się różnymi formami wyrazu, np. rysowaniem na tablecie, tworzeniem obiektów przestrzennych, tkaniny dekoracyjnej itp. Ograniczenie technik do ołówka czy węgla zamykałoby horyzonty studentów. A są one szerokie i mogą się poszerzać, jeśli tylko da się im szansę. A w tej pracowni jest to możliwe.

#### Keiji Matsumoto, asystent w PKPiR prof. Artura Krajewskiego

Studenci mają tu warunki, by budować i rozwijać swój własny świat. W pracowni daje się im wolną rękę, niczego się nie zabrania, niczego nie nakazuje. Ceniona jest każda próba, bo tylko dzięki niej student może się nauczyć czegoś nowego. Staramy się wzmacniać indywidualność studenta.

# dla nieogranicz



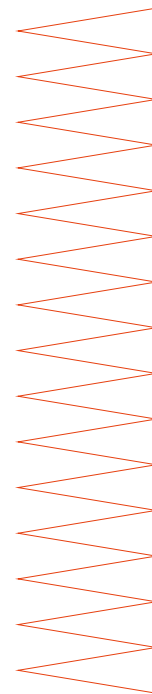
68

## Aneta Tkaczyk, studentka V roku WKiRDS

Pracownia to miejsce otwarte dla wszystkich, którzy chcą w języku plastycznym wyrazić swoją opinię na temat rzeczywistości. Zachęca się tu do twórczej aktywności, wykraczania poza ramy, otworzenia głowy i spojrzenia z innej perspektywy. W pracowni się nie nakazuje, tylko proponuje, zachęca i wyzywa. Możesz dołączyć, jeśli chcesz.

## Patrycja Kotarska, studentka II roku WKiRDS

Każdy student może w pracowni rozwijać swoje pasje. Do zainteresowań i upodobań każdego podchodzi się tu indywidualnie. Stawia na dowolność oraz nowatorstwo. Pozwala na własną interpretację otaczającej nas rzeczywistości. Opiekunem pracowni jest bardzo barwna postać – prof. Artur Krajewski, który swój czas poświęca głównie studentom. Profesor w żaden sposób nie narzuca schematu pracy. Jest otwarty na nasze propozycje i wspiera nas w ich tworzeniu. Dzięki jego podejściu w pracowni nie ma sztywnych reguł. Studenci czują się bardzo swobodnie. Panuje tu rodzinna atmosfera pełna ciepłych uczuć i dobrej muzyki. Co roku organizowana jest wystawa poświęcona wyłącznie twórczości studentów. Dzięki niej każdy czuje się doceniony i ma szansę przez chwilę poczuć się „prawdziwym artystą”. Profesor zwraca dużą uwagę na wprowadzenie





nas w świat sztuki, organizuje spotkania z gośćmi specjalnymi, wyjścia na koncerty, do teatru. Jest to zawsze niezapomniane przeżycie, które pozwala poszerzyć horyzonty i bliżej zapoznać się z pracą artystów, którzy zajmują się inną dziedziną sztuki niż my w pracowni.

Noemi Olesiak, studentka II roku WKiRDS

Dla mnie pracownia jest miejscem, gdzie mogę się rozwijać kreatywnie. Mogę tworzyć coś, co mi się podoba, a nie co jest narzucone. Uważam, że to ważne dla rozwoju. Profesor docenia i szanuje różne media kreatywne. Podoba mi się, gdy mówił jak muzyka, której słuchamy, wpływa na naszą sztukę. Mam podobne podejście, więc cieszę się, że nauczyciel ma takie same poglądy. Uwielbiam spotkania poza zajęciami. Koncert *Być jak Czesław Niemen* był genialny, takich imprez powinno być więcej... Nie podobało mi się tylko to, że gość specjalny był niespodzianką, więc nie mogłam się na spotkanie z nim przygotować.

Joanna Orzińska, studentka II roku WKiRDS

Pracownia jest miejscem dla nieograniczonej wyobraźni. Mogę w niej zacząć cokolwiek, a z pomocą pracowników nabieram pędu i potrafię

znaleźć właściwy kierunek. Profesor to ciekawy człowiek, podziwiam jego energię i gotowość, motywację do działania. Wystawa o Czesławie Niemenie podobała mi się ogromnie, nie wiem, czy byłam kiedykolwiek na tak wspaniałym wydarzeniu. Podobało mi się połączenie różnych środków przekazu: literackiego opowiadania, aranżacji tła, muzyki i teatru. Wystawa pozwala doświadczyć wielu bodźców, wywołuje wiele relacji, reakcji, powiązań. Jest niezwykle inspirująca.

Paulina Kruszewska, studentka III roku WKiRDS:

Mam ogromną przyjemność uczestnictwa w zajęciach w pracowni prof. Krajewskiego od prawie czterech lat. Czuję, że w niej rozwijam skrzydła. Tu nie ma sztywnego schematu i programu ćwiczeń. My, studenci, mamy swobodę tworzenia, komunikacji, co najważniejsze – bezpośredniej komunikacji z profesorem. Jestem wdzięczna za wiele rozmów, które nie raz otworzyły mi oczy na szersze pojęcie sztuki i otaczającej nas rzeczywistości. Bardzo szanuję czas, który profesor poświęca dla nas indywidualnie. Czuję, że wkłada w tę pracę 200 procent siebie. Jego inicjatywy imprez kulturalnych to potwierdzają. Na przestrzeni lat w pracowni pojawiło się wiele ciekawych i znanych osób, takich jak Rafał Olbiński, Jan Machulski, Mietek Szcześniak, Borys Szybc.

Ostatnim wydarzeniem kulturalnym była wystawa połączona z koncertem *Być jak Czesław Niemen*, na którą zaprosił nas osobiście prof. Krajewski. Muszę się przyznać, że nie należę do pokolenia Czesława Niemena, a mimo to jego twórczość żyje wśród nas i jest bardzo znana. Takie wydarzenia artystyczne pokazują, że sztuka Niemena jest niezapomniana i bardzo ceniona.

Obserwując znajomych, widzę, że czerpią inspiracje z takich spotkań i są bardziej otwarci na nowe projekty oraz gotowi do pracy. To dobra motywacja. Myślę, że Czesław, kiedy śpiewał *Dziwny jest ten świat*, chciał przekazać nam smutną prawdę o naszym świecie, ale też dać nadzieję i umocnić wiarę w dobrych ludzi, byśmy zjednoczyli się i zabili w sobie nienawiść. Pracownia prof. Krajewskiego przekonuje, że my, studenci, możemy i potrafimy zebrać się i tworzyć grupę artystów, którzy chcą pokazywać własną interpretację świata. Cieszę się, że mogę wynieść z tej pracowni nie tylko fajną pracę artystyczną.

Krajewski często powtarza: – *Dobra jest taka sztuka, która broni się sama. Nie potrzebuje ton analiz, recenzji i interpretacji.* Przychyłam się do tej diagnozy. Ale czy przeciwstawienie się teoretykom sztuki twierdzącym, że sztuka już się skończyła i artyści nic więcej nie wymyślą, jest możliwe? Studenci Pracowni Kompozycji Projektowej i Rysunku dają jasną odpowiedź. ¶







ALEXANDRA HOŁOWNIA

# ART BASEL MIAMI BEACH 2019

♦ ART BASEL MIAMI BEACH,  
NOVA, JOSH LILLEY,  
GARETH CADWALLADER,  
KATHLEEN RYAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI  
ART BASEL



Co roku na początku grudnia odbywają się w Miami w USA międzynarodowe targi sztuki Art Basel Miami Beach. Przyciągają tysiące gości z całego świata: kolekcjonerów, handlarzy, menedżerów, dyrektorów muzeów i fundacji. W tym czasie do Miami przyjeżdża także elita amerykańskich mediów. Przede wszystkim jednak ta gigantyczna impreza stanowi ważne miejsce spotkań fachowców z branży. W 2019 roku 269 wyselekcjonowanych galerii zaprezentowało sztukę nowoczesną i współczesną najwyższej jakości.

Wystawa Art Basel Miami Beach jest podzielona na sektory: ankieta, czasopisma, edycje, galerie, kabinety, nowości, pozycje.<sup>1</sup> W głównym sektorze przedstawiono dzieła zarówno młodych talentów, jak i uznanych artystów: obrazy, rzeźby, instalacje, zdjęcia, film i sztukę cyfrową. W 2019 roku dodatkowo kolejny sektor – dzieł ponadwymiarowych.<sup>2</sup> W położonym w niewielkiej odległości od hali głównej Art Basel Miami Beach parku Colins, w ramach programu Art Basel Citis: Buenos Aires, zaprezentowano sześć wielkoformatowych rzeźb argentyńskich artystów.<sup>3</sup>

W 2019 roku na Art Basel Miami nie zabrakło rekordowych cen oraz skandali. Najwyższą cenę uzyskała nowojorska galeria Hammer, która za malarstwo Marca Chagalla otrzymała ponad 2 mln dolarów. Za 2 mln dolarów od obrazu poszła także seria dzieł Aleksa Katza reprezentowanego przez nowojorską galerię Marlborough.<sup>4</sup>

Największą sensację wzbudziła praca pod tytułem *Comedian* autorstwa Maurizia Cattelana. Był to banan przymocowany taśmą klejącą do ściany, pokazany przez paryską galerię Perrotin. Według *New York Timesa* ideę tego dzieła sprzedano trzem francuskim kolekcjonerom. Każdy z nich zapłacił za limitowane wydanie 120 tys. dolarów. Wszyscy otrzymali certyfikat autentyczności, a także instrukcję odnowienia pracy. W 2018 roku Cattelan wpadł na pomysł zrobienia rzeźby w kształcie banana. Za każdym razem, gdy podróżował, wieszał banan w swoim pokoju hotelowym dla inspiracji. Wykonał też kilka modeli: najpierw z żywicy, następnie z malowanego brązu. W końcu zdecydował się na prawdziwy owoc.<sup>5</sup> Sztuka jest głównie ideą. Polega na odwadze artysty do redukcji i prostoty. Prasa w Miami rozdmuchała sprawę nietypowego obiektu Cattelana według zasady „każdy może to zrobić”. *New York Post* pisał: *Banany! Świat sztuki oszalał – ten przyklejony owoc sprzedano za 120 tys. dolarów.*<sup>6</sup> Relacje mediów wywołały poruszenie wśród klasy pracującej Miami. Zbulwersowani robotnicy z bananami przyklejonymi do fioletowych koszulek przemaszewali ulicami śródmieścia,



1 <https://www.artbasel.com/miami-beach/the-show>

2 <https://www.mch-group.com/de-CH/news/blog/2019/11/art-basel-miami-beach-2019.aspx>

3 <https://www.artbasel.com/cities/buenos-aires/activation-2019>

4 <https://news.artnet.com/market/price-check-art-basel-miami-beach-2019-1716027>

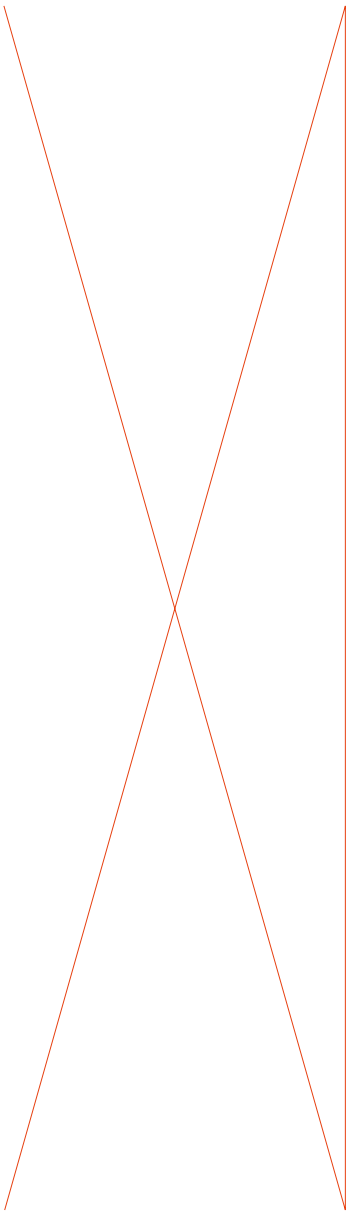
5 <https://www.monopol-magazin.de/cattelan-banane>

6 <https://nypost.com/2019/12/05/this-banana-duct-taped-to-a-wall-is-yours-for-120k-at-art-basel/>



♦ ART BASEL MIAMI BEACH, GALERIA, FOKSAL GALLERY FOUNDATION.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ART BASEL





protestując przeciwko niskim wynagrodzeniom, przemocy i zastraszaniu przez pracodawców. – *Najwyraźniej banan jest więcej wart od nas* – mówiła jedna z demonstrantek zatrudniona dorywczo jako sprzątaczką za 8,5 dolara na godzinę. Kobieta twierdziła, że jej pensja nie wystarcza na opłacenie czynszu ani rachunków za telefon, Internet i telewizję, nie wspominając o prezentach świątecznych dla wnuków. Prawie 60 proc. ludzi w rejonie Miami żyje w nędzy.<sup>7</sup>

Comedian Cattelana pobudził do działania także artystów. Swoje pięć minut miał gruzińsko-amerykański performer David Datuna.<sup>8</sup> W przedostatnim dniu wystawy zdjął banana ze ściany stoiska galerii Perrotin, obrał go i zjadł. Performance zatytułował *Głodny artysta*. Następnie opublikowany na Instagramie film podpisał: *Uwielbiam sztukę Maurizio Cattelana i naprawdę uwielbiam tę instalację. Jest bardzo smaczna*.<sup>9</sup> Przedstawiciele galerii Perrotin wyprowadzili Datunę z targów, ale nie wnieśli oskarżenia. Zareagowali spokojnie: *Kupujący otrzymali tylko certyfikat autentyczności i prawa reprodukcji. Sam banan jest wymienny. Zatem Datuna nie zniszczył dzieła sztuki*.<sup>10</sup> Emmanuel Perrotin orzekł, że praca Cattelana jest zarówno symbolem globalnego handlu i ulotności w konsumpcyjnym świecie, jak i klasycznym rekwizytem komediowym. Performer David Datuna zdobył jednak zainteresowanie prasy. – *To nie jest wandalizm. Ja jestem artystą performance’u* – powiedział dumnie podczas konferencji prasowej na Manhattanie, w której wzięło udział kilkunastu dziennikarzy z prasy lokalnej i międzynarodowej. Pomysł naruszenia pracy Cattelana przyszedł mu do głowy w sobotę rano, ale czekał, aż będzie głodny, aby zrealizować swój plan koło południa. – *Zjadłem koncepcję artysty. Myślę, że po raz pierwszy w historii jeden artysta zjada koncepcję innego artysty* – podkreślił.<sup>11</sup>

Twórczość Maurizio Cattelana wywołuje u odbiorców niespodziewane reakcje. W 2019 roku w pałacu Blenheim w Wielkiej Brytanii skradziono jego połączaną toaletę nazwaną *America*. Sprawców nie odnaleziono.<sup>12</sup>

Kolejnym gościem targów, który rozreklamował się dzięki Cattelanowi, był amerykański aktywista i artysta z Bostonu Roderick Webber. Podczas tygodnia artystycznego w Miami razem ze mną i innymi artystami z grupy Erica Ginsburga wystawiał swoje kolaże na targach sztuki

7 [https://www.miaminewtimes.com/news/art-basel-banana-becomes-protest-symbol-for-miami-janitors-11327734?fbclid=IwAR3Wu7iH1aoy7-rd40wriRN8\\_tjwFlw22018SuTbHKA47h63nJX8N4NsQY](https://www.miaminewtimes.com/news/art-basel-banana-becomes-protest-symbol-for-miami-janitors-11327734?fbclid=IwAR3Wu7iH1aoy7-rd40wriRN8_tjwFlw22018SuTbHKA47h63nJX8N4NsQY)

8 [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Datuna](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Datuna)

9 [https://twitter.com/BNONews/status/1203509009371807745?fbclid=IwAR0\\_wpkKolljACJtRTAnvtxzUl9Q-e9fEvEPStioVlnkTMDyLYwA3G7psl](https://twitter.com/BNONews/status/1203509009371807745?fbclid=IwAR0_wpkKolljACJtRTAnvtxzUl9Q-e9fEvEPStioVlnkTMDyLYwA3G7psl)

10 <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2019-12/banane-kunst-art-basel-miami-maurizio-cattelan>

11 <https://hyperallergic.com/532217/it-tasted-like-120000-says-artist-who-ate-maurizio-cattelans-infamous-banana-artwork/>

12 [https://en.wikipedia.org/wiki/America\\_\(Cattelan\)](https://en.wikipedia.org/wiki/America_(Cattelan))



Frieze Art Fair.<sup>13</sup> Banan Cattelana sprowokował go do akcji. W ostatnim dniu Art Basel Miami Beach wykonał querrilla performance. Na pustej ścianie, gdzie wcześniej znajdował się banan, napisał czerwoną szminką *Epstein się nie zabił* (Epstein to oskarżony o pedofilię multimilioner z Florydy wspierający Art Basel Miami Beach). Napis sugerował polityczne machlojki wskazujące, że przebywający w nowojorskim więzieniu milioner wcale nie powiesił się sam, tylko został zamordowany.<sup>14</sup> Samowolny performance Davida Datuna uznano za mało szkodliwy wybryk. Natomiast Rodericka Webbera aresztowano, a jego graffiti szybko zmyto. Sędzia z Miami ukarał Webbera za wandalizm grzywną wysokości 325 dolarów.<sup>15</sup> Artysta odwołał się od wyroku. – *Zmuszę sędziego lub ławę przysięgłych do ustalenia, czym jest sztuka* – powiedział w krótkim wystąpieniu na sali sądowej w Miami Beach.<sup>16</sup>

Targi sztuki w Stanach Zjednoczonych stały się żywą platformą wymiany i inspiracją do przemysłu również dla artystów marzących o sławie i pieniądzu. Miał rację Andrzej Starmach, szef krakowskiej galerii Starmach, mówiąc, że Art Basel Miami Beach są lepsze od biennale sztuki czy documenta. Poza tym dziś mało kto uznaje podział na sztukę komercyjną i tę niesprzedaną, uduchowioną. Po prostu handlujemy wszystkim. ¶

13 <https://www.fridgeartfair.com/blank>

14 [https://de.wikipedia.org/wiki/Epstein\\_didn%E2%80%99t\\_kill\\_himself](https://de.wikipedia.org/wiki/Epstein_didn%E2%80%99t_kill_himself)

15 <https://www.dailymail.co.uk/news/article-7772043/Man-arrested-scrawling-Epstein-didnt-kill-120-000-banana-displayed.html>

16 <https://www.miamiherald.com/news/local/crime/article238900463.html>

♦ RAÚL DE NIEVES  
I CAJSA VON ZEIPPEL,  
ART BASEL MIAMI BEACH 2019,  
FOT. A. HOŁOWNIA



LUKASZ WIĄCEK

G A L E R I A  
J E D N E  
O  
O  
B R A Z U

# Niespodziewany moment zawieszenia. Japończyk fotografujący niebo niebo – jako krótka refleksja nad ludzkim *Blue S Blue Screen of Death*

Nie  
mo  
Jap  
nie  
ref  
Blu



Współczesny człowiek, żyjący w dobie globalnego konsumpcjonizmu i szybkiego postępu technicznego, każdego dnia wystawiony jest na działanie niezliczonych bodźców zewnętrznych, które z różnym natężeniem do niego docierają, a następnie są odbierane i analizowane bardziej lub mniej świadomie. Jednym słowem otaczający nas świat wymaga nieustanną gotowość; gotowość do patrzenia oraz reagowania – do pewnej gonitwy za nieuchwytnym. I choć problem konsumpcjonistycznego społeczeństwa podnoszony był już wielokrotnie przez kulturoznawców, filozofów, socjologów i politologów, dotyczył głównie zrozumienia sposobu niepoahamowanego zdobywania i gromadzenia dóbr materialnych, a także korzystania z dostępnych nam usług ponad racjonalne potrzeby. Wynika z tego, że człowiek w pewnym momencie rozwoju cywilizacji wpadł w pułapkę – konsumpcyjny styl życia stał się celem samym w sobie, a ilość posiadanych dóbr zaczęła warunkować wartość człowieka. W tym miejscu przytoczę słowa Ericha Fromma: *Cały świat w swoim bogactwie zostaje przekształcony w przedmiot konsumpcji. W akcie konsumpcji człowiek pozostaje pasywny i łączywie pochłania przedmiot konsumpcji (...). Przedmioty konsumpcji (...) nie są odbierane pod kątem rzeczywistych ludzkich uzdolnień, ale pod naciskiem jednego potężnego pragnienia: potrzeby posiadania i używania.*

Konsumpcja jest wyalienowaną formą utrzymywania kontaktu ze światem, który nie jest już przedmiotem zainteresowania i troski człowieka, lecz staje się celem jego chciwości.<sup>1</sup>

Wspomniana konsumpcja, będąca pewną formą utrzymywania kontaktu ze światem, doprowadziła nas nie tylko do zmiany codziennych nawyków i przyzwyczajzeń, lecz także do niebezpiecznego przeobrażenia metody kontaktowania się międzyludzkiego, a tym samym sposobu odbierania otoczenia. Panująca w dzisiejszym świecie „kultura obrazkowa” stała się próbą przekazywania obrazem wszystkich myśli – niestety, w mocno zniekształconym, a tym samym nierealnym kształcie. Doprowadziło to do poważnego konfliktu wynikającego ze zderzenia dwóch niepokrywających się ze sobą rzeczywistości – realnej i wyobrażonej. Kolekcjonujemy oraz multiplikujemy coraz więcej wąskich wyinków rzeczywistości, kadrów będących wyidealizowanymi pocztówkami z naszego życia, pozbawionych jednak szerszej perspektywy i realnego kontekstu.<sup>2</sup>

Wystarczy rozejrzeć się w internetowych portalach społecznościowych typu Facebook czy Instagram, żeby zauważyć siłę oddziaływania wykreowanych przez nas sytuacji, które mogą funkcjonować wyłącznie w oderwaniu od rzeczywistości.

Taka postawa doprowadziła do momentu „przeładowania obrazem”. Nastąpiło pewnego rodzaju zatarcie się granicy między tym, co realne, a tym, co wyobrażone. A człowiek niebędący w stanie przyswoić kolejnych bodźców ulega niespodziewanemu i chwilowemu „zawieszeniu”. Tytułowy *Japończyk fotografujący niebo*, jawiąc się nam jako przedstawiciel współczesnej ludzkości, wplątanej w sztucznie wykreowany, konsumpcjonistyczny świat „kultury obrazkowej”, doświadcza ucłowieczonego *Blue Screen of Death*, czyli Niebieskiego Ekranu Śmierci – oryginalnie pojawiającego się po wystąpieniu błędu sterownika w komputerze, oznaki przeciążenia, z którym oprogramowanie nie potrafi sobie poradzić, więc zawiesza pracę całego urządzenia. Charakterystyczny niebieski kolor ekranu z wyświetlanym na białym kodem błędu i zatrzymanie pracy mechanizmu bezpośrednio możemy odnieść do zawieszony w nieokreślonej przestrzeni postaci mężczyzny, który z uniesionymi ku górze rękami, trzymając w dłoniach telefon komórkowy, wpatruje się za jego pomocą w jasnoniebieskie niebo. Owo zawieszenie, chwilowe odcięcie się od świata, a tym samym od nadmiaru bodźców, jest momentem odczucia braku czegokolwiek, z czym można się utożsamiać, a bezkresny błękit, choć widziany przez ekran, stanowi wymuszoną świadomość pustki.

1 E. Fromm, *Mieć czy być?*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2003, s. 80.

2 R. Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*, Wrocław 2013, s. 367–369.



→ BARTEK  
KIEŁBOWICZ,  
JAPŃCZYK  
FOTOGRAFUJĄCY  
NIEBO, 2017,  
AKWARELA,  
FLAMASTER,  
PAPIER



Bartek Kiełbowicz, baczny obserwator otaczającej go rzeczywistości, w swojej twórczości porusza się po trudnej do uchwycenia granicy wspomnianych dwóch kategorii świata – realnego oraz wyobrażonego. W pracy *Japończyk fotografujący niebo*, która stała się przyczynkiem do niniejszej refleksji, artysta podejmuje konkretne społeczne konteksty, które, nie będąc pierwszoplanowym tematem Kiełbowicza, wpływają na jego życie, a tym samym i na malarstwo<sup>3</sup> – jak pisał Stach Szabłowski. Artysta świadomie skupił się na zobrazowaniu pewnej sytuacji, dla uwytknienia której pozbawił tytułowego Japończyka kontekstu miejsca. Takie działanie pozwoliło Kiełbowiczowi skupić wzrok widza na konkretnym fragmencie, na wzmocnieniu jego przemyśleń nad tematem pracy. Zabieg ten znajduje potwierdzenie w aktualnych badaniach nad psychologicznymi i neurofizjologicznymi uwarunkowaniami sądów estetycznych,<sup>4</sup> przeprowadzonych przez zespół dr. hab. Piotra Francuza z Instytutu Psychologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Nawet gdy patrzymy na obraz przez dłuższy czas, nie oglądamy go w całości. Skupiamy bowiem wzrok na niektórych fragmentach, pozostałe części obrazu pomijamy, uznając je za nieistotne. Takie działanie naszego umysłu ma wpływ nie tylko na odbiór dzieł sztuki, ale też na sposób kształtowania otaczającej nas rzeczywistości.<sup>5</sup>

Tym samym, ten prosty tylko na pozór rysunek Kiełbowicza staje się niezwykle przemyślanym, subtelnym komentarzem artysty, odnoszącym się do uwikłanego w konsumpcyjną „kulturę obrazkową” społeczeństwa. A zwrócenie uwagi odbiorcy na zaistniały problem „przeładowania obrazem” ma doprowadzić go nie tylko do zastanowienia się nad sposobem odbierania rzeczywistości, ale również do wszczęcia dyskusji nad dalszym jej rozwojem. ¶

3 S. Szabłowski, *Żywopłoty*, <http://www.kielbowicz.eu/380ywop322oty.html#> (dostęp: 23.01.2020).

4 Np. badania prowadzone przez zespół dr. hab. Piotra Francuza z IP KUL.

5 P. Francuz, *W jakim zakresie wyniki badań neuropoznawczych pozwalają zrozumieć istotę przeżycia estetycznego?*, wykład wygłoszony w ramach Dnia Mózgu na SWPS, 21 marca 2015.

**RYSZARD  
ŁUGOWSKI  
NAPIJMY SIĘ  
HERBATY**

**GALERIA WYSTAWA  
WARSZAWA  
LUTY 2020**

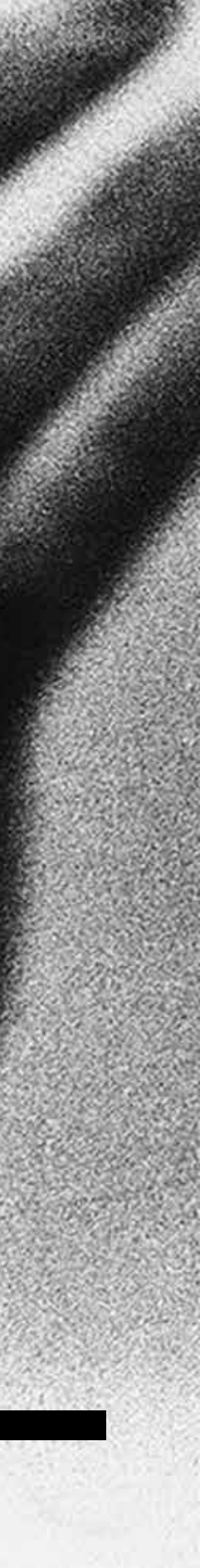
→                      → → →



→ → →  
→



82





KATARZYNA NAGÓRSKA

# SPOJRZENIE RZECZY. JAPOŃSKA FOTOGRAFIA WOKÓŁ PROVOKE

Prowokujący materiał myślowy. Tak brzmiał podtytuł magazynu *Provoke*, który wstrząsnął japońską sceną fotograficzną pod koniec lat 60. XX wieku. Wystarczyły jedynie trzy numery tego efemerycznego periodyku, założonego przez krytyka sztuki Kōji Takiego z fotografami Takumą Nakahirą i Yutaką Takanashim oraz poetą Takahiko Okadą, z charakterystycznym stylem zdjęć *are-bure-boke* (ziarno, rozmaz, nieostrość) i odważnym, radykalnym wzornictwem, aby stał się jednym z kamieni milowych w historii fotografii ostatnich 50 lat. Pół wieku później centrum sztuki Bombas Gens w Walencji dedykuje fotografom skupionym wokół projektu wielką, historyczną retrospektywę.

Na spektakularnej wystawie *La mirada de las cosas. Fotografía japonesa en torno a Provoke (Spojrzenie rzeczy. Japońska fotografia wokół Provoke)* kuratorzy Nuria Enguita i Vicent Todolí przedstawiają po raz pierwszy w Europie 481 zdjęć wykonanych przez cztery pokolenia fotografów. Są to: Toyoko Tokiwa, Ikkō Narahara, Shōmei Tōmatsu, Eikoh Hosoe, Akira Satō, Kikuji Kawada, Hiroshi Hamaya, Takashi Hamaguchi, Nobuyoshi Araki, Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira, Daidō Moriyama, Tamiko Nishimura, Ishiuchi Miyako i Kōji Enokura. Wszystkie prace należą do hiszpańskiej kolekcji *Per Amor a l'Art*, która stała się największą kolekcją japońskiej fotografii w prywatnych rękach poza Japonią. Warto zaznaczyć też, że 96 zdjęć Takumy Nakahiry, zebranych pod tytułem *Circulation*, po raz pierwszy pokazano w Europie.

W latach 1957–1972 w Japonii dokonała się radykalna transformacja języka fotograficznego grupy artystów, którzy zaczęli rozwijać swoją

↑ TAKUMA  
NAKAHIRA,  
SHIKISHIMA,  
1970–1971

---

twórczość w okresie powojennym. Odnowienie nastąpiło równoległe z ogromnymi przemianami gospodarczymi, kulturowymi i społecznymi w latach naznaczonych konfrontacją, głównie protestami przeciwko dziedzictwu amerykańskiej okupacji. Bezprecedensowy boom gospodarczy od 1964 roku i szybkie zanurzenie się w kulturze przemysłowej i konsumpcyjnej, które tłumili wartości i struktury społeczeństwa o zasadniczo rolniczym charakterze, były tłem, na którym artyści, zjednoczeni przez niezadowolenie i gniew, opracowali nowy sposób fotografowania, rozwijając nowe formy i generując nowatorski język. Przewroty polityczne lat 60., rola Japonii jako bazy wojskowej Ameryki Północnej podczas wojny w Wietnamie, narodziny kontrkultury... Gniew i protest znajdują odzwierciedlenie na zdjęciach prostytutek z amerykańskimi żołnierzami w barach i ciemnych zaułkach, demonstracji przeciwko traktatom o przyjaźni między rządami Tokio i Waszyngtonu, w pozostałościach społeczeństwa konsumpcyjnego, które symbolizuje pusta butelka coca-coli, zapomniana i na wpół zakopana w ziemi, którą uwiecznia Kikuji Kawada.

