

KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE

to jest
PLAKAT



ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (w tym 8% VAT)
#65 (3/2021)



0 000 1731 261253

ASPIRACJE
#65 (3/2021)

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

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

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*
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 / *Managing Editor*
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*
Emilia Pyza

Współpracują z nami / *Cooperation*
Grzegorz Borkowski, Filip Burno, Bogusław Deptuła, Hanna Faryna-Paszkievicz,
Dorota Folga-Januszewska, Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Alexandra Hołownia,
Łukasz Huculak, Zofia Jabłonowska-Ratajska, Krzysztof Jegliński,
Krzysztof Jurecki, Arkadiusz Karapuda, Elżbieta Kościelak, Iwona Lorenc,
Piotr Majewski, Marek Maksymczak, Izabela Myszka, Teresa Pękala,
Paweł Płóciennik, Jan Rylke, Magdalena Sołtys, Aleksandra Skrabeł, Anna Szary,
Iwona Szmelter, Monika Weychert, Łukasz Wiącek

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

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.
Zdjęcia niepodpisane zamieszczamy na odpowiedzialność autorów tekstów.
/ The Editorial Staff reserves the right to make shortcuts. Authors of the texts bear the sole responsibility for unsigned photographs included in the text.

Prenumerata / *Subscription*
dystrybucja@asp.waw.pl

Kontakt, wydania archiwalne / *Contact, archival issues*
asp.aspiracje@gmail.com,
<https://wydawnictwo.asp.waw.pl/aspiracje-online-issn-2450-7555/>

S P I S T R E Ś C I

2	WSTĘP NIAK: Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
4	Laureaci 27. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie
11	Dorota Folga-Januszewska, Neuroplakat odręczny
18	Stanisław Gajewski, Siła plakatu (aspekt społeczno-polityczny)
30	Bogusław Deptuła, Soc na chłodno
40	Teresa Grzybkowska, Podróż do źródeł czasu - malarstwo Stanisława Baja
47	Zofia Jabłonowska-Ratajska, Czas przedmiotów
51	Krzysztof Jegliński, Galeria Björkholmen. Matthias van Arkel. <i>Stripe Paintings</i>
55	Anna Szary, Ida Karkoszka, <i>Till it's gone</i>
58	DZIEŁO ŻYCIA: Krzysztof Gliszczyński
61	Łukasz Wiącek, Jaka jest <i>Cena nieba?</i>
63	FOTOREPORTAŻ: Sławomir Lorenc, Przestrzenie wykreowane. Woda i kamień
65	Sławomir Marzec, Wytwórnia obrazów
70	Krzysztof Jegliński, Rolf Hansson, <i>Retroactive</i>
74	Marek Maksymczak, <i>Nie-czuła uwaga</i> . Urszula Czartoryska w Muzeum Sztuki w Łodzi
79	Jan Stanisław Wojciechowski, Świat sztuki (<i>art world</i>), czyli „Ministerstwo Estetyzacji Imperium”
91	Vilém Flusser, <i>Metafory światła</i>
96	WYBRANE Z KALENDARZA
101	ZAPOWIEDŹ: <i>...Bóg w dom</i>
102	SUMMARIES
102	NASI AUTORZY



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Zachęcam jak zwykle do czytania *Aspiracji*. Teksty zamieszczone w tym numerze dotyczą zróżnicowanych praktyk obecnych w życiu artystycznym odbudowującym się powoli po pandemii. Jej skutkiem jest również fakt, że nasz kwartalnik po raz drugi w swej historii nie zaistniał w wersji papierowej, tylko w elektronicznej. Chcę mocno wierzyć, że zdarzyło się to po raz ostatni i następne numery upowszechniane będą, jak wcześniej, także w wersji sprzed przenosin do świata wirtualnego. Pracujemy nad zdecydowaną poprawą dystrybucji kolejnych edycji.

Ten krótki komunikat zamiast „wstępniaka”, który w przeszłości był sążnisty, zawdzięczacie Państwo temu, że w niniejszym numerze pozwoliłem sobie na bardzo obszerną refleksję na „szarych stronach”, zaspokajając tym całkowicie własne redaktorskie aspiracje. Tekst ten z pewnością domaga się dyskusji, którą będziemy mogli rozwijać na naszej uczelni, przy udziale kwartalnika, w jego ewoluującej wciąż formule treściowej i edytorskiej. ✖



SŁAWOMIR MARZEC: Ten numer *Aspiracji* poświęcamy w dużej części plakatowi. Okazją po temu jest kolejne Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, jak zwykle przyjmowane z wielką atencją całego środowiska. W końcu tradycja nadal zobowiązuje, a nie tylko prowokuje zaporowe historie. W każdym razie temat plakatu, jego aktualności, przeszłości i przyszłości podejmują na naszych łamach Dorota Folga-Januszewska i wnikliwy doktorant Stanisław Gajewski.

Rzecz jasna można ten wątek potraktować również jak wstęp do szerszej refleksji nad naszym wizualnym, mentalnym czy wręcz najszerszym pojętym kulturowym habitatem. Bo przecież wszyscy zauważamy aktualność tych „krzyczących obrazów”, ich adekwatność do dzisiejszej behawioralnej ekonomii – zdawkowości, przelotności, doraźności, sugestywności, zaangażowania *etc.* I bezcenną rolę plakatu jako bezpośredniego zapisu życia zbiorowego, a nawet znacznie więcej: rozgrywania naszej bieżącej podświadomości. Może stanowić to impuls do zadania wielu ważnych pytań: jak „teraz” patrzymy na świat i na samych siebie? Co w ogóle zauważamy i jak przeżywamy? Co z tego wszystkiego dociera do naszej zdyszaney przytomności? Oczywiście, z założeniem, że owa przytomność wciąż istnieje, bo mnogie zastrzeżenia i wątpliwości pojawiają się z każdą kolejną chwilą. Przecież do znudzenia czytamy o lawinowo narastającej komplikacji i problematyczności naszego ludzkiego świata (a może już postludzkiego czy tylko wciąż jeszcze nieludzkiego?). O złożoności, która zaczyna nas obezwładniać.

Eugen Drewermann, niemiecki teolog i psychoanalityk, wysunął nie tak dawno (zaledwie u schyłku zeszłego tysiąclecia) dość kontrowersyjną koncepcję złożoności jako podstawowej twórczej siły wszechświata. W jego ujęciu psychiczność, intelekt, ale i sama duchowość stanowią

strukturalne właściwości wszelkich złożonych systemów. I nawet sam Pan Bóg jest takimż ewoluującym systemem (czego wszakże nie należy mylić z tzw. machiniczną ontologią Deleuze'a). Pogląd ten został po wielokroć skrytykowany, a nawet całkiem dosłownie sponiewierany z przeróżnych pozycji. Niekiedy niesłychanie wysoce wysublimowanych i wyabstrahowanych. I właściwie popadł, a może wciąż popada, w zapomnienie. Wydaje się jednak, że ma pewną wartość. Mianowicie na jego tle, na zasadzie zaprzeczenia, dokładniej można rozpoznać dzisiejszość, w jakiej jesteśmy *zimmersowani* (tak, próbuję sprostac wymagom bycia terminowo aktualnym). A mówiąc konkretnie: entuzjaści – chyba zresztą coraz mniej liczni – widzą w narastaniu złożoności nadzieję na „poszerzenie pola” naszego istnienia, na przyspieszoną re/ewolucję naszej umysłowości, wyobraźni, inteligencji etc. Większość wszakże kwituje rzecz jak zwykle, czyli czystą, bezpośrednią reaktywnością. Dlatego spontaniczność ma być w ich przekonaniu tym, co jedynie rzeczywiste, autentyczne, emancypacyjne. Lecz coraz liczniejsi oponenti reagują jednak apatią i zwrotem ku wypróbowanym – jakoby ostatecznie – przez tradycję fundamentom. Niemniej jednak pojawia się nieśmiało podejrzenie, że spontaniczność jest faktycznie wszystkim, co nam pozostało po tych wielowiekowych natężeniach geniuszu, wirtuozeriach i aktach strzelistych. Że zatoczyliśmy krąg od sublimacji naturalizmu przez jego rygoryzację i funkcjonalizację po bezradne uznanie tego za jedyną realność. Bo też i tzw. nowe myślenie okazuje się w praktycznym zastosowaniu najczęściej zwykłym etykietowaniem, poczucie rzeczywistości okazuje się plebiscytowym terrorem opinii publicznej (zresztą manipulowanej do samych przecinków), a politykę, czyli niedysiejsze poszukiwanie wspólnego dobra, zastępujemy wyścigiem różnych form prowyborczego populizmu. No i do tego sztuka bijąca bezradnie swoją biedną główką raz w mur komercyjnej ładności, a raz w ścianę „autentycznej wściekłości” (taktownie pomijam fakt, że dziś rewolucja to zasadniczo najbardziej chodliwy produkt rynkowy późnego kapitalizmu). Niestety, takie ponure, chmurne podejrzenia i przecucia czają się na horyzoncie coraz wyraziściej. Na szczęście wciąż można znajdować szczeliny nadające się do zamieszkania, do życia. Bo nawet plakat, niby jednoznacznie wpisany w doraźną użyteczność, okazuje się niekiedy szansą na zmanifestowanie artystycznej jakości. A dowodzi tego jak najsolenniejsz właśnie warszawskie Biennale Plakatu. ✖

LAUREACI 27. MIĘDZYNARODOWEGO BIENNALE PLAKATU W WARSZAWIE

4 Laureaci Konkursu Głównego 27. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie:

- I Ryszard Kajzer, *Witold Gombrowicz Literary Prize*
- II Alain le Quernec, *Hope*
- III 2xGoldstein, *Literature in the Blue Salon (3 Readings)*

Wyróżnienia:

Jianping He, *Li Bin Yuan Solo Exhibition*
Uwe Loesch, *Who the fuck was that?*
Jisuke Matsuda, *A Midsummer Night's Dream*
Sara Samman, *Zooprison*
Martin Woodtli, *VideoEx 2019*

Laureaci Konkursu Tematycznego 27. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie:

- I Jakub Jeziernski, *I am Fed Up With Interesting Times*
- II Julia Wakuła, *Holidays 2040*
- III Christian Chladny, *Ambivalent Times*

Wyróżnienia:

Chao Zhao, *Invisible*
Stanisław Gajewski, *Keep The Distance*



HOPE/ESPOIR/ESPERANZA

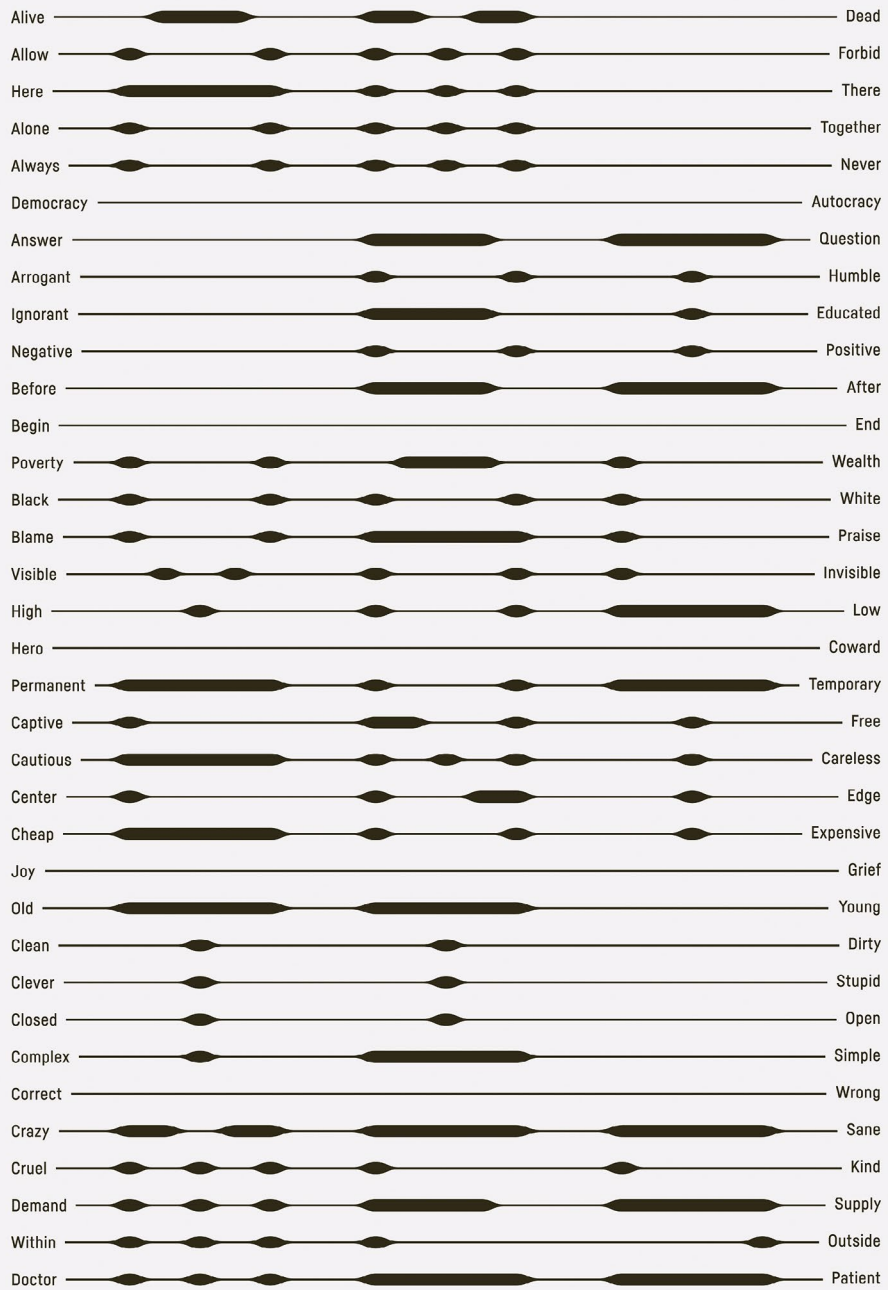


ALLO 21





↑ JULIA WAKUŁA, HOLIDAYS 2040

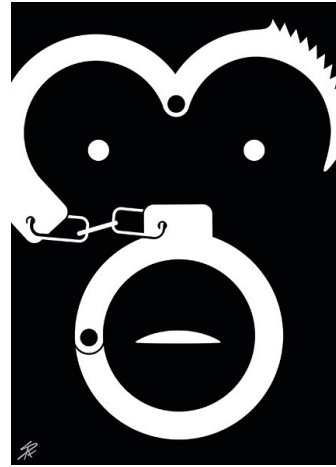




↑ JIANPING HE, LI BIN YUAN SOLO EXHIBITION

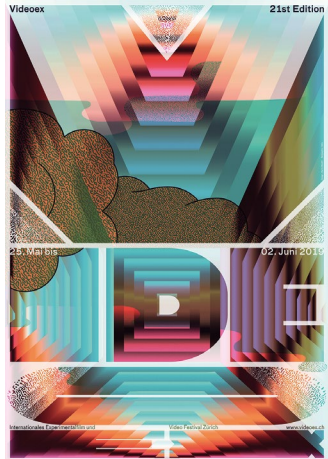


↑ JISUKE MATSUDA, A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM



↑ SARA SAMMAN, ZOOPRISON

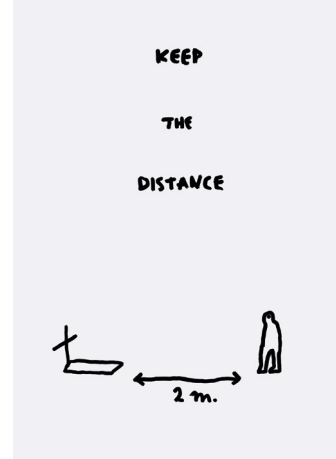
10



↑ MARTIN WOODTLI, VIDEOEX 2019



↑ CHAO ZHAO, INVISIBLE



↑ STANISŁAW GAJEWSKI, KEEP THE DISTANCE





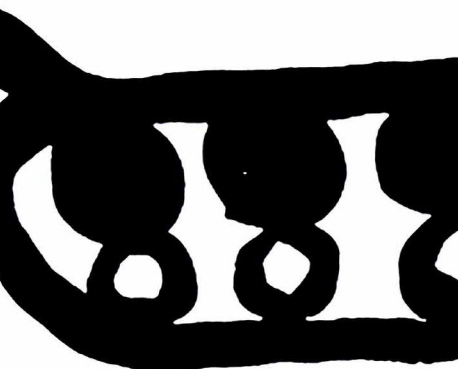
DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

NEUROPLAKAT ODRĘCZNY



Coraz częściej współczesne rozważania o sztuce zaczynają się od mózgu. W tym obszarze naszego istnienia pozostają skryte nieuporządkowane jeszcze tożsamości, poszukiwane od tyłu wieków na różne sposoby przez filozofów, artystów, medyków i pisarzy, od Arystotelesa po Freuda, od Junga po Boehma, Zekiego i Oniansa.¹ Po ponad dwóch dekadach badań nad neuropercepcją okazuje się, że sztuka nie jest jakąś oboczną sferą działalności specyficznych umysłów, lecz samą istotą ewolucji, w której wszyscy uczestniczymy, każdy jednak z trochę