Wśród fotografów uczestniczących w wystawie najbardziej doświadczony był Hiroshi Hamaya. Zawsze w czołówce nowatorów fotografii w Japonii, Hamaya został pierwszym azjatyckim członkiem agencji Magnum Photos. Był prekursorem transformacji dokonanej przez kolektyw VIVO w latach 50., w późniejszym okresie działał w grupie Provoke. Fotografka Ishiuchi Miyako to przedstawicielka młodszego pokolenia. Jej eksperymentalne podejście do techniki służy zagłębieniu się w japońską tożsamość w burzliwych czasach przemian kulturowych. W 2014 roku Miyako, jako pierwsza Azjatka, otrzymała prestiżową nagrodę Hasselblad. Koniec tej ewolucji reprezentują prace Kōji Enokury, z paralelami do *arte povera*.

W 1956 roku seria fotografii Ikko Narahary zatytułowana *Ningen no tochi* (Ludzka Ziemia), wystawiona w galerii w Tokio, ukazała nowy sposób patrzenia przez obiektyw aparatu, który niewiele miał wspólnego z naturalistycznym realizmem powojennych autorów. Narahara zdefiniował go jako „dokument osobisty”, to znaczy dokument subiektywny, który, choć jest częścią jego osobistego spojrzenia na konkretną rzeczywistość, pozwala na to, by rzeczywistość, do której te przedmioty nawołują, uległa zmianie. Z kolei Shōmei Tōmatsu przez lata pracował nad sposobem dokumentowania, który wykraczał poza rzekomą obiektywność fotoreportażu. Rzeczywistość nie była już serią miejsc i chwil, lecz stanowiła abstrakcyjną i konkretną przestrzeń otwartą na eksperymenty formalne jako subiektywną wypowiedź artysty. W 1957 roku wystawa *The Eyes of Ten* zgromadziła fotografów, takich jak Tōmatsu, Eikoh Hosoe i Ikko Narahara, którzy dwa lata później razem z Kikuji Kawadą i Akirą Satō utworzyli agencję VIVO. Zainspirowana działaniami amerykańskiej galerii Magnum Photos, VIVO szukała środków subiektywnego wyrazu przez styl, który był reakcją na fotografię bezpośrednią i obiektywną: wojenny fotoreportaż, powojenny socrealizm przesiąknięty

---

ideologią rządu. Zaczynając od realizmu bezpośredniego okresu powojennego przez erę wielkich protestów, tak dobitnie odzwierciedlonych w fotografiach, które Hiroshi Hamaya wykonał podczas demonstracji przeciwko ANPO (Traktatowi o wzajemnej współpracy i bezpieczeństwie między Stanami Zjednoczonymi a Japonią), VIVO utorowała drogę do wielkiego przewrotu, który nadszedł wraz z *Provoke*.

Efemeryczny fotomagazyn *Provoke*, założony w 1968 roku przez wspomniany już zespół, do którego od drugiego numeru dołączył Daidō Moriyama, do 1970 miał jedynie trzy numery, ale na zawsze zmienił pejzaż japońskiej i światowej fotografii. Celem *Provoke* było ukazanie nowych perspektyw i ponowne zbadanie związków między językiem a fotografią, między sztuką a oporem politycznym. Język alternatywny, jakim jest fotografia, założyciele pisma rozumieli jako akt, w który zaangażowane jest nie tylko spojrzenie i myśl, ale całe ciało: fotografowanie to użyczenie ciała światu. Według słów Takiego *Ostatecznie wszystkie ekspresyjne przejawy, niezależnie od tego, czy jest to fotografia, czy język, opierają się na dążeniu do wyjaśnienia, czym jest prawdziwa Jaźń, przemierzając ciałem skórę niepewnych zjawisk.*<sup>1</sup> W języku fotograficznym *Provoke* streścił przemianę, która miała miejsce we wszystkich manifestacjach artystycznych – rzeźbie, land art, performansie – ekspresyjnie definiując epokę. Idea fotografii jako aktu znajduje wyraz w pracach Takumy Nakahiry, który podczas paryskiego Biennale w 1971 roku codziennie fotografował miasto. Nocą zamieszczał zdjęcia na panelu, a te z poprzedniego dnia usuwał i pozostawiał rozrzucone na ziemi w dynamicznej pętli niekończącej się zmiany.

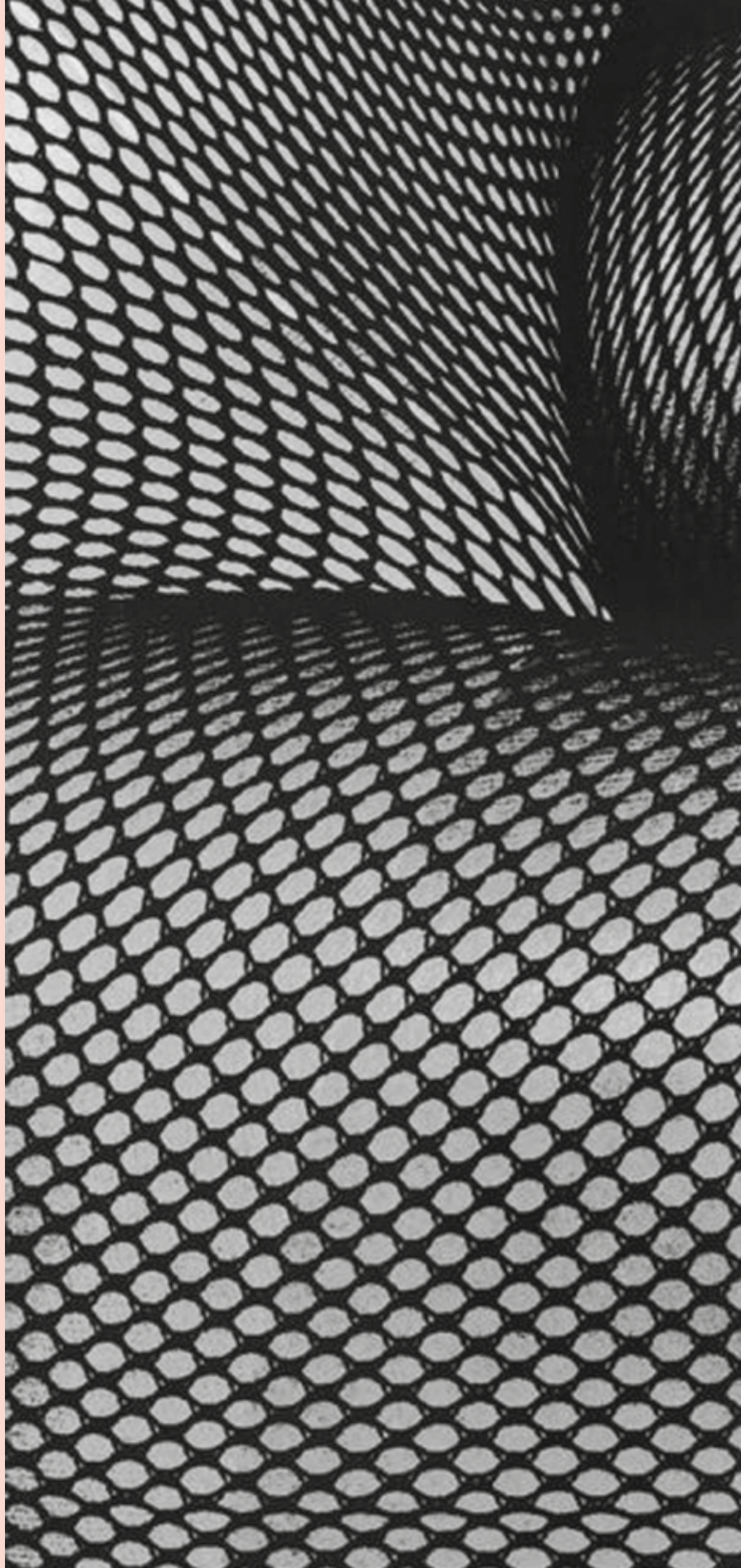
*Are-bure-boke*, określenie, które stanowiło motto magazynu, to więcej niż synteza formalnej estetyki zdjęć, to także filozoficzne podejście artystów. Zamazana, ciemna, nieostra, eksperymentalna fotografia *Provoke* nie poszukuje czystego piękna, lecz jest dokumentem ruchu. W tej ciemności lokują się nocne krajobrazy Daidō Moriyamy, portrety mrocznych miejsc zamieszkałych przez nieuchwytnie postacie, które wprowadzają nas w niepewność miejskiej nocy, opierające się tradycyjnym formom wizualnym, z ich wyblakłymi kątami i liniami otaczającymi puste pejzaże infrastruktury, zbudowane z kabli, ciemności i nocnych straszyleł. Mimo swojego tytułu, *Provoke* nie był prowokacją w sensie politycznym, ale w sensie formalnym, w poszukiwaniu nowego języka wyjaśniającego świat. Fotografia używa własnego języka, niezależnego od słów, i jest prezentowana jako dokument, który musi przeczytać widz.

Krajobraz jako metafora japońskiej tożsamości, refleksja nad urbanizacją, wreszcie fascynacja ciałem to leitmotyw przewijający się wśród setek wystawionych prac. Fotografowie skupieni wokół VIVO i *Provoke* wykazywali rosnące zainteresowanie przedstawieniem ludzkiego

1 K. Taki, *What Can Photography Do: In Lieu of Introduction*. Mazu tashikarashisa no sekai o sutero: shashin to gengo no shisō, Tokio, Tabata Shoten, 1970, s. 6.

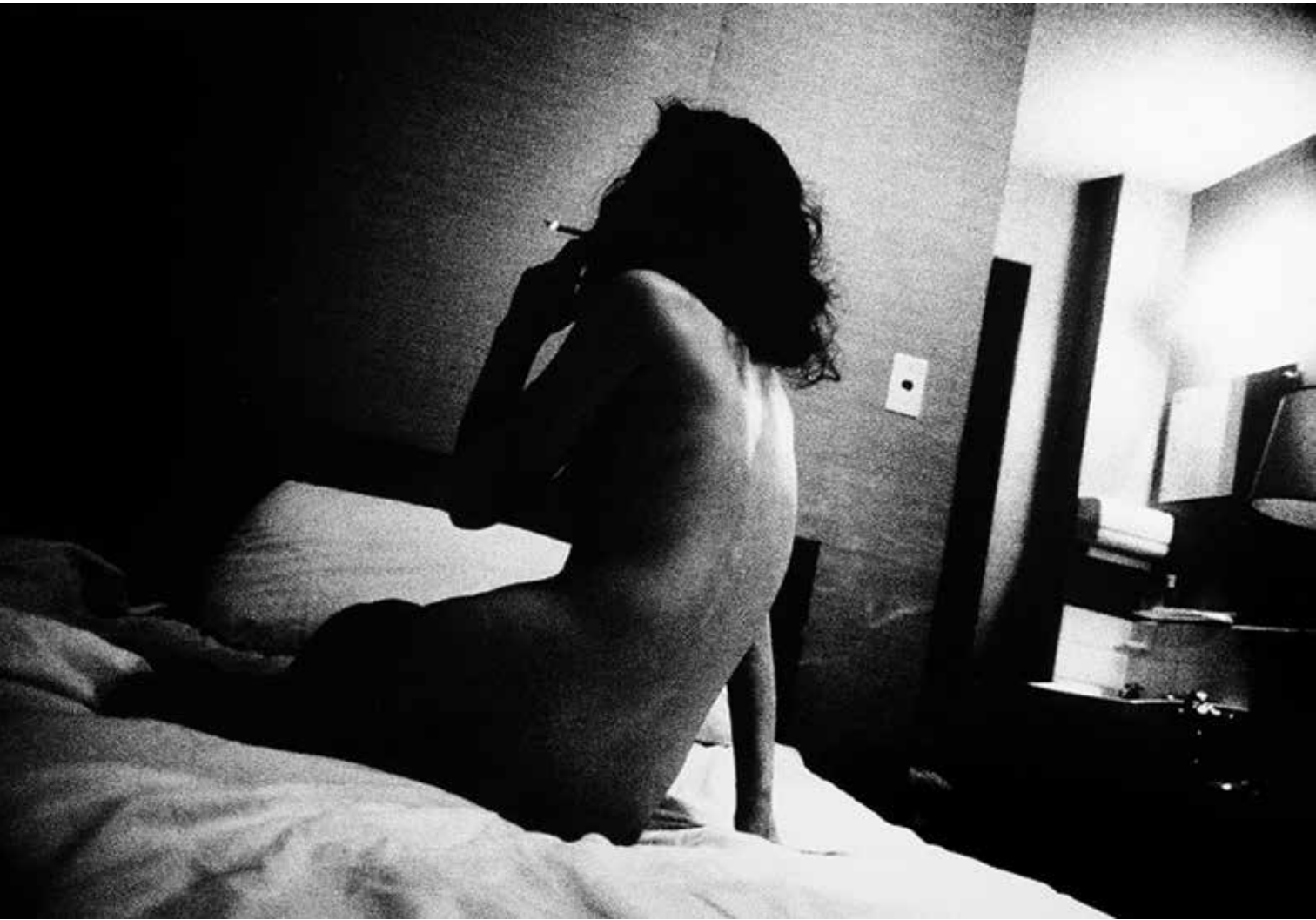
→ DAIDŌ MORIYAMA,  
*TIGHTS*

86







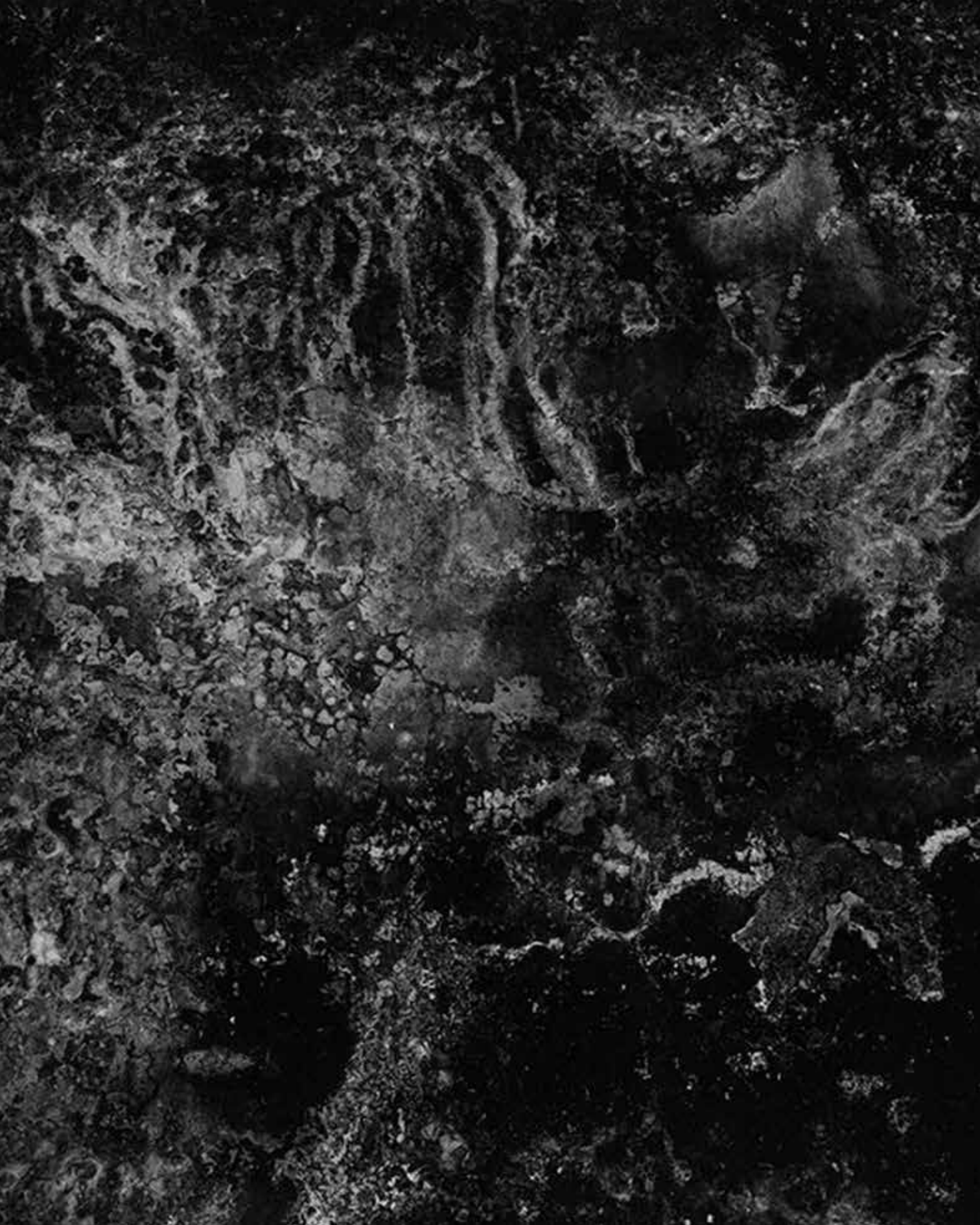


↑ DAIDŌ MORIYAMA,  
*EROS*

✦ TAKUMA NAKAHIRA,  
*CIRCULATION*

→ SHŌMEI TŌMATSU,  
*THE TRIP*, 1959



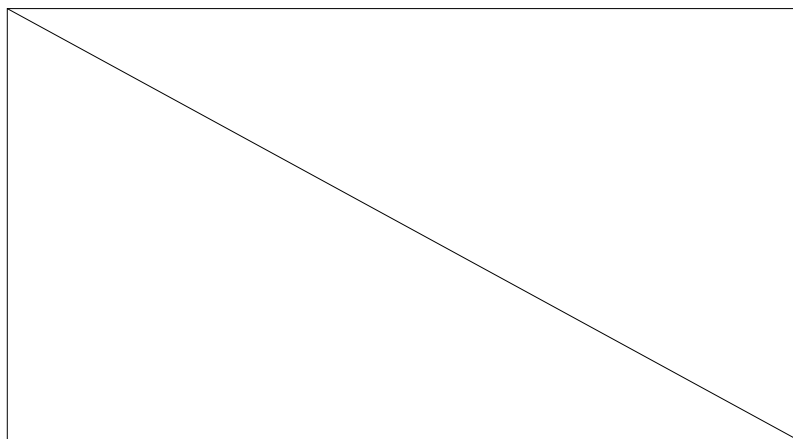




ciała jako obiektu seksualnego. Ciało jest tu nieznaną istotą, która wymyka się spod kontroli sumienia, a jednocześnie jest polem bitwy, na którym historia i współczesność spotykają się każdego dnia. Ta dwuznaczność ciała stanowi symbol natury, która zanika i uprzemysławia się na naszych oczach. Ishiuchi Miyako ukazuje ślady amerykańskiej obecności w Japonii po II wojnie światowej na ciele kobiety. Wystawę otwierają uderzające prace Toyoko Tokiwy, która, choć oficjalnie nie była członkinią żadnej z grup artystycznych, w latach 50. poszukiwała osobistego, intymnego spojrzenia na kwestie, którymi fotografia nigdy wcześniej się nie zajmowała, takie jak praca zarobkowa kobiet. Z jednej strony Tokiwa fotografowała modelki, pracownice domów towarowych i pielęgniarki, a z drugiej gejsze, kobiety pracujące w klubach nocnych i w dzielnicach prostytucji w Jokohamie. Beznamiętne twarze i nagie ciała prostytutek zdają się nieść ze sobą historię dzielnicy Chabuya, jej rozkwit po trzęsieniu ziemi w 1923 roku, zniszczenia podczas bombardowania miasta, amerykańską okupację.

Tytuł wystawy *Spojrzenie rzeczy* to bezpośredni cytat z eseju Takumy Nakahiry. Według koncepcji artysty fotograf nie może narzucić własnego subiektywnego spojrzenia na świat, własnej podmiotowości, lecz jedynie uchwycić rzeczywistość *aru ga mama*, taką, jaka jest. Dlatego fotografia *Provoke* uwidacznia zepsuty, postindustrialny świat, nadmierną urbanizację zrywającą z japońskimi tradycjami. Jak mówi Nakahira: *Świat i jaźń nie są zjednoczone przez jednostronne spojrzenie na osobę. Jaźń istnieje również dzięki spojrzeniu rzeczy. Fotografowanie oznacza uporządkowanie myślenia o rzeczach, spojrzenie świata*. Choć każde pokolenie postuluje realizm lub dostęp do rzeczywistości, każde ma inne wyobrażenie o tym, czym dokładnie owa rzeczywistość jest oraz w jaki sposób można uzyskać do niej dostęp. ¶

91



◆ KIKUJI KAWADA,  
ATOMIC BOMB DOME,  
MAP 1960–1965



JOLANTA CZARSKA

# WYSTAWA MALARSTWA ANNY TOKARCZYK, PRO MEMORIA



↑ ZE ZBIORÓW  
MARII KRUSZEWSKIEJ

92

Zagadywała do kolegów: – *Chcesz, udowodnię ci, że cię nie ma...* Imponowała wiedzą o malarzach, prądach i manifestach artystycznych. Prowadziła, testowała jak dużo jej wolno... To były czasy Liceum Plastycznego w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

Studia na ASP w Warszawie uwieńczył w 1979 roku dyplom z wyróżnieniem u prof. Ludwika Maciąga, pt. *Ale, ale, ale* (cykl obrazów olejnych). I aneks z grafiki u prof. Haliny Chrostowskiej, także z wyróżnieniem, cykl linorytów *Babony Cycony*.

W pracy teoretycznej, pt. *Pogranicza sztuki*, dyplomantka napisała m.in.: *Czy lubię malować? Nie lubię, ani rysować. Nie posiadam żadnego stosunku uczuciowego do tak zwanych sztuk pięknych, nie mieszkam stanów euforycznych w trakcie malowania, najwyżej histeryczne. Pracę w tej dziedzinie traktuję jak pracę, bo lubię pracować, nie jestem leniwa. Na głupie pytania, dlaczego w tej dziedzinie, a nie w innej – nie odpowiadam. Czy się czuję do tego powołana? Owszem. Czy jestem zdolna? Tak, i nawet bardzo! Co się na to składa? Dar Boży plus przekazany w genach charakter. Lubię malarzy: Warhola, Wróblewskiego, Picabię, Goyę i panią rzeźbiarkę Szapocznikow. Resztę cenię albo nie trawię. (...) Obraz, który bym powiesiła u siebie – Czerwony koń Markowskiego.*

Tematy malarstwa i rysunków Anny Tokarczyk zazwyczaj krążą wokół postaci człowieka i jego kondycji. Przedstawienia nie są dopowiedziane, często robią wrażenie niedokończonych. Ktoś powiedział: *są takie świeże...* Co to znaczy? To nie łopatologia, tu jest bardzo dużo miejsca na własną interpretację patrzącego. Na różne sposoby można te prace



komentować, dopowiadać, tworzyć „literaturę”. Są wieloznaczne, często z dużym poczuciem humoru, ale też dotyczą spraw ostatecznych. Pewną ręką, szybko i stanowczo narysowana sylwetka ludzka, zazwyczaj zdeformowana. Ruch. Jest dużo ruchu, a także witalności, tańca i gestu. Radość tańca (cykl *Tancerki*) przeplata się z fatum i krzykiem rozpaczcy (*Krzyk nr 2*). Akwarele i gwasze przedstawiają nierealne zwierzęta połączone zmysłowym tańcem z dziewczętami. Są też piękne, małych rozmiarów akwarele portretujące koty, lwy i motyle, w subtelnej gamie kolorystycznej.

Anna Tokarczyk utrzymywała się z malarstwa, co w latach 80. i 90. XX wieku było dramatycznie trudne. „Na zamówienie” wykonywała portrety – bardzo dobre, głównie w technice akwareli lub gwaszu, ale też olejne na płótnie lub tekturze. Udzielała lekcji rysunku i malarstwa, malowała kopie znanych obrazów, dekorowała wystawy sklepowe, robiła fantazyjną biżuterię z modeliny... Żeby zarobić.

Zafascynowana była filmem. W 1979 roku zrealizowała sekwencję do filmu animowanego do płyty *Follow my dream* Józefa Skrzeka. Później kilkakrotnie powracała do pomysłów filmowania i pisania scenariuszy. Ale prawdopodobnie nic się nie zachowało...

Debiutowała w 1985 roku w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki na Starym Mieście. W 1988 roku uczestniczyła w wielkiej wystawie w Hali Gwardii *Arsenał 88*, gdzie dostała wyróżnienie honorowe za świetną kompozycję *Spacer*.

Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w galeriach: „Pod Kasztanami” (ul. Lenartowicza), w Salonie 101 (ul. Saska, Saska Kępa), w ZPAP (Wilgotne serce, ul. Mazowiecka), w Zachęcie (aukcja na rzecz katalogu prac Jana Cybisa). Współpracowała z Moduor Cafe Bar i Cafe Bar „Szpilka”, organizując pokazy malarstwa i rysunku, i ze Staromiejskim Domem Kultury przy Rynku Starego Miasta, wykonując aranżacje rysunkowe do *Nocy Poetów*.

Ale dopiero teraz, 12 lat po śmierci Anny Tokarczyk, możemy podziwiać jej różnorodną, poruszającą twórczość. Na wystawie w Okręgu Warszawskim ZPAP w Galerii DAP przy ul. Mazowieckiej *pro memoria* pokazuje tylko część jej dzieł – obrazy i rysunki, które udało się odnaleźć dzięki rodzinie, przyjaciołom, znajomym i kolekcjonerom. Jest też prezentacja *fotografii niektórych nieodnalezionych prac*. Udało się też przezdokumentować ze szkicowych notatek i albumu autorki prace, których losów nie znamy. A tworzą kolejny obszerny rozdział propozycji twórczych, pokazujący duży dystans malarki do siebie, m.in. ciekawe propozycje wpisywania własnej sylwetki w kompozycje istniejących obrazów. Podkreślenie w ten sposób zabawy, dialogu, który autorka prowadzi ze swoim obrazem. To zapowiedź ciekawej serii... I żal, że ta praca została przerwana zbyt wczesną śmiercią.

Kilka dni później odbył się panel dyskusyjny: *Twórczość i osoba Anny Tokarczyk*. W dyskusji udział wzięli: Monika Małkowska, prof. Jan Stanisław Wojciechowski, Jacek Lilpop i pisząca te słowa. Wypowiedzieli się także uczestnicy panelu z sali. Monika Małkowska wygłosiła wprowadzenie, w którym naświetliła tło twórczości malarki, opisała prądy i kierunki w europejskiej i amerykańskiej sztuce lat 60., 70. i 80. z uwzględnieniem Nowych Dzikich – w nawiązaniu do twórczości Anny Tokarczyk. Zastanawialiśmy się, czy w jej malarstwie więcej jest radości życia, czy nikczemnej kondycji „potakiwacza” – Dwugłowa Pospolitego (chronionego prawem autorskim).

Ale dyskusja szybko się rozszerzyła. Podjęte zostały wątki dzisiejszej kondycji i miejsca twórcy w naszej prawno-ekonomicznej rzeczywistości... ¶

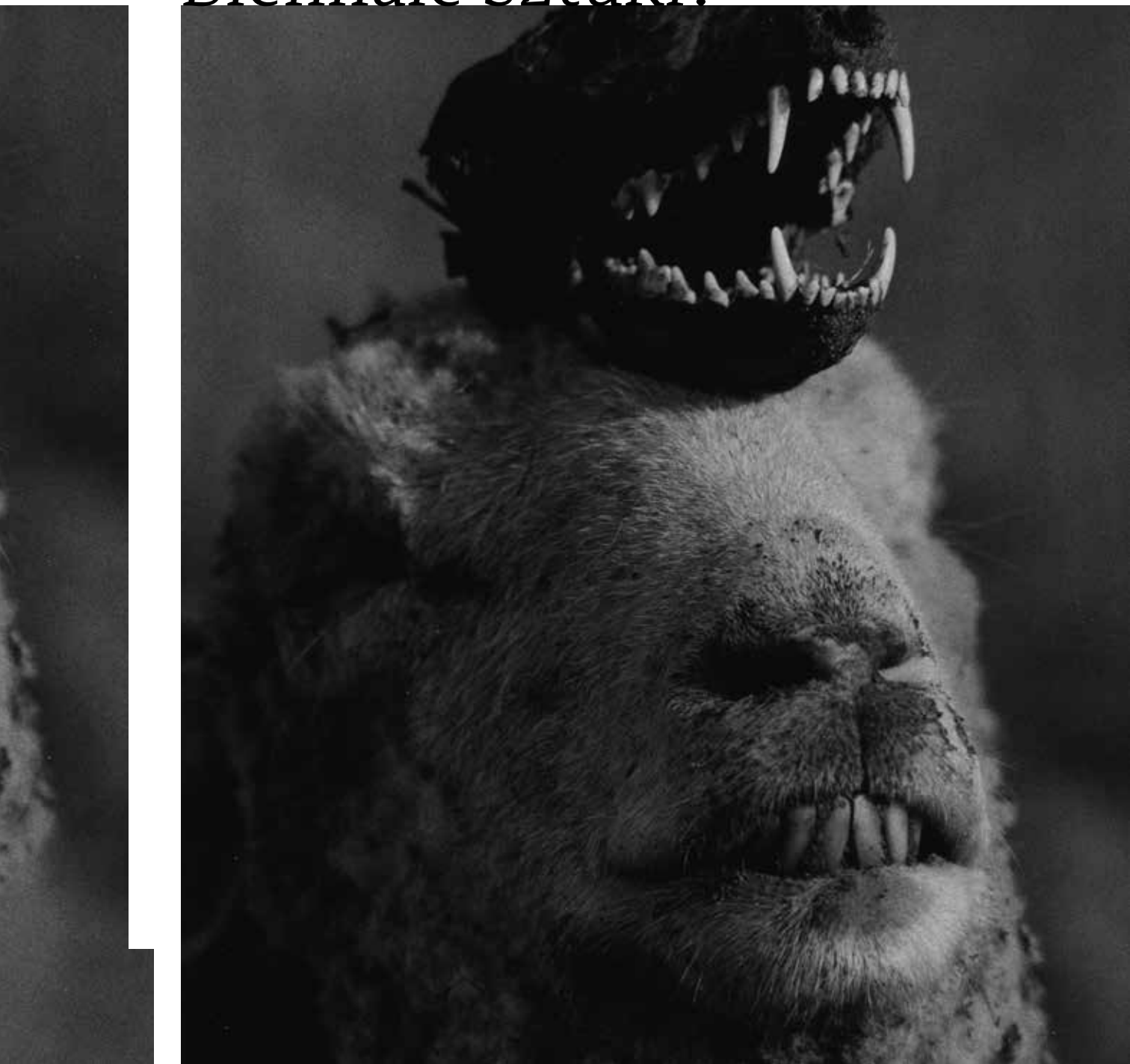




MARIOLA JURECKA

# Do czego dąży Piotrkowskie Biennale Sztuki?

↓ CZESŁAW  
ABRATKIEWICZ,  
PRZESTROGA  
DLA LUDZKOŚCI,  
2018, FOTOGRAFIA  
ANALOGOWA,  
50×40 CM,  
LEWA CZĘŚĆ DYPTYKU



Oglądając dwie tegoroczne wystawy, uświadomiłam sobie, że zarówno temat imprezy: *Co, w jaki sposób i dlaczego ofiarować światu? W hołdzie Andriejowi Tarkowskiemu*, jak i rosnąca popularność biennale wpłynęły na to, że do konkursu zgłoszono bardzo wiele prac. Natomiast do licznego udziału w nim artystów pedagogów z całego kraju przyczynił się zapewne wymóg rozliczania się z działalności artystycznej na uczelniach.

### **CZY WARTO SIĘGAĆ DO FILMÓW ANDRIEJA TARKOWSKIEGO?**

W ogólnym zamieszeniu na scenie światowej i w jej ocenie przez krytykę artystyczną ciekawe są poszukiwania dotyczące szerokiej intermedialnej płaszczyzny wystawienniczej z określoną problematyką ideową. Tym razem na biennale zaproponowano twórczość Tarkowskiego, uważaną za wyjątkową ze względu na jej duchowy charakter odwołujący się do tradycji malarstwa, w tym do postawy „prawdziwego” artysty, co mogliśmy zobaczyć m.in. w filmie *Andriej Rublow*. Prawie 30-minutowa sekwencja odlewania dzwonu jest pytaniem o powinności sztuki, a jednocześnie magicznym gestem ofiarowania, tak ważnym u Tarkowskiego. Sposób, w jaki Tarkowski przedstawia Rublowa na tle dramatycznych wydarzeń na Rusi, można określić jako widmowy. Rublow musiał określić swój status jako artysty w relacji do innych twórców, religii i Boga, który, zdaje się, opuścił swych wiernych. Dlatego postawa Rublowa jest wciąż aktualna w dzisiejszych czasach. Tarkowski zaś miał religijne podejście do sztuki, które wyrastało z rosyjskiego prawosławia, ale przekroczyło jego sztywne granice, zbliżając się do ogólnohumanistycznej tradycji, w której poznanie drugiego człowieka, a także zasad sztuki, jest drogą do Boga.

Oczywiście, bardzo trudno nawiązać do wielkich realizacji Tarkowskiego, które niezależnie od konwencji gatunkowej zanurzone są w podwójnej rzeczywistości. Jest to bowiem wizja, która niczym pajęcza nić łączy się ze światem poetyckim i wyobraźniowym o strukturze tradycji symbolicznej, nie zaś surrealistycznej.

### **DROGA ALEKSANDRY PULIŃSKIEJ (GRAND PRIX)**

Długo zastanawiałam się, w jaki sposób tak młoda osoba wykonała tak świetną pracę. Łączy ona niezwykle trudny temat Cyklu *Pasyjnego* z symbolicznym obrazem Łodzi, zespalając w ten sposób problematykę religii, miasta i własną interpretację za pomocą tradycji sztuki modernistycznej, ale zastosowanej zdecydowanie bardziej w symboliczny niż analityczny sposób. Zobaczymy, czy artystka będzie potrafiła rozwinąć to przesłanie. Świat widziany oczyma Pulińskiej jest światem zdegradowanym, jak często u Tarkowskiego, ale czekającym na





↑ ANNA BUJAK, *SACRIFICATIO*,  
STAL, WŁOSY LUDZKIE,  
170×55×65 CM, 2019



↑ PATRYCJA PAWĘZOWSKA, *THE FAMILY*,  
FOTOGRAFIA ANALOGOWA,  
GRAFIKA CYFROWA, 134×100 CM, 2018



↑ TOMASZ WARZYŃSKI, *MUGANAWA*, FOTOGRAFIA OTWORKOWA, 40×40 CM, 2016

← ZBIGNIEW OLSZYNA, *ZAKRZYWIENIE CZASOPRZESTRZENI*, AKRYL I OLEJ NA PŁÓTNIE, 120×100 CM, 2018

↓ ROBERT BARTEL, *PORZĄDKI MIŁOŚCI*, DREWNO, DĄB, ZIEMIA, 200×80×60 CM, 2018



ocalenie i ostateczne wyzwolenie. Można powiedzieć, że artystka opiera się i opiera się na podobnym podkładzie teoretyczno-religijnym jak rosyjski artysta.

### **FORMA UPADKU I CZAPKA FRYGIJSKA ŁUKASZA GŁOWACKIEGO (I NAGRODA)**

Można dyskutować o tym, czy dokumentacja performance słusznie została uznana przez jury za pracę artystyczną i czy artysta nie powinien zaprezentować swych performance'ów np. w czasie wernisażu biennale. Ale będzie to dyskusja akademicka, gdyż wiemy, że dokumentacje happeningów, np. Josepha Beuysa czy Tadeusza Kantora, wystawiane są w wielu muzeach. Prace Głowackiego o bogatej symbolice sięgają zarówno do tradycji religijnej, jak i malarstwa europejskiego (np. *Słepcy* Pietera Bruegla st.). Ale jego postawa, w odróżnieniu od postawy Pulińskiej, jest bardziej odważna, żywiołowa, a nawet barokowa w wyrazie artystycznym. Artysta posługuje się także radykalizmem znanym z niektórych wystąpień Zbigniewa Warpechowskiego i Mariny Abramović z lat 70. i 80. XX wieku. W działaniach Głowackiego zawarty jest też element sztuki efemerycznej o charakterze obrazów abstrakcyjnych, łączących się ideowo z jego wystawami galeryjnymi. Jego twórczość wynika w dużej mierze z tradycji sztuki Mikołaja Smoczyńskiego, który jak nikt inny potrafił łączyć tradycję sztuki modernistycznej z jej duchowością wynikającą z prawosławia.

### **OAZA JAKUBA WAWRZAKA (II NAGRODA)**

Tytuł może być przekornie interpretowany, ponieważ artysta przedstawił makietę w skali 1:35 opuszczonej Stacji Polarnej im. A.B. Dobrowolskich i uzupełnił pokaz inscenizacyjnymi zdjęciami. Pracę można interpretować jako postapokaliptyczną wizję pozbawioną jakichkolwiek przejawów życia. Wawrzak jest „chłodnym” obserwatorem, minimalizującym swoje odczucia. W odróżnieniu od Pulińskiej i Głowackiego nie komentuje sytuacji. Jego postawa wydaje się być bardziej konceptualna.

### **STÓJ SPOKOJNIE AGNIESZKI JAWOREK**

W instalacji można niemal wejść w obraz, który materializuje się na podłodze galerii, tworząc immersyjny przekaz, w którym akcja rozgrywa się między światem realnym (drzewa, woda) a wirtualnym. Artystka pokazuje dynamiczny obraz częściowo w tradycji *action painting* i unizmu Władysława Strzemińskiego oraz grafiki komputerowej. Jeśli odnieść tę pracę do przesłania konkursu, to tym razem ofiarowywana jest

natura, a ofiarowującym – artysta. Tego rodzaju eksperymenty z materią wody mają długoletnią tradycję, począwszy od kina awangardowego okresu międzywojennego. Przykładem *Oko i ucho* Stefana i Franciszki Themersonów – wyjątkowy film zapowiadający strukturalne kino lat 70. i poruszający problem relacji obrazu do muzyki Karola Szymanowskiego.

## WYRÓŻNIONE PRACE (WYBÓR)

Moje zainteresowanie wzbudziła instalacja Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz *Dobranoc przyjaciółko znad rzeki* (wyróżnienie honorowe) operująca różnymi organicznymi, zmiennymi formami. Jest to rodzaj totemicznej i szamańskiej realizacji z elementami baśniowości odwołującej się do idei boskości przyrody.

Bardzo ciekawym dwustronnym obrazem, w formie tonda o średnicy 240 cm, okazała się monumentalna praca Aleksandra Pieńka *Być (nie być) jak Profesor Jonasz Stern*. Artysta połączył w niej malarstwo z techniką kolażu, ukazując jednocześnie mikro- i makrokosmos. Czy jest to tradycja malarstwa Jonasza Sterna? Z pewnością częściowo tak, ale także Roberta Rauschenberga – z zakamuflowaną wiarą w odbudowę podstawowych wartości, jakie powinna nieść ze sobą sztuka.



↑ ALEKSANDER PIENIEK,  
BYĆ (NIE BYĆ) JAK PROFESOR  
JONASZ STERN,  
2018/2019, MALARSTWO,  
KOLAŻ, 240 CM (ŚREDNICA),  
AWERS

→ MAGDALENA  
KULESZA-FEDKOWICZ,  
DOBRANOC PRZYJACIÓŁKO  
ZNAD RZEKI, TECHNIKA MIESZANA,  
OK. 200×100 CM, 2017

## CO I JAK WYSTAWIONO

Pokazano prace o bardzo różnych formułach i stylistykach w aranżacji Andrzeja Hoffmana. Może czasami było za dużo dzieł jednego artysty lub banalnych, ocierających się o kicz. Uwagę zwróciło wideo Anny Klimczak *Moje gniazdo jest moje* (2005) na temat tworzenia własnego wizerunku w formule wideoperformance. Ciekawa była też nietypowa patchworkowa praca Pauliny Poczętej, pt. *Przyodziewek*, na którą składały się poplątane, węzowate formy. Jej twórczość można łączyć z feministyczną działalnością Marii Pinińskiej-Bereś, ale w kontekście obecnej ikonosfery wraz z jej natarczywością. Artystka daleko odbiega od przesłania Tarkowskiego, ale biennale jest też okazją do przedstawienia innego rodzaju spojrzenia. Ważne prace zaprezentowała Joanna Borowiec. W tekście autorskim *Between* pisała: *Aby uhonorować zwierzę, ozdobiłam je kwiatami i innymi składnikami natury. Te elementy określają wagę i piękno duszy, jaką zwierzęta posiadały w swoim życiu. Oddaję hołd, pełna szacunku do tego naturalnego świata i coraz bardziej oswajam się ze śmiertelnością. Zastosowałam technikę Lumen Prints – papier fotograficzny bezpośrednio zostaje naświetlony światłem słonecznym. Obraz sprawia wrażenie eteryczności i ulotności. Wszystko jest połączone, nieuniknione i ulotne, tak jak piękno, życie i śmierć.*



Tematyka śmierci i zagrożenia nią pojawiła się w innych realizacjach: Czesława Abratkiewicza, Anny Bujak oraz Roberta Bartela, pokazującego pragnienie odrodzenia albo wiecznego „koła życia i śmierci”. Indywidualnym stylem i surrealistyczną tradycją, między materią nieożywioną a budzącą się do życia, wyróżnił się obraz Zbigniewa Olszyny. Problem nakładania masek i poszukiwania resztek tożsamości interesuje Patrycję Pawężowską, zarówno w fotografii, jak i wideo, nad którymi w sensie technicznym świetnie panuje, posługując się równie skutecznie fotografią analogową i cyfrową. Ideowo blisko niej sytuuje się twórczość Tomasza Warzyńskiego, zwolennika fotografii otworkowej, dodatkowo zintensyfikowanej energią ruchu i dynamiką światła.

## DYSKUSJA Z JURORAMI I ARTYSTAMI

Następnego dnia po wernisażu odbyła się długa dyskusja organizatorów biennale (Piotra Gajdy, Andrzeja Hoffmana, Krzysztofa Jureckiego), jurorów (Grzegorza Borkowskiego, Janusza Bałdygi) i artystów (Bartka Jarmolińskiego, Łukasza Głowackiego) z publicznością. Uczestnicy debaty wymienili się spostrzeżeniami dotyczącymi m.in. dzisiejszej sytuacji sztuki i artystów oraz przygotowań związanych z biennale. Dla Jarmolińskiego obecna edycja jest najważniejsza, natomiast Jurecki mówił o potrzebie zorganizowania wystawy, która byłaby uhonorowaniem laureatów poprzednich biennale i pokazaniem przesłania stricte artystycznego związanego z tegoroczną imprezą.

Biennale w Piotrkowie pokazuje, że można stworzyć konkurs, a następnie problemową ekspozycję, które są pretekstem do dyskusji o kierunku, w jakim powinni zmierzać artyści, by ich twórczość przetrwała przez kolejne lata. Jednym z drogowskazów jest sztuka Tarkowskiego, oparta na duchowości i tradycji chrześcijaństwa, zupełnie niepasująca do dominujących tendencji *art worldu*. Może on pomóc w autentycznym odbudowaniu lub stworzeniu własnej postawy, niezależnie od tego, czy artysta jest malarzem, fotografem, czy performerem. Interesujące jest także to, że Tarkowski w 2019 roku w Piotrkowie Trybunalskim w kręgu sztuk wizualnych został usankcjonowany jako jeden z promotorów obecnej, a być może także przyszłej sztuki. ¶





SZAWEL PŁÓCIENNIK

# Gdzie światłocień rozpruty

## (FRAGMENTY)

1

Purpurowe fale poczęły wlewać się w zakamarki cegieł. Światło próbowało tchnąć życie w beznadziejną noc, którą, jak trupa, pragnąłem zostawić za sobą. On jednak wciąż leżał mi na ramieniu, jak ten linoskoczek, którego Zaratustra włókł na plecach, nim go pochował. Każda noc stawała się pretekstem naszego pożegnania. Moja pretensja jednak coraz rzadziej spotykała się z przychylnością kamienicy przy ulicy Waliców, w której miałem pracownię. *Nie jestem łóżkiem, tylko twoją trumną.* Gdyby mury mogły mówić, tak właśnie by teraz do mnie przemówiły. Dom, w którym mieszkałem, był ostatnim niewyłączonym z użytku obiektem na tej ulicy. Stara, przedwojenna architektura, o niezabliźnionych jeszcze śladach kul z powstania. Układ okien wychodzących na podwórko nasuwał mi skojarzenie z panoptikonem, więzieniem, którego rozkład cel powodował, że osadzeni – będąc obserwowanymi przez strażników – nie wiedzieli o tym, że są pod ciągłym dozorem. Cała konstrukcja budowli podtrzymywana była przez żeliwne wsporniki, co

sprawiło wrażenie jakbyśmy mieli do czynienia z industrialnym pająkiem załamującym się nad przemykającymi na dole ludźmi. Był tu, na rogu ulicy Pereca, lokal disco, który nazywał się „Sześćdziesiątka”. Wpadała tu bogata młodzież, kilka razy dostali po mordzie od „lokalsów”, więc właściciel modnego klubu musiał się z nimi ułożyć. Wybudował dla miejscowych „kawiarenkę” naprzeciwko swego dekadentckiego przybytku. Ludzie jednak dalej dostawali po mordzie. Innym razem wybuchł warzywniak. Znalazłem wtedy włoszczyznę na posadzce mego tarasu. Dobrze się złożyło, bo akurat była to jedna z tych sobót po piątku, gdy rosół smakuje najlepiej.

Zatrzasnąłem drzwi balkonowe, wydmuchując ostatni haust papierosowego dymu już wewnątrz pokoju. Zawsze tak robiłem, chcąc poczuć ten dziwny dysonans skażonego powietrza. Narażałem się w ten sposób pasażerom miejskich autobusów i tramwajów. Ilekroć częstowałem ich skrawkiem tej drobnej niegrzeczności, kręcili głowami z taką zawziętością, jak gdyby miały im te głowy

zaraz odpaść. Na szczęście tutaj z niesmakiem spoglądała na mnie jedynie pusta butelka po winie, a jedynych kompanów codziennych dysput – moje płótna – wysłałem akurat na przymusowe wakacje do szafy.

Po pracowni walały się słoiki z rozpuszczalnikami, a także niedojedzone wiktuały, maści przeróżnej. Daję słowo, stężenie zapachów wskrzesiłoby umarłego, a nieroztropne odpalenie kuchenki akurat w tym momencie mogłoby doprowadzić do katastrofy porównywalnej z eksplozją zieleniaka. Pędzlami można by grać w bierki. Otaczał mnie chaos, którego struktury byłem pewien, lecz który postanowiłem porzucić w związku z zaproszeniem na spotkanie w sprawie pracy, które przyszło do mnie wczoraj drogą mailową. Zaproszenie do nie byle jakiej pracy i nie od byle kogo – posada dyrektora artystycznego w galerii prywatnej „Damian Kadziszewski”. Być może w końcu będzie tak, jak mogłoby być. Umówione spotkanie na godzinę 15.00, w galerii. Miałem więc jeszcze trochę czasu, żeby się przygotować.

Wybudziło mnie to niepokojące uczucie, gdy ciało sztywnieje wskutek impulsu elektrycznego. Strzał jak z pejsza, przeszywający ciało skąpane pierwszymi minutami snu. Atawizm pozostawiony nam przez matkę naturę, zabezpieczający nas przed upadkiem podczas drzemki na drzewie. Bardziej jednak niż nagłe spotkanie z ziemią przeraziła mnie godzina wyświetlona na telefonie. 14.35. Szlag. Wybiegłem, zostawiając za sobą uchylone drzwi. Zbiegając po schodach w takt kulawego tańca, usłyszałem przy wyjściu z klatki trzaśnięcie i zaraz potem rumor, dobiegający z mej kanciapki. *Głupie, zazdrosne obrazy, uciekły z szafy* – pomyślałem.

## 2

Galeria znajdowała się na parterze nowoczesnego biurowca, między wieloma innymi „biznesikami”, pootwieranymi w krótkim czasie w okolicy ronda Daszyńskiego. Spóźniony,

zostałem poproszony o pójście na kawę do jednego z przylegających barów. Okazało się, że przede mną były umówione z panem Damianem jeszcze dwie osoby. Czyli rekrutacja, nie jestem pomazańcem, tylko kandydatem na stanowisko. Mój zapał lekko zbladł. Na kawę nie poszedłem, gdyż mam problem z ciśnieniem i kofeiny nie tykam. Zapaliłem papierosa i spocząłem na słupku parkingowym, oczekując mojej kolejki. Przed wejściem stał ciemnozielony samochód marki Jaguar. Gdy byłem chłystkiem, ilekroć podobna gabłota przejeżdżała gdzieś w zasięgu mój ojciec bił na alarm: *Synu, patrz! Jaguar! Piękny*. Był to widok nietuzinkowy, w dobie maluchów, polonezów i jednoślądów inwalidzkich. Przez witrynę zacząłem oglądać obrazy, które wisiały w galerii.

Romantycznie pokracczne ludziki o nieco przyciężkawych powiekach, poszatowane konturami kształtów, wewnątrz których wymalowane były pejzaże. Podłoża – te były ciekawe, wszystkie prace zrobione na pogiętym papierze, ponabijanym na krosna. Dzieła okazały się być autorstwa artysty moskiewskiego Lwa Powznera, malarza wywodzącego się z ruchu rosyjskich nonkonformistów. Podobały mi się. Zostałem wywołany. Rozmowa nie trwała długo, klasyczna autoprezentacja. Najciekawszy jej fragment nastąpił w momencie, gdy kurator Kadziszewski postawił na stole przede mną fotografię w szklanej ramce i zapytał:

– Gdyby dzisiaj miała odbyć się wystawa autorki tego zdjęcia, bardzo znanej artystki, i nagle okazało by się, że między fotografią a szybą utkwiała mucha, co byś zrobił? Zakładając, że firma ramiarska znajduje się w Poznaniu, jest niedziela, wszystko u nas zamknięte, a rozkładanie obrazka mogłoby spowodować jego uszkodzenie?

Zastanowiłem się chwilę. Odpowiedziałem, że w takiej sytuacji należałoby przekonać gości wernisażu o tym, że tak ma być.

– Na zdjęciu widzę ciało leżące na ziemi, może ono się rozkłada? Może ta mucha musi tam być, by nadać całości bardziej

efemerycznego wymiaru? Być może należałoby do każdego zdjęcia dodać jakąś muchę? Tak, myślę, że to najlepsze wyjście. Wystawa okazałaby się jeszcze większym sukcesem. Widz musiałby poddać się temu okrucieństwu, jak w *Psie andaluzyjskim*, gdzie żyłką przecinane jest oko – by pobudzić, zastraszyć, podniecić! Z drugiej strony już dawno przestaliśmy z tych wszystkich perwersji czerpać radość, zgorzzenie, podniecenie czy smutek. Właściwie przestaliśmy odczuwać. Prerażenie nie współistnieje z podnieceniem, ale z obojętnością. Obraz widziany istnieje w odseparowaniu od emocji. Estetyka umarła, niech więc mucha dopełni dzieła i udźwignie marność tego zdjęcia! Cóż za wspańska eksplikacja Bataille’owskiego terminu „Informe” wyrażającego właśnie tę bezkształtność i stan dziwnego niepokoju, który dotyka nas w powierzchownym odbiorze rzeczywistości.

– Przesyłka konduktorska.

– Słucham?

– Najlepiej w tej sytuacji sprawdziłaby się przesyłka konduktorska. Wysyłasz pociągiem do Poznania i towar wraca do ciebie tego samego dnia.

Pokiwałem głową ze zrozumieniem.

### 3

– Nie możemy jak potulne baranki godzić się na zło! Bycie artystą nie zwalnia nas z obowiązku zabierania głosu w sprawach społecznie ważnych – pieklił się niepotrzebnie Maurycy, gdyż podzielałem akurat w tej kwestii jego zdanie. „Mao” (taki pseudonim nadałem mu sam) był moim kolegą z pracowni malarskiej, wciąż studiował na ASP. To chyba takich nazywa się „wiecznymi studentami”. Miał zdeklarowane poglądy, za co akurat go lubiłem. Jednocześnie irytował mnie populizm, którym kokietował publiczność, gdy szło mówić o sprawach ważnych dla artysty.

Otworzył niedawno autorską Galerię KGB, mieszczącą się u niego w kawalerce, w bloku

przy ulicy Jana Pawła II, której nazwę z uporem przekręcał na Marchlewskiego. Nieduża przestrzeń w całości była podporządkowana marszrucie wystaw, na które „Mao” zapraszał pół miasta. Miał dościa i kontakty – widywało się u niego ważnych krytyków i kuratorów. W galerii prezentował głównie swoje prace i od czasu do czasu przychylnych mu towarzyszy i towarzyszek. Żył skromnie, jak przystało na idealistę, chociaż bywały w tym nieskazitelnym wizerunku pewne niejasności. Miał jeden wymięty materac, kilka najpotrzebniejszych rzeczy w małej szafeczce, którą zawsze zamykał na klucz, i psa. Jamnika o imieniu Che, którego ubierał w kolorowe sweterki, czapeczki i tym podobne gadzety. Po spotkaniu w galerii u pana Kadziszewskiego zapragnąłem impulsu, który przywróciłby mnie stęchłemu życiu, pełnej niedociągnięć manierze mojego przyjaciela. Zaszedłem do „Mao”, gdzie odnalazłem ten cudowny margines błędu i już od ponad godziny roztrząsaliśmy w trójkę kwestie, które wyraźnie nie pochłaniały uwagi jednego z nas.

– Zgadzam się z tobą, że należy takowe sprawy w sztuce podnosić. Jednak jeżeli nie jest to wynik twojej gorliwej potrzeby, lecz jedynie wyrachowane działanie, którego dokonuje się z myślą o zabezpieczeniu interesów własnej marniutkiej sztuki, jest to szkodliwe. Przecież nie jesteś aktywistą dla rozgłosu? Nie walczy się ze złem dla siebie, tylko dla innych. A przecież sztuka jest narzędziem własnej prawdy – zabrałem głos.

– Czyli co, *nie bronić się, nie złorzeczyć, nie czynić odpowiedzialnym. Nie przeciwstawiać się złu, kochać je?*<sup>1</sup> – zapytał, cytując *Antychrysta* Maurycy.

– A żebyś wiedział, że trzeba je kochać – odparłem.

– No, to teraz, kolego, mi zaimponowałeś – zadrwił „Mao”. – Zobacz, mamy koniec lutego, a tu nawet krztyna śniegu nie spadła. Pierwszy

1 F. Nietzsche, *Antychryst, Vis-à-Vis Etiuda*, Kraków, 2018.

raz w historii! Latem dowali nam ze 40 stopni. Lodowce się kruszą, wody wzbierają... Tylko jest jeszcze coś – pod tym lodem uwalnia się metan, który ma wielokrotnie większą szkodliwość od dwutlenku węgla. Stary, jesteśmy świadkami upadku cywilizacji, a na *martwej planecie nie będzie sztuki*. Więc powiedz, chcesz kochać zło, gdy wizja katastrofy ekologicznej jest bliższa niż kiedykolwiek? – zagrział mój rozmówca w tonie, który jest obecnie bardzo mocno uwypuklany w działaniu wielu młodych artystów i artystek, i myślę, że to dobrze. Jednocześnie jest coś podniecającego w fantazjowaniu o martwym człowieku i o martwej ziemi. Kto faktycznie wtedy by tworzył sztukę i o czym by ona była?

– Być może jest potrzebne to całe przeciążenie – rzekłem – dla nowego rozdania? Byłoby nas mniej. Nowe idee, świeże koncepcje, absolutna redefinicja wszystkiego. Żegnaj, Internecie! Żegnaj, ASP! Nowy człowiek. Same plusy. Niechaj zdechnie w końcu człowiek nowoczesny! Należy mu się za to wszystko, czego dokonał.

„Mao” posmutniał, jak gdyby tracąc siły do dalszej dyskusji.

– Nie mów „zdechnie” przy Che. Nie mówilibyś tak, gdybyś doświadczył biedy w równym stopniu, co najubożsi i najbardziej potrzebujący. Opowiadasz mi tu jakieś romantyzujące i nikomu niepotrzebne brednie.

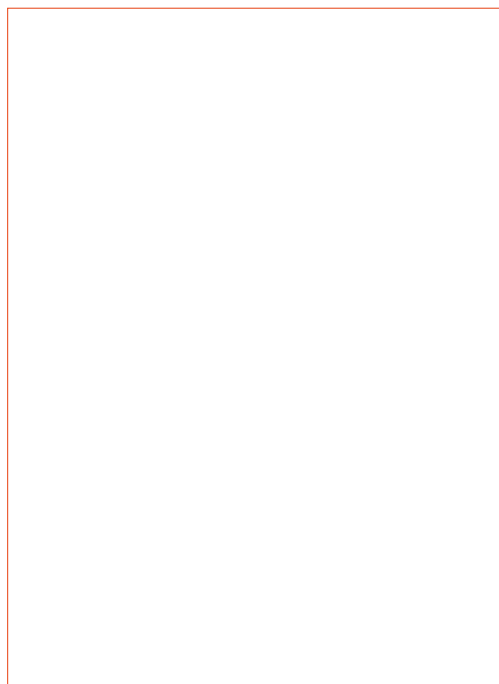
– Być może czynienie dobra innym bądź wciąganie na afisz działań twórczych haseł aktywistycznych jest dokarmianiem własnego sumienia, troską jedynie o własne narcyistyczne ego. A to jest dopiero brednia. Jako artysta muszę pozostać centralnym odniesieniem wszystkiego, co mnie otacza. W przeciwnym razie stracę wyjątkowość własnego głosu. Żebym o czymś malował, musi mnie to dotknąć, dosłownie ugryźć w palec!

– Gadasz, jak ci wszyscy wieszcz, którzy się zestarzelili i już nikomu nie są potrzebni – kontratakował Maurycy. – Artysta cierpiący, głodny, nieszczęśliwy i najlepiej martwy – zaśmiał się. W tym momencie poczułem, że coś

w tym jest i nieco zabolęła mnie uwaga kolegi. Zamilkłem. Staliśmy przy otwartym oknie, kopiąc papierosy i popijając ja – piwo z puszki, a „Mao” jakąś drogą whisky ze szklanki. Che rozbudzony ciszą zaszczekał w kierunku właściciela. Pies miał na sobie biały dziergany sweterek. Za oknem kłóciły się klaksony. Noc była zdecydowanie za ciepła jak na tę porę roku. Szklany mur wieżowca naprzeciwko kawalerki „Mao” dogorywał tlącymi się ostatkiem sił iluminacjami.

– Ciszej psie, sąsiadów obudzisz – powiedział Maurycy i udał się na stronę. Pożegnałem się z Maurycym. Było już późno. Czarne sukno nocy kładło do snu najbardziej opornych. Bezdomni domykali okienka powiek, psy skowytały zamknięte w ciasnych twierdzach swych panów, a ulice zamarły jakby w przecuciu wielkiej katastrofy. ♣

**NAPISZ NA  
SZ.PLOCIENNIK@GMAIL.COM  
I UZYSKAJ DOSTĘP  
DO CAŁEGO OPOWIADANIA**

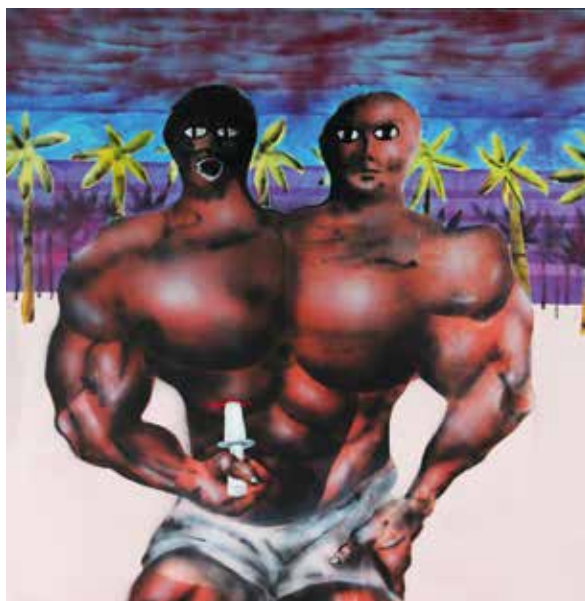


→ SZAWEL  
PŁÓCIENNIK,  
KAROL M  
ŁAMANE NA  
KAROL W



107

→ SZAWEL PŁÓCIENNIK,  
KAIN I ABEL





STANISŁAW KROSZCZYŃSKI

# KONSTRUKTYWNA DEKONSTRUKCJA.

## Modularne malarstwo Anny Klonowskiej

108

W lutym 2020 roku w warszawskiej galerii Wystawa została otwarta ekspozycja prac malarskich Anny Klonowskiej. Ich liczba jest imponująca, rzadko się zdarza, żeby na ścianach galerii zawisło ponad 90 prac. Jest to propozycja tym bardziej niezwykła, że tak wiele płócien tworzy tylko trzy odrębne dzieła z pogranicza malarstwa i instalacji.