11



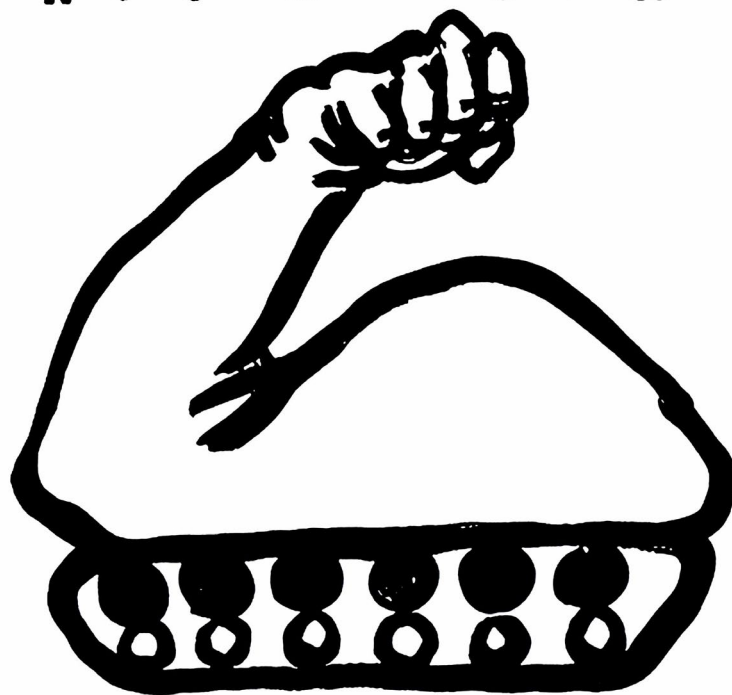
OLE d o m W

1 Liczba publikacji na temat neuroestetyki i jej korzeni powiększa się obecnie w szybkim tempie. Wydanie przez Johna Oniansa *Neurohistorii sztuki* (J. Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*; Yale University Press, Yale 2008) było rezultatem toczącej się od końca lat 60. XX wieku dyskusji nad procesami percepcji sztuki jako należącymi do najważniejszych czynników cywilizacyjnych. Dyskusję zapoczątkowali m.in. Rudolf Arnheim i Ernst H. Gombrich, równolegle rozwijane były badania nad funkcjonowaniem mózgu, fizjologią i psychologią percepcji. Onians w swojej książce zebrał fragmenty z tekstów Arystotelesa, Pliniusza Starszego, Apoloniusza z Tiansy, Al-Haythama i z okresu renesansowej przemiany widzenia (Albertiego, Leonarda) aż po pismo o zmianie roli sztuki w XVIII wieku (Kant, Winckelmann), ukazując jak stopniowo w XIX i XX wieku sami artyści zauważali u siebie ciekawy proces zwrotnej stymulacji obrazem, co z kolei prowadziło do narodzin neuropsychologii percepcji (Gombrich, Baxandall, Zeki). *Neurohistoria sztuki* Oniansa pobudziła też zainteresowanie pismami powszechnie znanymi (Freuda, Junga), ale zaczęto je odczytywać w kluczu wcześniej rzadko używanym, poświęcając wiele uwagi kształtowaniu się pamięci obrazu, obrazom wyobrażonym i wyobraźni artystów – jako źródła przemian w sztuce.



GRAFICY

N O C M U Z E Ó W



PIOTR PIETRZAK

OSIEDLE J. M. KÓW FIŃSKICH 7/30

KONTRATAKUJA

inną prędkością i intensywnością.² Badania te, nie ma co ukrywać, są jeszcze w powijakach, czyli w bardzo wczesnym stadium rozwoju intelektualnego i technicznego. Nawet jednak na tym etapie ujawniają ciekawe relacje między „potrzebą obrazu” a sposobem życia i twórczości, jaki wybieramy lub do którego jesteśmy zmuszeni. Trudno przytoczyć w krótkim tekście najważniejsze tezy badań nad widzeniem, a tym bardziej nad teorią wyobraźni (zapoczątkowaną przez Stephena Kosslyna³). Można jednak z niemałą dozą prawdopodobieństwa postawić tezę, że żyjemy w ciekawym momencie, w czasach, kiedy zdano sobie sprawę, że światy wyobrażone są lepiej pamiętane od otaczającej rzeczywistości i że tę rzeczywistość, jeśli w ogóle postrzegamy, to stosując dwie różne prędkości: szybkie percypowanie obrazu (nie zawsze od razu uświadomione) oraz zdecydowanie wolniejsze rozumienie kontekstu, do którego potrzebna jest współpraca wszystkich zmysłów oraz język, w którym określone wrażenia otrzymują swoje „wyrażenia”.

W uproszczeniu można powiedzieć, że istnieje wiele zjawisk, które postrzegamy „szybko” i od razu lokujemy w pamięci, nie nadając im jednoznacznego rozpoznania. Co wynika z tego szybkiego widzenia? Ciekawa akumulacja „wizji” zmagazynowanych w „nieopisanej” pamięci, które potem wyciągane są i używane do tworzenia, śnienia, do tzw. procesów intuicyjnych, a szczególnie skutecznie wykorzystywane są przez artystów do budowy obrazów silnie „działających”. Zanim więc zapamiętamy coś świadomie, nadając temu nazwę i porządkując semantycznie, nasz mózg przechowa doznania i obrazy, które staną się załącznikiem skojarzeń, owych *déjà vu* – znanych nieznanym światów.

I tu wykonamy przeskok, by wylądować w świecie plakatu. Plakat jako dziedzina obrazowych strzałów zaczęła mnie kiedyś interesować właśnie dlatego, że była czymś w rodzaju testu percepcyjnego. Doskonały plakat to obraz szybkiego kodowania, inaczej mówiąc – to obraz, który zapamiętujemy i „odczytujemy” zanim odbierzemy z niego cały emitowany przekaz.⁴

2 Por. m.in.: V.S. Ramachandran, *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa. O czym mówi mózg?*, tłum. A. i M. Binderowie, E. Józefowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

3 Por.: P. Francuz, *Teoria wyobraźni Stephena Kosslyna. Próba interpretacji* [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 149–189.

4 Nawiązuję do tego zagadnienia wielokrotnie w książce: D. Folga-Januszewska, *Oto sztuka polskiego plakatu*, BOSZ, Olszanica 2018.

Zarazem plakat jest obrazem, który ma drugie drzwi umożliwiające przejście do osobistego, indywidualnego świata wyobraźni. Tzw. doskonały plakat, choć „szybko zobaczony”, nie opuści nas na długo, będzie z nami jak alarmowy sygnał pamięci, łączący stare z nowym i widziane z niewidzianym.

Kompozycja i konstrukcja „plakatu doskonałego” jest rodzajem skutecznego programu włamania się do mózgu odbiorcy i pozostawienia tam śladu, w którym tekst (litery, znaki pisma) jest kształtem problemu, czyli podporą obrazu, a obrazy są rodzajem ładunku rozrywającego konwencje wizualności i budzącego nas z percepcyjnego letargu. Oczywiście, te zjawiska obecne są w sztukach wszelkiego rodzaju. Dlatego swego czasu, szukając „początków” plakatu, pisałam o pompejańskich graffiti oraz nawoływaniach średniowiecznych herodów, bo to właśnie w formach tych komunikatów kryły się przekazy wygrywające konkurencję z innymi typami informacji.⁵

Można by dzisiaj napisać historię szybkich i skutecznych obrazów tworzonych od starożytności do współczesności. Wbrew pozorom wcale nie było ich tak wiele, ale jeśli się pojawiały, prowokowały reakcje i dostarczały doznań dzisiaj przez biochemików określanych wydzieleniem „enzymów przyjemności” (np. endorfin, dopaminy). Owa przyjemność nie zawsze była przyjemna, czasem doznanie było tak mocne, że ból stawał się przyjemnością.⁶

14

Semir Zeki⁷ i Vilayanur Subramanian Ramachandran⁸ nazwali tego typu obrazy arcydziełami sztuki, bytami, które aktywują tak wiele obszarów mózgu i na tak długo, że tworzą się nowe połączenia neuronalne, a z nimi – pamięć i nowa świadomość. W ten sposób narodziła się neuroestetyka, neuromuzeologia,⁹ neurodydaktyka, neuromarketing i inne neurodziedziny.

A jaki jest związek formy plakatu z tym procesem? Plakaty, czyli obrazy korzystające z tzw. szybkiej percepcji, okazały się tym doświadczalnym polem, na którym działania artystyczne posłużyły do stworzenia nowej teorii widzenia, pamięci i wyobraźni. Plakatowe doświadczenia wykorzystywane są dzisiaj wszędzie – w animacji, filmach, malarstwie, formach performatywnych, w projektowaniu przestrzeni architektonicznej i form przemysłowych. Bez względu na to, czy stosowane są formy znaczące (przedmioty, postaci), czy relacje nieprzedmiotowe

→ MACIEJ JANUSZEWSKI,
CZŁOWIEK O BARDZO
CZUŁYCH KOLCACH,
2021

5 Ibidem, s. 7–8.

6 Por.: M. Hohol, *Wyjaśnić umysł*, Copernicus Center Press, Kraków 2013; A.D. Milner, M.A. Goodale, *Mózg wzrokowy w działaniu*, tłum. G. Króliczak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

7 S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. i M. Binderowie, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012; tenże, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford-New York 1999.

8 V.S. Ramachandran, *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa...*, op.cit.

9 D. Folga-Januszewska, *Might the Museology be a part of Neurosciences?*, „Museologica Brunensia” [Uniwersytet Mazaryka, Brno, Czechy], vol. 5, no 1, 2016, s. 5–14.

MAGIEJ
JANUSZEWSKI

CIĄGŁO WIEK

0 BARDZO

CZUŁYCH

KOLCACH

GALERIA SŁIWKI
WSPÓŁCZESNEJ
ORANŻERIA
PAŁAC W JABŁONNIE

DOM ZJAZDÓW I KONFERENCJI PAN.
ul. Modlińska 105, 05-110 Jabłonna k/Warszawy
WERNISAŻ 21 marca 2021 godz. 15.00
Wystawa czynna do 23 maja 2021

januszewski



w obrazie (linie, plamy, kolory, faktury), twórcy potrafią tak skonfigurować ich sąsiedztwa i oddziaływania, że powstają nowe sensy i nowe przekazy.¹⁰ Ta innowacyjność znaczeń, pochodząca z oddziaływania na naszą uwagę, przyczynia się z kolei do rozwoju tej drugiej – wolniejszej, refleksyjnej formy obrazu, równie potrzebnej, lecz mającej już nieco innych odbiorców i inną dynamikę oddziaływania.

Ze względu na to, że mieszkamy w Warszawie, prowadzenie studiów nad zmieniającym się plakatem jest zdecydowanie łatwiejsze. Od ponad pół wieku organizowane jest tu Międzynarodowe Biennale Plakatu, czyli przegląd metod projektowania „szybkiej percepcji”. Nic nowego – można powiedzieć. Jan Kacper Wdowiszewski już w 1898 roku uważał, że choć panuje przekonanie o powstaniu i rozwoju „nowej sztuki plakatu”,¹¹ w istocie jest to raczej przeniesienie skutecznej wizualnie twórczości do formy popularnego druku umieszczanego w przestrzeni publicznej. Wdowiszewski w końcu XIX wieku podkreślał, że praktykowany w Japonii rodzaj „barwnej dekoracji płaszczyznowej” można z powodzeniem przenieść do tego obszaru twórczości, by za pomocą kilku silnych plam barwnych (...) osiągnąć znakomite wrażenie.¹² Čwierć wieku później metodę tę będą już wykładać profesorowie nowej sztuki w Bauhausie.¹³ Po połowie XX wieku obserwacje Wdowiszewskiego staną się podstawą zmian, jakie wprowadzi tzw. polska szkoła plakatu cechująca się podwójnym systemem projektowego myślenia: najpierw mocny, ale metaforyczny znak, potem... niekończące się asocjacje. Jak w muzyce jazzowej.

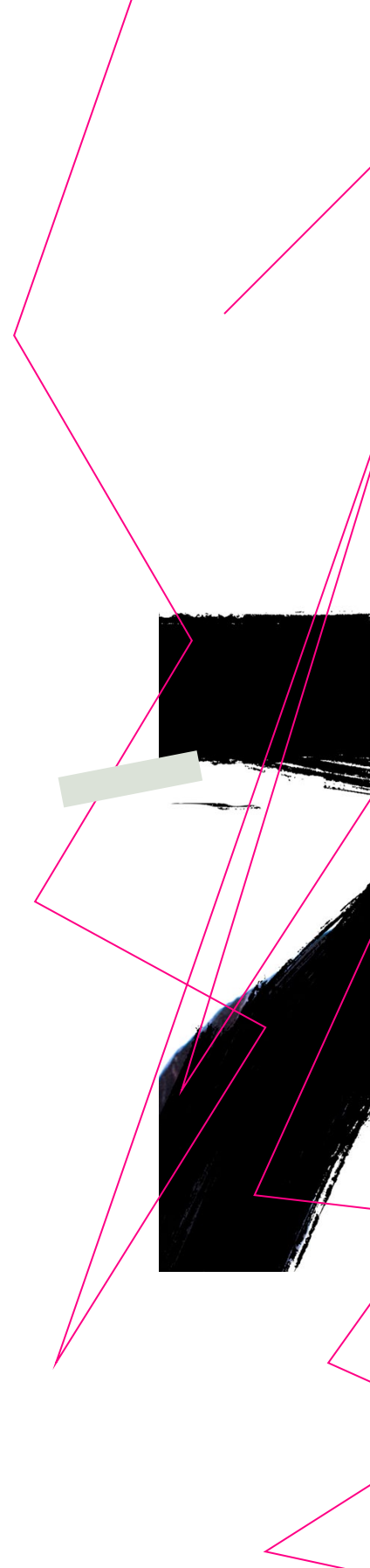
Warszawska Akademia Sztuk Pięknych, organizator obecnego biennale, jest miejscem studiów już czwartego pokolenia „swingujących” i asocjujących plakacistów. Na przełomie XX i XXI wieku zdawało się, że plakat zanika, przeżywa kryzys, rozplywa się w internetowej mgłę, że zostanie zastąpiony nowymi formami komunikacji. Tymczasem z morza cyfrowych druków zaczęły ponownie wystawać wierzchołki lodowych gór plakatu. Wypłynęła „nowa fontografia” wpleciona w rysunek, plakat opanował rysunek „postcyfrowy”, złudnie odręczne formy wzmacniające sens plakatowych przekazów. Okazuje się, że trwające już od kilku stuleci szukanie obrazu dwóch prędkości nadal się rozwija, trochę na przekór przewidywaniom końca plakatu, a w zgodzie z nieprzemijającą metodą nauki na błędach. Metodą, z której też chętnie dzisiaj korzysta sztuczna inteligencja – wszystko mamy dopiero przed sobą. A do dawnego grona mistrzów dołącza kolejne młode pokolenie walczące

10 M. Stankiewicz, J. Wojnarowski, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, korporacja ha!art, Kraków 2019.

11 J.K. Wdowiszewski, *Sztuka w plakatach. Cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu*, Kraków 1898, s. 1.

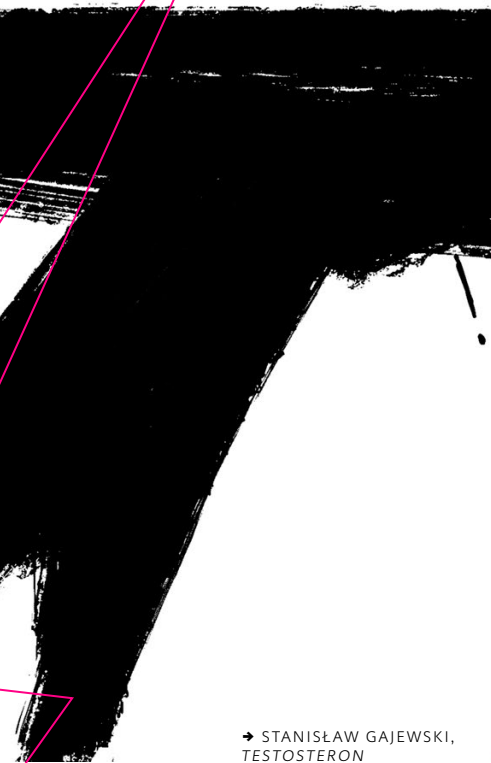
12 Ibidem, s. 1–2.

13 J. Itten, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, London 1975, wg wyd. niemieckiego: *Gestaltungs- und Formlehre*, Ravensburg 1963.



o „(po)wolny rysunek”, ekspresję szybkiego widzenia i prawo do nieskrępowanych skojarzeń. To najmłodsze pokolenie plakacistów wykorzystuje szczególnie konsekwentnie (jak widać) zasadę dwóch prędkości widzenia – szybki, działający na podświadomość wizualny komunikat (ale niemający już statusu znaku), który prowadzi dalej, do osobistych, indywidualnych wyobrażeń. Każdy po pewnym czasie zobaczy w tych „młodych” plakatach to, co wydobędzie z własnej pamięci.

Wystarczy popatrzeć! ✖



→ STANISŁAW GAJEWSKI,
TESTOSTERON





STANISŁAW GAJEWSKI

Siła plakatu

(aspekt społeczno-polityczny)

SILA PLAKATU – TAKI TYTUŁ MIAŁY PROWADZONE PRZEZ AUTORA WEDŁUG WŁASNEJ KONCEPCJI WAKACYJNE WARSZTATY PROJEKTOWE ORAZ POWIĄZANE Z NIMI WYKŁADY Z ZAKRESU PERCEPCJI PLAKATU W PRZĘSTRZENI PUBLICZNEJ, MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ, WARSZAWA, SIERPIEŃ 2014.

18

Plakat jest jednym z najbardziej skutecznych narzędzi socjotechniki w zakresie przekazu wizualno-treściowego.¹ Umieszczony w powszechnie dostępnej przestrzeni publicznej, dociera (także poza świadomym odbiorem) do każdego w polu swojego oddziaływania. Można powiedzieć, że naturalnym środowiskiem plakatu, jako narzędzia propagandy i transferu informacji powiązanej ze skierowaną do odbiorcy perswazją, a zarazem dzieła sztuki, którego walory decydują o jakości odbioru, jest przestrzeń publiczna: plakat to sztuka ulicy. Powstał z myślą o odbiorcy – uczestniku przestrzeni publicznej i istnieje dla odbiorcy. Sama funkcja i cel powstania plakatu uzależnione są od obecności widza; plakat to zatem sztuka relacji w przestrzeni publicznej między dysponentem treści/nadawcą przekazu/artystą a widzem/odbiorcą przekazu.

Przekaz wizualny, w odróżnieniu od przekazu werbalnego i słowa pisanego, ma charakter uniwersalny i dociera do odbiorcy natychmiast. W ciągu kilku milisekund mózg odbiorcy identyfikuje obraz, weryfikując jego zapis z zasobami pamięci. Oko zbiera informacje, jednak „widzi” mózg. Obraz jest czytelny i zrozumiały natychmiast, podczas gdy przekaz werbalny bywa ulotny (a nawet wręcz niezauważany przez odbiorcę, którego świadomość i podświadomość równocześnie zajęta jest percepcją obrazu). Odbiór słowa pisanego (nużący, bo nieatrakcyjny wizualnie)

¹ Zob. uwagi ogólne m.in. na temat roli plakatu jako instrumentu socjotechniki: *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, red. M. Lisiecki, Toruń 2009.

wymaga czasu, a często i przygotowania. Postrzegając plakat (lub inny przekaz wizualno-treściowy), najpierw odbieramy obraz, natomiast napisy (hasła, slogany) powiązane z obrazem w procesie percepcji odczytywane są, analizowane i kojarzone z komunikatem wizualnym dopiero po rozpoznaniu obrazu. Plakat – to przede wszystkim OBRAZ jako nośnik treści. Im bardziej komunikat wizualny jest „wyrazisty” pod względem formalnym, tym szybciej postrzegamy go w szumie wizualnym przestrzeni publicznej, tym większe budzi emocje i reakcje odbiorcy, tym



19

↑ ALFRED LEETE, „YOUR COUNTRY NEEDS YOU”. OKŁADKA CZASOPISMA LONDON OPINION NR 546, 5 WRZEŚNIA 1914 ROKU

➤ PRZEKAZ WIZUALNO-TREŚCIOWY W WARUNKACH PRZEMIAN SPOŁECZNO-POLITYCZNYCH: OKNA ROSTA, ROSJA RADZIECKA, 1919–1921

➤ WOJNA DOMOWA W HISZPANII 1936–1939: PRZEKAZ WIZUALNO-TREŚCIOWY PO OBU STRONACH KONFLIKTU



trwalej jest zapamiętywany.² *Plakat uśmiecha się spode łba*,³ „zwraca się” do nas, „krzyczy” z murów i słupów ogłoszeniowych. „Żyje” tak długo, jak długo w jakikolwiek sposób (a więc także podświadomie) jest dostępny odbiorcy.⁴ Jest.

Roland Barthes w eseju *Retoryka obrazu* zwrócił uwagę, że w reklamie [tu: w plakacie jako przekazie wizualno-treściowym – S.G.] obraz jest z całą pewnością podporządkowany intencji [nadawcy], a odbiór obrazu i powiązanej z nim treści uzależniony od wielu czynników obiektywnych (kulturowych, osobowości odbiorcy, jego wiedzy, poczucia estetyki itp.). Jeżeli więc w jakiś sposób odbiorca panuje nad procesem percepcji, to tylko w zakresie osobistej pamięci i wiedzy, którą [...] wnosi do obrazu [tj. plakatu – S.G.],⁵ korygując odbiór przekazu. Ten indywidualny (podkreślmy: indywidualny) „filtr” ma wpływ nie tylko na zrozumienie, ale przede wszystkim na przyjęcie bądź odrzucenie przekazu, a przez to na najważniejszy cel dysponenta/nadawcy – na trwałość zapamiętania treści i obrazu przekazu zgodnie z jego (dysponenta/nadawcy) intencjami i oczekiwaniami. Poza kontrolą widza pozostaje jednak cała sfera bodźców postrzeganych podświadomie, zwłaszcza tych, które wpływają na jakość emocji związanych z percepcją.⁶ To właśnie emocje odbiorcy, pobudzone charakterem warstwy wizualnej plakatu (formatem, kolorystyką,

- 2 W innym miejscu szerzej o mechanizmach percepcji przekazu wizualnego na podstawie dostępnej literatury przedmiotu oraz testów i obserwacji podczas prowadzonych przez autora warsztatów artystycznych. Problematykę tę poruszyłem w referacie *Erotyka i brutalizm w sztuce plakatu* wygłoszonym 11.06.2016 roku podczas sesji naukowej w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, towarzyszącej 25. Międzynarodowemu Biennale Plakatu w Warszawie, oraz sygnalizowałem w referacie *Erotica a brutalismus v uměni plakátů* wygłoszonym podczas międzynarodowej sesji Design Meeting 2015 zorganizowanej na Uniwersytecie im. Ladislava Sutnara, w Pilźnie, w Czechach, w październiku 2015.
- 3 S. Gajewski, *Plakat uśmiecha się spode łba* [w:] *Selfie. Jak wygląda plakat idealny*, red. M. Machalski, Warszawa 2018, s. 60–61. O zagadnieniach przekazu wizualno-treściowego w przestrzeni publicznej m.in. ostatnio: M. Łosiewicz, *Rola obrazu w komunikacji społecznej* [w:] *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej*, red. A. Obrębska, Łódź 2009, s. 205–212; zob. też np.: M. Bronowicz, *Komunikacja wizualna*, Wrocław 2014.
- 4 Mam tu na myśli także kwestię rejestrowanego przez podświadomość postrzegania poza kontrolą odbiorcy, zob. np.: A. Bullock, *Reklama podprogowa. Jak niepostrzeżenie wnikać w umysł odbiorcy*, Gliwice 2008, passim; S. Smolarek, *Reklama podprogowa – istota, mity, zagrożenia*, „Zarządzanie Mediami” 1(3)/2013, s. 167–181.
- 5 R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” LXXVI, 1985, z. 3, s. 289; B. Dziadzia, *Wpływ mediów. Konteksty społeczno-edukacyjne*, Kraków 2007, s. 18 i nast.
- 6 Literatura dotycząca zagadnienia i znaczenia emocji w odniesieniu do spraw sztuki i szerzej – spraw kultury, jest stosunkowo obfita, tu przytaczam jedynie: *Emocje w kulturze*, wyb., red., wprowadzenie: M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012; *Emocje a kultura i życie społeczne*, red. P. Binder, H. Palska, W. Pawlik, Warszawa 2009. Ogólnie o powstawaniu emocji w wyniku procesów zachodzących w mózgu człowieka pod wpływem percepcji różnego rodzaju bodźców zewnętrznych np.: J. Le Doux, *Mózg emocjonalny*, Poznań 2000; zob. także inspirujące uwagi z punktu widzenia psychologii twórczości: E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001 (wyd. 2 z 2012), s. 33 i nast. Na temat różnych aspektów i modeli emocji w komunikacji wizualnej m.in.: P. Francuz, *Strach i lęk w reklamie politycznej* [w:] *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, red. P. Francuz, Lublin 2007, s. 213–230.



↑ SZTUKA TOTALNA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ PAŃSTWA TOTALITARNEGO. DEKORACJA FASADY SIEDZIBY PARTII FASZYSTOWSKIEJ WŁOCH (PNF) W 10. ROCZNICĘ ZWYCIĘSKICH WYBORÓW UŁOŻONA Z PŁAKATÓW SI (AL DUCE), RZYM, PIAZZA DI SAN PANTALEO, 1934



↑ ↗ PŁAKAT W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ: POLSKA 1944-1945, M. JURGIELEWICZ, E. BURKE, DO BRONI W SZEREGACH AK, WARSZAWA SIERPIEŃ 1944/W. ZAKRZEWSKI, OLBRZYM I AK ZAPŁUTY KARZEŁ REAKCJI, ŁÓDŹ, LUTY 1945

miała charakter „tradycyjny”, który masowy odbiorca akceptował i do którego był przyzwyczajony.

Zupełnie inaczej relacja nadawca – odbiorca przedstawiała się w sytuacji walki politycznej i gruntownych przemian o charakterze społeczno-politycznym. Plakat (a nierzadko okazjonalna agitka w formie plakatu), jako narzędzie propagandy zmian, miał kojarzyć się odbiorcy jednoznacznie z odrzuceniem starego porządku. Przekaz musiał być zatem zbudowany na bazie obrazu porywającego odbiorcę „nowym” i „nowoczesnym” obrazem – całkowicie nową stylistyką kojarzącą się z całkowicie nowym programem (np. społecznym, politycznym, gospodarczym), do którego odnosił się przekaz (plakat). W dobie przemian społeczno-politycznych konieczność agitacji wymagała więc „postawienia” przed odbiorcą przekazu opartego na nowej formule wizualnej, w której perswazja zawarta była w nowej formie i nowej stylistyce (artystycznej) jako nośniku treści, a agitacja – w odnoszącym się do radykalnych zmian „rewolucyjnym” hasle.

Gwałtownym przemianom społecznym i politycznym w początkach bolszewickiej Rosji towarzyszyła nowa forma artystyczna, z jednej strony zaskakująca i niepokojąca masowego odbiorcę, z drugiej zaś czytelna i łatwa w recepcji.¹⁰ Doskonale przy tym rozumiano rolę owej czytelnej i łatwej w odbiorze propagandy wizualnej kierowanej do mas. Dlatego do obsługi rewolucji bolszewickiej w tym zakresie zatrudniono najwybitniejszych artystów awangardy – właśnie twórców nowej formuły artystycznej i nowej formy: zaskakującej i niepokojącej, ale zarazem czytelnej i łatwej w odbiorze. W przekazie wizualno-treściowym ta nowa forma odnosiła się do nowych i radykalnych przemian społeczno-politycznych (zwłaszcza agitki tzw. Okna ROSTA autorstwa takich twórców jak Czeremnych, Majakowski, Moor, Rodczenko, a w latach 20. konstruktywizm w sowieckim plakacie reprezentowany m.in. przez Rodczenkę, Moora, Lissickiego, Malewicza).

Niezwykle interesująco na tym tle przedstawia się problem posługiwania się stylistyką i formą komunikatu wizualnego jako nośnika treści przekazu (tu: plakatu agitacyjnego) w okresie wojny polsko-sowieckiej 1919–1920 roku. Jeżeli agitka sowiecka (np. wspomniane Okna ROSTA) operowała formą i stylistyką nową („nowoczesną”), odwołującą się do sztuki awangardy rosyjskiej,¹¹ to odpowiedź propagandowa strony polskiej w postaci plakatu wzywającego do obrony ojczyzny bazowała na



10 A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, m.in. s. 30, 49; P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 14–15 i nast.; także pośrednio: W. Baraniewski, *Nowa sztuka dla nowego człowieka* [w:] *Sztuka świata*, t. IX, Warszawa 1996, s. 115–117.

11 Zob.: A. Leinwand, *Bolszewicki plakat propagandowy w okresie wojny polsko-sowieckiej 1920 roku*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, XXVII, 1992, s. 76–82.

formie tradycyjnej.¹² Badacze opisujący fakty¹³ nie wskazali jednak ich przyczyny. Tkwiła ona w posługiwaniu się komunikatem wizualnym formułowanym w zależności od celów propagandowych, które zamierzał osiągnąć nadawca przekazu: bolszewicki – wprowadzenia zmian i „nowego” ładu społecznego w Europie, a polski – obrony tradycyjnych wartości. Powstające niemalże w tym samym czasie niektóre polskie plakaty plebiscytowe, dotyczące sprawy przynależności Górnego Śląska do Polski, a więc związane z kwestią zmiany *status quo*, odwołują się także do nowych tendencji w sztuce.¹⁴

Nowa i nowoczesna forma komunikatów wizualnych, będących nośnikami dla treści wzywających do poświęcenia na rzecz ojczyzny i głębokich zmian, zdominowała plakat hiszpański doby wojny domowej 1936–1939 zarówno obrońców republiki, jak i prawicowej opozycji. Plakat hiszpański (autorstwa m.in. Cabanasa, Olivera, a także często anonimowy i drukowany we Francji) tego okresu – odwołujący się do zdobyczy awangardy z zachowaniem jednak własnego oblicza – jest znakomitym przykładem wykorzystania formy (i kompozycji) do agitacji nie tylko w charakterze nośnika treści, ale także jej wyrazu.

Dojście Stalina do władzy i stopniowe przejmowanie przez niego kontroli nad państwem skutkowało również zmianą optyki w stosunku do spraw artystycznych. Wdrażany od 1928 roku plan industrializacji i kolektywizacji wiązał się z przebudową struktury społecznej i oporem, na który „władza” odpowiedziała terrorem i centralizacją w zakresie inicjatywnym i decyzyjnym. Aparat władzy składający się z miernie wykształconych działaczy partyjnych oczekiwał sztuki nie tyle porywającej swoją „nowoczesnością”, ile zrozumiałej, łatwej w odbiorze dla mas i zgodnej z aktualnie obowiązującą linią partyjną gloryfikującej ustrój, państwo i jego kierownictwo. Jednocześnie podnoszono, że takie są oczekiwania ludu pracującego. Zmiany w kierunku sztuki o charakterze odtwórczym nastąpiły już na przełomie lat 20. i 30. XX wieku, a z początkiem lat 30. sformułowano (Łunaczarski, Woronski) podstawy teoretyczne socrealizmu, które wkrótce zadekretowano (Żdanow oraz Malenkow) i wdrożono, uznając awangardę artystyczną za szkodliwe wynaturzenie formalistyczne. „Stabilizacja” polityczna państwa („władzy”) wymagała innej stylistyki niż „rewolucyjna”, kojarzona z awangardową i uważaną za nieaktualną (rewolucja wszak się już skończyła). Tym

12 A. Leinwand, *Polski plakat propagandowy w okresie wojny polsko-sowieckiej (1919–1920)*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, XXVII, 1992, s. 62–63; por.: E. Matyaszevska, *Komunikacja graficzna, czyli plakat polski w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] *Komunikowanie i komunikacja w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnia, M. Rajewski, Lublin 2010, s. 219–228.

13 A. Leinwand, *Bolszewicki plakat*, op.cit.; A. Leinwand, *Polski plakat*, op.cit.; por.: M. Cześniak-Zielińska, *Sztuka i polityka: awangarda w porewolucyjnej Rosji*, „Facta Simonidis” nr 1 (6)/2013, s. 66, oraz E. Matyaszevska, *Komunikacja graficzna*, op.cit.

14 Zagadnienie formy i stylistyki w odniesieniu do perswazji i agitacji w plakacie jako przekazie wizualno-treściowym omówię w innym miejscu.