Artystka proponuje widzom trzy różne porządki. Naprzeciwko wejścia widzimy symetryczną kompozycję złożoną z 16 ton. Kontrapunktem geometrycznej harmonii jest dynamika i głębia poszczególnych obrazów oraz tworząca się w miarę oglądania plastyczna narracja. Powstaje w ten sposób abstrakcyjny komiks, rothkowski storyboard. Skojarzenie wydaje się o tyle trafne, że choć artystka w żaden formalny sposób Marka Rothki nie naśladuje, wymienia go wśród inspirujących ją artystów. Warto zauważyć, że zwłaszcza późne prace malarza postrzegane są niekiedy przez uduchowionych jego entuzjastów jako mistyczne portale. Ich płaska czerń wydaje się niezwykle głęboką... Nie idąc tak daleko w wymiar transcendencji, możemy jednak stwierdzić, że Klonowska nie ucieka się do klasycznie malarskich rozwiązań, takich jak perspektywa linearna czy powietrzna albo cieniowanie, lecz uzyskuje efekt trójwymiarowości przez kontrast temperatury barwowej. Każdy obraz można by z powodzeniem oglądać osobno, jednak prace zgromadzone w stworzonej przez Klonowską instalacji oddziałują zupełnie inaczej. 16 ton o średnicy zaledwie 30 centymetrów tworzy wielkoformatowy obraz – zajmują one na ścianie galerii obszar o powierzchni co najmniej 2x2 metry, należy bowiem również

liczyć anektowane przez kompozycję naturalne „światło” ekspozycyjne wokół całości.

W przeciwieństwie do centralnej realizacji łączącej dynamikę i malarzką trójwymiarowość z rygorystycznym uporządkowaniem chaosu, dwie pozostałe przemawiają zupełnie odrębnym językiem plastycznym. Mamy tu do czynienia z ekspozycyjnymi instalacjami zawieszonymi naprzeciwko siebie jako przewrotne lustrzane kontrodbicie, bo o ile przeglądające się w sobie ściany pokrywają obrazy utrzymane w tej samej konwencji, o tyle kompozycje stanowią wzajemne zaprzeczenie i zarazem dopełnienie.

Zwróćmy jednak najpierw uwagę na tonda. W przeciwieństwie do kompozycji centralnej obrazy te są raczej płaskie, oparte na zderzeniu matowej czerni ze starannie dobranymi kolorami, zróżnicowanymi też sposobem kładzenia farby, a więc fakturą zupełnie gładką lub złudzeniem wzoru wynikającym z transparentności. Sporadycznie olejną powierzchnię urozmaicają ślady technik rysunkowych stanowiące coś w rodzaju enigmatycznej puenty. Inaczej niż w centralnej kompozycji, na tondach pojawiają się wyraźne kontury, formy mogące przypominać kształty ze świata rzeczywistego.

Nie wdając się w jałowe tutaj rozważania, co przypominają zupełnie przecież abstrakcyjne kształty ukazane na kolistych obrazach Klonowskiej, ograniczymy się do ich analizy z plastycznego punktu widzenia. Oprócz wspomnianych prostych, organicznych form, istotnym elementem zastosowanej przez artystkę multiplikacji jest oddziaływanie brzegu obrazu, od którego odbija się światło padające z góry. Wzmacnia ono i tak silny kontrast wobec bieli ściany, lecz dzięki temu pojawia się też dodatkowa wartość, szczególny optyczny efekt – następuje plastyczna interferencja z podobnym oddziaływaniem galeryjnej posadzki, brutalistycznej czarno-białej szachownicy. Wszystkie trzy propozycje Anny Klonowskiej w tym wnętrzu są zdecydowanie *site specific*.

Jedna ze ścian reprezentuje geometryczny ład, stanowczo uporządkowanie obrazów i tworzy ogromny, a bardzo przy tym urozmaicony raster. Jest najbardziej opartowska, łączy bowiem w sobie wykorzystanie co najmniej kilku zjawisk optycznych, łudząc oko widza i w miarę oglądania zmuszając do coraz to nowego spojrzenia.

Naprzeciwko ustawionych w karne szeregi, dość skądinąd niesfornych obrazów, powstała spontaniczna, tworzona już w procesie kształtowania wystawy propozycja równie organiczna jak formy na tondach Klonowskiej. Po jednej stronie widzimy więc rygor trzymający w ryzach pewną (swa)wolność kształtów, po drugiej natomiast za grą form podąża swoboda improwizowanej kompozycji.

Zagadnieniem plastycznym innego rodzaju jest modułowość stworzonych przez artystkę kompozycji. Jedna z nich – według zaleceń samej Klonowskiej – może zostać pokazana tylko w jeden, ściśle (co do milimetra) określony sposób, natomiast dwie pozostałe zmieniają się w zależności od tego, w jakim wnętrzu się pojawią. Mamy tu więc kolejną grę





**ANNA KLONOWSKA  
MALARSTWO**

**GALERIA WYSTAWA  
LUTY 2020**

fot. z archiwum autorki

przeciwiństw – części i całości, czasem budujących struktury nienaruszalne, innym zaś razem, choć w granicach artystycznej kontroli nad kompozycją, mogących podlegać daleko idącym modyfikacjom swojego przestrzennego kontekstu.

Co ciekawe, choć malarka stroni od wszelkiej narracji, podczas otwarcia wystawy przyznała, że obrazy składające się na nią powstały jako forma swoistej autoterapii. Motyw malarskiego pamiętnika, choć w zupełnie odmiennej formie, pojawia się w twórczości Anny Klonowskiej nie po raz pierwszy. Jedna z poprzednich wystaw nosiła tytuł *Bezoary pamięci* i składała się z piktogramów przedstawiających urywki wspomnień ważnych ze względów osobistych lub motywów po prostu wyjątkowo silnie utrwalonych w pamięci artystki.

Swoisty jest proces powstawania kompozycji, o których tu mówimy. Najpierw oddzielnie, spontanicznie, być może nawet kompulsywnie, powstają poszczególne elementy, tworząc pewien zbiór. W następnym etapie artystka porządkuje utrwalone na płótnie zapisy stanów umysłu, stosując strategie zorganizowania wynikające już z chłodno przemyślanych koncepcji. Mamy więc do czynienia z kolejnym zestawieniem – o podstawowym dla współczesnej sztuki znaczeniu – mianowicie odniesieniem do pojęć emocji i koncepcji. Zestawieniem proponującym pogodzenie tych przeciwiństw przez ich połączenie.

Dokonywana przez Annę Klonowską analiza malarskich przeciwiństw oraz umiejętność przeistaczania analitycznych rozważań w monumentalną syntezę sprawia, że zasadne wydaje się użycia określenia *konstruktywna dekonstrukcja*. Artystka wprawdzie odżegnuje się od wpływów pozamalarskich, dokonuje jednak przełożonych na język sztuki filozoficznych operacji: przechodzi od przesłanek do całości, a jednocześnie czyni istotnym przekazem podział swoich prac na elementy i uświadamia widzowi, że tworzą całość, czasem niezmienną, innym zaś razem płynną i ulotną.

Na wystawie oglądamy trzy monumentalne układy powstałe z obrazów, które traktowane odrębnie, można by nazwać kompozycjami kameralnymi. Każdy z nich operuje to sprzecznymi, to dopowiadającymi się motywami: chaos/zorganizowanie, detal w zestawieniu z sięgającym poza swojską, ludzką skalę formatem. Do tego dochodzą zagadnienia kontrastu oraz płaskości przeciwstawionej głębi (i odwrotnie). W rezultacie wystawa Anny Klonowskiej jest swoistą deklaracją i plastycznym credo, w którym jednak nic nie jest do końca oczywiste, jakości się przenikają i zazębiają. Możemy więc chyba interpretować ją jako deklarację właśnie owej nieoczywistości. Dekonstrukcja będzie tu rozbiorem malarskiego języka i jest pozytywna wtedy, gdy – jak u Anny Klonowskiej – z rozproszonych jednostek tworzy przekonującą, efektowną całość. ¶

## Antyogród w ogrodzie

112

Ogród to jeden z trwalszych toposów obecnych w kulturze zachodniej.<sup>1</sup> Trzeba przy tym pamiętać, że jest to topos w podwójnym sensie tego słowa. Ogród bowiem to tyleż realne miejsce, ile figura myśli. Tych dwóch porządków nie sposób od siebie oddzielić, jako że każdy rzeczywisty ogród, tzn. wydzielona przestrzeń, na której uprawiane są rośliny w celach użytkowych lub estetycznych, jest na swój sposób urzeczywistnieniem ogrodu wyobrażonego.<sup>2</sup> Istotnym składnikiem owego wyobrażenia jest przeświadczenie, że ogród to oaza szczęśliwości, a co za tym idzie miejsce na swój sposób doskonałe, że jest to ziemski raj, choćby bardzo mały, skromny, będący doczesną namiastką utraconego

Edenu.<sup>3</sup> Ogrody to zatem – przynajmniej w teorii, za którą ma podążać praktyka – urzeczywistnione utopie lub też heterotopie, jak pisał M. Foucault, przywołując ogrody perskie, które Grecy określali mianem *paradeisos*.<sup>4</sup>

Dla Foucaulta – przypomnijmy – heterotopia to inna przestrzeń, taka, która reprezentuje, kontestuje i odwraca inne miejsca. Jego zdaniem ogród to mikrokosmos, przestrzeń, gdzie *świat ma osiągać swą symboliczną doskonałość. (...) Ogród jest najmniejszą częścią świata i całością świata*.<sup>5</sup> Słowem, ogród-heterotopia stanowi soczewkę, w której skupia się krajobraz wokół niego, ale która zarazem stanowi jego zaprzeczenie i przeciwieństwo. Przykładem choćby biblijny Eden zastępujący Adamowi i Ewie cały świat, a zarazem będący zaprzeczeniem pustynnego, jałowego

1 Zob. np.: J. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Czytelnik, Warszawa 1968; *Ogród: forma, symbol, marzenie*, red. M. Szafrńska [kat. wyst.], Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1998.

2 Zob.: R. Assunto, *Filozofia ogrodu*, wybór, przekład i opracowanie M. Salwa, Oficyna, Łódź 2015.

3 Zob. np.: M. Fagiolo, M.A. Giusti, V. Cazzato, *Lo specchio del paradiso*, 3 voll., Silvana Editoriale, Milano 1999.

4 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6/2005, s. 117–125.

5 Ibidem, s. 122–123.

krajobrazu, w którym się znaleźli, gdy zostali z Raju wypędzeni.

Heterotopijny charakter ogrodu pozwala odwrócić relację między nim a światem wokół. Ogród bowiem nie musi stanowić wyłącznie miejsca, w którym przez zaprzeczenie i odwrócenie można doświadczyć własnego świata, jak to ma miejsce, gdy dostrzegając doskonałość ogrodu, zdajemy sobie sprawę z niedoskonałości naszej codziennej rzeczywistości. Właśnie ze względu na to, że jawi się jako świat w „symbolicznej doskonałości”, można go potraktować jak wzór, model, na którym można by, wręcz należałoby się wzorować, przekształcając świat.

Przed przekształcaniem świata nie ma ucieczki. Wgnani Adam i Ewa skazani zostali przecież na pracę, bez której już bezpowrotnie nie mogli egzystować. I co prawda zwykło się – zwłaszcza w kontekście biblijnym – myśleć o ich działalności, a także o działalności pokoleń ich potomków, jak o *czynieniu ziemi poddaną* (Rdz 1, 28) – co z kolei miało się przyczynić do kryzysu ekologicznego – lecz nic nie stoi na przeszkodzie, aby widzieć w niej wysiłki podobne do tych podejmowanych przez ogrodników. Przekonuje do tego encyklika *Pochwalony bądź*, która wzywa do „*uprawiania i doglądania*” ogrodu świata, to znaczy nie tylko do wykorzystywania, ale i chronienia, i zachowywania.<sup>6</sup>

Ogród to zatem topos, który można odnieść nie tylko do tych szczególnych „innych przestrzeni” będących dziełami sztuki ogrodniczej, ale także do całego świata.<sup>7</sup> W takim wypadku jednak topos ten zmienia nieco swój sens, gdyż odnosi się nie tyle do wyglądu, układu czy znaczeń, jakimi odznacza się ogród jako wydzielone miejsce, ile do postawy człowieka względem przyrody i wynikających z niej praktyk. Mimo tej zmiany topos ów zachowuje

swój podwójny wymiar, ponieważ w dalszym ciągu chodzi o pewne wyobrażenia, które mają się zmaterializować w określonych działaniach. Ogród zatem może funkcjonować nie tylko jako rajska metafora wyrażająca ideę krainy mlekiem i miodem płynącej ze względu na naturalne bogactwa lub dzięki ludzkiej pracy, która spowodowała, że – jak pisał Francis Bacon, referując zalety utopijnego państwa – *kwiaty i owoce rozwijają się wcześniej lub później niż w czasie właściwym, a rośliny kiełkują, puszczają pączki i owocują prędzej, niż wynika to z ich natury*.<sup>8</sup> Ogród może być także metaforą wyrażającą ideę właściwej relacji między człowiekiem i przyrodą. W takim też sensie, powiada się, cały świat należałoby zamienić w planetarny ogród.<sup>9</sup>

Postulat tego rodzaju po części wyrasta z przekonania, że ogród to *eutopia*, miejsce dobre.<sup>10</sup> Świat zamieniony w ogród miałby zatem być miejscem dobrym dla ludzi, czyli urzeczywistnioną utopią społeczną, ale również dobrym dla przyrody, czyli ekosystemem, którego społeczna utopia nie zakłóca, ponieważ ludzie stanowią element organicznie z nim spleciony.<sup>11</sup> Tego rodzaju wyobrażenie ogrodu stanowi istotny element toposu, wedle którego ogród to przestrzeń, w której ludzie i przyroda harmonijnie współżyją.

Ogród jest, rzecz jasna, wynikiem uprawy, lecz zgodnie z tą wizją *cultura* stanowi przedłużenie natury i w tym sensie jest naturalna, a nie sztuczna, jak ta, o której pisał Bacon, podkreślając „nienaturalne” zdolności człowieka. Działania ludzi zatem wpisują się tu w naturalny porządek, który w ogrodzie

6 Encyklika *Pochwalony bądź* Ojca Świętego Franciszka, Rzym 2015.

7 Pisałem o tym szerzej w *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Przypis, Łódź 2016, s. 200–208.

8 F. Bacon, *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski [w:] idem, *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*, przeł. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Alfa, Warszawa 1995, s. 74.

9 G. Clément, *Où en est l'herbe? Réflexions sur le Jardin Planétaire*, textes présentés par L. Jones, Actes du Sud, Arles 2006.

10 Por.: M. Venturi Ferriolo, *Giardino e filosofia*, Guerini e Associati, Milano 1992.

11 Por.: R. Assunto, op.cit.

również jawi się jako harmonijny. Być może poza ogrodem przyroda jest, jak pisał lord Tennyson, *red in claw and tooth* i stanowi arenę, na której przetrwać może najsilniejszy i najlepiej dostosowany do okoliczności osobnik, ludzi nie wyłączając, niemniej jednak ogród to oaza wyjęta spod tego prawa. Jeśli więc zarówno w ogrodzie, jak i poza nim można mówić o naturalnym porządku, tylko w ogrodzie zbliża się on do „symbolicznego ideału”. Na straży tego mikrokosmosu stoi człowiek, który – uprawiając ogród – pełni funkcję opiekuna i obrońcy.

Wizję taką łatwo skrytykować z rozmaitych powodów. Przykładowo, można zarzucić jej naiwność związaną z implikowanym przez nią podziałem na kulturę i naturę, który nie jest – jak wiadomo – tak oczywisty. Można też wskazać nie mniej naiwne przekonanie, że człowiek jest w stanie wniknąć w ów obiektywny naturalny porządek i ponad wszelką wątpliwość ustalić, jak powinien postępować, aby nie tylko go nie naruszać, ale także działać na jego rzecz, wydobywając zeń to, co najpiękniejsze.<sup>12</sup>

Na czym innym jednak polega główna słabość toposu ogrodu. W opisywanym tu „rajskim” wydaniu zniekształca on bowiem zarówno obraz ogrodnictwa jako praktyk kulturowych, jak i przyrody, która jest im poddana. Nie zmienia to jednak faktu, że metaforę ogrodu w jej funkcji ekologicznej można i należy zachować, bo wydaje się szczególnie przydatna dziś, w dobie antropocenu, gdy granica między kulturą i naturą, czyli granica, na której leży ogród, stała się niewyraźna i gdy działalność człowieka przybrała skalę planetarną, stając się równa siłom przyrody. Aby topos ogrodu zachować i zagwarantować jego operatywność, należy jednak zrezygnować z jego podstawowego komponentu – klasycznej idei harmonii, rozumianej jako zestrojenie, zbieżność, zgodność itd., idei, którą



↑ WARSZAWA, ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE, 2014. FOT. J. POREMBA

→ SCEAUX, OGRÓD, 2014. FOT. M. SALWA



można by osiągnąć w relacjach między ludźmi i przyrodą i którą można dostrzec w przyrodzie. Odrzucenie idyllicznego, landszaftowego charakteru ogrodu (znanego z malarstwa i ogrodowych *coffee table books*, a nierzadko także z literatury) powoduje, że jego topos, nie tracąc nic ze swojego wyobrażonego charakteru, okazuje się o wiele skuteczniejszy w praktyce, jako pewna idea wyznaczająca kierunek ludzkich działań mających na celu zamienienie świata w ogród.

O ile w literaturze i sztuce europejskiej znajdziemy bez większego trudu przedstawienia miejsc, które można nazwać antyogrodami, jałowych pustyń, wielkich farm, fabrycznych miast, o tyle jedynie w stosunkowo nielicznych wypadkach ogród przedstawiany jest jako swoje własne przeciwieństwo.<sup>13</sup>

Jeden z bardziej znanych i sugestywnych opisów tego rodzaju wyszedł spod pióra włoskiego poety Giacoma Leopardiego (1798-1837):

*Wejdźcie do dowolnego ogrodu pełnego roślin, ziół, kwiatów. Może być jak najbardziej radosny, może panować w nim najłagodniejsza nawet pora roku, ale gdziekolwiek spojrzycie, nie dostrzeżecie niczego prócz cierpienia. (...) Tam róży wyrządza szkody słońce, które dało jej życie – marszczy się ona, wiotczeje i więdnie. Tam z kolei okrutna pszczoła wysysa lilię w jej najdelikatniejszych i najbardziej życiodajnych częściach. Pracowite, cierpliwe, dobre i zręczne pszczoły nie wytworzą przecież słodkiego miodu, nie zadając niewymownych męczarni tym delikatnym włóknom, nie zabijając bezlitośnie delikatnych kwiatuszków. W tym oto drzewie rozrosło się mrówisko, tamto opanowały gąsienice, muchy, ślimaki i komary. To z kolei ma poranioną korę i cierpi od powietrza i słońca, które wnika ją w ranę. Tamto ma uszkodzony pień albo korzenie. A tamto ma suche liście. Jeszcze inne jest osłabione i potraciło kwiaty. Owoce na*

*tamtym są całe pokaleczone. Tej roślinie jest za gorąco, a tej – za zimno. Ta ma zbyt wiele światła, ta zaś – zbyt wiele cienia. Tej jest za wilgotno, tej – za sucho. (...) A tymczasem swoimi krokami zadajesz cierpienie źdźbłom trawy. Łamiesz je, depczesz, wyciskasz z nich krew, gruchoczesz je i zabijasz. Ta tutaj wrażliwa i łagodna panienka delikatnie zrywa i łamie łodygi. Ogrodnik mądrze przycina, krojąc ich wrażliwe części paznokciami i żelazem.<sup>14</sup>*

Nawet jeśli uwzględnimy fakt, że przytoczony opis jest wyrazem pesymistycznej wizji świata charakterystycznej dla włoskiego poety, nie sposób nie zauważyć, iż przekonująco pokazuje, że idea ogrodu to swego rodzaju „ideologiczny aparat” służący zamaskowaniu *souffrance* przyrody za pomocą „spektaklu pełni życia”, które jednak wrażliwe oko jest w stanie dostrzec.<sup>15</sup>

Zapewne Leopardiańskim ujęciem ogrodu zainspirował się Dino Buzzati, włoski pisarz, mistrz krótkich opowiadań.<sup>16</sup> Jedno z nich nosi tytuł *Cicha noc* i zawiera dość zaskakujący opis widoku ogrodu *au clair de lune*:

*Był to zwykły ogródek: dobrze wystrzyżony trawnik z małą, wysypaną żwirem alejką, która tworzyła koło i rozchodziła się w różnych kierunkach. Tylko po bokach trawnika były grządki kwiatów. (...)*

*Zawieszony na łodydze trawy młodziutki konik polny odpoczywał szczęśliwy. Jego miękki zielony odwłok drgał wdzięcznie w rytm oddechu. Łapy czarnego pająka z wściekłością zanurzyły się w jego klatkę piersiową, rozrywając ją. Małe ciało drgnęło, prostując długie tylne nóżki. Okrutne szczypce już oderwały*

13 Terminem tym posługuje się Assunto (*Filozofia ogrodu*, op.cit., s. 56–57, 66–68, 108).

14 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 2001; cyt. za <http://digitalzibaldone.net/theme?id=ind295> (dostęp: 21.01.2020).

15 L. Marcon, *Uno sguardo sul giardino*. In *marginella Zibaldone 4175-4177*, „Bollettino della Società Filosofica Italiana”, Nuova Serie, n. 199, gennaio-aprile 2010, s. 21–32.

16 P. Abbrugiati, *Une greffe vénéneuse: Leopardi jardinier de Buzzati*, „Italies” nr 8, 2004, s. 275–297.



♦ K. GRZYWNOWICZ, CHWASTY. FOT. M. KRZYŻANEK / ARCHIWUM ZACHĘTY

głowę, a teraz grzebały w brzuchu. Z rozszarpanych kawałków trysnęła posoka, którą morderca począł chciwie lizać. (...)

Jarmark śmierci zaczął się o zmierzchu. Teraz osiągał paroksyzm. I trwał miał aż do świtu. Wszędzie masakra, męczarnie, morderstwa. Skalpele rozcinały czaszki, szpony łamały nogi, pazury grzebały we flakach, cęgi wyrywały, kolce wbijały się, zęby rozszarpywały, żądła sączyły truciznę, sieci omotywały, unicestwiając żyjących jeszcze niewolników. Od najmniejszych mieszkańców mchów poczynając, przez larwy, pająki, żuki, stonogi aż po skorpiony, ropuchy, krety, sowy, rozpętywała się nieprzeliczona armia żądnych rzezi morderców, zabijając, torturując, rozdzierając, rozpruwając brzuchy, pożerając.<sup>17</sup>

O ile u Leopardiego radosny wygląd ogrodu za dnia skrywał metafizyczne cierpienie, o tyle

u Buzzatiego ogród będący, jak pisze, *poezją i błogim spokojem, światłem księżycy*, okazuje się areną darwinowskiej walki, na której wielki łańcuch bytów przybiera postać łańcucha pokarmowego.<sup>18</sup> W tym wypadku ogród skrywa już nie tyle metafizyczne cierpienie, ile fakt, że przyroda ma zabarwione krwią pazury i zęby.

Obaj autorzy podważają więc wizję ogrodu jako przyrodniczej eutopii, miejsca, w którym przyroda byłaby szczęśliwa, ponieważ wolna by była od napięć, którymi się odznacza poza ogrodem. Obaj pokazują też, że ogród to topos – w podwójnym sensie tego słowa – który każe zapominać o tym, że nawet jeśli chcemy myśleć o przyrodzie jako o sferze przepełnionej harmonią, to owej harmonii nie powinniśmy rozumieć klasycznie. Taka idea harmonii nie pozwala bowiem zrozumieć funkcjonowania

117

17 D. Buzzati, *Cicha noc*, przeł. W. Błońska, „Przekrój” nr 2(3561)/2018, s. 103–104 (pierwotny: nr 1175, 1968); cyt. za: <https://przekroj.pl/kultura/cicha-noc-opowiadanie-ogrodowe> (dostęp: 21.01.2020).

18 Na marginesie można zauważyć, że ogrody bywają analizowane z czysto biologicznego punktu widzenia jako ekosystemy (np. S. Buczacki, *Garden Natural History*, Collins, London 2007).

przyrody, choćby dlatego, że ukrywa wpisane w nią sprzeczności i konflikty.

Trzeba jednak pamiętać, że topos ogrodu obejmuje nie tylko przyrodę, ale także ogrodnika, bez którego żaden ogród by nie powstał i nie przetrwał. Ta postać oraz to wszystko, co przedsięwzię, by ogród jakkolwiek założyć i utrzymać, i co kojarzy się z dobrymi i sprawiedliwymi rządami gwarantującymi dostatek i szczęście, są o wiele mniej niewinne niż można by i chciałoby się sądzić. Wizja praktyk ogrodniczych jako zaprowadzania harmonii przysłania bowiem ich prawdziwe oblicze.

Wyraźnie uchwycił to np. Cezary Wodziński w *Przechadzkach po ogrodach*, gdzie wskazuje „ciemne” strony ogrodu, nawet tego rajskiego, ale też ogrodnictwa jako działania.

*Obecność węża w rajskim ogrodzie przybiera z czasem – kiedy nastaje już czas i zegar zaczyna odmierzać historię – różne osobliwe postaci. Od początku jest złowroga, a nawet złowieszcza. Wróży nieuchronność złą jako nieodłącznego emblematu conditio humana. (...)*

*Wiek „historii spuszczonej z łańcucha” demonstrowuje niewiarygodną potęgę ogrodnictwa. Której kulminacją okazuje się Zagłada. (...)*

*Ogród przez wieki zdawał się utraconym rajem. Tymczasem w stuleciu, które uchodzi nie bez racji za dziejowy triumf Nowoczesności, odsłonił kryjącą się w nim od zarania piekielną moc. Eksterminacyjną przemoc. Nieodłączne od ogrodu – choć często wstydliwie ukrywane – ogrodzenie stało się tej przemocy zapowiedzią, diabelskim przypomnieniem obecności węża w rajskim ogrodzie. (...)*

*Nie powinno tedy dziwić, że narodzinom i rozwojowi ducha Nowoczesności patronuje swoisty kult ogrodu. Uprawiania i dogłądania. (...) Świat – już nie natury, lecz świat ludzki, arcyłudzki: społeczny – przedstawia się w projekcie Nowoczesności jako ogród. Nieskończone pole aktywności instrumentalnego rozumu rzutowane jest na całość tego świata: uprawa ogrodu, a więc wyodrębnienie i oddzielenie elementów pozytywnych (kosmos) w taki sposób, by mogły się optymalnie rozwijać i swobodnie*

*kształtować. I zarazem odgrodenie ich od elementów szkodliwych (chaos), które trzeba wyeliminować.<sup>19</sup>*

Praktyką stanowiącą kwintesencję tak rozumianej uprawy i na którą zwraca Wodziński uwagę, idąc tropem przywoływanego przez siebie Zygmunta Baumana, jest wrywanie chwastów.<sup>20</sup> Istotnie, *uprawianie i dogłądanie ogrodu kojarzy się przede wszystkim z działaniem mającym na uwadze dobro przyrody, stwarzającym warunki do tego, aby mogła w pełni rozkwitnąć, a przez to nacechowanym jednoznacznie pozytywnie. W rezultacie łatwo przeoczyć fakt, że ogrodnictwo wymaga m.in. eliminowania jednych roślin (również zwierząt) na korzyść innych. Działanie dla dobra przyrody, tworzenie przyrodniczej eutopii, nieuchronnie więc pociąga za sobą – przeważnie nieuświadomione – utożsamianie z całą przyrodą zaledwie jej części, tej, która z takich czy innych względów interesuje ogrodnika i którą z tej racji uznaje on za wartościową. Żadna roślina nie istnieje jako chwast sam w sobie – chwastem staje się dopiero w oku i pojęciu ogrodnika. Ognodnictwo zatem oznacza przemoc związaną z relacją władzy. W ostatecznym rozrachunku to przecież ogrodnik podejmuje wszystkie decyzje. Jest tak nawet wówczas, gdy ktoś taki jak Gilles Clément postuluje tworzenie ogrodów, w których wszystkie rośliny byłyby akceptowane, twierdząc, że wrywanie chwastów to talibańska wersja ogrodnictwa.<sup>21</sup> Wypada jednak zapytać: czy mogłoby być inaczej? Z kolei Ian Hamilton Finlay, szkocki poeta, pisarz i ogrodnik, twierdzi, że nudna konieczność wrywania chwastów wynika z tego, że każda zdrowa roślina jest rasistką i imperialistką;*

<sup>19</sup> C. Wodziński, *Przechadzki po ogrodach*, Łazienki Królewskie, Warszawa 2016, s. 39–43.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 43–46.

<sup>21</sup> Cyt. za: P. Donadieu, M. Périgord, *Clés pour le paysage*, Géophrys, Paris 2005, s. 55.



(...)każda stokrotka chce stworzyć dla siebie imperium, nad którym słońce nigdy nie zachodzi.<sup>22</sup> Trzeba zatem uznać, że i ogrodnictwo skrywa w sobie swoje przeciwieństwo.

Czy w świetle tego, co napisali Leopardi, Buzzati i Wodziński, należy uznać topos ogrodu za skompromitowany, bo wytwarzający fałszywą świadomość niepozwalającą dostrzec, że ogród to dystopia, albo że – w wymiarze ekologicznym – prowadzącą do realizacji, jak pisze Wodziński, „planetarnego” celu w postaci *racjonalnie zorganizowanego i plastycznego kosmosu?*<sup>23</sup> Wypada powtórzyć: wcale nie. Ogród bowiem wcale nie musi być „ideologicznym aparatem”, wręcz przeciwnie – jest figurą i miejscem sprzyjającymi wypracowywaniu krytycznej postawy względem własnych sposobów ujmowania przyrody i oddziaływania na nią. Przede wszystkim sprzyja przemyśleniu idei harmonii rzekomo panującej w ogrodzie.