Podobnie sytuacja komunikacji wizualnej powiązanej z agitacją polityczną wyglądała w Niemczech okresu Republiki Weimarskiej. Właściwie wszystkie ugrupowania polityczne, posługując się plakatem jako podstawowym w zakresie komunikacji wizualno-treściowej narzędziem – a szczególnie jako instrumentem walki wyborczej – odwoływały się do nowych tendencji w sztuce, łącząc perswazję (tu: np. wyborczą) z ekspresjonistyczną stylistyką i nowymi środkami wyrazu artystycznego mającymi sugerować uzasadnienie dla prezentowanych treści.¹⁶ Podobnie jak w ZSRR w początkach ery stalinowskiej, i w Niemczech po dojściu do władzy w 1933 roku Hitlera i narodowych socjalistów media wizualne (w tym plakat) nie tylko poddane zostały instytucjonalnej kontroli aparatu państwa, ale zyskały nowe, obowiązujące oblicze formalne, zgodne z wytycznymi propagandy państwowej. Normy stylistyczno-formalne obowiązujące artystów określało teraz Ministerstwo Propagandy III Rzeszy i osobiste predylekcje Führera.¹⁷ Zwłaszcza w sztuce plakatu – jednym z najważniejszych narzędzi indoktrynacji politycznej – forma i stylistyka utożsamiana dotąd z pojęciem niemieckiej awangardy, podobnie jak awangarda rosyjska w stalinowskim ZSRR, nie była już potrzebna w nowej rzeczywistości, a nawet więcej: uznana została za niebezpieczną, bowiem budziła nastroje buntownicze, wręcz zdegenerowaną.¹⁸

26

Inaczej niż w totalitarnych Niemczech Hitlera i stalinowskim Kraju Rad, we Włoszech Mussoliniego nie tylko nie ingerowano odgórnie w sprawy sztuki, ale dostrzegano pozytywne dla reżimu wartości w kojarzonym z awangardą i „nowoczesnością” oficjalnym przekazie wizualnym. Starano się też dostosować osiągnięcia formalne (umiarkowanej) awangardy do celów propagandy państwowej. Z jednej strony zatem propaganda wizualno-treściowa (plakat) faszystowskiej Italii odwoływała się do naśladowczego realizmu (także przypominającego agresywny „narodowo-socjalistyczny” realizm niemiecki), z drugiej jednak w przekazie wizualno-treściowym – na włoskich plakatatach i drukach okazjonalnych powstających w tym samym czasie, odnajdujemy również wyraźne echa futuryzmu lub np. włoskiego art deco (m.in.:

16 Zob. uwagi ogólne w: E.D. Weitz, *Niemcy Weimarskie. Nadzieje i tragedia*, Kraków 1994; por.: M. Cześniak-Zielińska, *Między sztuką i polityką: awangarda artystyczna wobec zmian społeczno-politycznych w Republice Weimarskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio K, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Zamościu”, XXI, nr 2/2014, s. 205–225.

17 P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1994 (wyd. 2 z 2002), passim oraz m.in. s. 128, 130; I. Witkowski, *Hitler–Stalin. Oblicza propagandy*, Warszawa 2001, passim. Interesująca i ważna (niestety pozbawiona aparatu naukowego w postaci przypisów i bibliografii) praca Igora Witkowskiego właściwie całkowicie pomija problematykę plakatu jako podstawowego narzędzia propagandy wizualnej.

18 Die Ausstellung „Entartete Kunst”, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst/entartet> (dostęp: 18.06.2021), szerzej: P.K. Schuster, *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst”. Die Kunststadt München 1937*, München 1987.

Codognato, Seneca, Sironi, Boccasile, Lazzaroni). Ta „nowoczesna” stylizacja (czy może raczej stylizacja) odpowiadała też pompatycznemu monumentalizmowi sztuki Włoch faszystowskich, zwłaszcza w końcu lat 30., kiedy propagowano ideę nowego Impero Romano z Duce jako współczesnym cezarem. Kreowana, celowa „nowoczesność” przekazu wizualnego w zastosowaniu do praktyki propagandy państwowej nie rzadko przynosiła twórcze rozwiązania, np. w dekoracji głównej siedziby PNF (Włoskiej Partii Faszystowskiej) w 1934 roku, powstałej w 10. rocznicę wygrania wyborów przez faszystów. Plakat wyrażający poparcie dla Mussoliniego: *SI (al Duce)*, został tu w monumentalnej dekoracji zmultiplikowany, by wyrazić poparcie dla przywódcy od „całego” narodu („każdy mówi TAK dla Duce”). W przypadku przekazu wizualno-treściowego multiplikacja w dużej skali, czy choćby tylko kilkakrotne powtórzenie plakatu, ma niezwykle istotne znaczenie dla zapamiętania przekazu przez odbiorcę i utrwała treść przekazu w jego świadomości. Taki był priorytet nadawcy przekazu i najwyraźniej włoska propaganda dobrze to rozumiała. Należy zwrócić uwagę, że efekt zmultiplikowania plakatu, jako przekazu o charakterze agitacyjnym, nie był przypadkowym zabiegiem artystycznym, ale wykorzystany został w tym czasie we Włoszech co najmniej kilkakrotnie (np. we Florencji we wspomnianych dekoracjach rocznicowych).

W niemal analogicznej sytuacji jak w stalinowskim ZSRR znalazły się środki komunikacji społecznej (w tym plakat) w państwach Europy Wschodniej, do około 1956 roku zarządzanych zgodnie z ówczesnym centralistycznym modelem radzieckim, zatem także w Polsce. Priorytetem komunistycznego (stalinowskiego) aparatu propagandowego stała się w tym czasie zażarta walka ideologiczna z przeciwnikami ustroju, wrogość wobec II Rzeczypospolitej, Kościoła, tzw. Zachodu, a zwłaszcza „wroga wewnętrznego”.¹⁹ Po części odrzucając bądź naginając do własnych potrzeb formalne osiągnięcia awangardy polskiego międzywojnia,²⁰ nowa „władza”, wzorująca się na sowieckich doświadczeniach, dobrze rozumiała, jak ważnym i skutecznym środkiem komunikacji społecznej, a nadto „łatwym” w praktyce instrumentem budowania świadomości politycznej jest plakat. Zawsze też doceniała – bardziej może teoretycznie – zalety komunikacji wizualnej.²¹ W celu upowszechnienia plakatu jako środka przekazu wizualno-treściowego z polecenia

19 P. Lewandowski, *Propaganda PRL na podstawie plakatu propagandowego* [w:] P. Grochmalski, P. Lewandowski, A. Krygier, *Z historii mediów i dziennikarstwa. Studium selektywne*, [Będzin] Wydawnictwo internetowe e-bookowe 2015.

20 M.in.: P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011 (wyd. 2 z 2017), passim; *Polski plakat propagandowy dwudziestolecia międzywojennego w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie*, oprac. M. Schmeichel-Zaręczna (Archiwum Państwowe w Lublinie, seria: *Ikonoteka Lubelska*, t. 3), Lublin 2019, passim; zob. także: J.M. Bonet, G. Fleischmann, P. Kurc-Maj, *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, Łódź 2014.

21 L. Wojtasik, *Teoria i praktyka politycznej propagandy wizualnej*, Warszawa 1975.



poddanego kontroli partyjnej Ministerstwa Informacji i Propagandy opracowana została przez Jana Słomczyńskiego broszura instruktażowa *Plakat. Idea – budowa – przykłady*. Władze, uznając tę książeczkę za niezwykle przydatną dla partyjnej indoktrynacji, wydały ją w 1947 roku w masowym nakładzie w wiodącym na froncie walki ideologicznej Towarzystwie Uniwersytetu Robotniczego. W tej, skądinąd interesującej, publikacji autor kolejno omówił: *Ideę* plakatu jako przekazu wizualno-treściowego i znaczenie w przekazie poszczególnych składników *Budowy* plakatu, tj.: *Kompozycję, Rysunek, Barwę, Wolną przestrzeń, Tekst* oraz *Fotografie w plakacie*, co zilustrował przykładami (dalekimi od „estetyki” socrealizmu). Słomczyński, dobrze rozumiejąc kwestię „odpowiedzialności” (zwłaszcza na froncie walki ideologicznej), dedykacją we *Wstępie* przesuwał ją z projektanta na *kierownika działu propagandy zlecającego grafikowi do artystyczno-technicznego rozpracowania* [nb.!] *obmyślony przez siebie projekt*.²² Mimo jasno określonego patronatu, celu i adresata („kierownik propagandy”) broszura Słomczyńskiego zasługuje na uwagę również dzisiaj, a niewątpliwą zasługą jej autora była rzeczywista troska o podniesienie ogólnej kultury plastycznej. Mimo przejścia przez partię (PZPR) po 1948 roku pełnej kontroli nad państwem i w zasadzie nad jego wszystkimi organami, również nad sektorem odpowiedzialnym za politykę informacyjną i propagandę, można powiedzieć, że dzięki takim twórcom jak Trepkowski, Gronowski, Tomaszewski czy Lipiński polski plakat (w wielu przypadkach także ten nasycony ideologicznie) w zasadzie uniknął (poza niechlubnymi wyjątkami) artystycznego zniewolenia, co wkrótce (w latach 50. i 60. XX wieku) zaowocowało nową stylistyką określaną jako tzw. Polska Szkoła Plakatu.

22 J. Słomczyński, *Plakat. Idea – budowa – przykłady*, Warszawa 1947.

Do swoich naturalnych korzeni przekazu wizualno-treściowego/ agitki tworzonej *ad hoc*, na potrzeby chwili i przez niekiedy przypadkowych wykonawców, plakat wrócił w okresie protestów studenckich we Francji (Maj '68).²³ Lapidarne, odbijane na kartkach (nierazko formatu A-4), opatrzone hasłowymi komentarzami, łatwe i komunikatywne w szybkim odbiorze, plakaty te pełniły niezależną rolę informacyjną i uświadamiającą, były aktualnym komentarzem, często o zabarwieniu satyrycznym, wskazywały kierunek działania i spajały społeczeństwo, „gromadząc” ludzi wokół problemów prezentowanych w formie wizualnej. Ta obrazkowa „dydaktyka” uliczna opanowała przestrzeń publiczną, stała się swoistym drogowskazem w komunikowaniu się i jednoczeniu tłumu, dla którego ulica – podobnie jak dla plakatu – jest środowiskiem naturalnym.

W czym zatem tkwi siła plakatu? Próba odpowiedzi na to pytanie znajduje się już na początku tego tekstu. W ręku tzw. władzy plakat jako narzędzie informacji i indoktrynacji jest jednym z podstawowych i najbardziej skutecznych środków oddziaływania na odbiorcę masowego w kształtowaniu oczekiwanych postaw. Jako sztuka ulicy i sztuka budzenia emocji, plakat (czy okazjonalny przekaz wizualny w formie agitki) umożliwia nadawcy kierowanie i posługiwanie się tłumem do swoich celów. Odbierany przez dużą, luźną zbiorowość zgromadzoną przypadkowo i czasowo, jest skutecznym i sprawdzonym w praktyce różnego rodzaju działań ulicznych czynnikiem integrującym i nadającym spontanicznym reakcjom tłumu „kierunek” zgodny z oczekiwaniami nadawcy przekazu.²⁴ Swojej siły dowiódł niejednokrotnie, towarzysząc wszystkim konfliktom oraz przemianom społecznym i politycznym w Europie XX wieku. Oddziałując na postawy i decyzje masowego odbiorcy, wpływał na decyzje mas wyborczych. Lenin, Mussolini, Hitler doszli do władzy wybrani przez „tłum” zmotywowany (m.in.) przekazem wizualnym. Podobnie jak wcześniej Mussolini we Włoszech, a Hitler w Niemczech, Stalin indoktrynował społeczeństwo i budował „kult jednostki”, umiejętnie posługując się przekazem wizualnym, zwłaszcza plakatem. W ręku demagoga i fałszywego kontestatora plakat może więc być (i bywał) groźnym orężem. W swoich podstawowych funkcjach był najbardziej „autentyczny” w czasie zrywów społecznych: tworzony przez „zwykłych ludzi” dla „zwykłych ludzi” – informował, organizował, perswadował i agitował, wskazywał kierunek działania. Jako aktualny i okazjonalny druk agitacyjny – był niezastąpiony. I nie tylko Maj '68 we Francji pokazał taką właśnie, prawdziwą siłę plakatu. ✖

23 *Maj '68. Rewolta*, red. D. Cohn-Bendit, R. Dammann, Warszawa 2008.

24 Por.: M. Gruba, *Sztuka uliczna jako narzędzie kontestacji w przestrzeni publicznej metropolii*, „Przestrzeń społeczna” nr 1(3)/2012, s. 177–198; o działaniu tłumu i jego podatności na sugestie zob. uwagi we wciąż aktualnej monografii G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, Kraków 2021 (ostatnie wyd. polskie), passim.



BOGUSŁAW DEPTUŁA

Soc na chłодно

ZIMNA REWOLUCJA. SPOŁECZEŃSTWA EUROPY
ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ
WOBEC SOCREALIZMU, 1948–1959

27.05–19.09.2021

ZACHĘTA – NARODOWA GALERIA SZTUKI,
INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA, WARSZAWA 2021

KURATORZY: JÉRÔME BAZIN I JOANNA KORDJAK
WSPÓŁPRACA: MICHAŁ KUBIAK
PROJEKT EKSPOZYCJI: MACIEJ SIUDA PRACOWNIA
(ALEKSANDRA JANKOWSKA-GŁOWACKA, MACIEJ SIUDA)

WYSTAWIE TOWARZYSZY OBSZERNA PUBLIKACJA
POD TYM SAMYM TYTUŁEM
ORAZ WIELE IMPREZ I SPOTKAŃ

30

Słowo socrealizm kojarzy się raczej nie najlepiej, być może dlatego wystawa dotyczące tego czasu w sztuce Europy Środkowo-Wschodniej no- si dość nieoczekiwanie tytuł *Zimna rewolucja*.

Jej autorzy Jérôme Bazin i Joanna Kordjak postanowili spojrzeć jesz- cze raz na sztukę powstającą w naszych okolicach przez pierwsze dzie- sięć powojennych lat może nie zimnym, ale na pewno chłodnym okiem. Kluczowe zdaje się spotkanie francuskiego badacza, który (co nie tak czę- ste) zainteresował się obszarem Europy Środkowej, i kuratorki pracującej w warszawskiej Zachęcie Joanny Kordjak. Dała się ona poznać w związku z licznymi wystawami. Szczególnie ważna w kontekście tej najnowszej wydaje się, wspólna z Agnieszką Szewczyk, *Zaraz po wojnie*. Ekspozycja koncentrowała się na tym, co w polskiej sztuce zaraz po wojnie się wyda- rzyło, a co na pewien czas zakończyło wprowadzenie w PRL socrealizmu.

Nieoczywiste jest to nowe spojrzenie na tę, wyjątkowo nielubia- ną, bo zadekretowaną sztukę. Sztuka nakazowo-rozdzielcza, owszem z jednej strony na pewno tak, ale jakaś nuta autentyzmu pobrzmiwa w tych, w większości przebrzmiałych, dziełach. We wstępie kuratorzy piszą o tym następująco: *Sztukę lat 50. sprowadza się na ogół do przepo- jonych wiarą w świetlaną przyszłość wizerunków radosnych robotników czy heroicznym przedstawień ich pracy. Takie przedstawienia oczywiście istniały, jednak to tylko część produkcji wizualnej tego czasu. Chcemy po- kazać jej całość, zwracając uwagę na dzieła mniej oczywiste — ta- kie, które odbiegają od stereotypowego wyobrażenia, naznaczone chłodem, melancholią, surowością i niepokojem.*





↑ HANS MATTIS-TEUTSCH, NA PRZODKU (ABATAJ),
NIEDATOWANY [OK. 1950], OLEJ, PŁÓTNO, 140×246 CM,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV

◆ TADEUSZ TREPKOWSKI, BĄDŹ CZUJNY WOBEC
WROGA NARODU, 1953, PLAKAT, 97×67 CM,
MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI, WARSZAWA



Wreszcie – wbrew przekonaniu, że sztuka socjalistyczna była odcięta od rzeczywistości społecznej – mamy nadzieję pokazać, że socrealistyczna kultura wizualna wchodziła w relacje z tą rzeczywistością i odzwierciedlała jej dynamikę.

Wystawa została rozpisana na siedem rozdziałów. Można się zastanawiać, na ile są obiektywne. Myślę, że w znacznym stopniu stanowią wynik pracy nad przygotowaniem ekspozycji. Zarazem to spojrzenie nie jest oczywiste, a akcenty zostały postawione w nieoczywisty sposób. Dwa „tematy” wydały mi się najciekawsze: „Duma klasowa”, czyli podnoszenie społecznego i politycznego statusu pogardzanych dotychczas chłopów i robotników, oraz znacznie mniej oczywista „Duma z posiadania”, czyli gdy ci marginalizowani dotychczas zaczęli zdobywać „zbytkowne” przedmioty – ubrania, buty, sprzęty domowe i, co może mniej oczywiste, jedzenie.