Topos ogrodu w tradycyjnej postaci przedstawia ogrody jako miejsca, w których przyroda nie zagraża człowiekowi, jak to czyni w swojej „dzikiej” postaci, nie jest też sprowadzona do wymiaru czysto użytecznego, co ma miejsce np. w krajobrazie rolniczym.<sup>24</sup> Dlatego m.in. można mówić o tym, że ogrody są miejscami, które ludzie i przyroda harmonijnie dzielą, tworząc coś na kształt wspólnoty.

Wspólnoty jednak nie trzeba pojmować w taki ireniczny sposób. Można bowiem widzieć w niej sferę definiowaną przez napięcia i konflikty, które wszakże trzeba opanowywać, mitygować, modelować itd. po to, by owa wspólnota się nie rozpadła, przy całej

świadomości, że „zarządzanie” konfliktami wiąże się ze sprawowaniem władzy. Jeśli przyjąć taką perspektywę, na ogród można spojrzeć jak na miejsce, w obrębie którego zawiązuje się wspólnota obejmująca ludzi i byty przyrodnicze, lecz zarazem przeniknięta nieuchronnymi konfliktami wynikającymi ze sprzeczności interesów: interesy ludzi nie pokrywają się z interesami przyrody, nie odpowiadają też sobie interesy rozmaitych bytów przyrodniczych. Ogrrodnictwo polegałoby w takim ujęciu nie tyle na próbie pogodzenia tych sprzeczności (zadanie to jest niewykonalne), ile na ich osłabianiu i rozwiązywaniu przez tworzenie aliansów łączących ludzi i byty przyrodnicze, lecz nie ze względu na jakiś obiektywny porządek, lecz w imię określonych interesów i potrzeb.<sup>25</sup> Przykładem zawiązywania takiego aliansu może być nie co innego tylko pozbywanie się chwastów – dzięki usuwaniu niechcianych roślin powstaje miejsce dla innych roślin, tych pożądanych przez ogrodnika.

Innymi słowy, jeśli przyjąć, że tradycyjny topos ukazuje ogród jako ustanowioną przez człowieka wspólnotę obejmującą również przyrodę, zarazem trzeba powiedzieć, że owa wspólnota wynika z wiary w istnienie obiektywnego porządku dającego się opisać jedynie z zewnątrz, przez niezaangażowanego obserwatora. Takim obserwatorem jest człowiek, który zarazem potrafi go ustalić i dopasować do siebie, ponieważ zajmuje względem niego metafizycznie uprzywilejowaną pozycję. Ogródnik, niczym Bóg, widzi, że *wszystko, co uczynił, było bardzo dobre* (Rdz 1, 31).

Ten sam topos, tyle że odczytany przez pryzmat przytoczonych tekstów, wciąż pozwala widzieć w ogrodzie zawiązaną przez człowieka wspólnotę poszerzoną o przyrodę. Niemniej jednak twórca tej wspólnoty nie odwołuje się do idei obiektywnego porządku i nie rości sobie pretensji do tego, by go

22 I.H. Finlay, *Unconnected Sentences on Gardening* [w:] idem, *A visual primer*, ed. by Y. Abrioux, intro. and comment. S. Bann, Reaktion Books, London 1995, s. 40.

23 C. Wodziński, *Przechadzki po ogrodach*, op.cit., s. 43.

24 J.D. Hunt, *Greater Perfections: the Practice of Garden Theory*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, s. 32–75.

25 Por.: M. Salwa, op.cit., s. 224–259.

wyrażać. Co prawda jest przy tym jej inicjatorem i jako jedyny jest w stanie ją utrzymać, ale zarazem nie zajmuje uprzywilejowanego miejsca pozwalającego mu czynić *ją sobie poddaną* (Rdz 1, 28), choć przy tym nie ma powodu, aby rezygnował ze swoich interesów czy zamierzeń.

Ogrodnik zatem może czy też nawet musi *mądrze przycinać rośliny* – jak pisze Leopardi – lecz powinien być przy tym świadom, że można sensownie (choć niekoniecznie z punktu widzenia biologii) opisywać jego działanie jako zadawanie cierpienia. W tym sensie bierze udział w *jarmarku śmierci* (Buzzati). Na tym polega ogrodnictwo i żaden ideał harmonii tego nie zmieni. Zmienić oblicze ogrodnictwa może świadomość, że *uprawianie i doglądanie* łatwo może stać się wyrazem instrumentalnego rozumu. Tego samego rozumu, który doprowadził nie tylko do *krematoryjnego rozdziału ogrodu*, by przywołać określenie Wodzińskiego, ale także do kryzysu ekologicznego. Instrumentalnemu rozumowi należy zaś przeciwstawić rozum, który wypadłoby nazwać nieinstrumentalnym i który można wiązać z bezinteresownością pojętą jako niepodporządkowanie przyrody własnym interesom i akceptowanie jej własnych interesów, nawet jeśli są sprzeczne z ludzkimi.

Dostrzeżenie „antyogrodowego” aspektu ogrodów nie tylko pozwala nie popadać w złudzenie, z którego wyrasta topos ogrodu, ale także zachować ów topos. Dzięki temu zyskuje on bowiem wymiar, który nadaje mu większy realizm. Ogród jako targaną konfliktami wspólnotę ludzi i przyrody da się urzeczywistnić, ogrodu jako mikrokosmosu – nie. Nie oznacza to, że takie wyobrażenie ogrodu jest dystopią, każe jednak myśleć, że co prawda żaden ogród nie jest miejscem idealnym, ale zapewne jest najlepszym z możliwych. Okazuje się przy tym, że ogród nie musi być utopią, ponieważ może zaistnieć w rzeczywistości. Również na skalę planetarną. I oby tak się stało. ¶

# Sztuka wobec ocieplenia klimatu

## OCIEPLENIE KLIMATU

W XXI wieku następują zmiany w przyrodzie, które wpływają na zmiany zachowania całych ludzkich populacji. Polska, położona na równinie przebiegającej równoleżnikowo w zachodniej części Eurazji, jest szczególnie narażona na skutki tych zmian. Ocieplenie klimatu, które w Europie Środkowej wykazuje wzrost temperatury w ostatnich 30 latach silniejszy niż w innych częściach świata [Admin 2013], pociąga za sobą w naszym rejonie silne ruchy migracyjne. Zmiany klimatu i związane z tym procesy migracyjne były w przeszłości silnie skorelowane z utratą i odzyskiwaniem przez Polskę niepodległości [Rylke 2017]. Ostatnie okresy ochłodzenia przypadły na lata międzywojnia i lata 80. XX wieku, kiedy tę podmiotowość odzyskiwaliśmy. Od początku XXI wieku trwa niespotykany wzrost temperatury skutkujący wyjątkowo silnymi ruchami migracyjnymi. Polskę opuściło, jadąc w kierunku zachodnim, niemal 2 500 000 osób, podobna liczba ludzi przybyła

do Polski z kierunku wschodniego. Było to, podobnie jak wcześniej, powiązane z częściową utratą w 2004 roku niepodległości przez wstąpienie Polski do Unii Europejskiej.

## GLOBALIZM

W poprzednich okresach ocieplenia, mimo przepływu ludzi ze wschodu ku zachodowi i związanych z tym zmian politycznych, Polska utrzymywała tożsamość w wyniku przebiegających w odwrotnym kierunku, z zachodu ku wschodowi, oddziaływań kulturowych, równoważących zmiany wywoływane przez przepływy migracyjne. Dzisiaj sytuacja uległa zmianie. Utraciły znaczenie tradycyjne centra kulturowe zlokalizowane w zachodniej Europie. Wcześniejsze okresy ocieplenia, które obejmowały Eurazję, miały lokalny charakter, obecne ocieplenie ma wymiar globalny. Także dzisiejsze centra kulturowe leżą poza Europą, przede wszystkim w USA. 80 proc. filmów uznanych za najlepsze w latach

2010–2015 to produkcje i współprodukcje amerykańskie. Podobnie jest z najlepszymi serialami telewizyjnymi (70 proc.), najpopularniejszymi zespołami muzycznymi (75 proc.), wreszcie z najlepszymi uniwersytetami – 80 proc. to uniwersytety amerykańskie [Rylke 2017]. Wszystkie opisane zjawiska nie dotyczą tylko naszego miejsca w Europie, ale przybrały wymiar globalny. Omówione zmiany klimatyczne i kulturowe występują w synergii i wpływają na zmianę środowiska życia człowieka.

### REAKCJA SZTUKI NA SKUTKI GLOBALIZMU I ZMIAN KLIMATYCZNYCH

Sztuka, która nam towarzyszy od początku naszego człowieczeństwa, zawsze służyła budowie lepszego w naszych oczach środowiska. Na wyzwania, wywołane zmianami środowiska, zawsze reagowała najwcześniej i w sposób wyraźnie ukierunkowany. Jeżeli wyróżnimy priorytety sztuki po rewolucji przemysłowej, dostrzeżemy, że pod koniec romantyzmu zadaniem sztuki było poznanie świata i odwzorowanie istniejącej w nim rzeczywistości – czy to przez architektoniczny eklektyzm, odtworzenie naturalnych form przyrody w parkach krajobrazowych, czy przez realizm w malarstwie i rzeźbie. W modernizmie priorytetem było stworzenie nowego, zmienionego przez rozwój przemysłu świata i jego cywilizacyjnej rzeczywistości przez budowę form abstrakcyjnych, kreujących nowy jego kształt.

Od połowy XX wieku sztuka przyjęła nowe priorytety, odpowiadając na wyzwania związane z globalizmem i będące efektem ocieplenia klimatu, a wcześniej wojny i procesów masowego wykorzenienia ludzi z ich lokalności. Zadaniem sztuki przestało być dekorowanie miejsca naszego pobytu, teraz miała nam towarzyszyć w chwili porzucenia tego miejsca lub niezależnie od niego. Podmiotem naszego zainteresowania

przestało więc być dzieło, a zaczął nim być artysta. Obok sztuk zakorzenionych, takich jak architektura, architektura krajobrazu, malarstwo i rzeźba, zaczęły się kształtować bardziej labilne i mobilne sztuki środowiskowe, procesualne i konceptualne. Sztuki środowiskowe [Rylke 2011], m.in.: *nature art, art in nature, site-specific art, crop art, plus model, social sculpture, land art, eco-art, ecological art, earth art, ecoventions, agit prop, earthworks, green activism, ecoart-tech, slow food, acoustic ecology, bio-art, docementary projects*, stawały się w Europie, a następnie w sztuce globalnej niemal wyłącznie miejscami kotwiczonymi chwilowo, zgodnie ze słowami Cypriana Kamila Norwida z wiersza *Pielgrzym*:

*Przecież i ja ziemi tyle mam,  
Ile jej stopa ma pokrywa,  
Dopóki idę!...*

Sztuki środowiskowe, podobnie jak ogrody pokazowe i sztuki procesualne, funkcjonowały w przekazie ustnym oraz dokumentacji i nie pozostawiały (poza sztuką tatuażu i piercingu) trwalszych, materialnych śladów. Sztuki konkretne, np. architektura i rzeźba, także zaczęły wyrażać się w formach materialnie mniej trwałych, takich jak instalacje artystyczne przeważnie likwidowane po czasowej ekspozycji. Te sztuki w obiegu społecznym wykorzystywały też nowe, pozamuzealne narzędzia komunikacji, m.in. sztuka poczty, sztuka ulicy, sztuki medialne. W XXI wieku kanałami informacji o sztuce są przede wszystkim globalne sieci cyfrowe. Od lat 60. XX wieku rozwój sztuk środowiskowych, procesualnych i konceptualnych następował równoległe w Polsce [Rylke 2014].

### INSTYTUCJONALIZACJA NOWYCH FORM SZTUKI W POLSCE

Nowe formy sztuki kształtowały się w Polsce poza głównym nurtem oficjalnej kultury



♦ MICHAŁ ZAJĄCZKOWSKI, FUNT PATAGOŃSKI  
Z 1958 ROKU O WARTOŚCI BRAKU 100 ŻŁOTYCH NA  
WYSTAWIE SENSYBILISTÓW W WARSZAWSKIEJ GALERII  
DZIAŁAŁ. FOT. J. RYLKE, 2017



♦ KINGA ZAGAJEWSKA, MIGOTY, INSTALACJA NA PŁYCIŹNIE WARTY. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL  
SZTUKI ULOTNEJ W UNIEJOWIE, 2019. FOT. J. RYLKE

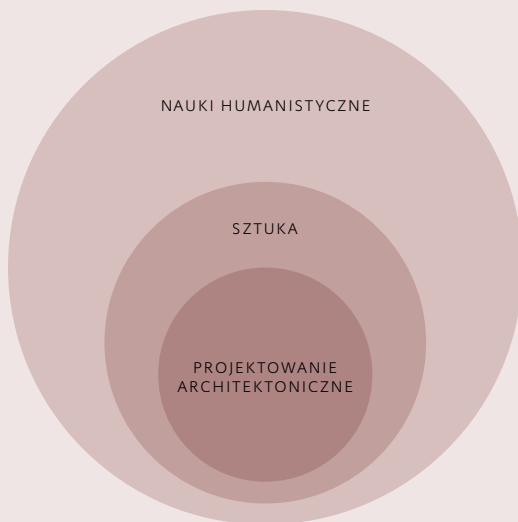
wizualnej, stopniowo ulegając, w wyniku aktywności zaangażowanych osób, instytucjonalizacji. Pojawiły się takie inicjatywy jak Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych (Przemysław Kwiek), Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji INTERAKCJE w Piotrkowie Trybunalskim (Ryszard Piegza i Wiktor Gajda), Landart Festiwal (Jarosław Koziara), Festiwal Ogrodów w Bolestraszycach (Narcyz Piórecki), Fundacja Sztuki Współczesnej IN SITU w Sokołowsku (Bożena Biskupska), Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulotnej w Uniejowie (Marek Sak). Sztuki konceptualne otworzyły na wyzwania współczesności świat nauki, natomiast sztuki środowiskowe i procesualne tworzą dzisiaj główne nurty odpowiadające na wyzwania współczesności związane ze zrównoważonym rozwojem środowiska życia człowieka. Niestety, nie znajduje to odzwierciedlenia w polskiej polityce wykorzystującej współczesne zdobycze sztuki.

Wyłączenie sztuki z nazwy i kompetencji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz zastąpienie jej pojęciem dziedzictwa narodowego przesunęło perspektywę polityczną z zarządzania przyszłością na zarządzanie przeszłością w kompetencji tego ministerstwa. Taka zmiana według Karla Poppera może prowadzić do tworzenia zamkniętego historycystycznego społeczeństwa, niechętnego do adoptowania pochodzących z zewnątrz impulsów. W dedykacji do *Nędy historycyzmu* napisał: *Pamięci niezliczonych mężczyzn i kobiet, wszystkich wyznań, narodów i ras – ofiar faszystowskiej i komunistycznej wiary w Niezłomne Prawa Przeznaczenia Historycznego* [Popper 1999]. W efekcie w Polsce w podejściu do wyzwań wynikających z ocieplenia klimatu i globalizmu nie uwzględniono roli sztuki, która w polityce światowej ma istotne znaczenie. Sztuki konceptualne, środowiskowe i procesualne pozostają w Polsce na poziomie działań niewłączanych w obszary kreatywnej polityki środowiskowej, w krajach rozwiniętych zaś

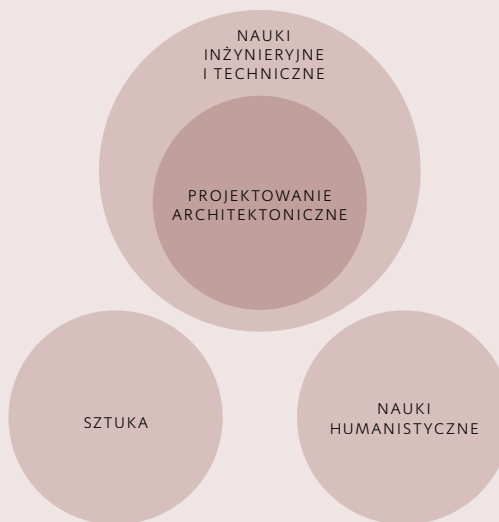
zostały włączone do tej polityki już nie tylko na poziomie poszczególnych państw, ale w sposób wręcz globalny.

## **MIEJSCE SZTUKI W OBSZARZE Kształtowania Współczesnego Środowiska Życia Człowieka**

Na obszarze państw rozwiniętych od drugiej połowy XX wieku trwały intensywne działania w kierunku budowy nowych priorytetów, przede wszystkim przez zmianę kontekstów lokujących sztukę wobec pozostałych dyscyplin kształtujących nasze środowisko życia. Znalazło to oddźwięk w działaniach OECD Organizacji Współpracy Gospodarczej i Rozwoju). Od bieżącego roku Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego wdraża dyscypliny naukowe postulowane przez OECD, do której Polska należy od 1996 roku [Working... 2007]. Przy wprowadzaniu tych dyscyplin niestety poczyniono istotne zmiany w ich zaszeregowaniu, przede wszystkim tych, które dotyczyły sztuki i działań związanych z kształtowaniem życia człowieka [Zależności... 2018]. W wyniku zmian systemu organizacji nauki rola sztuki została w Polsce cofnięta do stanu z pierwszej połowy XX wieku, kiedy obowiązywały priorytety budowy nowych wówczas form wyrazu. Tymczasem ogólny proces włączający sztukę do dyscyplin kształtujących współczesne środowisko życia wyglądał następująco. Światowa standaryzacja nauki z 1978 roku, wypracowana w ramach UNESCO [Recommendation... 1978], sytuowała architekturę w obrębie nauk technicznych. Sztuka była umieszczona w obrębie nauk humanistycznych, ale z obszaru nauki wyłączono badania wyprowadzone z korzeni artystycznych. Podobnie jak we wcześniejszej standaryzacji UNESCO, w podziale zaproponowanym przez OECD sztuka została umieszczona w obrębie nauk humanistycznych, czyli służy ludziom. W Polsce natomiast została wyodrębniona



↑ DZIEDZINY NAUKI I TECHNIKI WEDŁUG KLASYFIKACJI OECD, RYC. J. RYLKE



↑ DZIEDZINY NAUKI I TECHNIKI WEDŁUG KLASYFIKACJI POLSKIEJ, RYC. J. RYLKE

z rodziny nauk humanistycznych. Projektowanie architektoniczne (także projektowanie krajobrazu) zgodnie z zaleceniami OECD w krajach rozwiniętych przeniesiono z nauk technicznych w obręb sztuki, a szerzej w zakres nauk humanistycznych, służy więc budowie współczesnego środowiska człowieka. W Polsce umieszczono ją, jak poprzednio, w obrębie nauk technicznych i służy budowie infrastruktury inżynierskiej. Funkcjonuje jako narzędzie budowy technicznego otoczenia przemysłu i mieszkalnictwa.

Istotnym problemem współczesności jest kreatywne kształtowanie środowiska życia człowieka. Kreatywność jest zaś immanentną cechą sztuki. Oddzielenie sztuki od nauk humanistycznych powoduje, że nauki humanistyczne tracą wiele oddziaływań, które w innych krajach wpływają na ich kreatywność. To wyłączenie zostało zauważone przez wielu naukowców, którzy podkreślali wartość badań artystycznych dla świata nauki [Borgdorff, 2009]. Dlatego w obecnej klasyfikacji OECD nie ma już wyłączenia sztuki z procesów badawczych, umieszczono ją, razem z aspektem poznawczym, wśród nauk humanistycznych. Inaczej wygląda to w Polsce. Implementacja tego typu badań jest opóźniona nawet w stosunku do dokumentu UNESCO z 1978 roku. Sztuka nie tylko została wyłączona z nauk

humanistycznych, ale jako jedyna nie posiada określenia „dziedzina nauki”. Została nazwana „dziedziną sztuki”. Oznacza to, że w Polsce metodologia badań naukowych cofa się do okresu przed Karlem Popperem, który nie wyodrębnił sztuki z obszaru badań naukowych [Teske, 2012].

### SZTUKA WOBEC OCIEPLENIA KLIMATU W POLSCE

Społeczność polskich artystów, ze względu na masowe przemieszczenia ludności w połowie XX wieku na większości obszaru kraju, była mentalnie i kulturowo przygotowana na wystąpienie zmian klimatycznych i globalizm. Kolejne fale polskiej awangardy drugiej połowy XX wieku, takie jak wrocławski sensybilizm, reagowały na zachodzące zmiany, ale nie znajdowało to oddźwięku w polityce kulturalnej państwa. Do końca lat 80., a praktycznie i później, obowiązywał w polskiej nauce marksizm, już 100 lat wcześniej uznany przez Poppera za błędną ideologię. Z nauki marksistowskiej wyeliminowano ponadto, jako sprzeczną z doktryną socrealizmu, historię i teorię sztuki współczesnej. W oficjalnej sztuce, chociaż formalnie socrealizm trwał w Polsce stosunkowo

krótko, oddano decyzje zachowawczym korporacjom artystycznym, kontrolując politykę kulturalną przez cenzurę i politykę personalną. Po 1989 roku korporacje artystyczne straciły na znaczeniu, a politykę kulturalną oddano we władanie samorządom i instytucjom pozarządowym, rezygnując z prowadzenia polityki w zakresie sztuki. Zetknięcie społeczności wychowanej w opresyjnym i zamkniętym systemie realnego komunizmu ze społeczeństwem otwartym, charakterystycznym dla świata starej Unii Europejskiej, spowodowało reakcję w postaci idealizowania okresu II Rzeczypospolitej i powrotu do charakterystycznego dla tego okresu poszukiwania rozwiązań technicznych w projektowaniu architektonicznym i formalnych w sztuce.

Donald Schön [1983] zauważył, że w okresach intensywnych zmian w życiu środowiskowym i społecznym dominują ludzie o kreatywnej konstrukcji psychicznej, którą nazwał postawą „refleksyjnego praktyka”. Kreatywność jest istotnym wyróżnikiem obszarów przypisanych sztuce. W innych okresach wystarcza postawa sprawnego rzemieślnika. Wyłączenie projektowania ze sztuki i sztuki z obszaru nauk humanistycznych powoduje społeczne zapóźnienie Polski w zakresie kultury, a w rezultacie braku w jej zrównoważonym rozwoju, szczególnie wobec zrównoważonego rozwoju w kontekście wyzwań klimatycznych i demograficznych. Poglądy, które stoją za takimi decyzjami, charakteryzują nie tylko świat polskiej polityki, ale również głęboko opóźniony cywilizacyjnie świat nauki i sztuki. Kiedy próbowałem podjąć badania nad wpływem powiązania projektowania architektonicznego, sztuki i nauk humanistycznych, stwierdzono w recenzjach, że umieszczenie projektowania architektonicznego w naukach technicznych, a nie w sztuce, oraz oddzielenie sztuki od nauk humanistycznych nie ma wpływu na rozwój tych dziedzin. ¶

## LITERATURA

- Admin, 2013, *Zmiany temperatury w Europie Środkowej. Pogoda i klimat* (online), <https://blog.meteorodel.pl/zmiany-temperatury-w-europie-srodkowej-2/> (dostęp: 2.12.2019)
- Borgdorff H., 2009, *Artistic research within the fields of science* (online), [https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679\\_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf](https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf) (dostęp: 2.05.2019)
- Popper K.R., *Nędra historycyzmu*, PWN, Warszawa 1999
- Rekommendation Concerning the International Standardization of Statistics on Science and Technology 1978* [w:] *Records of the General Conference Twentieth Session Paris, 24 October to 28 November 1978 Volume I Resolutions*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris 1979, s. 27
- Rylke J., *Land Art i sztuki pokrewne 1973–1991/and related art 1973–1991. Monografia*, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2014
- Rylke J., *Słownik sztuki krajobrazu* [w:] *Krajobraz XXI wieku*, red. J. Rylke, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2011, s. 49–53
- Rylke J., *Współczesne oblicze sarmatyzmu* [w:] *Sztuka jako inspiracja do działań*, red. M. Milecka, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Lublin 2017, s. 61–78
- Schön D.A., *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, Basic Books 1983
- Teske J., *Metodologia nauk humanistycznych a filozofia nauki i sztuki Karla Poppera/The Methodology of the Humanities and Karl Popper's Philosophy of Science and Art*, „Studia Philosophica Wratislaviensia”, Supplementary Volume, English Edition 2012, s. 275–301
- Working Party of National Experts on Science and Technology Indicators. 2007, Revised Field of Science and Technology (Fos) Classification in the Frascati Manual*, Directorate For Science, Technology and Industry (online), <http://www.oecd.org/science/inno/38235147.pdf> (dostęp: 2.05.2019)
- Zależności między nową klasyfikacją dziedzin i dyscyplin a wcześniej obowiązującym wykazem i systematyką OECD*, 2018 (online), <https://konstytucjadlanauki.gov.pl/content/uploads/2018/09/nowy-podzia-dyscyplin-tabela.pdf> (dostęp: 2.05.2019)



## Zdzisław Sosnowski



Zdzisław Sosnowski jest jednym z najważniejszych artystów pokolenia debiutującego w Polsce w latach 70. XX wieku. W jego sztuce i jednocześnie w jego życiu osobistym, bowiem trudno odseparować obie te praktyki, przeglądamy się wszystkie istotne aspekty czasu kultury, w którym działał. Przyjrzyjmy się jego peregrynacjom, zaczynając od analizy artystyczno-estetycznych aspektów wizualnego przekazu, one to bowiem wysuwają się na plan pierwszy w komunikacie wysyłanym przez artystę sztuk wizualnych. Następnie przejdźmy do filozoficznych treści zawartych w obrazach, by na dramaturgii materialnej egzystencji, w konkretnym społecznym otoczeniu, skończyć.

Czas kultury był tematem dużej wystawy, która miała miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej, w Toruniu (15.06–30.09.2018). Krótki tekst – komentarz Sosnowskiego, zatytułowany *Mój czas*, jest znakomitym wprowadzeniem do tej retrospektywy. W kilku słowach artysta sygnalizuje w nim wszystko to, co rozegra się w gęstej od obrazów

i towarzyszących im dźwięków przestrzeni wystawowej.

Sosnowski zaproponował nam audiowizualny spektakl, w którym widz odnaleźć się musi, wędrując w przestrzeni, a geometryczna figura szlaku tej wędrówki rysuje się konsekwentnie i wyraźnie, choć w końcu się nie domyka. Jest punkt wyjścia – wczesne prace, z pierwszej połowy lat 70., w holu i jest dość wyraźny „horyzont” – prace na ścianie kończącej wędrówkę przez galerię. Przestrzeń między tymi punktami wypełnia bardzo gęsta wizualna (i dźwiękowa) treść, która zachęca, by się w niej w różnych kierunkach zanurzać, a może nawet gubić. Tak czy inaczej, to wizualna opowieść trochę „szkatułkowa”, gdy osobny obraz otwiera się w innym obrazie, „szekspirowska”, gdy jeden teatr wizualny odgrywany jest w innym teatrze.

W szlaku wędrówki po wystawie zakodowana jest przestrzenna wizualizacja idei wyłożonej w werbalnym komentarzu artysty, idei, która leży u podstaw epistemologii fizyki kwantowej, paradoksalnej, jak wiadomo,

z punktu widzenia klasycznej filozofii. W największym skrócie problem ujmując: „przedmiot” naszej percepcji pojawia się, gdy na niego patrzymy, stwarzamy go niejako naszym spojrzeniem i nadajemy mu formę naszą myślą. *Czy wszechświat istnieje dlatego, że go widzimy i opisujemy* – pyta Sosnowski wprost w podsumowaniu autorefleksji na temat drogi, którą przebył w sztuce, i której donośne echo zawarł w wystawie. Sądzę, że właśnie kosmologia i towarzysząca jej współczesna fizyka, zwłaszcza kwantowa, stanowią filozoficzny pułap sztuki Zdzisława Sosnowskiego. To idee „kwantowej kosmologii” towarzyszyły – jak należy się domyślać – artyście w chwilach, gdy obmyślał, a później komponował, poszczególne elementy ekspozycji. To one zapewne leżą u podstaw tego, co ma nadać naszemu spojrzeniu materialną treść – „stworzyć” artystę. Trzeba powiedzieć, że Sosnowski dobrze dobrał filozoficzną matrycę myślową do wydarzenia, które wyreżyserował. Wywołał niezwykle intensywny „obraz” (artefakty swojej sztuki), dał myślom widza intelektualny napęd, wspaniałą wizualną pożywkę, może nawet ucztę. Ten sposób konstytuowania miejsca sztuki w naszym doświadczeniu ma zatem wielkie zalety, intensyfikuje intelektualne doznanie, zmysłowo nieomal unosi. Ma też wady, z założenia jest krótkie, jak „spojrzenie” pośród tysięcy spojrzeń towarzyszących naszej obecności w świecie.

Czy w galopadzie obrazów, będących we współczesnym świecie produktami cyfrowych algorytmów bez materialnej podstawy, wytwarzanych w niezliczonych mgnieniach spojrzeń, zamienianych na równie nietrwałą konceptualizację, jest szansa na coś trwalszego niż krótki incydent wystawy „sztuki” w równie mgławicowym świecie sztuki? Sosnowski zdaje się być pogodzony z myślą, że takich szans dziś nie ma. Andy Warhol, którego przypomina w swoim tekście, dawał artyście współczesnemu „piętnaście minut” sławy w świecie sztuki. Ale to było 40 lat temu.

Świat przyspieszył, artysta ma już tylko sekundy trwania w zintensyfikowanej uwadze widza podczas obecności na wystawie. I to wszystko, i na tym koniec. Sosnowski zdaje się akceptować ten los, nie przywiązał więc nawet wagi do wydania katalogu, który stwarza złudną nadzieję przedłużenia życia wystawy. Półki artystów i krytyków uginają się od katalogów, których nikt nie przegłąda i nie czyta. Są przecież zredukowaną formą oglądu wystawy, jej namiastką, a trwałość fizycznego trwania papieru, na którym wydrukowano ślad po wystawie, jest złudna. Na szczęście istnieje dobra, filmowa dokumentacja tej wystawy.

W jaki sposób i czy w ogóle możliwa jest operacja przedłużenia czasu („jego czasu”) trwania artysty? Czy pojawia się on wraz z wystawą i znika po jej zamknięciu? Pewną szansę trwania dawała w przeszłości „historia”. To ona stwarzała możliwość kształtowania się artysty jako przedmiotu oglądu przedłużonego użytku. Czy nie rozciąga różnymi sztuczkami mikrosekundowych spojrzeń na stu-, ba, na tysiącletnie interwały? Niestety, już nie. „Historia” jako stara technika porządkowania w ludzkich głowach galopujących i migawkowych oglądów („spojrzeń”) nie wyczerpała jeszcze (chyba) swoich zalet, choć zmieniła swoje aspiracje. Z długoterminowych interwałów przeszła na krótsze trwania, z powszechnych oglądów – przeszła na „lokalne”. Z „lokalnych” na „środowiskowe”, z obiektywnych na subiektywne i „konkurencyjne”.

Jakie miejsce przypada Zdzisławowi w „konkurencyjnej” „środowiskowej” 50-letniej (a więc niemiłosiernie długiej) perspektywie czasu kultury? I jaki pożytek może być z takich jak opisywana tu jednorazowa wystawa w błysku jej zaistnienia dla toczonej w polskiej kulturze artystycznej gry o prestiż, hierarchię i, nie ukrywajmy tego, o pieniądze?

Zacznijmy od tego, że Zdzisław Sosnowski odegrał bardzo ważną rolę jako artysta i, dziś powiedzielibyśmy, aktywista życia

artystycznego w Polsce lat 70. Fakt ten jednak nie wpłynął na jego pozycję w polskiej sztuce. Dziś oczekiwalibyśmy, że zajmie miejsce „klasyka” polskiej sztuki przełomu XX i XXI wieku, a co za tym idzie jego prace znajdują się w narodowych kolekcjach i stałych ekspozycjach muzealnych. Tymczasem artysta funkcjonuje na marginesie. Znakomita retrospektywna wystawa pojawia się w Toruniu, a potem znika. Nie znajduje odzewu w innych ośrodkach sztuki w Polsce, choćby we Wrocławiu, gdzie artysta studiował i debiutował. Nie ma śladu po niej w Warszawie, gdzie Sosnowski działał jako artysta i kurator (szef Galerii Współczesnej, kurator wystawy CDN pod mostem Poniatowskiego i kierownik Galerii Studio). Owszem, mamy kilka publikacji, m.in. w opracowaniach Łukasza Rondudy. To jednak nieproporcjonalnie mało w stosunku do dorobku twórcy i jego środowiskowej roli.

Czy możliwe jest zdiagnozowanie przyczyn tego stanu i rozpoczęcie „leczenia”? Niewątpliwie przyczyny marginalizacji leżą w pewnych cechach artystyczno-estetycznych jego sztuki. Czynią one Sosnowskiego „trudnym”, a jego twórczość kłopotliwą w upowszechnianiu w Polsce, kraju tak nieufnym wobec wizualnych humanistycznych spekulacji. A nimi wypełniła się sztuka końca XX wieku. Koniec stulecia i początek kolejnego, a więc lata, w których toczy się zawodowe życie Sosnowskiego, to arena naprawdę radykalnie wywrotowych zjawisk w sztuce i towarzyszącej im refleksji, proponowanej zarówno przez artystów, jak i całe ich otoczenie – rzesze krytyków, kuratorów i filozofów/estetyków. To czas „dopalającej się” późnej moderny z jej łabędzim śpiewem ostentacyjnego ikonoklazmu i kapitulankich wobec zadania obrazowania kondycji ludzkiej tautologii. Czas ten przypada zwłaszcza na koniec lat 60. i początek 70. To jednocześnie nasilenie frustracji, z jakimi wchodzi w okres swej aktywności twórczej reprezentanci powojennego wyżu demograficznego, *baby boomers*, którzy zapisują się też w historii hasłowo

jako pokolenie '68 lub pokolenie kontrkultury. Dostrzeżony został przez nich początkowo i skwapliwie asymilowany wywrotowy potencjał, jaki tkwił w minimalistycznych manifestacjach ich nieco starszych kolegów i w redukcjonizmie conceptualnego porzekadła, że „sztuka jest definicją sztuki”. W tej właśnie dekadzie pojawił się festiwal bujnych działań, kolorów i form, a dyskurs artystyczny wzbogacił gruby słownik nowych kategorii praktyk twórczych: sztuka ziemi, sztuka poczty, sztuka ciała, performance, sztuka socjologiczna, kontekstualizm, nowe media...

**SZTUKA SOSNOWSKIEGO  
ZAISTNIAŁA NA KRAWĘDZI  
DWÓCH PARADYGMATÓW  
ARTYSTYCZNO-ESTETYCZNYCH,  
KTÓRE WZAJEMNIE SIĘ OBJAŚNIAJĄ  
I NAWZAJEM ODPYCHAJĄ.**

Znakomicie zostało to przez niego zainscenizowane na wystawie. Niejako w przedśmionku widzimy jego wczesne (dobrze mi znane z czasów, gdy pojawiały się na niewielkich klubowych wystawach lub na Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie) prace fotograficzne i filmowe. Ich sens czytelny jest dzięki użyciu fotograficznego medium, niejako w sporze z malarskim warsztatem, jakiego „legalnie” przysługiwał studentowi malarstwa w wyższej szkole sztuki, oraz dzięki wydobyciu tautologicznego zapętlenia tematyki. Sosnowski prezentuje obraz artysty, czyli samego siebie, i bezpośrednio otoczenie, w którym przebywa. To obrazy i sensory „do użytku wewnętrznego”.

Po opuszczeniu przedśmionka wkraczamy na teren właściwej ekspozycji. Odślania nam się inny świat, zarówno jeśli chodzi o nowe (duże) formaty prac, intensywny kolor, jak i dynamiczny ruch przedstawiony w obrazach fotograficznych oraz w ich filmowych (dynamicznych) duplikatach. *Goalkeeper* jest





sztandarowym dziełem Sosnowskiego. To ono w drugiej połowie lat 70. wprowadza go do ogólnopolskiego obiegu i staje się znakiem rozpoznawczym artysty. To dzięki tej pracy Sosnowski dokonuje paradygmatyczne- go „cięcia”, oddzielając odmienne mentalności i odmienne systemy artystyczne, nadając jednocześnie wyrazistości swojej pokolenio- wej misji. Publiczności ukazuje się postmo- dernista ze wszystkimi sztandarowymi ce- chami przedstawiciela tej formacji.

**W PIERWSZEJ FAZIE  
EPISTEMOLOGICZNE CIĘCIE  
JEST WYRAŹNE,  
ALE OBYE ODDZIELAJĄCE SIĘ „TREŚCI”  
SZTUKI SĄ JESZCZE  
DO WSPÓLNEGO OGARNIĘCIA,  
JESZCZE NIE POSZYBOWAŁY  
W ODDZIELNE HISTORYCZNE  
OTCHŁANIE.**

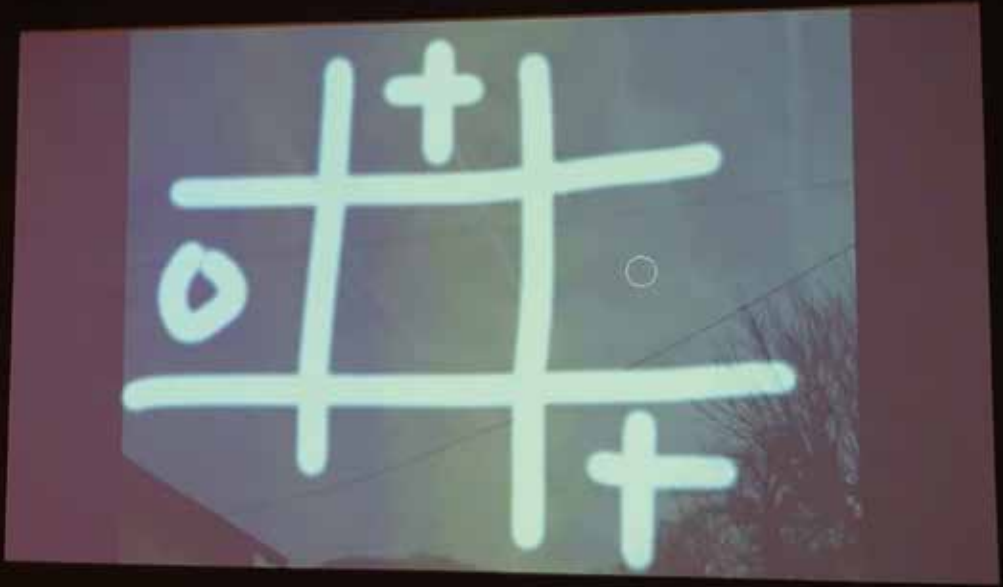
Spaja je wizerunek artysty – pierwszy sta- tyczny i czarno-biały, drugi dynamiczny i ko- lorowy, ale wciąż jest to on – Sosnowski. Wi- zerunek ten sam, ale inne byty. Pierwszy jest „realistyczny”, Sosnowski w swych de- biutanckich pracach, takich jak *Simple activi- ty*, *Winter*, *Eating* (1970–1973), nikogo nie uda- je, chce odzwierciedlić siebie tak dokładnie, że nie sugeruje w obrazie niczego poza tym, co da się dostrzec w momencie niejako „przy- łapania” w kamerze. Inaczej w *Goalkeeperze* (1975). Tu jest odwrotnie – artysta przeka- zuje o sobie coś, czego w rzeczywistości nie ma. Rozwija efektownie i bogato miraż, usi- łując uczynić z niego fantazmatyczną rze- czywistość w świadomości widzów. Jakże to medialne – stworzenie i atrakcyjne zdynami- zowanie kłamstwa. Obraz najbardziej przeko- nujący, bo „widoczny” jako nieomal dotykalna przez swoją sensualność replika rzeczywisto- ści, jest przecież tylko świadomą kreacją, za którą stoi (za kulisami medialnej wytwórni)

prawdziwy Sosnowski, przechowujący efek- towne, teatralne (medialne) rekwizyty: buty- -korki, piłkę, cygaro i kapelus, wzięte z „rze- czywistości medialnej”.

Ta „krawędź” ma charakter wizualny, jest przecież ostra różnica między ikonoklazmem wczesnych prac artysty i wizualną rozrzutno- ścią cechującą *Goalkeepera*. Ma też charakter epistemologiczny, jest różnica między póź- nomodernistycznym dążeniem do sprosta- nia oczekiwaniom, by obraz był maksymalnie adekwatny do rzeczywistości „zewnętrznej” (czyli mówiąc wprost: by był prawdziwy), a postmodernistycznym zadowoleniem z te- go, że rzeczywistość może być wytworzona przez obraz. *Goalkeeper* ustawia twórczość Sosnowskiego na ścieżce, którą, poczynawszy od drugiej połowy lat 70., pójdzie jego sztu- ka. Tak zresztą jak główny nurt sztuki świa- towej. To nurt retorycznej, mniej lub bardziej fantazmatycznej fikcji. Bardzo szybko na tej ścieżce pojawi się pewien próg, który zdyna- mizuje ten proces. Pierwszy etap fikcjonaliza- cji obrazu będzie miał charakter typowy dla wcześniejszych polemik toczonych w moder- nizmie. Będzie zwrotem od myślowej racjona- lizacji ku pobudzeniu zmysłowemu. To droga od gramatyki do erotyki, od elitarnej auto- analizy ku popkulturowej masowości przeka- zu. Czarno-białą planszę z tekstem przykry- je wielkoformatowy, kolorowy baner. Statykę przykryje dynamika. Brodatego hipisa zastą- pi zgrabnie ostrzyżony, „ligowy bramkarz”.

**DRUGI ETAP ZWIĄZANY BĘDZIE ZE  
ZNACZNIE SUBTELNIJSZĄ ZMIANĄ,  
ZWIĄZANĄ Z UPOWSZECHNIENIEM  
NOWYCH TECHNOLOGII  
WYTWARZANIA OBRAZU. DO GRY  
WEJDZIE OBRAZ CYFROWY.**

A razem z nim znacznie poważniejsza techni- ka wizualnej „korupcji” rzeczywistości. Obec- na w kulturze, jak świat światem, metoda



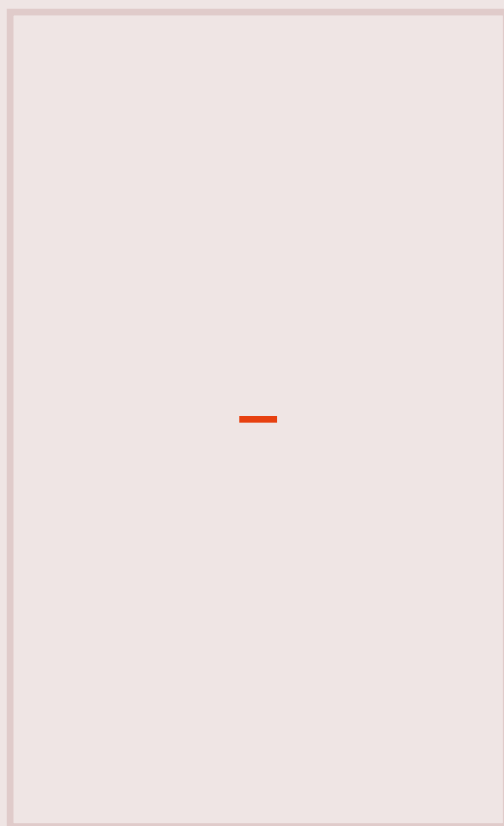
inscenizacji i pojawiająca się wraz z fotografią i filmem analogowa ekwilibrystyka efektami światła na „chemicznej” powierzchni celuloidowej taśmy odchodzi (wydawać się może) do lamusa. Obraz w technologii cyfrowej odrywa się od wszelkiego fizykalistycznego podłoża i usadawia niejako ponad nim – w intelektualnych „przestworzach” matematycznych algorytmów. Filozoficzne i metaartystyczne pytanie o „rzeczywistość przedstawioną w obrazie” bardziej niż kiedykolwiek wcześniej (wszak to pytanie bardzo stare) przenosi się w sferę coraz subtelniejszych spekulacji. Troska o możliwość regulacji ładu ludzkiego świata staje się coraz większa. A wnioski co do możliwości ludzkiego poznania skrajnie niepokojące.

Zdzisław Sosnowski w swojej sztuce zdaje się asymilować te wszystkie niepokojące w momencie, gdy *Goalkeepera* zastępuje

*Robokeeper* (*Robokeeper homekeeper*, 2010). Gdy obraz analogowy zastępuje obraz cyfrowy. „Nierzeczywistość” podlega w tej kolejnej transformacji niejako zdublowaniu! Na wymyśloną sytuację Sosnowskiego, jako niby-bramkarza, wykreowanego początkowo przez sugestywny obraz analogowy dzięki inscenizacji, nakłada się radykalna „imaginacja” wizualnego podłoża dzieła artysty. *Robokeeper* zbudowany jest już na algorytmach kontrolowanych nie przez materialne odniesienie do fizykalnych faktów, lecz przez program komputerowy. *Robokeeper* wychynął z czeluści elektronicznych matryc i rzucony został na ekran, z którego przyciąga nasze spojrzenia, silnie oddziałuje na nasz ośrodek widzenia w mózgu. Dając mózgowi niezłe zadanie. Nasz zmysł widzenia, ćwiczony od zarania ludzkości do rozpoznawania wzrokiem fizycznego usytuowania zagrożenia, ma szczególne zadania. Oto w cyfrowym obrazie nie ma fizycznego miejsca, skąd dochodzi obraz. Inaczej mówiąc – to „miejsce” jest wszędzie.

Gęsta od cyfrowych obrazów twórczość Zdzisława Sosnowskiego z lat 1998–2018 (zwłaszcza z cyklu *Flies – Muchy*) jest wyrazem niepokoję – by tak rzec – ewolucyjnego. Rzucony w cyfrową przestrzeń człowiek, wyspecjalizowany we wzrokowym identyfikowaniu zagrożenia, traci swoje podstawowe narzędzie orientacyjne, a wraz z nim swoją przewagę w świecie. Ten niepokój potęguje Sosnowski, aranżując ekspozycję swoich prac. Zaciemniając sale, zamazuje kontury galerijnej architektury. Intensywny i monotony dźwięk przenika przestrzenie wystawowe, nasilając wrażenie przepastnej otchłani. W osobnych, zamkniętych celach wystawy możemy nałożyć słuchawki, oderwać się od rzeczywistości całkowicie i szukać rozpoznawalnych odniesień uszami. Dźwiękowe otchłanie zdają się potęgować bezkres i daremność orientacji wzrokowej.

Zmysłowe – audiowizualne środowisko życiowe, replikowane sugestywnie przez artystę





w sztuce, jest środowiskiem kwestionującym nabytą w procesie ewolucyjnym przewagę ludzi. Stawia człowieka wobec zadania gruntownego przepracowania reguł uczenia się, profilujących działania mózgu. Takie depresyjne dla wielu przesłanie wyziera lub, jak kto woli, emanuje z wystawy, a właściwie z prawie całej twórczości artysty. Wszak wystawa jest syntetycznym ujęciem jego długiej twórczej drogi.

Autointerpretacyjny tekst Sosnowskiego oraz zwerbalizowane pytania wpisane w obrazy wnoszą przekaz ponad zmysłowe wrażenia i kierują nas ku filozoficznej refleksji. Sosnowski zawsze dobrze władał słowem i, jak pamiętam z dawnych czasów, był jednym z lepiej racjonalizujących własne położenie i zadania sztuki artystów w Polsce. Jego siłą była, i wciąż jest, umiejętność użycia zmysłowych obrazów do budowania przekazu, który ufundowany jest na jasnych, wyrazistych przesłankach myślowych.

Czy poza zmysłowym oddziaływaniem przesłanki te czytelne są w inny sposób w analizowanej wystawie i w ogóle w jego twórczości, która wyłania się w autorskim przekroju? Takim uczytelnieniem przekazu jest elektroniczny ekran z zapisem starej gry „kółko i krzyżyk”. To popularna gra wprowadzająca uczestników w świat „dziejący się” w wyniku trudnego do konkluzyjnego ujęcia, przypadkowego procesu. Mamy w tej grze do czynienia, a w obrazach Sosnowskiego widać to wyraźnie na dużym ekranie, z zasadą, która rządzi wszechświatem. To przynajmniej sugeruje artysta. Nie wiem, jaka „kostka” jest rzucana, i jaki algorytm symuluje ją w programie komputerowym, który stoi za obrazem gry uwidocznionej na ekranie w galerii. Przesłanie, w którym filozofia „rzeczywistości” syntetycznie wciela się w sugestywną obrazową formę, jest jednak czytelne. Artysta zdaje się informować nas, że rzeczywistości, w tym sensie, w jakim rozumieliśmy ją w poczciwej Newtonowskiej reprezentacji matematyczno-fizycznej przez długie oświeceniowe lata, już nie ma.

**OSTATNIA CZĘŚĆ WYSTAWY,  
BĘDĄCA JEDNOCZEŚNIE  
REPREZENTACJĄ TWÓRCZOŚCI  
SOSNOWSKIEGO  
Z LAT 1998–2018, TO ZESTAW  
INTENSYWNYCH WIZUALNIE  
OBRAZÓW, KTÓRE MOŻNA BY  
NAZWAĆ „ABSTRAKCJĄ CYFROWĄ”.**

To próba skłonienia nas do „widzenia” właściwej, czyli cyfrowej tkanki stojącej u podstaw obrazowania. Artysta wizualizuje mgławicową i zmienną, binarną „niematerialność”. Ma ona szanse – jak chce Sosnowski – ujawnić się nam w swej mglistej, migotliwej, niestabilnej, powierzchniowej postaci, w tym sensie, iż nie stoi za nią iluzyjna perspektywa renesansowa. Obrazy spłaszczają się jak w średniowieczu, bowiem hierarchie na powrót nie są już ziemskie, lecz odległe, „zaświatowe” (tu raczej kosmiczne). Ten kwantowy kosmos staje się nie tyle euklidesową przestrzenią (kartezjańską), ile warstwową „tkanką” przeplatającą płaszczyznowo słowa, znaki liczbowe, figury geometryczne, sylwetki ludzkie i roślinne, mgławicowe barwy i nieostre konturowo przestrzenie. Nie ma w nich, jak w równie płaskich średniowiecznych obrazach, chrześcijańskiego Boga ani wizualizacji biblijnej opowieści o stworzeniu świata. Rolę substancji ostatecznej pełni informacja, a „ewangeliczną opowieść” snują informatycy. Artysta zawiadamia o ich ustaleniach, wprost cytując w jednym z obrazów Davida Deutscha: *Ostateczna substancja Wszechświata, a zatem wykraczająca poza materię, jest niczym innym tylko abstrakcyjną rzeczą, która nazywa się informacja. Jest więc w tej opowieści „Bóg”.* Tylko nie ma zbawienia!

Poza tę, raczej pesymistyczną konstatację, zważywszy ogólny artystyczno-estetyczny wystrój wystawy, artysta chyba nie wychodzi. Czy pesymistyczną? Sosnowski formułuje pewne pytania w swoich obrazach wprost:

*Why me I'm me, Why is there something.* Wydaje się, że to pytanie jest rodzajem „religijnej” medytacji. Niespełniona (niespełnialna) obietnica odpowiedzi na fundamentalne pytania musi dostarczyć satysfakcji, zaspokoić transcendentalne roszczenia człowieka. Obietnica dogonienia uciekającego sensu urasta do rangi satysfakcji ostatecznej. Chyba. A może nie doczytałem przekazu artysty do końca, może tli się w jego sztuce jakaś wskazówka, jak oswoić, obłąskawić, po ludzku nastroić ten antropologiczny uskoki, w którym znaleźliśmy się dziś w „inaczej myślanym” kosmosie.

**O ILE MOŻEMY WYRAŹNIE  
WYZNACZYĆ MOMENT „WEJŚCIA”  
TWÓRCZOŚCI SOSNOWSKIEGO  
W STREFĘ POSTMODERNISTYCZNEGO  
FANTAZMATU, O TYLE TRUDNO NAM  
POWIEDZIEĆ, CZY I KIEDY POJAWIA  
SIĘ PRÓBA WYJŚCIA.**

Pętla, jaką w projekcie ekspozycji prac proponuje widzowi artysta, zdaje się potwierdzać tezę, że późnomodernistyczny konceptualista z początku lat 70. wkracza, furtką otworzoną przez *Goalkeepera*, w postmodernizm. I już z niego nie wychodzi. A może się mylę, może zaawansowana konceptualizacja własnej twórczości dokonana przez Sosnowskiego podczas aranżacji retrospektywy w Toruniu jest próbą dogłębnej rewizji pewnego tylko etapu? „Kółko i krzyżyk” w ostatniej sali galerii (właściwy tytuł *Spójrz w niebo*) nie jest adoracją przepastnej binarnej otchłani, lecz zachętą do jej myślowego dyscyplinowania. Czyżby ostrożny racjonalista, jakim był Sosnowski na początku swej drogi twórczej, po ekspedycji w przestrzenie kosmologicznych fantazji powracał na grunt realistycznego rozumu?

Czyżby, tu spekuluję niejako poza treścią analizowanej wystawy, Sosnowski poczuł

absurdalny i opresyjny sens postmodernistycznego fantazmatu? Mam prawo przypuszczać na podstawie ostatnich (zima/wiosna 2020) bezpośrednich rozmów z artystą, że tak właśnie jest. Mam prawo przypuszczać, że pracuje on dziś w innym wymiarze myślowym. W wymiarze radykalnej krytyki „komunikacyjnego łągru” przygotowywanego przez kwantowych iluzjonistów z Doliny Krzemowej.

**POZOSTAJE KWESTIA  
EGZYSTENCJALNEGO ASPEKTU  
ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ZDZISŁAWA  
SOSNOWSKIEGO.**

Czy (podobnie jak m.in. Henryk Gajewski, aktywny artysta oraz animator kultury artystycznej i szef Galerii Remont) dołączy on do grupy wybitnych, niezwykle aktywnych i porównywalnych z czołowymi światowymi twórcami, artystów lat 70., którzy padli ofiarą „wielkiej czystki” przeprowadzonej w polskiej kulturze artystycznej po roku 1989? Czy animator wielu ważnych wydarzeń w polskiej sztuce przywoływanej tu dekady pokonany zostanie przez artystyczną *Realpolitik*? Nieobecni nie mają głosu, a Sosnowski wyjechał przecież na początku stanu wojennego do Francji. Ilu znakomitych artystów jego pokolenia wtedy emigrowało? Dziesiątki. Może więc dosięgła go „zemsta” kulturowego zaplecza wojskowej junty? Nie wprost, lecz ostentacyjnie, przez sam fakt wyjazdu z kraju zaprotestował przeciw stanowi wojennemu. Nie było go także, gdy rodziła się III RP. Piotr Piotrowski (niech Mu ziemia lekka będzie) w głośnej książce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce sztuki – wybiórczo i selektywnie mógł, nieomal bezkarnie, wylewać w roku 1990 pomyje na młodą sztukę gierkowskiego dziesięciolecia, „meblując” po swojemu świeżą jeszcze i narbmiałą od wspomnień ważnych wydarzeń*

nieodległego wtedy dziesięciolecia scenę polskiej sztuki po komunizmie. W „jego” latach 70. na tle rzekomej powszechnej kolaboracji artystów błyszczą pojedyncze gwiazdy „artystów niezłomnych”. Czyż książka *Dekada* nie jest perwersyjną manipulacją? No cóż, Piotrowski przygotowywał swoją książkę scenę sztuki lat 90. tak, by zaludnić ją nowymi, młodymi aktorami. Pałeczkę modernistycznego biegu „niezłomnych” przejąć mają, z jego łaski, nowi „artyści krytyczni”. Ważny akt ponowoczesnego dramatu kultury, jakim była zwłaszcza druga połowa lat 70., jawi się w specyficznej adaptacji Piotrowskiego jako czas chorej kultury. Może wydać się dziwaczne, że do roli przykładowej dekady funkcjonowania opresyjnego systemu sztuki wraz z jego usługowymi artystami wytypowane zostały właśnie lata 70. Ale z politycznego punktu widzenia może to być zrozumiałe. Stalinowski etap PRL w pierwszej połowie lat 50. poszedł już wtedy trochę w niepamięć, a paskudna, reżimowa dekada lat 80. to był przecież dla nowej, konsyliacyjnej władzy czas rządów „ludzi honoru” – współtwórców III RP, zasiadających przy Okrągłym Stole. Nie 50., nie 80., lecz właśnie lata 70., ze swoją sztuką (bezbroną w sytuacji, gdy wielu twórców wyemigrowało), świetnie nadawały się zatem na kontrastowe tło dla nowych, demokratycznych form organizacji życia artystycznego i twórczości wizualnej. Gierkowska dekada miała być pokazana jako czas napęczniały od strasznych wad realnego socjalizmu. Tym bardziej że w aspekcie społeczno-gospodarczym dekada ta była próbą wystylizowania opresyjnego ustroju na modłę demokratycznych „państw opiekuńczych”. To był dodatkowo, dla przejmujących władzę neoliberalistów, kamień obrazy. Przyjmując taką logikę, skwapliwie podtrzymywaną przez liberalny establishment III RP, trzeba pogodzić się z myślą, że Zdzisław Sosnowski, czołowy artysta lat 70., jeden z najaktywniejszych organizatorów sceny polskiej sztuki tamtych czasów i wciąż niezmiennie aktywny europejski

twórca, swoim wyjazdem „zasłużył” na niepamięć w Polsce, a jego sztuka na niezrozumienie. Oczywiście, analizowana wystawa Zdzisława Sosnowskiego w Toruniu i cały ten tekst jest wołaniem, aby się z takim myśleniem nie godzić!

Mój głos powinien być usłyszany dziś, tym bardziej że twórczość Sosnowskiego i stojący za nią znakomity warsztat wizualny oraz nowoczesny światopogląd natrafia na kolejną dekonstrukcję, jaką zdaje się fundować władza „dobrej zmiany”. Propagowany przez niektórych polityków światopoglądowy kurs na chrześcijańską antropologię, jako lek przeciwko utracie ziemskiego, newtonowskiego „przyciągania” i na niebezpieczeństwo całkowitej utraty myślowej (a zwłaszcza moralnej) orientacji w „kwantowych przestworzach”, nie może być jedynym wyjściem. W zasięgu aktualnej, zrównoważonej polityki artystycznej muszą znaleźć się znakomici polscy artyści o świeckim, ugruntowanym i wizualnie znakomicie przepracowanym, nowoczesnym światopoglądzie. Polski nie stać na rozrzutność, takich twórców nie mamy zbyt wielu. Zdzisław Sosnowski powinien wrócić do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Zwłaszcza że jego kompetencja i przemyślana wizja sztuki wraz z jej filozoficznym ugruntowaniem, odzwierciedlająca najnowsze dyskursy humanistyczne, dobrze nadaje się dziś, w naszych poświeckich czasach, do dialogu z innymi „teologiami” człowieka. ¶

# Modernizowanie „dolnego miasta”.

## Wybrzeże Kościuszkowskie i Powiśle w latach około 1910–1939

### CZĘŚĆ 1

*Odwrócić miasto twarzą do Wisły,  
otworzyć perspektywy, uporządkować  
pewne punkty – podkreślić inne,  
a wyłoni się Warszawa z chaosu*

Kazimierz Tołłoczko (1934)<sup>1</sup>

### UWAGI WSTĘPNE

W październiku 2014 roku został otwarty nowy gmach Akademii Sztuk Pięknych na Powiśle. Budynek wypełnił lukę w linii zabudowy Wybrzeża Kościuszkowskiego, pierzei między ulicami Jaracza i Tamka, która powstała w pierwszych dekadach XX wieku. 100 lat temu jedynymi reprezentacyjnymi budynkami w okolicy były budynek Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i siedziba Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego przy ulicy Tamka 1; w panoramie tej części miasta dominowały kominy elektrowni. Nowym mieszkańcom Powiśla niekiedy trudno jest uwierzyć, że przed wojną w miejscu Centrum Nauki Kopernik była bocznica kolejowa i „punkt zdawczo-odbiorczy” elektrowni, a tu, gdzie niedawno ukończony został postindustrialny kompleks „EC Powiśle” z modnymi restauracjami, jeszcze niedawno składowano węgiel w olbrzymich betonowych dołach. Osiedle Nowe Powiśle przy ulicy Leszczyńskiej powstało w miejscu, w którym do 1939 roku była

wytwórnia wódek – Rektyfikacja Warszawska. Z kolei Biblioteka Uniwersytecka została wzniesiona na placu zajmowanym przed wojną m.in. przez garaże i magazyny Inspekcji Sieci Wodociągowej i Kanalizacyjnej.