Ważne dla mnie, a może wręcz najważniejsze, są jednak intencje, z jakimi artyści tamtego czasu i tego miejsca przystępowali do tworzenia swoich artystycznych wypowiedzi. Zarazem najpewniej najtrudniej o nich mówić. Szczerych, autentycznych, niepodważalnych relacji na temat owych intencji jest niezmiernie mało (jedną przytoczę na koniec). Z jednej strony wszędzie było słycać pustosłowie i zadekretowane frazesy o konieczności walki o socjalistyczną przyszłość i odpowiednie



↳ LADISLAV GUDERNA, *ŻOŁNIERZE W ŚWIETLICY*,
1952, OLEJ, SKLEJKA, 94×149,3 CM, SŁOWACKA
GALERIA NARODOWA, BRATYSŁAWA

↑ TIBOR HONTY, *LETNI WIECZÓR*, 1952,
FOTOGRAFIA, 59,2×48,1 CM, SŁOWACKA GALERIA
NARODOWA, BRATYSŁAWA





← KAROL KALLAY,
SPARTAKIADA, 1955,
FOTOGRAFIA, 59×49
CM, SŁOWACKA
GALERIA NARODOWA,
BRATYSŁAWA

↑ STEFAN ARCZYŃSKI,
WIEC W HALI LUDOWEJ,
1954, FOTOGRAFIA,
39,7×29,8 CM, MUZEUM
SZTUKI, ŁÓDŹ, © STEFAN
ARCZYŃSKI & MUZEUM
SZTUKI, ŁÓDŹ

➤ HENRYK MAKAREWICZ,
NOWA HUTA, LATA
60., FOTOGRAFIA,
© KOLEKCJA FUNDACJI
IMAGO MUNDI

formowanie przeszłości, by stała się mocną i niezbywalną podwaliną pod tę socjalistyczną przyszłość, z drugiej właściwie pustką i milczeniem o prawdziwych i głębokich przeświadczeniach towarzyszących powstawaniu dzieł, które wypełniły przestrzeń Zachęty. Dodajmy, że jest ich niemało, bo około 400, i przyjechały z większości krajów byłego bloku wschodniego.

To wszystko tworzy nieodgadnioność epoki – jej oficjalne przemówienia i praktycznie niewypowiedziane milczenie twórców, ale też opresja i przemoc fizyczna, nierzadko eksterminacja. To wyjątkowo trudny, niejednoznaczny czas i tę właśnie niejednoznaczność próbuje ujawnić wystawa w Zachęcie. Piszę „ujawnić”, bo „pokazać”, to chyba zbyt mocne słowo. Pokazywanie jest obiektywne, ujawnianie ma pewien rys niejednoznaczności, niedopowiedzenia, i pewnie tak już musi pozostać.

Artyści próbowali wywalczyć swoje „prywatne przestrzenie wolności” i wtedy najczęściej powstawały obrazy samodzielne i autonomiczne, a co więcej takie, które właściwie z trudem mieszczą się w tej nieoczywistej formule sztuki nazywanej socrealistyczną i dzięki temu nadal pozostają artystycznie niezawisłe. Dla mnie najciekawsze są obrazy Słowaka Ladislava Gauderny. Zapewne takie się wydały również parze kuratorskiej, bo na wystawie prezentowane są aż cztery. Pozwalają dość dobrze śledzić poszukiwania i formalne rozwiązania przyjmowane przy tworzeniu kolejnych prac. Chyba najbardziej zaskakujący, enigmatyczny, ale przez to i najbardziej przykuwający, jest pochodzący z 1949 roku *Kosa i traktor*. Na sporym pionowym płótnie, elegancko



BERN 41V-52

ubrany, w białej koszuli i szarych spodniach, wcale nie roboczych, oby-
wateł trzyma w dłoniach kosę na długim drzewcu. Stoi i rozmyśla. Za
nim, w tle, widać traktor na wielkich kołach. Nieruchomy, zdaje się spo-
glądać na całą scenę okrągłymi oczami reflektorów. Wysmakowana ko-
lorystyka: granat, zieleń, szarość, biel, i pozbawiona detali, nowoczesna
maniera realistyczna, sprawiają, że stoimy przed naprawdę dobrym ob-
razem. W 1950 powstało *Przekazanie ciągnika*, oszczędne, jakby pla-
katowe. Z 1952 roku są *Żołnierze w świetlicy*. No i tu jest już znacznie
gorzej, znacznie bardziej po sowiecku. A wreszcie w 1954 *Martwa natu-
ra z chlebem* i powrót do owej wysmakowanej chłodnej kolorystyki oraz
estetyki zaczerpniętej z realizmów lat 30. Aleksandra Dejneki, Kuźmy
Pietrowa-Wodkina czy po prostu „nowej rzeczowości”. Świetny malarz,
dla mnie prawdziwe odkrycie tej wystawy. Tak oceniłem również nie-
zwykłe, ergonomiczne, formalnie wysmakowane narzędzia szewskie
zaprojektowane dla czeskiej firmy Bata przez Zdenka Kovářa. Rzeźbiarz
może nie najlepszy, ale designer wybitny.

W tej kategorii umieściłbym także polski obraz *Nasza ziemia* (1953-
1954) Andrzeja Strumiły. Nigdy wcześniej nie miałem okazji go oglą-
dać. Na co dzień wisi, jeśli faktycznie jest eksponowany, w Muzeum
Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Spore olejne płótno ma w sobie jakąś
skupioną siłę. Monumentalny, wyczyszczony z niepotrzebnych deta-
li pejzaż: dwie silne ludzkie figury i dziecko w głębi, portretowane, ale
uniwersalne, pozczasowe. Stanęły na tej ziemi przed chwilą, ale jakby
trwały tu od lat czy raczej wieków, zgodnie z wersją oficjalną „powro-
tu do macierzy”. Tu na pewno coś bardzo się udało. Myślę o sławniej-
szych, bardziej ikonicznych obrazach socu, ale ich na wystawie nie ma
i jest to świadomy wybór pary kuratorów. Imponujące. Opędzić się od
myśli, że muszą być osławione ikony! Na tym również polega rewelator-
ska rola tej ekspozycji, która świadomie próbuje przeorać nasze stereo-
typy i robi to moim zdaniem wyjątkowo umiejętnie, co więcej w sposób
nader nieoczywisty i ujawniający nietuzinkową znajomość rzeczy, czyli
materiału, nad którym należało zapanować, co się kuratorom najzupeł-
niej udało.

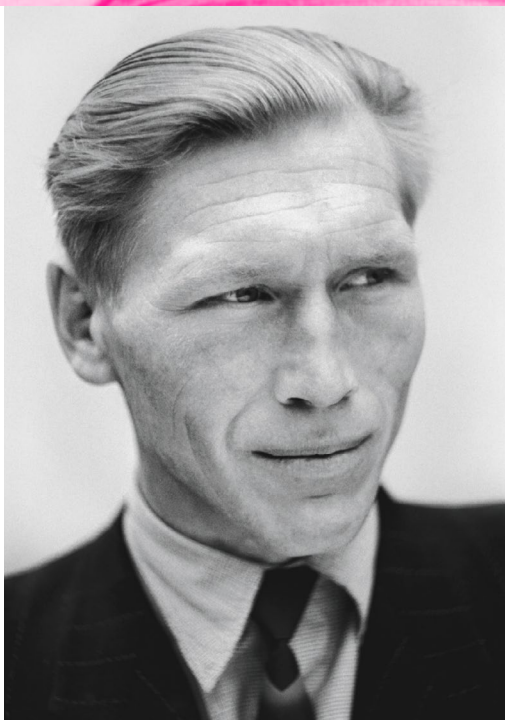
Nie umiem się w tym miejscu powstrzymać od uwagi, że gdy coś ro-
bi wrażenie, to je robi nadal i nieodmiennie. W dziale nazwanym „W cie-
niu kataklizmu” i pokazującym trwałe skutki zakończonej przed chwilą
wojny pojawiają się kadry z czasu jej trwania. Nieunikniony wątek, tak
musiało być. W tej sekwencji zjawia się Andrzeja Wróblewskiego *Roz-
strzelanie na ścianie* z 1948 roku. Jedno z najwcześniejszych z jego serii
Rozstrzelań, brutalnie malowane, wręcz przemocowo, siłą i trafnością
przebija niemal wszystko, co zostało pokazane na tej wystawie. Obraz
jak strzał, jednoznaczny i celny, trafiający w punkt, ujawniania przemoc
i nędzę śmierci, może nawet jej pornograficzność. Można go nie lubić,
tylko co z tego! Ma moc.

Innym ważnym fenomenem *Zimnej rewolucji* jest fakt, że większości
artystów nie znamy. Bułgarzy, Czechosłowacy, Niemcy z NRD, Rumuni,



Węgrzy z lat 40. i 50. zniknęli z horyzontu sztuki i pamięci. Na palcach jednej ręki można policzyć nazwiska tych, którzy choćby w minimalnym zakresie zaistnieli w szerszej artystycznej świadomości, np. Werner Tübke.

Gdy oglądałem *Zimną rewolucję*, przyszło mi do głowy wspomnienie Jacka Sempolińskiego (1927–2009), znakomitego malarza, który nie złożył akcesu do malarstwa socrealistycznego, choć miał z nim lekki flirt, malując fasady kamieniczek odbudowywanego warszawskiego Starego Miasta, za co nawet, wraz z całym zespołem, otrzymał Nagrodę Państwową. Opowiadał, jak pewnego razu, będąc jeszcze na studiach, postanowił namalować coś, co spotka się z uznaniem władz uczelni. Powodem miał być przydział farb potrzebnych do pracy. Wybór padł na epizod z wojny domowej w Hiszpanii. Już nawet ten hiszpański sztafaż był jakimś rodzajem ucieczki od problemu, ale może to mniej ważne. Dodajmy tylko, że w tym czasie Sempoliński malował subtelne w kolorycie muzyczne martwe natury w postimpresjonistycznej manierze Cézanne'a. W czasie letniego pobytu w zamku w Janowcu namówił kolegę do pozowania. Ubrał go w jakiś mundur, upozował na skałach, oblał czerwoną farbą, postanowił bowiem stworzyć poprawny politycznie, nieznany epizod ze słusznej walki. Umazany farbą kolega leżał, skały pochlapane czerwienią również czekały, sztaluga ustawiona, a płótno zagruntowane. Sempoliński zaczął, wykonał kilka ruchów pędzlem, po czym przerwał, żeby po chwili zwinąć wszystko. Nie był w stanie. To kompletnie nie było jego malowanie. Nie potrafił tego zrobić. Ciekawe,



✦ ZBIGNIEW DŁUBAK, *PORTRET*,
OK. 1954, FOTOGRAFIA, © ARMELLE
DŁUBAK/FUNDACJA ARCHEOLOGIA
FOTOGRAFII

✦ WIKTOR PENTAL, *PORTRET
PRZODOWNIKA PRACY, NOWA HUTA*,
OK. 1954, FOTOGRAFIA, © KOLEKCJA
FUNDACJI IMAGO MUNDI

czy to była jego klęska, czy wręcz przeciwnie – triumf. Sam był raczej niezadowolony z niepowodzenia, choć opowiadając, śmiał się serdecznie.

W jakiś przedziwny sposób owo wspomnienie Jacka Sempolińskiego zrymowało mi się z historią osławionego pomnika Stalina w czeskiej Pradze. Jego twórca Otakar Švec zaczynał przed wojną i to wcale nie najgorzej. Jego rzeźba *Motocyklista (Promień słońca)* (1924) z Pawilonu Czeskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu przyniosła mu pewien sukces i popularność. Ale do sławy było jeszcze bardzo daleko. Postanowił więc wziąć sprawę w swoje ręce i zaprojektował monumentalny 16-metrowy, wielopostaciowy i toporny pomnik generalissimusa. Budowa trwała od 1952 do 1955. Z betonowym postumentem ważył 17 tysięcy ton i w 1962 roku został wysadzony w powietrze, a jego twórca nie dożył odsłonięcia, bo miesiąc wcześniej popełnił samobójstwo.

Może więc dobrze, że Jacek Sempoliński nie dołożył swego twórczego czy raczej odtwórczego akcesu do socu i pozostał taki, jakim go znaleźliśmy.

Wystawa *Zimna rewolucja* ma kilku prawdziwych bohaterów, artystów, którzy zdobyli się na własny ton w tej nader trudnej artystycznie, ale i etycznie epoce. Ich obrazy, zdjęcia, filmy wciąż przyciągają. Nie opisywałem wszystkiego, bo tekst by znacznie przekroczył zaplanowane ramy, ale materiał przygotowany przez kuratorską parę daje nową i nieoczywistą rekapitulację epoki, na którą zbyt często reagujemy wzruszeniem ramion. Z produkcyjnej i produktywistycznej sieczki daje się wyłuskać prace prawdziwie udane. ✕



TERESA GRZYBKOWSKA

PODRÓŻ DO ŹRÓDEŁ CZASU – MALARSTWO STANISŁAWA BAJA

NAUCZ MNIE RZEKO UPORU I TRWANIA
ABYM ZASŁUŻYŁ W OSTATNIEJ GODZINIE
NA ODPOCZYNEK W CIENIU WIELKIEJ DELTY
W ŚWIĘTYM TRÓJKĄCIE POCZĄTKU I KOŃCA

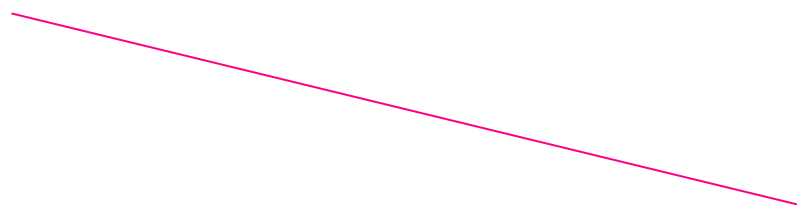
ZBIGNIEW HERBERT

40

W końcu maja przeżyłam niezwykłą przygodę, znalazłam się u źródeł czasu, nad dziką rzeką Bug, przez której środek biegnie granica z Białorusią, oddzielająca mityczne dwa światy. Wraz z trzema gdańskimi przyjaciółmi, malarzem gór Ryszardem Kowalewskim, który w tym roku obchodził 50-lecie pracy twórczej, Romanem Nieczyporowskim i Zbigniewem Brzostowskim z gdańskiej ASP, na zaproszenie jednego z najwybitniejszych współczesnych polskich malarzy, Stanisława Baja, przybyliśmy do rodzinnej wsi artysty – Dołhobrodów, gdzie nie tylko się urodził, ale i całe życie mieszka. Baj jest świadom, jak gigant Anteusz, syn Posejdonu i Gai, że dopóki dotyka matczynej ziemi, jest bezpieczny i nie opuści go siła życiowa ani twórcza. Herkules poznał tajemnicę Anteusza i pokonał go, unosząc nad ziemię. Baj, jakby wiedząc o zagrożeniu, nigdy nie wyprowadził się z rodzinnej wsi, nawet gdy został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, jej prorektorem, gdzie do dzisiaj prowadzi pracownię malarską.

Dołhobrody leżą na końcu świata, na Podlasiu, rodzinnej ziemi Sapiechów, których nazwisko – jak napisano nawet w inskrypcji nagrobnej – ma rdzeń łaciński: *sapientia* – mądrość. Obok miejscowości Sapiechów zresztą przejeżdżaliśmy. O tej porze roku, w końcu maja, w słoneczny dzień, otaczająca nas natura jak przed wiekami jest wspaniale spokojna i bezkresna. Przypomina się dawno niecytowana fraza: *Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu...* Jak okiem sięgnąć tylko łąny zieleni i żółtego rzepaku aż po horyzont, nad nami nieskazitelną błękit nieba. Taki krajobraz mógłby malować Stanisławski, ale i holenderski pejzażysta z XVII wieku.

DO ŹRÓDŁA



Dołhobrody mają jeszcze wiele drewnianych domów. W takim też mieszka Stanisław Baj, dbając, by uroda jego domostwa nie została naruszona widocznymi modernizacjami. Dom otacza dziki sad, starannie w swym pierwotnym pięknie pielęgnowany. Obok równie stara stodoła. Tu mieści się pracownia artysty. Wnętrze wspaniałe, przestronne, z ogromną, niewidoczną od frontu przeszkloną ścianą, otwartą na ów dosłownie pełen tajemnic w swej dzikości gąszcz sadu, w którym możliwe są każde czary jak w Szekspirowskim *Śnie nocy letniej*. W chłodny wiosenny wieczór przy kominku, przy stole zachowanym w pierwotnej formie, nieremontowanym od czasów dzieciństwa gospodarza, bez końca rozmawiamy o sztuce, jakby czas się zatrzymał. Brak pośpiechu był istotnym elementem odczucia tej podróży, niczym skoku w otchłań dawności ofiarującej bezmiar wolnego czasu, jakby zegary stanęły. Zniknął pośpiech, tak znamieny dla współczesnego sposobu życia, zabijający poczucie szczęścia. W każdym razie tego wieczoru można było doznać spokoju, jaki daje czas niespiesznej, a pełnej pasji rozmowy o sztuce, rozmowy, która mogłaby się toczyć i przed stu laty. Prawdziwie Proustowski czas odzyskany!!! Zachwyceni, oglądaliśmy wielkie formatami obrazy Bugu, przypominające w swym przesłaniu moce ukryte w jaskini zapomnianych snów, magię natury emanującą z naskalnych malowideł jaskini Altamira i Lascaux. To, co uniwersalne, ponadczasowe, odnajdywaliśmy w obrazach przepływającej niedaleko rzeki. W tej pełnej intelektualnego żaru rozmowie powstał pomysł wystawy – skonfrontowania rzeki Baja z Tatrami malowa-



nymi przez Ryszarda Kowalewskiego, wybitnego taternika, alpinisty i himalaisty.

Nasz gospodarz zawiózł nas oczywiście nad swoją rzekę, pokazał tę niezwykłą pracownię w plenerze. Racjonalność mitycznego świata Baja jest pouczająca. Jedynym nowoczesnym sprzętem w artystycznej domowej przestrzeni jest samochód, który artysta wypełnia blejtramami, gdy jedzie nad Bug, by malować. Samochód jest przysposobiony do jazdy terenowej. Ten współczesny Pegaz unosi Baja każdego niemal dnia 25 km po piaszczystych leśnych ścieżkach nad Bug, który od lat nieprzerwanie artysta maluje. I nas też tam zawiózł.

A zobaczenie miejsca jego pracy jest prawdziwym przeżyciem. Nad rzekę wychodzimy wprost z lasu. Jeszcze kawałek żółtej, piaszczystej drogi i jesteście. *Woda Bugowa ani tak przezroczysta i modra jak w Narwi, ani tak mętna i biała jak w Wiśle, podobna jest najwięcej barwą swą do Niemnowej. Gdzie ujęta w ramy leśnych brzegów, tam przybiera malowniczy ton szmaragdowy* – pisał w 1903 roku Zygmunt Gloger w *Dolinami rzek. Opis podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy*.

Brzegi rzeki po obu stronach pokryte są przewróconymi przez bobry drzewami, wielkimi kępami zieleni, przepastnym lasem. Tutaj dosłownie znajdujemy się u źródeł czasu, bo ta rzeka nic nie straciła ze swej ponadczasowej mocy. Rozlewa się szeroko, nieskrępowana niczym i spokojna, z wysokimi urwiskami i ciemną głębią wartkich wód. Artysta maluje ją, stojąc na daleko w rzekę wysuniętym, małym skrawku udepowanej ziemi na skarpie. Kiedyś jego przyjaciel, pisarz Wiesław Myśliwski, powiedział przestraszony: *Przecież ty możesz spaść w każdej chwili do rzeki*. Odpowiedział: *Nie, nie, ja już tu wrosłem, nie spadnę*. Baj przyjaźni się od dawna z Myśliwskim, który w pewnym stopniu zastępował mu wcześniej zmarłego ojca. Trudno zresztą o głębsze uczuciowe i intelektualne porozumienie artystów, obu zafascynowanych mocą wsi. Baj projektował okładki powieści pisarza.

Rzeka Baja przybiera różne barwy, przeważnie monochromatyczne, jest sepiowa i szara, niekiedy czarna jak abstrakcyjny obraz przepastnej głębi Mondriana z jednym błyskiem światła bieli. Ale ta rzeka może też mienić się wieloma światłami, drgającymi refleksami mgły i wiatru jak na obrazach Turnera. Baj jest mistrzem szarości, z której wydobywa światło i właśnie ów wiatr.

Jako bodaj jedyny obecnie polski artysta maluje portrety znajomych chłopów z rodzinnej wsi, twarze naznaczone cierpieniem i trwaniem. Baj stworzył niezliczone portrety matki, stały się wręcz symbolem bolesnego przemijania i znakiem upływającego czasu.

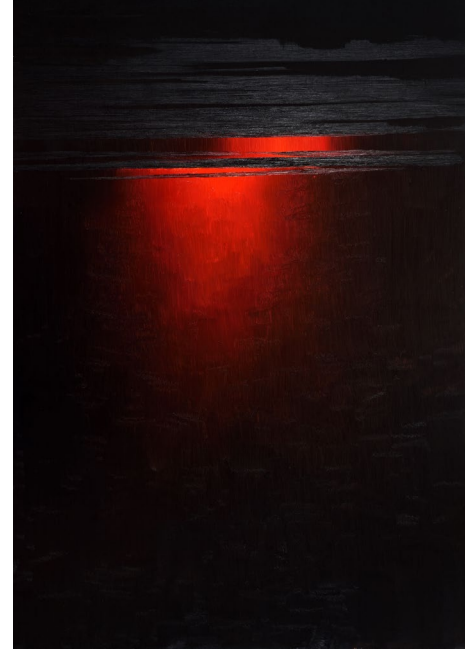
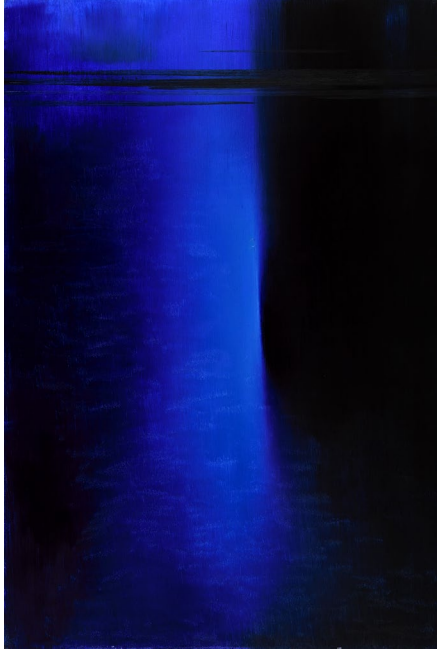
Artysta dba też o zachowanie języka, jakim mówią jego sąsiedzi, a w Dołhobrodach mówi się po chachłacku. W 2018 roku wydał własnym nakładem książkę *Porozmawiajmy po naszymu. Pieśni, wierzenia, przysłowia w mowie miejscowej chachłackiej wsi Dołhobrody nad Bugiem, przetłumaczone na język polski. Puchuwurim Pu naszymu. Porozmawiajmy po naszymu*. Mottem książki są słowa Wiesława Myśliwskiego z jego





➤ RZEKA BUG 1, 150×200 CM, 2020,
FOT. P. PĘKAŁA

➔ RZEKA BUG 2, 150×200 CM, 2020,
FOT. P. PĘKAŁA



powieści *Kamień na kamieniu: Życie ludzkie od słów się zaczyna i na słowach kończy*.

Książka zawiera opis wierzeń ludowych, zdjęcia i rysunki warsztatów tkackich, używanych narzędzi i przedmiotów, płytę z nagraniami pieśni w wykonaniu zespołu Jutrzenka z Dołhobrodów. Zespół składa się z dziesięciu kobiet, z którymi artysta się sfotografował. Obok widnieją wizerunki dziesięciu twórców słownika, którymi są mieszkańcy Dołhobrodów.

Stanisław Baj należy do najwybitniejszych artystów współczesnych. Jego sztuka powstała z autentycznej pasji dotarcia do istoty własnej tożsamości i swojego miejsca we wszechświecie, zyskała wartości uniwersalne. Dlatego nie dziwi, że w 2020 roku Gdański Oddział Związku Artystów Plastyków przyznał mu za szczególne osiągnięcia malarskie prestiżową Nagrodę im. Kazimierza Ostrowskiego. Obok Nagrody Cybisa w Warszawie i Nagrody Witolda Wojtkiewicza w Krakowie należy ona do najbardziej prestiżowych w Polsce.

W uzasadnieniu kapituły, której miałam zaszczyt przewodzić, przyjęto jednogłośnie werdykt: *Kapituła przyznała Nagrodę profesorowi Stanisławowi Bajowi za wierność tradycji wielkiego polskiego malarstwa portretowego i pejzażowego, za dostrzeżenie w pejzażu rodzinnej wsi i rzeki Bug oraz licznych egzystencjalnych portretach matki i najbliższych sąsiadów wartości uniwersalnych Czasu i Losu. Baj portrety zwykłych ludzi obdarza niezwykłą godnością, kontynuując tradycje portretowe Piotra Michałowskiego, Konrada Krzyżanowskiego, natomiast w obrazach „czarnej rzeki Bug” środkami artystycznymi swoich czasów nawiązuje do tradycji pejzażowej Ferdynanda Ruszczyca. Baj odkrył nie tylko dla malarstwa „czarną rzekę Bug”, dzięki Niemu rzeka Bug będzie istniała w polskiej kulturze jak proza Wiesława Myślińskiego. Obrazy Baja, ukazujące rodzinną wieś i rzekę jako Centrum Świata, są zupełnie wyjątkowe nie tylko w polskim malarstwie współczesnym. ✖*

ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA

Czas przedmiotów

FOTOGRAFIE:
ELA BIAŁKOWSKA OKNO STUDIO

BAL ZWALIŁ SIĘ NA NIĄ NAJPIERW POD POSTACIĄ JASNOŚCI (...)

MICHAŁ BUŁHAKOW, MISTRZ I MAŁGORZATA

Ogromne grzyby, sztuczne penisy, kwiaty, peruki, szpitalne łóżko i stójka na kropłówkę, niczym marionetki na niewidocznych linkach, zostały zatrzymane w przestrzeni Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. Artefakty „wyjęte” z 18 znanych dzieł Katarzyny Kozyry, przede wszystkim wideoinstalacji, takich jak *Olimpia*, *Łaźnia męska*, *Kara i zbrodnia*, *Lou Salome*, *Summertale*, *Kastrat* czy *Sen córki Linneusza*. Najbardziej charakterystyczne atrybuty głośnych działań i filmów artystki zostały wybrane, a następnie przeniesione w nowy kontekst przestrzenny. Przygotowane przez kuratorkę wystawy Asię Tsisar (scenografia Diany Marszałek), stanowiły rodzaj retrospektywnej opowieści o twórczości Kozyry, dlatego towarzyszył im przewodnik pozwalający znaleźć, nazwać i odnieść je do konkretnych prac.

Wystawa *Świat wzorcowy* Katarzyny Kozyry przypominała zarazem pracownię alchemiczną, którą zamiast żab, węży i słoików z miksturami wypełniały części charakterystycznego, artystycznego alfabetu – wzornika idei i przedstawień, pozwalającego odczytywać jej pragnienia i lęki. Sama artystka, obecna na fotografii w głębi sali, z szeroko otwartymi oczami i ustami przygląda się swoim, krążącym wokół niej jak konstelacja, marionetkom. Pozwalając innym na bliski kontakt ze swoim wzornikiem, wskazywała, że sama jest jego częścią, że niczego nie ukrywa, a raz ujawnione historie nie mogą się już zatrzymać i zagarniają kolejne terytoria.

Obecność wszystkich tych rzeczy: muchomora sromotnika, purchawy (grzyby przypisane Kozyrze, Maestrowi i Glorii Viagrze), fartuszków,





48





kostiumów, pomponów, peruk, kapeluszy, krzesłek, a także przebierania kukułki oraz jej biała, niebieska i czerwona suknia, dawała przede wszystkim poczucie uczestnictwa w alternatywnej rzeczywistości jakiegoś karnawału lub raczej niekończących się Dionizji. Przedmioty atakowały zewsząd (niczym bal u Wolanda Małgorzate) i zagarniały widza, nie tylko przez swoją intensywność, ale i charakter wspólnotowego, jednoczącego święta, kiedy wszystko staje się możliwe, a pozor mieszka z tym, co rzeczywiste (można tu przywołać „święty czas dzieła sztuki” w ujęciu H.G. Gadamera). Świat wzorcowy połączył czas wielu artystycznych spektakli Kozyry, tworząc z nich jedną instalację. Instalację złożoną z rekwizytów i kostiumów, które dzięki udziałowi w różnych projektach mogły wprowadzać w ich reguły gry.

Nikt nie może bowiem uciec przed porządkiem sceny – jak pisał w *Ideologii zdrajcy* Achille Bonito Oliva o XVI-wiecznej sztuce włoskiego manieryzmu – *otaczającym i tamującym życie, ustanawiającym reguły i hierarchie (...)* Trzeba zatem przybierać pozycję, trzeba zawsze zakładać maskę, gwarantującą kontakt, a jednocześnie izolację. Ów kontakt i zarazem izolację artystka zdaje się zapewniać sobie, przybierając kolejne maski – mężczyzny w łaźni męskiej, divy operowej, kastrata, a nawet samej Katarzyny Kozyry kreowanej przez innych. Maski stwarzają kolejne pozory, ale wynikają także z potrzeby doświadczania, doświadczzeń przekraczających granice jednej postaci, inaczej mówiąc – jednego ciała. Tkwi w tym paradoks – artystyczna kreacja pozwala przeżyć coś niemożliwego, urzeczywistnić marzenia. Ale zawsze pozostaje realizacją pozorną. Dlatego artystka potrzebuje wymiany i kontaktu z innymi, szuka bohaterów, którzy uwierzytelniają i współtworzą jej projekty, jak Maestro, jak Gloria Viagra i inni. W Świecie wzorcowym, umożliwiając widzom bliski kontakt z rekwizytami swoich spektakli, wpuszczając ich do pracowni czy może garderoby (buduaru?), pozwalała na oswojenie się i bezpośrednie obcowanie z elementami swoich prac. A z drugiej strony, dzięki fizycznej obecności oglądanych dotąd podczas projekcji wideo przedmiotów, przypominała o swoim rzeźbiarskim rodowodzie.

Pokazała stopniowe odrealnienie używanych w pracach elementów, zgodne z przemianami i potrzebami własnego ciała – od bezpośrednich doświadczeń naznaczonej chorobą ludzkiej fizyczności po fantazje marzeń, które w sztuce stają się rzeczywistością. Wskazała, jak owe przedmioty uczestniczą i w istotnym stopniu naznaczają akcję jej działań. Pełnią swoje role, podobnie jak ona sama i inne „użyte” w pracach ciała. Czy pozostawione same sobie rekwizyty nie okażą się niebezpieczne? Może wyjęte z kontekstu, oddzielone od sprawczej siły artystki zaczynają żyć własnym, nieznanym nam życiem? Ale znowu – tylko pozornie, przecież zostały zawieszane na nitkach, które pozwalają im na bardzo ograniczony ruch, zostały w określony sposób rozmieszczone i uporządkowane. Czekają na kolejny ruch swojej mistrzyni. Kolejne pozory i paradoksy.

Atomizacja już istniejących dzieł sztuki, ich fragmentaryzacja, wyjmowanie poszczególnych elementów czy kadrów i rozpatrywanie

niezależnie od całości nie jest zabiegiem nowym. Ale służy też refleksji nad znaczeniem formy, w jaką przyoblekamy idee, nad znaczeniem symboli i metafor, tym wszystkim, co pozwala odsłaniać kolejne warstwy zawartych w nich sensów. Oczywiście, można na podstawie Świata wzorcowego napisać słownik ikonograficzny do twórczości Katarzyny Kozyry. Ale można także zastanowić się, co w nim nas przyciąga, a co odrzuca? Czego nie chcemy zobaczyć i przed czym się bronimy? ✖





KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

GALERIA BJÖRKHOLMEN. MATTHIAS VAN ARKEL

Stripe Paintings

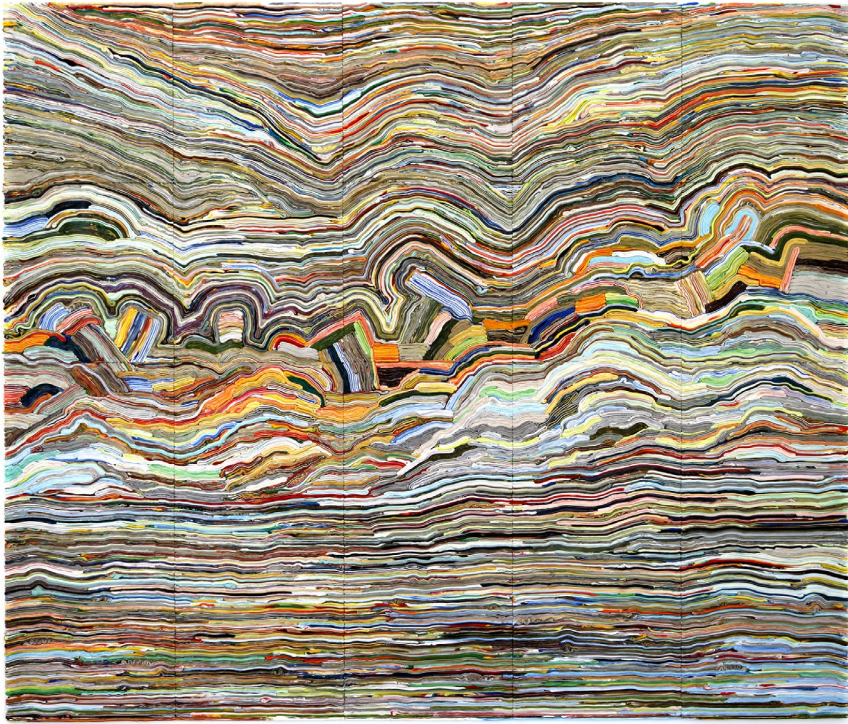
Pandemia powoli traci siłę niszczenia.
Społeczeństwo zaczyna odżywać.
Ludzie spragnieni są ludzi.
Człowiek chce spotkać drugiego, w jego oczach zobaczyć samego siebie.