Nowy budynek ASP wpisuje się w sięgający początków XX wieku projekt uporządkowania nabrzeży, a także w przedwojenną koncepcję modernizacji Powiśla – w ideę Stefana Starzyńskiego „Warszawy frontem do Wisły”.<sup>2</sup> Budowa gmachu ASP jest zarazem częścią zjawiska urbanistyczno-kulturowego – powrotu miasta nad rzekę, który zaczął się w latach 20. XX wieku, został przerwany

1 K. Tołłoczko, *Przemówienie dyskusyjne*, „Architektura i Budownictwo” nr 5/1934, s. 169.

2 Stefan Starzyński przejął to hasło od swojego poprzednika, pierwszego komisarycznego prezydenta Warszawy – Mariana Zyndrama-Kościńskiego: G. Piątek, *Sanator. Kariera Stefana Starzyńskiego*, Warszawa 2016, s. 129.

przez wybuch wojny, a teraz znów się odradza. W tym opracowaniu skoncentrujemy się na historii fragmentu Powiśla między ulicami: Wybrzeże Kościuszkowskie, Dobra, Leszczyńska i aleja 3 Maja. Przyjrzymy się, jak w ciągu kilku dekad zmieniało się to miejsce.

## DOLNE MIASTO

W pierwszym ujęciu filmu dokumentalnego Kazimierza Karabasza *Z Powiśla* (1958) widzimy panoramę tytułowej dzielnicy. Kamera, ustawiona na dachu-tarasie modernistycznego punktowca przy ulicy Sewerynow 4, pokazuje skazane na wyburzenie ocalałe fragmenty starego Powiśla. – *Miasto zatrzymało się tam, w górze* – mówi narrator. Pod koniec lat 50. dzielnica nadal znajdowała się „na uboczu”, miała charakter peryferyjny. W XX-wiecznej historii Powiśla było wiele prób przełamania podziału na lepsze „miasto górne” i gorsze „miasto dolne”, podziału który utrwalił się w wieku XIX.

W Warszawie warunki naturalne dla rozwoju miasta nad rzeką były niekorzystne: daleka, wysoka skarpa, szeroki nurt Wisły, utrudniający budowę przepraw. Centrum ukształtowało się między XIV a XVIII wiekiem na górze, za wysoką skarpą. Z XIX-wiecznego śródmieścia, z perspektywy przechodnia, Wisły prawie nie było widać. Powiśle stało się dzielnicą przemysłową już w latach 30. i 40. XIX wieku. Później, w drugiej połowie stulecia, wielki przemysł przeniósł się na Wolę. Powiśle było częścią Warszawy o nieokreślonym do końca statusie, ni to przedmieście, ni gęsto zabudowana fabrykami dzielnica przemysłowa; na pewno nie część centrum. Była to raczej mozaika luźno rozrzuconych fabryczek i warsztatów, niskich, głównie drewnianych domów. Do tego dodać należy budynki związane z długą tradycją handlu i transportu rzeczno: przystanie, bazy, składy, magazyny. Stan sanitarny dzielnicy był bardzo zły. Większość kamienic

z drugiej połowy XIX wieku nie była skanalizowana, w podwórzach domów znajdowały się ujęcia wody i ustępy.<sup>3</sup> Takie Powiśle, brudne, zaniedbane, chaotycznie zabudowane, z przemieszanyimi funkcjami mieszkalno-przemysłowymi, opisywał często Bolesław Prus w cotygodniowych *Kronikach*. Powiśle Prusa to teren, gdzie kończyło się miasto światła i spektakl śródmieścia, gdzie mieszczanin się gubił, gdzie chodził, a właściwie schodził, by poczuć dreszcz emocji. W słynnym fragmencie *Lalki*, spacerze Wokulskiego po Powiślu, Prus opisuje tę dzielnicę jako *płat ziemi nadrzecznej, zasypany śmieciem z całego miasta*, jako wylęgarnię chorób, miejsce degeneracji fizycznej i moralnej.<sup>4</sup> Powiśle było pod koniec wieku XIX dzielnicą peryferyjną, niebezpiecznym krańcem miasta. W przewodniku po Warszawie z 1893 roku czytamy: *Przy wale przeciwpowodziowym znajdują się liczne niezabudowane place, na których pasie się bydło i wyleguje na słońcu mnóstwo próżniaków (...) Spacer nocą pod wałem nie należy do najbezpieczniejszych*.<sup>5</sup>

W hierarchicznie, klasowo podzielonych miastach czasów drugiej rewolucji przemysłowej były dzielnice mieszczaństwa, burżuazji i arystokracji, istniały także strefy zamieszkałe przez proletariat. Powiśle było jak moskiewska Chitrowka czy londyńskie doki East Endu. Londyn i Moskwa miały jednak fragmenty eleganckich bulwarów przy nabrzeżach, Warszawy nie zdołały nadrzeczne skwery. A „górne miasto” marzyło o nadwiślańskich alejach spacerowych, wzorowanych na paryskich i budapeszteńskich, miejscu

3 R. Żelichowski, *Ulice Solca*, Warszawa 1999, s. 158–174.

4 Opis Powiśla Prusa wpisuje się w szersze zjawisko kreowania w wielkich powieściach XIX w. obrazu ogromnego miasta, metropolii ukształtowanej w wyniku rewolucji przemysłowej: B. Prus, *Wybór pism*, t. V: *Lalka*, Warszawa 1954, s. 112.

5 Cyt za: J.S. Majewski, *Kto mieszkał przed wojną w dzielnicy tuż nad rzeką*, „Magazyn Stołeczny”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 4 kwietnia 2014, s. 12.

niedzielnych spacerów w cieniu szpalerów drzew, z widokiem na ujarzmioną, uregulowaną rzekę. Jednak kiedy w drugiej połowie XIX wieku w europejskich miastach regulowano nabrzeża i budowano nadrzeczne bulwary, w Warszawie planowanie miejskie znajdowało się pod kontrolą rosyjską. Bulwary nie powstały, bo nie było woli politycznej, pieniędzy. Kolejne projekty ginęły w otchłani carskiej biurokracji lub brakowało środków na ich realizację. Próbowali na tym skorzystać speculanci gruntami, którzy chcieli wykupić warszawskie nabrzeża. W latach 60. i 70. XIX wieku wizje nadrzecznych bulwarów „podniecały apetyt spekulacyjny”. Powstawały prywatne projekty nadwiślańskich skwerów, między Solcem i mostem Kierbedzia, pozostały jednak na papierze.<sup>6</sup>

Sprawa reprezentacyjnych bulwarów była dla władz miejskich drugorzędna, chociaż regularnie wylewająca na wiosnę Wisła zmuszała magistrat do prób regulacji brzegów [il. 1].<sup>7</sup> Marzenia warszawian o szerokich „alejach bulwarowych” nad rzeką na nowo pobudził na początku lat 90. XIX wieku plan inżyniera Devarsa. W *Wędrowcu* pisano, że Devars dążył do *gruntownego przeobrażenia Powiśla miejskiego, na którego terytorium postanowił otworzyć nową pryncypalną dzielnicę, dorównującą bulwarom paryskim lub „ringom” wiedeńskim (...)*.<sup>8</sup> *Zwałą się więc domy i chałupki, a na ich miejsce powstaną wspianiałe gmachy i kamienice* – ekscytował się autor artykułu.<sup>9</sup> Plany te nie zostały zrealizowane.

Na mapach Lindleyów, pokazujących bardzo dokładnie Warszawę z przełomu XIX i XX wieku, widać niezbyt gęstą zabudowę Powiśla, regularne kwartały istniały tylko przy

kilku większych ulicach. Między Dobrą i nabrzeżem znajdowały się pojedyncze budynki, w większości drewniane, było dużo nierozparcelowanych działek.<sup>10</sup> Nad Wisłą znajdowały się składy piasku, żwiru i drzewa, doły z węglem, wysypiska śmieci. To, że Warszawa nie miała reprezentacyjnych bulwarów, nie znaczy, że nabrzeża nie były „miejskie”. Wielu warszawian żyło z Wisły. Na nabrzeżach codziennie pracowały setki osób: przewoźnicy, handlarze, piaskarze, żwirownicy, pracownicy nadwiślańskich składów, rybacy. Pozostały jednak opisy nie tych niemych aktorów, ale relacje „z góry”. *Na ulicach Powiśla nie było chodników ani bruków, na place przyległe do Wisły zwożono śmiecie i cuchnące nawozy* – pisał w tym czasie Władysław Koleżak.<sup>11</sup>

Przemysłowy charakter Powiśla wzmocniła budowa elektrowni Kompanii Elektrycznej. Był to jeden z największych błędów planistycznych tego czasu. Nad brzegiem Wisły w latach 1903–1904 powstał wielki kompleks industrialny. W panoramie dzielnicy zaczęły dominować dwa wysokie kominy, najpierw 50-metrowy, później drugi – 80-metrowy. Wokół elektrowni zaczęły powstawać domy robotnicze i składy surowców.

## POWRÓT NAD WISŁĘ

Początek zmian w interesującym nas fragmencie Powiśla przyniosła budowa Trzeciego Mostu (1904–1912). Na początku XX wieku centrum Warszawy było słabo skomunikowane z „dolnym miastem”. Historyczne ulice, Bednarska czy Książęca, były zbyt wąskie, miały znaczenie lokalne. Tamka stała się ważną arterią dopiero po II wojnie, dzięki połączeniu przez ulicę Kopernika ze Świętokrzyską. Wiadukt nad ulicą Karową, zbudowany

6 W. Kotczak, *Powiśle Warszawy*, „Wędrowiec” nr 26/1900, s. 506–509.

7 W. Koleżak, *Powiśle Warszawy*, Warszawa 1901, s. 19–25.

8 A. Skrzynecki, *Warszawa w XX wieku (O projekcie inżyniera Devarsa uporządkowania Powiśla)*, „Wędrowiec” nr 7/1891, s. 88–89, cyt. za: R. Żelichowski, op.cit., s. 194.

9 Ibidem.

10 Cyfrowe reprodukcje planów ze zbiorów Archiwum m.st. Warszawy w: <https://www.warszawa.ap.gov.pl/planylindleyow.html> (dostęp: 23.06.2014).

11 W. Koleżak, op.cit., s. 21; W. Kotczak, op.cit., s. 506–509.

w latach 1902–1905, szybko okazał się niewystarczający. W roku 1906 koło zjazdu z nowego mostu [il. 12] zaczęto budowę bulwaru, który miał skomunikować nową przeprawę z mostem Kierbedzia. Do 1910 roku prace prowadził inż. Miłkowski, później inż. Stanisław Bartoszek.<sup>12</sup> Bulwar był gotowy wraz z otwarciem mostu. Powstało nabrzeże składające się dwóch tarasów – dolnego i górnego [il. 11]. Dzieliło je zbrocze wykonane z wapiennych płyt i, nadal istniejąca, stosunkowo dobrze zachowana, żeliwna balustrada z ozdobnymi słupkami połączonymi stalowymi rurami. Częścią założenia były także betonowe chodniki, granitowe schody, prowadzące z tarasu dolnego na bulwar ze skwerami, oraz dwa zjazdy (u wylotu Karowej i Lipowej), łączące część górną z nadrzezną. Ustawiono również latarnie i ławki. W 1916 roku na górnym tarasie, między zjazdem z mostu Poniatowskiego i ulicą Karową, powstały dwie jezdnie (nawierzchnię z kamienia polnego wyasfaltowano dopiero pod koniec lat 30.) rozdzielone szerokim pasem zieleńców z klombami w geometryczne wzory i szpalami drzew.<sup>13</sup> W 1917 roku, w stulecie śmierci Naczelnika, Zarząd Miasta nadał temu skwerowi nazwę „Wybrzeża Kościuszki”.<sup>14</sup>

Jeszcze w czasie budowy bulwarów zaczęto wznosić pierwsze gmachy wielkomiejskie: Szpital Położniczy księżnej Anny, autorstwa

Kazimierza Skórewicza, i siedzibę Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Szczególnie ważna dla przyszłego rozwoju tego fragmentu miasta była ostatnia budowla. *Na Powiślu, pomiędzy pierwszym a trzecim mostem, gdzie do niedawna było siedlisko wszelkiego zaniedbania, dobra wola i ofiarność społeczna p. Eugenii Kierbedziowej dały zawiązek nowej, przyszłej, może kiedyś najwspanialszej dzielnicy Warszawy* – pisano w *Tygodniku Ilustrowanym* w 1914 roku.<sup>15</sup> Początkiem zmiany charakteru tego miejsca miał być gmach Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Dla otwartej w 1904 roku szkoły artystycznej lokal przy Wierzbowej 8 szybko okazał się niewystarczający. W 1906 roku magistrat przekazał działkę *nad brzegiem Wisły, u wylotu Tamki*, a w 1909 Eugenia Kierbedziowa podarowała milion rubli na wzniesienie siedziby szkoły. Konkurs architektoniczny rozpisano dwa lata później.<sup>16</sup>

15 *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 25/1914, s. 489.

16 Historia budowy zob.: D.M. Kozielska, *Dzieje gmachu ufundowanego przez Eugenię Kierbedziową dla warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych* [w:] *Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1947–1997*, Warszawa 1997. Zob. też: eadem, *Mecenat rodziny Kierbedziów na rzecz warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych* [w:] *Działalność filantropijna honorowej obywatelki m.st. Warszawy Eugenii Kierbedziowej w 50. rocznicę śmierci*, Warszawa 1998, s. 21–23.

Eugenia Kierbedziowa była także fundatorką budynku Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego (Teofil Wiśniowski, 1913): C. Młodzianowski, *Polski przemysł ludowy*, „Sztuka w Rzemiśle” 1925, z. IX, s. 9. W sklepie towarzystwa można było kupić wyroby ludowego rękodzieła. W latach 30. sklep stał się popularnym miejscem: *Ludowość stała się modna. Coś jakby bania z ludowością rozbiła się nad Warszawą i całym krajem. Na odległą ulicę Tamka nr 1 [podkr. aut.] zaczęły przyjeżdżać liczne grupy zwiedzających sklep, który mimo woli przekształcił się w wystawę rękodzieła wiejskiego. Pani Beckowa, żona ówczesnego ministra spraw zagranicznych, urządziła w sklepie na Tamce cocktail party dla dyplomacji i wybranej elity finansowej i artystycznej (...). Przyjęcie pani ministerowej było wydarzeniem przełomowym. Odtąd Tamka stała się modna* – wspominał członek towarzystwa Władysław Wincze, cyt. za: P. Korduba,

12 A. Suligowski, *Bulwary i most trzeci w Warszawie* [w:] *Pisma Adolfa Suligowskiego*, t. II: *Kwestie miejskie*, Warszawa 1915, s. 343; M. Omilanowska, *Most i wiadukt księcia Józefa Poniatowskiego*, Warszawa 1991, s. 33.

13 J. Majewski, *Wybrzeże Kościuszkowskie w Warszawie* [w:] *Miasto tyłem do rzeki*, materiały z sesji naukowej Warszawa 22–23 czerwca 1995, pod red. B. Wierzbickiej, Warszawa 1996, s. 158–159; A. Skalimowski, Z. Tucholski, *Zabytkowe bulwary wiślane na Wybrzeżu Kościuszkowskim i Gdańskim*, „Ochrona Zabytków” nr 1–4/2013, s. 78.

14 *Posiedzenie 15 października 1917*, „Dziennik Zarządu Miasta Stołecznego Warszawy” nr 26/1918, s. 3. Kwiryna Handke podaje datę nadania nazwy: 31.10.1919 r.: K. Handke, *Słownik nazewnictwa Warszawy*, Warszawa 1998, s. 369.

W warunkach zapisano, że w pracowniach ma być *światło północne*. Wpłynęło to niekorzystnie na układ bryły. Budynek nie został skierowany w stronę nowego bulwaru. W dodatku miał mieć własny skwer *do spokojnych studiów plein air'u*.<sup>17</sup> Wyniki konkursu ogłoszono w listopadzie 1911 roku. Pierwszą nagrodę otrzymał projekt Bronisława Brochwicz-Rogoyskiego, jednak do realizacji skierowano projekt Alfonsa Gravier. Wersja realizacyjna różniła się znacznie od konkursowej [il. 2]. Z pierwotnej koncepcji, zakładającej wzniesienie gmachu o formach bliskich posesyjnemu późnemu historyzmowi, zostało niewiele. Wersja końcowa bliższa jest konkursowej pracy Henryka Stifelmana i Stanisława Weissa.<sup>18</sup> Protomodernistyczna elewacja północna gmachu Gravier, z dużymi oknami i uproszczonymi elementami klasycyzującymi (pilastry), formalnie bliska drugiej fazie Glasgow School of Art Mackintosha z 1909 roku, jest ważniejsza od części frontowej. Akademicka hierarchia została przełamana, forma budynku była dostosowana do jego funkcji. Od „ulicy nadbrzeżnej” Gravier zaprojektował pawilon administracyjny z wejściem głównym w stylu – jak pisał sam architekt – *Empiru z czasów Księstwa Warszawskiego*.<sup>19</sup> Przy zielonym nabrzeżu

powstał niewielki budynek ze skromną trzosiową fasadą z jońskim portykiem wgłębnym. Jednak przez ponad dekadę był to najbardziej reprezentacyjny budynek przy nadwiślańskim bulwarze.

## „ZBLIŻYĆ DO RZEKI MIASTO”

Wybuch I wojny przerwał proces urbanizacji terenów przy Wybrzeżu Kościuszkowskim. Uporządkowanie zabudowy Powiśla stało się przedmiotem analiz pierwszych polskich urbanistów, zwolenników „uzdrowienia miast” z Koła Architektów. Już w roku 1916 w *Szkicu wstępnym planu regulacyjnego m.st. Warszawy* Tadeusz Tołwiński proponował m.in. budowę na Powiślu wiaduktu linii średnicowej.<sup>20</sup>

Szczegółowe projekty regulacji Powiśla powstały na początku lat 20., ale środowisko warszawskich architektów jeszcze przed uzyskaniem niepodległości przygotowywało plany dla tej dzielnicy. 1 września 1917 roku Koło Architektów rozpiło konkurs na urbanistyczne uporządkowanie Powiśla. Wyniki ogłoszono w lutym roku następnego.<sup>21</sup> W projektach starano się wykorzystać walory widokowe i komunikacyjne skarpy. Pierwszą nagrodę zdobył projekt Władysława Michalskiego i Mieczysława Kozłowskiego. Efektowne plansze przygotował Edmund Bartłomiejczyk [il. 7]. Architekci zaproponowali mały dworzec linii średnicowej w miejscu dzisiejszej górnej stacji Powiśle. Wprowadzili także rozluźnienie zabudowy, bliskie propozycjom przebudowy Berlina z 1910 roku. Zamiast intensywnego wykorzystania działki, tworzenia podwórzy studni

*Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013, s. 11.*

- 17 *Konkurs XXXIV na gmach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych rozpisuje Koło Architektów w Warszawie, „Przegląd Techniczny” nr 33/1911, s. 426.*
- 18 *Rozstrzygnięcie XXXIV konkursu na gmach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, „Przegląd Techniczny” nr 9/1912, s. 113–119; Rozstrzygnięcie konkursu na gmach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, „Architekt” nr 1/1912 (s. 15), nr 2 (tabl. III, IV, V), nr 3–4 (tabl. XIII–XIV).*
- 19 A.G. [Alfons Gravier], *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, „Przegląd Techniczny” nr 3–4/1915, s. 23–25; idem, Szkoła Sztuk Pięknych, „Przegląd Techniczny” nr 7–8/1915, s. 63. Na temat formy budynku, wpływów architektury francuskiej około 1910 r., zob.: A. Czapska, *Alfons Gravier – architekt i pedagog (1871–1953)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1990, z. 3–4, s. 153–158.*

20 T. Kotaszewicz, *Koncepcje przestrzennego rozwoju Warszawy w pracach Tadeusza Tołwińskiego 1916–1946*, Warszawa 1994.

21 *Konkurs LVI Koła Architektów na rozplanowanie i parcelację części Powiśla przy wiadukcie Poniatowskiego, „Przegląd Techniczny” nr 9–12/1918, s. 82–87.*



i charakterystycznej dla Warszawy z drugiej połowy XIX wieku struktury kwartałów w formie przypominającej plaster miodu, architekci wprowadzili zabudowę obrzeżną z zielonymi dziedzińcami; te rozwiązania stały się popularne w okresie międzywojennym. Drugą nagrodę zdobył projekt autorstwa Edwarda Ebera, Romualda Gutta i Franciszka Krzywdy-Polkowskiego. Zespół proponował pod skarpą malownicze założenie nawiązujące do koncepcji miasta-ogrodu, propozycji Camilla Sittego i idei „polskiego miasteczka”. Gdyby ten projekt został zrealizowany, Powiśle uzyskałoby własny rynek w okolicy skrzyżowania Książęcej i Rozbrat. Lokalizację stacji linii średnicowej, podobnie jak w projekcie Tołwińskiego, wyznaczono na dole, przy ulicy Solec. Ciekawa była także propozycja Juliusza Nagórskiego, omówiona w osobnym artykule *Przeglądu Technicznego*. Nagórski chciał *zbliżyć do rzeki miasto*. Architekt ten, absolwent paryskiej École des Beaux-Arts, zaprojektował szerokie bulwary i gwiaździste place z kolumnami, pozostające w bliskim związku z tradycją urbanistyki francuskiej. Także Nagórski proponował rozluźnioną zabudowę dla przyszłego Powiśla.<sup>22</sup>

Spory wśród warszawskich architektów wywołała koncepcja wyznaczenia przebiegu linii średnicowej. Czesław Domaniewski pisał w 1918 roku: *Sprawa regulacji Powiśla stanowi jedno z ważniejszych zadań przy ogólnym opracowaniu planu Wielkiej War-*

*szawy*.<sup>23</sup> Domaniewski protestował przeciwko przecinaniu tej części miasta wiaduktem. Proponował, będąc wyraźnie pod wpływem koncepcji ruchu City Beautiful, stworzenie nad Wisłą, od mostu Poniatowskiego do mostu Kierbedzia, dzielnicy rządowej z monumentalnymi gmachami otoczonymi skwerami.<sup>24</sup> Mimo tych obiekcji, linia średnicowa z mostem kolejowym jednak powstała. Została oddana do użytku na jesieni 1933 roku, po ponad dekadzie budowy [il. 14].

## SPÓŁDZIELCY I ZWIĄZKOWCY

W latach 20. zarówno władze państwowe (szczególnie Centralny Urząd Planowania), jak i Rada Miejska popierały spółdzielczość, która miała stać się, obok państwowego i prywatnego, jednym z trzech sektorów gospodarki. W stolicy na początku lat 30. było 165 spółdzielni mieszkaniowych. Kooperatywy miały być alternatywą dla zabudowy spekulacyjnej i sposobem rozwiązania problemu braku mieszkań w Warszawie.<sup>25</sup> Jedną ze stref spółdzielczej Warszawy pod koniec lat 20. było Powiśle. W spółdzielczych domach z przełomu lat 20. i 30. znajdziemy cały przekrój form występujących w warszawskiej architekturze

22 J. Nagórski, *Projekt zabudowania dzielnicy Powiśla przy wiadukcie im. Ks. Józefa*, „Przegląd Techniczny” nr 33–48/1919, s. 171. W tym miejscu pod koniec lat 30. planowano zbudowanie „Alej Pod Skarpą”. Na terenie dawnych Koszar Blocha zamierzano wznieść luksusową dzielnicę mieszkaniową Państwowego Zakładu Emerytalnego. Trzy piętrowe modernistyczne kamienice mieli zaprojektować m.in. Juliusz Żórawski, Bohdan Lachert i Józef Szanajca. Realizację projektu przerwał wybuch wojny: D. Błaszczyk, *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu*, Warszawa 2010, s. 128–131.

23 Cz. Domaniewski, *W sprawie regulacji Powiśla*, „Przegląd Techniczny”, nr 13–16/1918, s. 111. To zainteresowanie architektów Powiślem można też tłumaczyć tym, że pierwsza siedziba Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej od listopada 1915 r. do października 1916 mieściła się na poddaszu budynku Szkoły Sztuk Pięknych. Codzienne spacerowanie po zaniedbanej dzielnicy musiały być impulsem do prac projektowych: B. Popławski, *Początki Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej w świetle nieznanych dotąd dokumentów*, „Ochrona Zabytków” nr 3/2006, s. 11–116.

24 Ibidem.

25 Budownictwo spółdzielcze było kredytowane przez państwo. Wkład kooperatywy wynosił około 30 proc., resztę wydatków pokrywano z kredytu państwowego: *Spółdzielnie mieszkaniowe*, „Kronika Warszawy” nr 5–6/1932, s. 16; A.Z., *Stosunki mieszkaniowe w Warszawie*, „Kronika Warszawy” nr 3/1933, s. 139–140.

1.



2.

PROJEKT TECHNICZNY I Tabela z cenami  
ARCHITEKTURA



100 KILNIAWIECZNY WARSZAWA

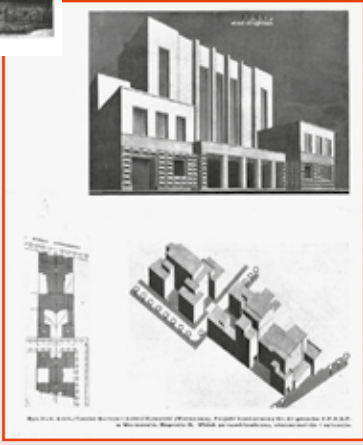


100 KILNIAWIECZNY WARSZAWA

3.



4.



Projekt techniczny i tabela z cenami  
100 KILNIAWIECZNY WARSZAWA

5.



6.



Wzrost 20-25. Arch. Jan Kluwek  
(Warszawa). Projekt konkursowy nr. 43 ogłosz. Z. P. S. S. P. w Warszawie. Skrajnie III. Młok w skrajnie wyprzedz. i realny postępow.

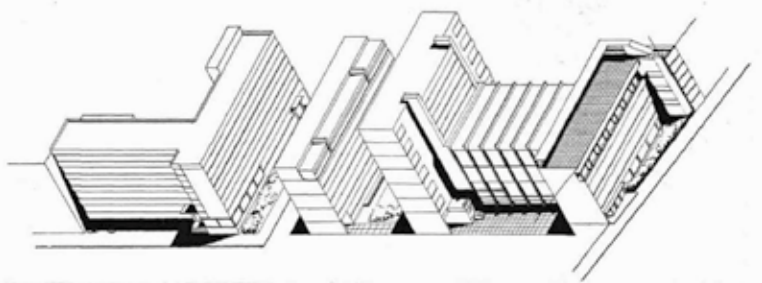
Skala 1:800.

7.



8.





Rys. 19. Arch. Jan Klewin (Warszawa). Projekt konkursowy Nr. 42 gmachu Z. P. N. S. P. w Warszawie, Nagroda III, Aksonometria, 1:1000.

11.



12.



9.

10.



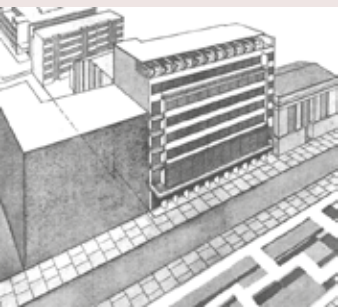
13.



14.



15.



1. Zalane nabrzeża pod mostem Kierbedzia, październik 1926 r., ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego (dalej: NAC).
2. Alfons Gravier, gmach Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie), ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, 1911-1914, „Przegląd Techniczny” 1915, nr 3-4, s. 27
3. Siedziba Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 35, wnętrze, fot. F. Burno 2014
4. Tadeusz Bursze, Antonii Kowalski, projekt konkursowy na siedzibę Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, 1929, w: „Architektura i Budownictwo” (dalej: „AiB”) 1930
5. Dom Spółdzielni Budowy Własnych Mieszkań, ul. Czerwonego Krzyża 25, 1926-1927 (budynek zniszczony w sierpniu 1944 r.), fot. z maja 1930 r. w: Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta miasta Warszawy. Referat Gabarytów (dalej AP Warszawa), sygn. 3401
6. Jan Klewin, projekt konkursowy na siedzibę Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, 1929, w: „AiB” 1930.
7. Władysław Michalski, Mieczysław Kozłowski, Edmund Bartłomiejczyk (plansze), projekt konkursowy na regulację Powiśla, 1917 r., w: „Przegląd Techniczny” 1918
8. Romuald Miller, Wojciech Jastrzębowski, teatr „Ateneum” w Warszawie, ul. Stefana Jaracza 2, gabinet dyrektora, 1928, fot. F. Burno 2014
9. Jan Klewin, projekt konkursowy na siedzibę Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, 1929, w: „AiB” 1930 .
10. Piotr Kwiek, kamienica Spółdzielni Mieszkaniowej Urzędników Banku Polskiego „Nowe Domostwo” w Warszawie, ul. Jaracza 3, 1929-1931, fot. F. Burno 2014
11. Wybrzeże Kościuszkowskie, widok od wylotu ul. Lipowej w stronę mostu Średnicowego, fot. z ok. 1938 r., w: *Dwudziestolecie komunikacji*, Kraków 1939
12. Zjazd z tzw. Trzeciego Mostu (później mostu Poniatowskiego), pocztówka z ok. 1910 r., w zbiorach prywatnych.
13. Tadeusz Bursze, Antonii Kowalski, gmach Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, widok od ul. Smulikowskiego, fot. z ok. 1933 r., NAC.
14. Linia Średnicowa w Warszawie, fot. z września 1933 r., NAC.
15. Helena i Szymon Syrkusowie, projekt konkursowy na siedzibę Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, 1929, „AiB” 1930

mieszkaniowej tego czasu. Są zatem i spóźniony eklektyzm, np. dom spółdzielczy bankowców „Domostwo” przy ulicy Czerwonego Krzyża 6 (1927–1928, Józef Napoleon Czerwiński),<sup>26</sup> i ekspresyjne formy zig-zag (narożna kamienica z trójkątnymi wykuszami przy Dobrej 2, przypisywana Karolowi Jankowskiemu, 1926–1928).<sup>27</sup> Najciekawszym powiślańskim spółdzielczym domem z tego okresu jest chyba „Nowe Domostwo” (Piotr Kwiek, 1929–1931), pięciopiętrowa kamienica Spółdzielni Mieszkaniowej Urzędników Banku Polskiego przy ul. Jaracza 3, o prostej, kubicznej bryle, inspirowanej projektami Roberta Malletta-Stevensa z lat 20. Ciemne pręty balkonów i barierok odcinają się wyraźnie na tle gładkich, pozbawionych ornamentyki elewacji, pokrytych jasnym tynkiem [il. 5], co daje ciekawy graficzny efekt. Budynek został wzniesiony na planie litery „U”, lansowanym w Paryżu na początku XX wieku i stosowanym w Warszawie już przed I wojną światową (np. Aleje Jerozolimskie 99). Odjęcie części frontowej miało zapewnić lepsze oświetlenie mieszkań. Jednak w tym przypadku, zdaniem *Architektury i Budownictwa: sposób ten nie był dyktowany żadną rozsądną racją, żadną myślą o założeniu urbanistycznym ani względami estetycznymi lub troską o higienę, lecz jedynie tym, że 40 członków spółdzielni chcieli mieć koniecznie po mieszkaniu każdy z oknami „od frontu”*.<sup>28</sup>

26 J. Zieliński, *Atlas architektury ulic i placów Warszawy*, t. 2, Warszawa 1996, s. 168; J.S. Majewski, *Dom na Powiślu z portretem polskiej inteligencji*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 5 grudnia 2013, s. 15.