Rok temu ogłoszono swoistego rodzaju stan wyjątkowy, zamknięto teatry, kina i sale koncertowe, muzea i galerie sztuki. Zrobiło się pusto i cicho. Strasznie.

Właśnie zniesiono najdotkliwsze restrykcje. Spragnieni życia i sztuki mieszkańcy Sztokholmu ruszyli do muzeów, na wystawy, na koncerty i do kina. Toczy się zażarta walka o karty wstępu do opery i bilety do teatru, na koncerty i do muzeów.

W galeriach komercyjnych przeważa figuratywność i malarstwo codzienności. Na obrazach domy, drzewa, ludzie i przedmioty codziennego użytku. Celebracja dowodów naszego w tym świecie istnienia. Odbywa się intensywne, pazerne oglądanie zamieszkanego przez ludzi przestrzeni, a w nich podglądanie śladów ludzkiego bytowania. Często widzimy bałagan, zupełny brak porządku, ubrania rzucone na krzesło, resztki posiłku na kuchennym stole, koślawe buty i różne narzędzia, może jeszcze do czegoś potrzebne. Rzeczy pod ręką i rzeczy dla ręki.

W galerii Björkholmen jest inaczej. Matthias van Arkel pokazuje malarstwo zbudowane za pomocą nieoczekiwanych, a dla tradycji malarstwa zupełnie obcych materiałów.



52





▀ ANNA, 232×270 CM, PLATINIUM SILICONE

◄ SINGLE BELOW, 58×54 CM, PLATINIUM SILICONE

♣ STRIPE PAINTING - BLACK, 116×108 CM, PLATINIUM SILICONE

Artysta buduje swe obrazy, używając nasyconych barwnikami żywicy silikonowych. W obrazie pojawia się czasem figuratywna fantazja. Bierze się ona z zastosowanej metody. Gdy nałożone na siebie pasy żywicy silikonowej przechodzą proces łączenia, powstają fałdy, załamania, grudki i przesunięcia materiału. Tego rodzaju błędy i odchylenia nakładają się na siebie, sygnalizując pewien zamiar, tendencję, możliwy kierunek działania. Grubość pasów, wybór koloru i sposób nakładania jednej warstwy na następną tworzą przestrzeń powstającego dzieła.

Wszystko dzieje się tu jednocześnie. I na powierzchni, i w głębiach materii, z której zbudowany jest obraz. Panuje zaduma i znakomita równowaga.

Praca w materii silikonowej jest dla artysty postawą badawczą, procesem twórczym będącym doświadczeniem intelektualnym, ale także wysiłkiem fizycznym, ciężką pracą.

Przemiana banalnego materiału w dzieło sztuki wymaga nie tylko artystycznej wizji powstającego dzieła, ale również wymyślenia nieistniejącej przecież metody pracy w materiale. Doskonałość techniczna pokazanych na wystawie obrazów imponuje. Domyślałem się, że osiągnięcie tak znakomitego rezultatu wymagało czasu, wielkiego nakładu pracy i uczenia się nowego rzemiosła.

Artysta dokonuje radykalnej transformacji materiału, tak że materialność materii i idea osiągają wewnętrzną spójność, tworzą zaskakującą i suwerenną wypowiedź powstającego dzieła.

W przestrzeni, w specyficznej przestrzeni, jaką jest galeria, dokonuje się proces dalszej i głębszej przemiany. Obraz, dzięki swej materialności, obszerności, swej obecności w czasie i przestrzeni, staje się istotnym problemem dla dyskursu filozoficznego. Jest jednocześnie powodem intensywnego i szalenie ciekawego przeżycia kontaktu z malarstwem. Z materią malarską.

Mamy tu do czynienia z malarstwem wyzwolonym od przedstawialności, od narracji, konieczności głoszenia czegokolwiek, które jednak nie przestaje być odczytywane jako malarstwo, jako działanie twórcze wynikające z tradycji.

Na wystawie w galerii Björkholmen zobaczyłem zaskakujący i zupełnie dla mnie nowy sposób produkcji obrazu. Materiałem wyjściowym jest tu żywica silikonowa i pigment, rezultatem zaś obiekt, który umieszczony na ścianie galerii staje się obrazem.

Obraz buduje przestrzeń. Przestrzeń staje się domeną światła.

Przestrzeń i światło niosą ze sobą fenomen koloru.

Obraz działa przez kolor.

Obrazy Matthiasa van Arkela są miejscem, w którym filozofia rozmawia ze sztuką. I tak, nagle, bez żadnego uprzedzenia, rodzą się pytania na temat kondycji sztuki i kondycji świata. ✖



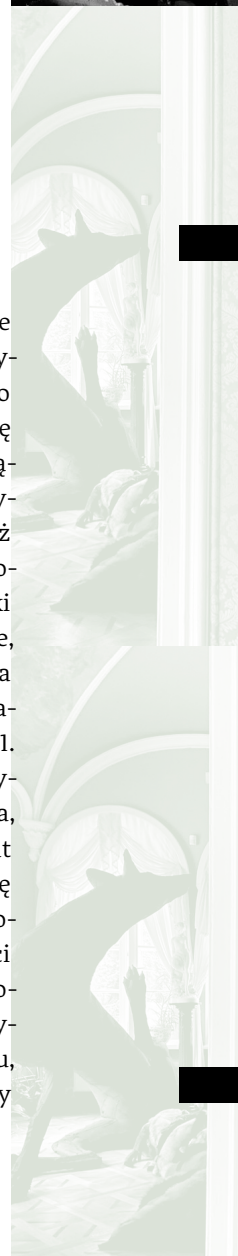
ANNA SZARY

Ida Karkoszka, *Till it's gone*

CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU
17 LIPCA – 28 SIERPŃNIA 2021

FOT. M. DOMAGALSKI

Podczas codziennego spaceru z psem mijam miejsce, które sprawia, że mam ochotę przejść na drugą stronę ulicy. To pracownia futrzarska usytuowana na parterze jednej z kamienic w niewielkim, wypełnionym po brzegi pomieszczeniu. Ilekroć tamtędy przechodzę, zastanawiam się dlaczego ona jeszcze istnieje i kto stanowi jej klientelę. Zadziwiający to twór, zawieszony między dawnymi czasami, gdy posiadanie wyrobów z futra było oznaką luksusu, a teraźniejszością, w której wciąż zbyt mozolnie promowana jest idea powstrzymania okrucieństwa wobec zwierząt. W tej kwestii można liczyć na artystki i artystów sztuki współczesnej. Ich wrażliwość i aktywizm pozwalają, choć symbolicznie, oddać głos tym, którzy normalnie są go pozbawieni. Jedną z nich jest Ida Karkoszka, rzeźbiarka, której ostatnia wystawa *Till it's gone* była pokazywana w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku do końca sierpnia 2021. Przestrzeń dla jej ponaddwumetrowego lisa została wybrana nieprzypadkowo. Kurator Leszek Golec umieścił go w Pałacu Józefa Brandta, letniej posiadłości malarza, który niejednokrotnie podejmował temat polowań i na płótnie, i w życiu. Zwierzę, które podczas obławy staje się celem, w pałacu przybrało naturalną pozę, jakby nieświadome zagrożenia. Ogromny lis został ujęty w chwili, gdy oddaje się przyjemności drapania tylną łapą za uchem. Gibkie, smukłe ciało zupełnie nie pasowało do pałacowego wnętrza, a uwagę przyciągał ogon zwierzęcia wykonany z kołażu naturalnych futer. Ich historia sięga marca 2020 roku, gdy artystka ogłosiła publiczną zbiórkę. Specjalne kontenery stanęły



w Warszawie w sąsiedztwie kilku instytucji, a chętni mogli do nich wrzucać niepotrzebne futra. Akcja *Oddajmy lisowi futro!* była więc okazją nie tylko do pomocy artystce w zgromadzeniu materiałów do rzeźby, ale także do pozbycia się zalegającej odzieży. Niektórym być może wręcz przyniosła ulgę, a lis symbolicznie odzyskał swój ogon. Szkoda tylko, że nie będzie mógł go użyć, niestety martwemu na nic się nie zda. Rzeźba stanowi jednocześnie pomnik na cześć zwierzęcia i smutny znak jego kresu. W tym kontekście zabytkowe wnętrza stanowiło symbol wszystkich myśliwskich pałacików i dworców, które do dzisiaj promują zabijanie w imię pamięci o historii i tradycji. Instytucjom kultury wtórują inne organizacje. Na stronie Polskiego Przemysłu Futrzarskiego można przeczytać slogan: *Drudzy w Europie, trzeci na świecie – jesteśmy dumą polskiego rolnictwa*. Te pompatyczne do granic możliwości słowa budzą wstręt. Niestety, dla niektórych zadawanie cierpienia wciąż jest powodem do dumy. Niczym skończyły się zapewnienia polskich polityków z września 2020 roku o tym, że dni hodowli zwierząt na futra niebawem się skończą. Projekt zmian w ustawie o ochronie zwierząt nadal pozostaje w zawieszeniu, a gdy wielkie światowe domy mody odchodzą od wykorzystywania futer naturalnych w swoich kolekcjach, polscy przedsiębiorcy wspólnie z chińskimi partnerami opracowują plan stworzenia futrzarskiego domu aukcyjnego.

56

Wobec tych wszystkich faktów sztuka Idy Karkoszki jest jeszcze mocniejsza i ważna. Pełno w niej zwierząt, szczególnie tych, które człowiek bezduszenie wykorzystuje. W zasadzie, jakby się zastanowić, każdy gatunek: świnie, ptaki, konie czy lisy, stanowi dla *homo sapiens* jedynie źródło surowców, w większości nie ma mowy o współodczuwaniu czy podmiotowym traktowaniu. Wciąż niektórych szokuje historia chyba najsłynniejszej warszawskiej świni – Lily, uratowanej z transportu do rzeźni, która żyje w jednej z rodzin, traktowana jak domowy pupil. To właśnie świnia jest obok kruka i szczura uznawana za jedno z najinteligentniejszych zwierząt. Ta trójka to bohaterowie innego działania w Centrum Rzeźby Polskiej – *Let's watch humans die*, w którym Ida Karkoszka ustawiła ich podobizny na dachu pałacu i w innych zakątkach parku niedostępnego dla zwiedzających z powodu epidemii COVID-19. Jedynymi obserwatorami tej destrukcyjnej sytuacji były zwierzęta. Artystka podejmowała także temat wycinki Puszczy Białowieskiej, przemysłowej hodowli zwierząt oraz morderczej pracy koni przewożących turystów na trasie do Morskiego Oka. Jest także autorką statuetki plebiscytu Stowarzyszenia Otwarte Klatki *Krwawe futro*, w którym można głosować na firmę najbardziej przyczyniającą się do cierpienia zwierząt, a nagroda w formie bezbronnej norki na pewno nie da o tym zapomnieć. Podobnie Ida Karkoszka konsekwentnie nie daje zapomnieć, że to my, ludzie, jesteśmy źródłem największego zła, które przydarzyło się tej planecie. Być może dzięki akcjom artystki więcej osób zyska tego świadomość. Od tego podobno zaczyna się zmiana, a rzeźbiarka, miejmy nadzieję, będzie działać aż do tytułowego końca. ✖



57



KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI

ZDJĘCIA POCHODZĄ Z WYSTAWY *GEOMETRICA DE PHYSIOLOGIAM PICTURA*
W PGS W SOPOCIE W 2018 ROKU

16.08.2021

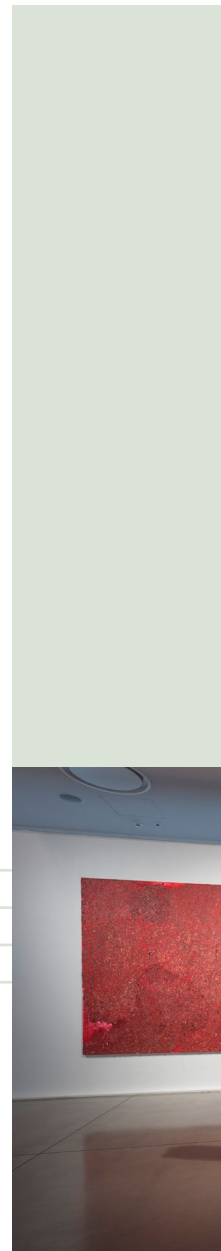
Mój kosmos składa się z serii szkiców, prób kolorów, kolekcji przeróżnych materii i pigmentów, z których powstają koncepcje obrazów, czasami obiektów, a jeszcze rzadziej filmów i zdjęć. Między nimi wytwarza się znaczeniowa gra, estetyczne przyciąganie i to sprawia, że zaczynają o czymś mówić. Malarski materiał rozpoczyna swoją wędrówkę, a ja zachowuję się jak archeolog na wykopaliskach: zbieram ślady, przeglądam je, tworzę zbiory, by nie przeoczyć czegoś istotnego, co może wzbogacić znaczenia w nowej pracy. Moje malarskie widzenie dopełnia „archeologiczne” oko, które w połączeniu z dotykiem bada i oddziela pozostałości twórczego procesu, by rozpoznać ich drogi wejścia i wyjścia. Oglądam, by zapamiętać, przenieść widziane obrazy do własnej pamięci, by – odległe od siebie – szukały własnej trajektorii i łączyły się w całość, formułującą nową myśl. Proces ten wywołuje wiele tarć, niewygodnych sytuacji, zachwyty i zaprzeczeń nawarstwiających się podczas pracy. Tak powstały *Urny*, które stanowią nową rzeczywistość inspirującą mnie do przeformułowania statusu mego malarstwa. Stało się ono powierzchnią zbudowaną z resztek materii malarskiej utrzymującej stan pamięci z poprzednich prac. Studium rozbicia materii malarskiej jest przyczyną jej wyabstrahowania z tradycyjnych pojęć i relacji estetycznych. Wielowarstwowe powierzchnie obrazów, nasiąknięte powłokami płynnego wosku, tracą swoją wyjątkowość, przenikają się i stają niewidzialnymi warstwami – palimpsestami. W nich odnajduję ślady tego, co wytworzyło się między destrukcją, niebytem a symbolicznym spełnieniem się. Po między warstwami zużytej materii malarskiej istnieje zależność, która je łączy, dając im wspólną tożsamość – pamięć. Ta wypracowana przez lata praktyka artystyczna staje się ideą – wizją samonapędzającego się malarstwa – *perpetuum pictura*, które jest efektem mojej obecności twórczej. ✖

58

➤ *URNY*, 188×73,5×73,5 CM, 1992–2016 ORAZ W TLE *PANTA RHEI*, INSTALACJA MALARSKA, OBRAZ SYNERGICZNY, 200×150 CM, *URNY NR 38 I 39*, 47×10,5×10,5 CM, BARWIONY WOSK, 2017. FOT. B. ŻUKOWSKI

➤ *URNY ORAZ PULP FICTION*, OBRAZ SYNERGICZNY, PIGMENTY, OLEJ, ENKAUSTYKA NA PŁÓTNIE, 200 × 300 CM, 2013–2015, W KOLEKCJI CSW „ZNAKI CZASU” W TORUNIU.

➤ *HISTORIA MALARZA Z BOROWEGO MŁYNA*, INSTALACJA, ZWÓJ Z POCIĘTYCH PŁÓCIEN MALARSKICH NASĄCZANYCH BARWIONYM KRAPLAKIEM WOSKIEM PSZCZELIM, KONSTRUKCJA STAŁOWA, ORYGINALNA MASZYŃKA MALARSKA Z LAT 70., SZLAM MALARSKI, ZUŻYTE RĘKAWICE LATEKSOWE, WYSOKOŚĆ OK. 180 CM, DŁUGOŚĆ ZALEŻNA OD MOŻLIWOŚCI EKSPOZYCYJNYCH, OK. 10 M, WYSOKOŚĆ SZLAMU OK. 70 CM, ŚREDNICA PIERŚCIENIA Z RĘKAWIC LATEKSOWYCH OK. 200 CM, CIĘŻAR OK. 80 KG, 2011–2012, WYSTAWA „*GEOMETRICA DE PHYSIOLOGIAM PICTURA*”, PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI W SOPOCIE, 2018



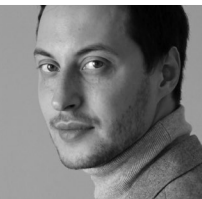


niebo

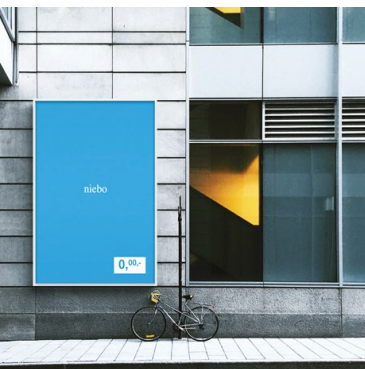
0,00,-

ŁUKASZ WIĄCEK

Jaka jest *Cena nieba*?