27 J. Zieliński, *Atlas architektury ulic i placów Warszawy*, t. 3, Warszawa 1996, s. 26–27. Kamienice z trójkątnymi wykuszami projektowali w Paryżu już na początku XX w. Henri Sauvage i Charles Sarazin. W tym wypadku jako źródło inspiracji należy jednak wskazać prace kręgu szkoły amsterdamskiej i architekturę niemieckiego ekspresjonizmu.

28 S.M., *Dom Spółdzielni mieszkaniowej urzędników Banku Polskiego „Nowe Domostwo”*, „Architektura i Budownictwo” nr 5–6/1931, s. 189.

„Nowe Domostwo” sąsiadowało z Domem Spółdzielni Budowy Własnych Mieszkań (1927, zniszczonym w czasie wojny, il. 10), który wraz z tzw. Domem Kolejarza, czyli siedzibą Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych (Romuald Miller, 1924–1928), tworzył wylot ulicy Czerwonego Krzyża (obecnie Jaracza) przy Wybrzeżu Kościuszkowskim.<sup>29</sup> „Dom Kolejarza” był wielofunkcyjnym budynkiem, w którym znajdowały się biura (wejście w narożniku), sala teatralna (wejście od ulicy Jaracza), a także hotel i sala klubowa. Wnętrza budynku, zaprojektowane przez Romualda Millera i Wojciecha Jastrzębowskiego, utrzymane są w konwencji polskiej odmiany art déco [il. 8].

Wspomniane budowle były jednym z pierwszych przykładów (po budynku Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych) wielkomiejskiej zabudowy przy nadwiślańskim bulwarze. W jego pobliżu pod koniec lat 20. zaczęły powstawać okazałe gmachy, wzniesione w konstrukcji żelbetowej. Na rogu Tamki i ulicy Smulikowskiego w latach 1927–1929 zbudowano centralę szwedzkiej firmy Alfa Laval produkującej maszyny mleczarskie (Teodor Łapiński, Józef Krupa, 1927–1929).<sup>30</sup> W 1931 roku przy ulicy Tamka 4 zaczęto budowę kościoła pw. św. Teresy od Dzieciątka Jezus, utrzymanego w zmodernizowanych formach romańskich.<sup>31</sup>

Pierwszą monumentalną budowlą z fasadą skierowaną ku Wybrzeżu Kościuszkowskiemu była centrala Związku Nauczycielstwa Polskiego, położona blisko wspomnianego spółdzielczego i związkowego kwartału

29 R. Miller, *Dom Związku Zawodowego pracowników kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej*, „Architektura i Budownictwo” nr 6/1928, s. 175–208.

30 Arch.: Teodor Łapiński i Józef Krupa (Warszawa). *Centrala f. „Alfa-Laval” w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” nr 12/1930, s. 462–466.

31 M. Kochańska, *Konstanty Sylwin Jakimowicz – życie i twórczość (1879–1960)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1990, z. 3–4, s. 232.

przy ulicy Jaracza. Konkurs na projekt siedziby ZNP rozpisano na początku 1929 roku. Nadesłano aż 65 prac. Wyniki ogłoszono rok później.<sup>32</sup> Do realizacji wybrano projekt, który otrzymał drugą nagrodę, autorstwa Teodora Burszego i Antoniego Kowalskiego [il. 4].<sup>33</sup> Zespół budynków ZNP, przedzielony ulicą Smulikowskiego, wzniesiono w latach 1930–1933. Gmachy zbudowano w konstrukcji żelbetowej, postawiono je, ze względu na grunt (dawne koryto Wisły), na ławach żelazobetonowych. Prace wykończeniowe trwały do roku 1934. W *Architekturze i Budownictwie* podkreślano, że budowla ma *charakter monumentalny*, a kompozycja elewacji została *oparta na elementach najprostszych, zasadniczych: wielkich płaszczyznach oraz liniach poziomych i pionowych (...)*.<sup>34</sup> Na łamach tego miesięcznika krytykowano jednak *wysokie bloki o charakterze drapaczowym* za ich *parawanowość*, zasłanianie widoku na Wisłę.<sup>35</sup> Chodzi o najbardziej efektowną część kompleksu ZNP, czyli siedmiopiętrowy biurowiec zamykający wschodni wewnętrzny dziedziniec od strony ulicy Smulikowskiego. Elewacja tej części kompleksu rzeczywiście może się kojarzyć z nowojorskimi drapaczami chmur [il. 13]. (Zresztą była tak chętnie przedstawiana na fotografiach z tego okresu.) Ten nowoczesny zespół budynków posiadał własną wewnętrzną linię telefoniczną oraz „sygnalizację do szukania osób”. Wnętrza wykończono bardzo starannie, uwagę zwracają dekoracyjne kute kraty, stolarka art déco i okładziny kamienne [il. 3].

32 *Konkurs na dom Z.P.N.P. w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” nr 3/1930, s. 86–98, 133–148.

33 *Konkurs na gmach Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych*, „Architektura i Budownictwo” nr 1/1930, s. 80.

34 *Gmach Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” nr 5/1933, s. 133.

35 G., *Na marginesie konkursu na dom Zw. Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych*, „Architektura i Budownictwo” nr 1/1930, s. 78.

Od strony Wybrzeża Kościuszkowskiego zaprojektowano „część reprezentacyjną” biurowca ZNP z pomieszczeniami klubowymi, restauracją i kawiarnią. Uskokowa forma fasady maskuje skos ulicy. Zaskakujące jest, że elewacja główna, z przyrmatycznym boniowaniem w partii przyziemia i wertykalizującymi kompozycję czterema lizenami między trzema wysokimi, wąskimi oknami, właściwie nie jest skomunikowana z zielonym bulwarem. Owszem, ma taras i balkon dawnej kawiarni klubowej, mimo to budynek wydaje się odwrócony od skweru. Niekorzystnie wypada porównanie projektu Burszego i Kowalskiego z bliską projektem z kręgu Nieuwe Bouwen pracą Jana Klewina [il. 6 i 9]. Architekt zaproponował duże okna na parterze, galerię widokową na ostatniej kondygnacji i taras na dachu. Tę część zespołu ZNP próbowali otworzyć na bulwar i Wisłę także Helena i Szymon Syrkusowie. Członkowie grupy „Praesens” zaprojektowali awangardowy budynek z fasadą przypominającą dom handlowy „Bata” w Pradze (Jindřich Svoboda, Ludvík Kysela, 1927–1929) [il. 15]. Na dachu miała się znajdować galeria widokowa, która, podobnie jak w „Hotelu dla samotnych i bezdzietnych” Hansa Scharouna na wrocławskiej Wuwie, miała elementy inspirowane wyciągami szalup. Syrkusowie zaprojektowali także nową nawierzchnię Wybrzeża Kościuszkowskiego i klomby w geometryczne wzory na bulwarze. Te awangardowe propozycje nie zyskały przychylniej oceny jury, w którym zasiadali m.in. Marian Lalewicz i Wojciech Jastrzębowski. ¶

---

Druga część artykułu ukaże się w następnym numerze *Aspiracji*.

---

## WYBRANE Z KALENDARZA :

### 1. **Sztuczny ból. Współczesna sztuka Ukrainy**

Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń, 3.04–27.09.2020

Kuratorzy: Natalia Iwanowa, Krzysztof Białowicz

Nieprzerwana od sześciu lat wojna z Rosją osłabia Ukrainę, która bez pomocy nie jest w stanie pokonać agresora. Na wystawie zobaczymy prace 25 ukraińskich artystów, którzy komentują sytuację w swej ojczyźnie. Okazuje się, że ich reakcja na wojenną rzeczywistość bywa nie tylko agresywna, melancholijna, lecz także eskapistyczna. Zdaniem ukraińskiej kuratorki poruszone na wystawie tematy bolą i będą bolały. Fot. dzięki uprzejmości CSW w Toruniu.

### 2. Monika Sosnowska, **Fasada**

Galeria Labirynt, Lublin, 30.05–30.12.2020

Kurator: Waldemar Tatarczuk

*Fasada* to pokaz jednej pracy o tym właśnie tytule – siedmiometrowej metalowej konstrukcji o organicznej formie, spływającej lekko z sufitu i zawieszanej tuż nad głowami oglądających. Kompozycja, podobnie jak inne prace Moniki Sosnowskiej, balansuje na granicy rzeźby i architektury, mocno oddziałując na zmysł postrzegania samej pracy oraz relacji przestrzennych między obiektem, salą ekspozycyjną i widzem. Fot. dzięki uprzejmości Galerii Labirynt.

### 3. **Herbarium novum. Efflorescentiae**

Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, 5.03–26.04.2020

Kuratorka: Katarzyna Jankowiak-Gumna

Zbiorowy pokaz dzieł 30 artystów można uznać za nowe herbarium, gdyż każda z wystawionych prac prezentuje nowe sposoby zastosowania motywów roślinnych w sztuce, redefinicję znaczeń florystycznych wątków oraz nowe strategie wiązania ich ze współczesną problematyką. Ekspozycję można uznać za hybrydalną formę – efekt nieodwracalnego połączenia natury z kulturą. Fot. dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy.

### 4. **Salon Parametryczny +**

Galeria Salon Akademii, Warszawa, 29.02–30.06.2020

Kurator: Paweł Nowak

Na wystawie przypominającej XIX-wieczne salony sztuki, gdzie ściany tapetowano obrazami, znajdziemy kompozycje pedagogów warszawskiej ASP. Wszystkich, którzy podlegają ministerialnej parametryzacji i którzy za udział w pokazie, jak podkreśla kurator, otrzymają stosowną liczbę punktów. Nie sposób nie zauważyć w tym ironii wobec modelu oceny uczelni i kadry akademickiej, dzięki której uczestniczący w ekspozycji twórcy dystansują się od narzuconych im wymagań. Fot. dzięki uprzejmości Galerii Salon Akademii.

5. Andrzej Krauze, **Lekcja fruwanía**

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 22.02–16.08.2020

Kuratorka: Hanna Wróblewska

Wybitny rysownik Andrzej Krauze prezentuje prace stworzone dla gazet w okresie ostatnich 30 lat. Większość powstała dla brytyjskiego *The Guardian*. To nie tylko rysunki satyryczne, lecz uniwersalne komentarze bez słów, ilustracje i alegorie nawiązujące wprost do tematu prasowego artykułu. Niekiedy są swobodną interpretacją szerszych problemów, w efekcie zyskują status autonomicznych dzieł. Fot. dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

6. Ewa Dąbrowska, **Homo emphaticus**

Galeria Promocyjna, Warszawa, 4.03–31.06.2020

Kurator: Kaja Werbanowska

Ewa Dąbrowska, młoda absolwentka Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP, zwraca uwagę na degradację natury na skutek działalności człowieka. *Homo emphaticus* to osoba, która stawia się w miejscu zwierząt i roślin, dlatego zaprezentowane rzeźby ukazują ludzi karykaturalnie zdeformowanych przez plastikowe śmieci. Oprócz pełnoplastycznych kompozycji na pokazie znajdziemy rysunki, które w równie interesujący sposób poruszają wspomniany problem. Fot. dzięki uprzejmości artystki.



1.

↑ ROMAN MYCHAJLOW, SHADOWS, 2015



2.

↑ MONIKA SOSNOWSKA, WIDOK INSTALACJI ARCHITECTONISATION, SERRALVES FOUNDATION, PORTO, 2015. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI ORAZ THE MODERN INSTITUTE / TOBY WEBSTER LTD., GLASGOW, FOT. FILIPE BRAGA



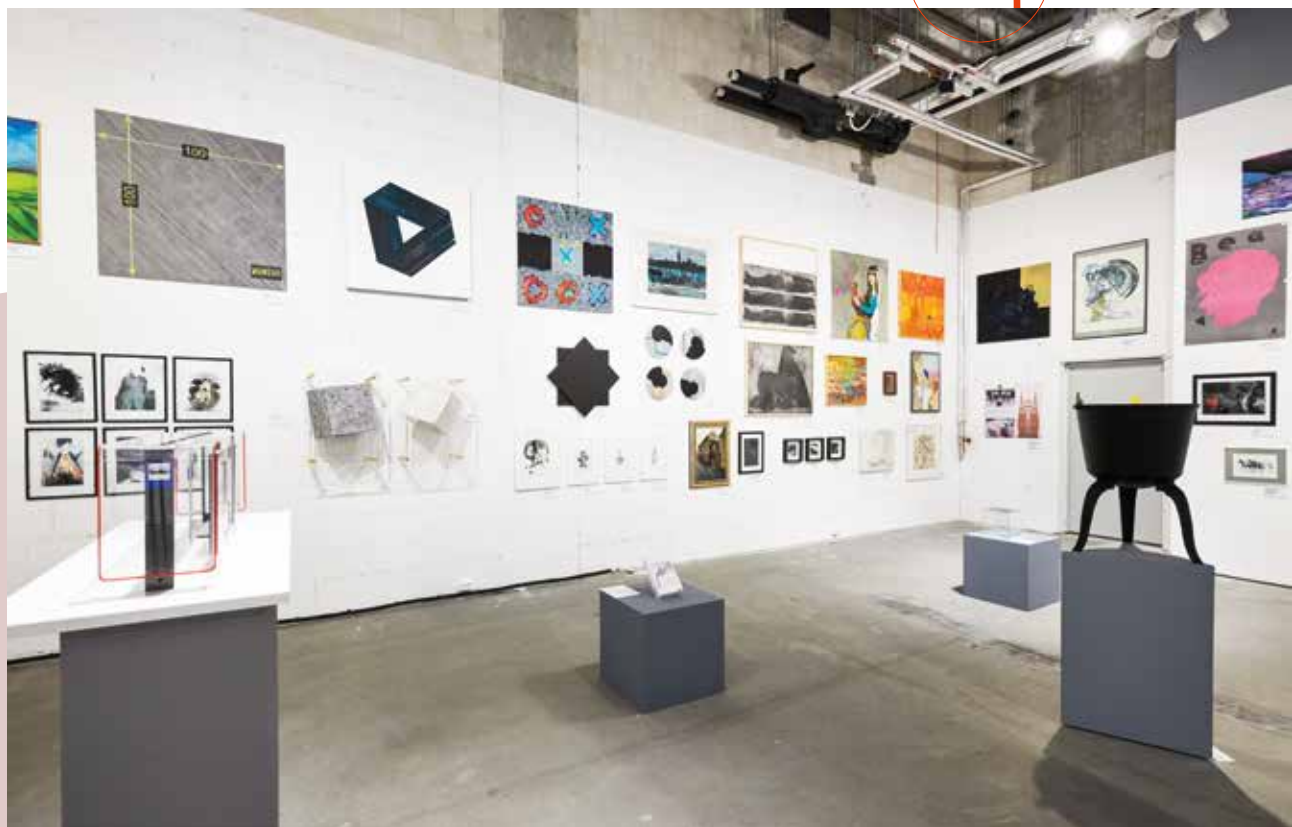
↑ HERBARIUM NOVUM. EFFLORESCENTIAE. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII MIEJSKIEJ BWA W BYDGOSZCZY, FOT. W. WOŹNIAK

3.

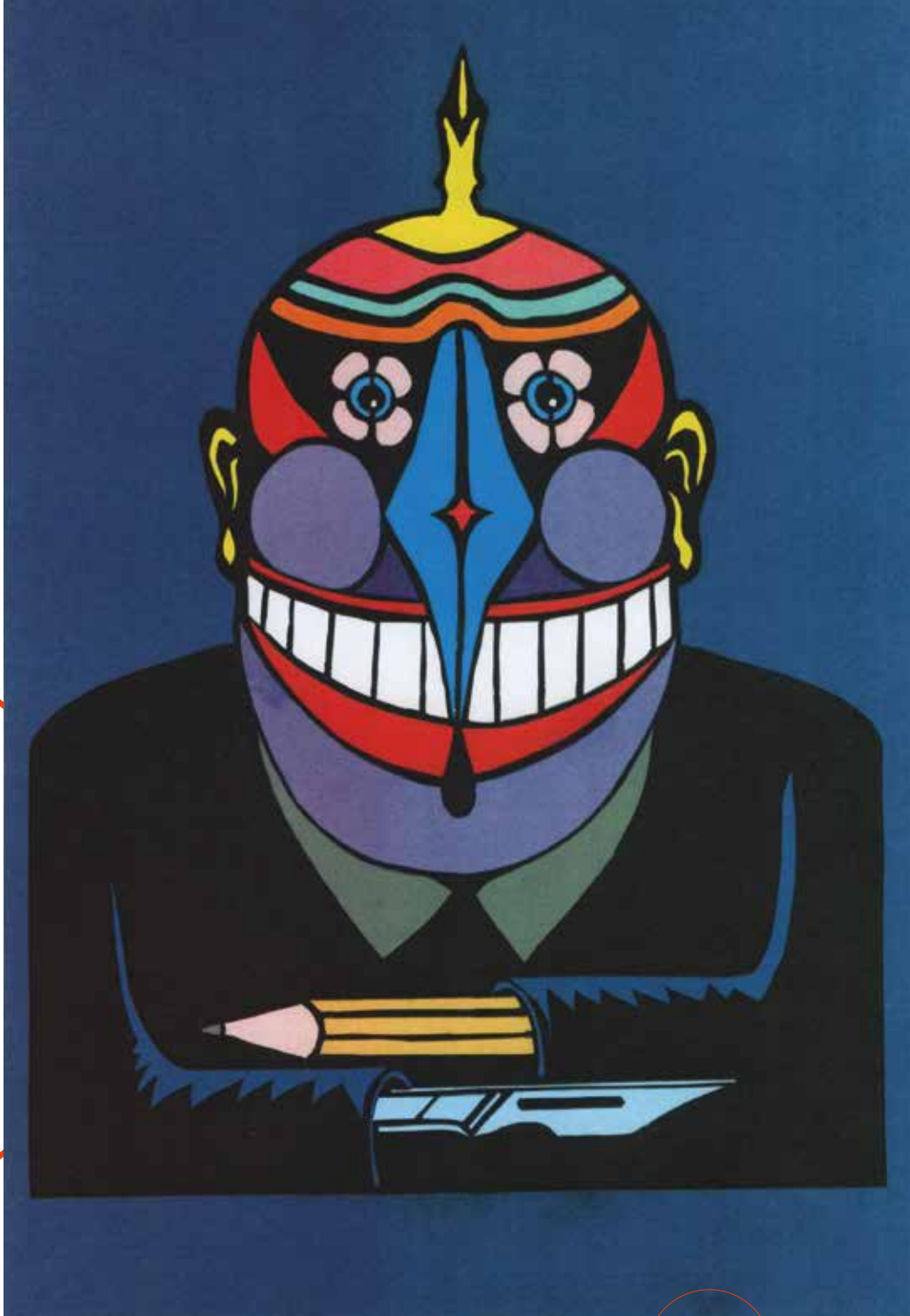
150

↓ SALON PARAMETRYCZNY +, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII SALON AKADEMII, FOT. A. GUT

4.







→ ANDRZEJ KRAUZE, WYCINANKA, 2018, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

5.

→ EWA DĄBROWSKA, HOMO EMPHATICUS, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

6.



# Summaries

# Summar

Mateusz Salwa  
ANTI-GARDEN IN THE GARDEN

The author analyzes the garden topos in terms of harmony both in nature and relations between man and nature. Referring to literary works of G. Leopardi, D. Buzzati and C. Wodzinski which depict the garden as a place of violence and misery he indicates – against the traditional topos – dystopian elements in the concept of a garden. Perceiving that fact is particularly significant if you desire to preserve the ecological meaning of garden topos.

Jan Rylke  
ART TOWARDS GLOBAL WARMING

The article of prof. Jan Rylke points to a relation between art and human living environment. It indicates certain anachronisms in formal classification of art and humanities in Poland. It also reveals relations between global warming and a type of artistic activity. In the researcher's view, climate warming is associated with a growing tendency among artists to create processual visual forms. The author tracks down historical examples of such relations. He puts forward some theses referring to the phenomena which are expected to happen in arts in connection with current climate changes.

Jan Stanisław Wojciechowski  
ZDZISŁAW SOSNOWSKI

Zdzisław Sosnowski is one of the most important artists of a generation who made

their debut in Poland in 1970s. His personal life and evolution of artistic activity and visual forms exemplify experiences of the whole artistic environment and changes in artistic culture at the end of 20th and the start of 21st centuries. Sosnowski, like many other artists of his generation, was very active in the Edward Gierek decade. He was among those who withdrew from public life and left Poland during 1981-83 martial law. The generation who at their debut created art and independent galleries based on the heritage of pre-war avant-garde, soon, almost en masse, entered the orbit of postmodern art. Sosnowski's art well illustrates that change. At the end of his career, Sosnowski returns to some realistic elements of philosophy and esthetics of late modernism, which marked the beginning of his career.

Filip Burno  
UPGRADING 'THE DOWNTOWN'.  
WYBRZEŻE KOŚCIUSZKOWSKIE AND  
POWIŚLE IN C. 1910 – 1939.  
PART 1.

A new building of the Academy of Fine Arts in Wybrzeże Kościuszkowskie street is one of many phenomena marking Warsaw's return to the river, the process begun over a hundred years ago and interrupted by the outbreak of war. This work focuses on the history of a section of the Powiśle district located between Wybrzeże Kościuszkowskie, Dobra, Leszczyńska and Aleja Trzeciego Maja streets. At the end of the 19th century, Powiśle was a part of Warsaw with an undetermined status of neither a suburb nor a densely built-up industrial area, but also not a city centre. It was rather

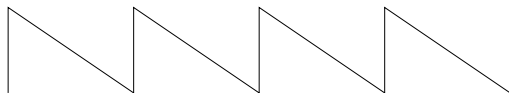
a mosaic of loosely scattered factories and workshops, low, mostly wooden houses. Plus the buildings connected with a long tradition of commerce and river transport: harbours, bazaars, stores, warehouses. In 1903-1904, a power plant was built there. The changes in the abovementioned area were triggered by the construction of the Third Bridge (Poniatowski Bridge). In 1906 the construction of a boulevard to connect the new passage over the Vistula with the Kierbedź Bridge began. In 1917, on the 100th anniversary of Marshal Piłsudski's death, by a decision of the City Council the square was named Wybrzeże Kościuszkowskie. To change the character of the place, the Warsaw Fine Arts Academy building designed by Alfons Gravier in 1911 was to be erected there. The outbreak of World War I interrupted the area urbanization process. Introducing some order in Powiśle development was analyzed by first Polish urban architects, followers of 'town reform'. In 1920s Powiśle began transforming. It witnessed the construction of co-operative houses, e.g. „Nowe Domostwo”, 3 Jaracza Street, Piotr Kwiek, 1929-1931, new public buildings e.g. the HQ of Railway Workers Trade Union on the corner of Wybrzeże Kościuszkowskie and Jaracza Street (built 1924-1928 by Romuald Miller design). The first monumental building with a façade open to Wybrzeże Kościuszkowskie was the seat of ZNP, the Association of Polish Teachers (Teodor Bursze, 1930-1933). Part 2 to appear in the next issue of 'Aspiracje'.

## SPROSTOWANIE →

Autorką zdjęć do artykułu prof. Jana Zagrodzkiego *Grawitacja i nieważkość* z 58 numeru *Aspiracji* jest Anna Zagrodzka.



## NASI AUTORZY



154

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

**DR FILIP BURNO** – historyk architektury, adiunkt na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, specjalizuje się w historii architektury XIX i XX w., zajmuje się relacjami władzy i procesami urbanizacyjnymi, problemami kreowania polityki pamięci, a także wytwarzaniem przestrzeni w wyniku procesów modernizacyjnych w pierwszej połowie XX wieku. Ważniejsze publikacje: *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej* (Warszawa 2012), *Spektakl i modernizacja. Miasta włoskie w okresie faszyzmu, 1922–1945* (Warszawa 2016).

**JOLANTA CZARSKA** – absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, członek ZPAP. Główną jej pasją stało się malarstwo ścienne. Zrealizowała kilka kompozycji według własnych projektów. Wykonała też szereg prac rekonstrukcyjnych i konserwacji cennych zabytkowych malowideł ściennych, m.in. w kościele nad Włgami, w Sali Balowej Pałacu na Wodzie w Łazienkach Królewskich, w Wilanowie. Odkryła m.in. renesansowe malowidło na stropie Sali Sądowej Ratusza w Chełmnie (2017). Pracę dyplomową obroniła u prof. J. Bursze na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki. Przez 10 lat pełniła obowiązki rzeczoznawcy ministra kultury i sztuki. W latach 2014–2016 była głównym konserwatorem Muzeum – Zamek w Łańcucie. Maluje obrazy olejne, tempery, pastele. Bierze udział w wystawach, jej prace znajdują się w zbiorach w kraju i zagranicą.

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

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

**MARIOLA JURECKA** – historyk sztuki po UJ w Krakowie. Pracowała jako kustosz w Muzeum Regionalnym w Kutnie, a od lat 90. XX wieku w Urzędzie Miasta Łodzi w Wydziale Urbanistyki i Architektury. Czasami publikuje teksty o sztuce (*Format*). Jej największą pasją są książki i ogród.

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

**STANISŁAW KROSCZYŃSKI** – absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, uczeń prof. Rafała Strenta i prof. Jerzego Tchórzewskiego; absolwent romanistyki na Wydziale Neofilologii UW. Malarz i fotograf. Tłumacz, autor przekładów m.in. biografii Caravaggia i Artemizji Gentileschi. Zajmuje się teorią recepcji przekładu dzieła literackiego i teorią odbioru dzieła sztuki w ujęciu antropologicznym/intertekstualnym. Kurator wystaw malarstwa i grafiki.

**ROBERT KUŚMIROWSKI** (ur. 1973) – performer, autor instalacji, obiektów, fotografii, rysunków. Dyplom 2003 na Wydziale Artystycznym Instytutu Sztuk Pięknych UMCS. W latach 2002–2003 przebywał na stypendium na Uniwersytecie Rennes 2 oraz Beaux-Arts Rennes. Związany z Fundacją Galerii Foksal w Warszawie, Johnen Galerie w Berlinie, Guido Costa Projects w Turynie. Laureat Paszportów *Polityki* za 2005 i Dorocznej Nagrody MKiDN w dziedzinie sztuk wizualnych za 2011 rok oraz wielu innych nagród. Mieszka i pracuje w Lublinie. Od 2007 roku zatrudniony w Instytucie Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego UMCS, w Katedrze Intermediów i Rzeźby.

**DR HAB. PIOTR MAJEWSKI** – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor książki *Malarstwo materii w Polsce jako forma nowoczesności* (2006). Współautor i współredaktor opracowań: *Grupa Zamek* (2 tomy, 2007, 2009), *Obrazy miasta. Fotografia pomiędzy dokumentem a dziełem sztuki* (2010), *Tytus Dzieduszycki-Sas. 1934–1973* (2012), *Sztuka Lublina* (2019).

**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.

**AGATA MYJAK** – absolwentka Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wykładowca historii sztuki na Wydziale Sztuki Nowych Mediów oraz historii designu na kierunku Architektura Wnętrz Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Zajmuje się teorią sztuki współczesnej w kontekście sztuki dawnej.

**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 Escribano y Badia w Walencji.

**PROF. SŁAWOMIR MARZEC** (ur. 1962) – absolwent ASP w Warszawie i Kunstakademie Düsseldorf, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Autor blisko 100 wystaw indywidualnych (m.in. w CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

**PAWEŁ SZAWEL PŁOĆNIENNIK** (ur. 1987 w Warszawie) – malarz, rysownik, performer. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (dyplom w 2019 roku w pracowni Jarosława Modzelewskiego), twórca powieści graficznych (m.in. *Pinki*, *Papierowy rewolwer*), uczestnik licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych, w kraju i zagranicą, inicjator Otwartej Pracowni Eksperymentu Kaplica (2014–2019), kurator projektu *Oddział Przepiękny*. Stypendysta marszałka województwa mazowieckiego (2018) oraz laureat Nagrody Inicjatywy ENTRY na *Coming Out – Najlepsze Dyplomy ASP 2019*.

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

**DR HAB. MATEUSZ SALWA** – adiunkt w Zakładzie Estetyki w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego aktualne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień estetyki przyrody oraz estetyki krajobrazu. Jest autorem m.in. *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią* (2016), R. Assunto, *Filozofia ogrodu* (2015), publikował w takich czasopismach jak *Art Inquiry*, *Etyka*, *Przegląd Humanistyczny*, *Aesthetic Investigations*, *Contemporary Aesthetics*, *Estetika*.

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

**ŁUKASZ WIĄCEK** (ur. 1988) – historyk i krytyk sztuki, kulturoznawca, kurator wystaw, nauczyciel akademicki. Od 2016 roku opiekun kolekcji malarstwa od drugiej połowy XX wieku, Sekcji Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Lubelskim. Autor tekstów i wykładów z zakresu polskiego rynku dzieł sztuki, a także polemik dotyczących malarstwa współczesnego. Z zamiłowania kolekcjoner sztuki aktualnej oraz propagator odbudowywania małych kolekcji rodzinnych według strategii: „Invest in living artist”.

**KATARZYNA WŁODARSKA** – w latach 2013–2018 redaktor portalu rynku sztuki *Artinfo.pl*, 2011–2012 – twórczyni i redaktor prowadząca działu Art Collection w magazynie *Czas na Wnętrze*, 1995–2011 – redaktor miesięcznika *Art & Business. Sztuka Polska i Antyki*, od 2006 roku redaktor naczelna, 2002–2012 – współorganizatorka Warszawskich Targów Sztuki oraz pierwszych wystaw i aukcji street artu.

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





# BARDZO BOBRA WYSTAWA

nie bardzo dobrych  
bobrów i nie tylko

7 lutego – 1 marca 2020, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, ul. 3 Maja 11, [www.galeriabielska.pl](http://www.galeriabielska.pl)

**PIOTR C.  
KOWALSKI**



**I INNI**