← RAFAŁ KAPICA, *CENA NIEBA*



Plakat społeczny to jedna z najbardziej wymagających dziedzin współczesnej sztuki. Od twórcy oczekuje nie tylko wrażliwości, ale i umiejętności zobrazowania obranego tematu w taki sposób, aby był czytelny i w konsekwencji poruszający odbiorcę. Zmagania z czystością przekazu, kolorystyczną ascezą, prostą kompozycją oraz porzuceniem pewnego języka figuralności odnajdujemy chyba najpełniej w stylistyce, w jakiej porusza się Rafał Kapica.

Gdy napotykamy prace Kapicy, doświadczamy pewnego rodzaju epistemologicznego rebusu, w którym twórca plakatu zawiera wyzwanie dla odbiorcy polegające na odnalezieniu własnego sposobu postrzegania i poznania otaczającej go rzeczywistości. Artysta w tytule *Cena nieba* zawiera również dodatkową wskazówkę, która nie jest obojętna dla warstwy treściowej pracy, ale nie stanowi jedynej drogi jej interpretacji. Jaka jest zatem najprostsza droga do nieba? I jaka jest cena jego doświadczenia?

Zdawałoby się, że najprostszą drogą do osiągnięcia tego celu jest tak mocno zakorzeniona w naszej kulturze religijność, a tym samym kroczenie ścieżką wskazaną w Dekalogu – przez umartwienie się, pokutę oraz modlitwę, które w konsekwencji prowadzą duszę wprost do biblijnego Edenu. Nie zapominajmy jednak, że dla wielu cena „zbawienia” przybiera zupełnie inny wymiar, gdyż sama myśl o śmierci oraz o tym, co czeka człowieka po niej, staje się mniej oczywista, a tym samym bardziej złożona. Halina Rarot pisze: *zlaicyzowany podmiot (...) skłonny jest przecież widzieć swoje istnienie po śmierci właśnie jako specyficzną*

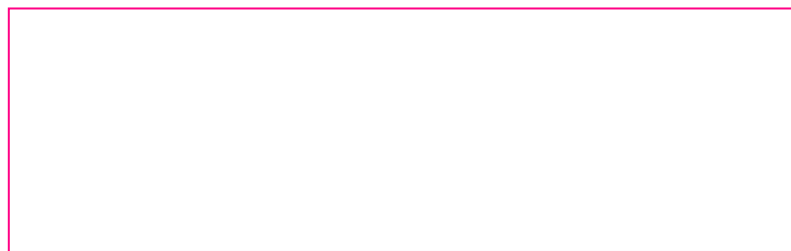
),-

przezroczystość, to znaczy jako przemianę materii w przejrzystą energię.¹ I tak za dnia „niebo” widziane z Ziemi zazwyczaj przybiera kolor modry – intensywnie niebieski, ponieważ światło słoneczne ulega rozproszeniu przez ową „przejrzystą energię”, czyli molekuł powietrza.²

W pracy *Cena nieba* twórca plakatu stawia pytanie o moralną kondycję otaczającego nas świata, stosując redukcję w obszarze wykorzystywanych środków wyrazu. Na uproszczonym, pozbawionym gradientu błękitnym monochromie artysta centralnie umieszcza biały napis *niebo*, będący syntezą jego myśli. Dla Kapicy oszczędna chromatyka pracy wydaje się być próbą odizolowania widza od otaczających go bodźców zewnętrznych, a tym samym próbą skierowania jego uwagi bezpośrednio na zaczerpnięty z poziomu społeczno-kulturowego problem „zbawienia”.³ Odnalezienia sensu osadzonego nie na powierzchni pracy, lecz zdecydowanie głębiej, gdyż jej istota tkwi w tym, co duchowe i niematerialne – w transcendentnym doświadczeniu rzeczywistości.

Umieszczony natomiast w prawym dolnym rogu biały prostokąt z ceną 0,00 sprawia wrażenie jakby praca stanowiła element kampanii reklamowej nowego katalogu IKEA – gdzie doświadczenie nieba oferowane jest w bardzo przystępnej cenie.⁴ Tym samym pojawia się kolejne pytanie: czy aby na pewno niebo w tak prosty sposób może stać się dostępne dla wszystkich?

Odpowiedź na to pytanie każdy z nas musi jednak odnaleźć w samym sobie. ✖



1 Zob.: H. Rarot, *O przejrzystości. Katalog wystawy Urszula Ślusarczyk Przezroczystość*, Galeria 72 Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza, 2011, s. 13.

2 P. Gibbs, *Why is the sky blue?*, https://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/BlueSky/blue_sky.html (dostęp: 28.06.2021).

3 Por.: J. Janicki, *Nie będzie kolorowo [w:] NIE BĘDZIE KOLOROWO Rafał Kapica, plakaty*, 14 sierpnia 2020, s. 6.

4 *Ibidem*, s. 5.

SŁAWOMIR LORENC

Przestrzenie wykreowane. Woda i kamień

GALERIA CHIMERA, ŁÓDŹ
2.07.2021-25.07.2021

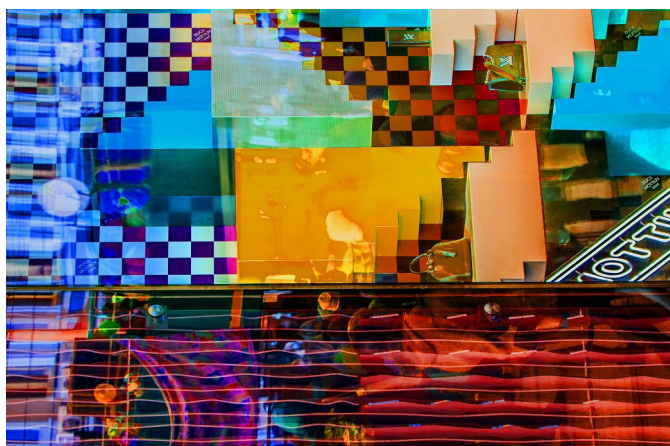
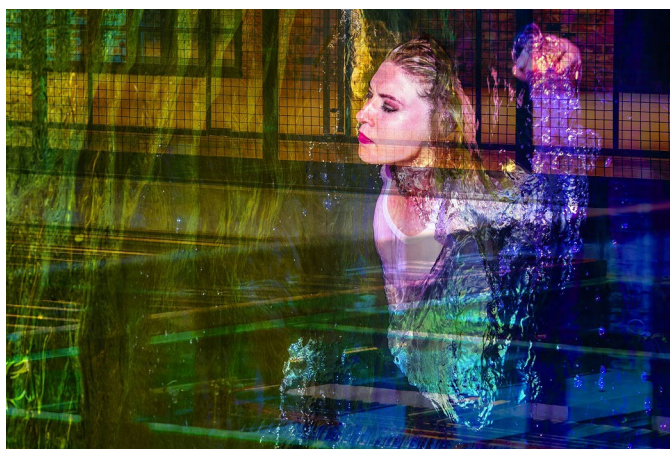


↑ MIGRACJA FORM

➤ NIESPOKOJNE MARZENIA

Urodzony w 1979 roku, absolwent Wydziału Filologii Polskiej UW, wolny słuchacz ASP w Warszawie (2011–2013, u prof. Rosława Szaybo). W latach 2017–2019 pracownik naukowy Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej warszawskiej ASP. Zajmuje się głównie fotografią, a także publikuje teksty problemowe.

W autokomentarzu towarzyszącym wystawie czytamy m.in. *W moich pracach postanowiłem poszukać odpowiedzi na pytanie, jak daleko może posunąć się kreacja fotografii, by stworzyć realnie nierealny świat obrazowej interpretacji świata zarejestrowanego aparatem fotograficznym. Poszukuję nowych doznań świata wykreowanego kolorem. Formy osadzone w graficznym świecie mojej wyobraźni mają za zadanie odnaleźć nasz sens kreowania przedstawienia świata i zmusić nas do spojrzenia w głąb nas samych.* ✖



↑ UWIĘZIONA PRZESTRZEŃ

↑ WIELKA GRA



SŁAWOMIR MARZEC

WYTWÓRNI OBRAZÓW

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA

WARSZAWA



GALERIA PROM KULTURY,
WARSZAWA

WYSTAWA CZYNNA 19-30.07.2021

Nasza pracownia właściwie nie ma programu *sensu stricto*. Może wydać się to dziwne w czasach programowania sztuki przez instytucjonalny *art world*, radykalnej komercjalizacji, a nierzadko i indoktrynacji. Jedynym celem jest tu doprowadzenie młodych artystów do świadomego samookreślenia, czyli wyposażenie ich w profesjonalną wiedzę, umiejętności i wrażliwość oraz horyzont jakości. Towarzyszymy studentom w kształtowaniu ich artystycznego idiomu – o ile to możliwe, o ile współgra to z ich preferencjami – w polemicznym dialogu z aktualnością lub pomimo niej. Wszak tak pojęta niezależność sztuki jest najbardziej wywrotową i krytyczną jej postacią.

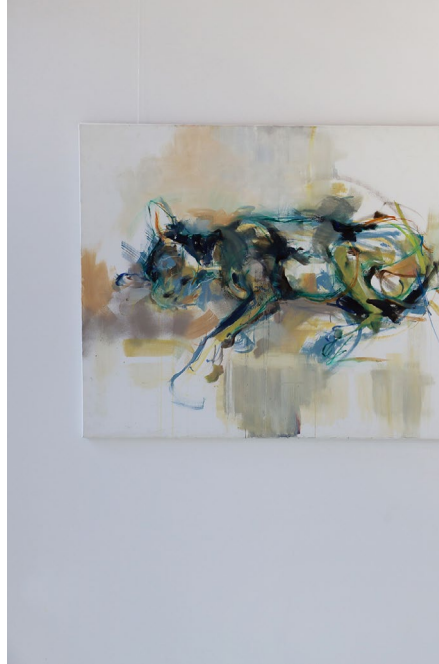
Prezentujemy na tej spontanicznie przygotowanej wystawie przede wszystkim malarstwo. Jednak – zwłaszcza podczas corocznych warsztatów plenerowych – proponujemy im doświadczenia z innych mediów: *performance'u*, instalacji, *land artu etc.*, poszerzających bagaż ich artystycznych doświadczeń. A podczas cyklicznych wykładów dyskutujemy zarówno tradycyjne problemy sztuki, jak i jej najnowsze tendencje w relacji do szerszych problemów kulturowych. Niemniej jednak każdy student sam określa, jaka strategia, medium czy koncepcja sztuki go interesuje. Raczej więc uczymy wyciągać wnioski z błędów, niż wskazujemy „właściwe” rozwiązania. ✖

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA

PRACOWNIA MALARSTWA
NA WYDZIALE GRAFIKI
ASP WARSZAWA



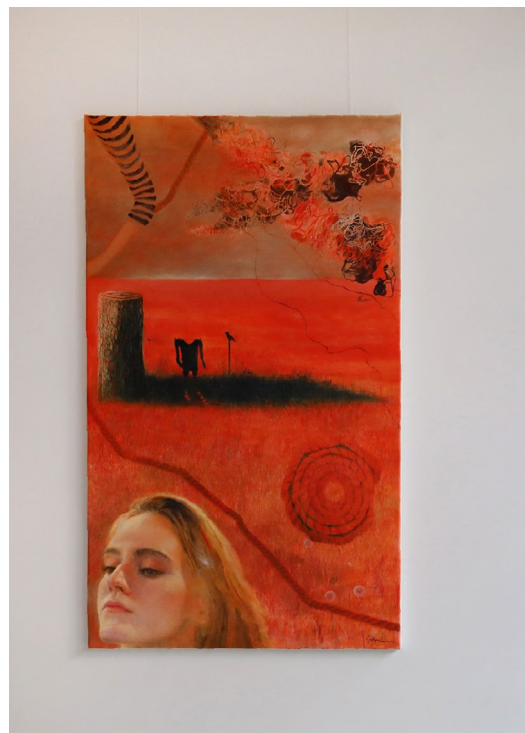
66

↑ PRACE NATALII GUTKOWSKIEJ

↓ PRACE KSAWEREGO KOWALSKIEGO

↑ PRACE ANETY ZDIECH

↓ PRACE JUSTYNY GRODECKIEJ





↑ PRACE KAROLINY BRZUSZEK I MIKOŁAJA GRABOWSKIEGO

↓ PRACA NATALIA KOSAKOWSKIEJ

67





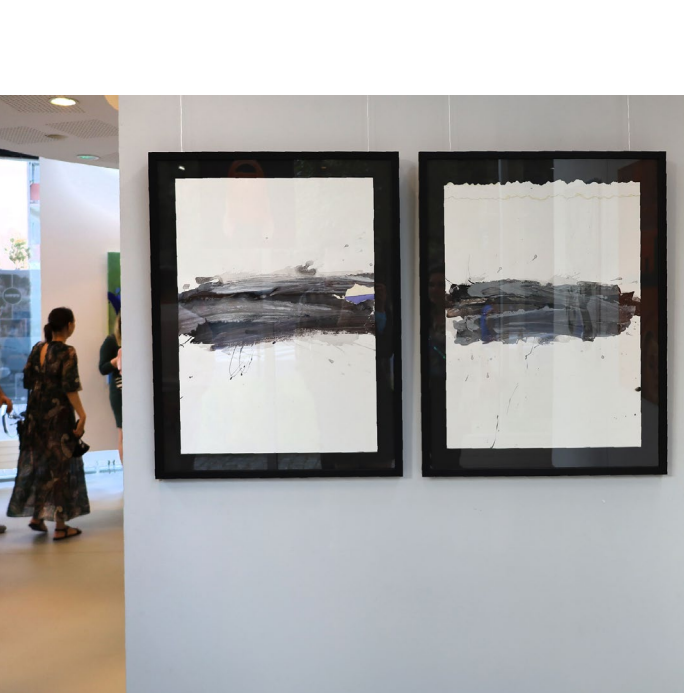
68

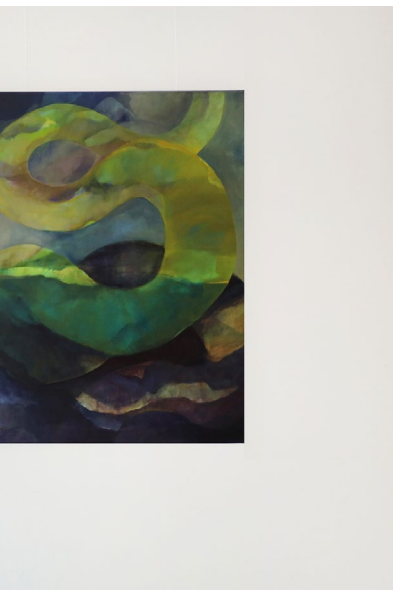
↑ PRACE ALICJI BONDARENKO

↓ PRACE PROF. SŁAWOMIRA MARCA

↑ PRACE GABRIELI BAŁDYGI

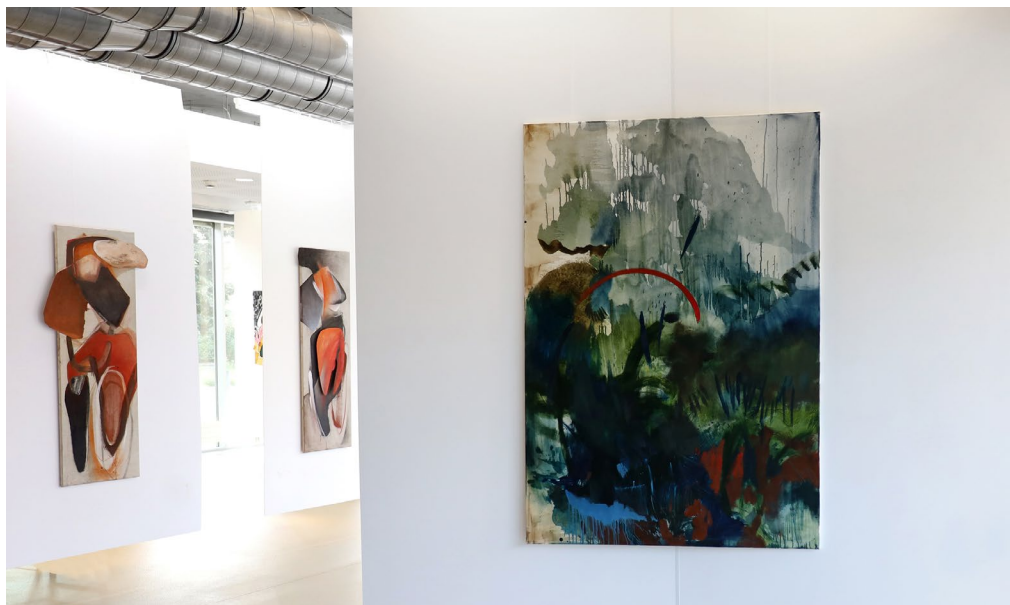
↓ PRACE PAULI CZACHOR I WERONIKI KALETY





↑ PRACE BARTKA KOLCZYKIEWICZA I PAULI CZACHOR

↓ PRACE KAROLINY PAWŁOWSKIEJ I KAROLINY BRZUSZEK

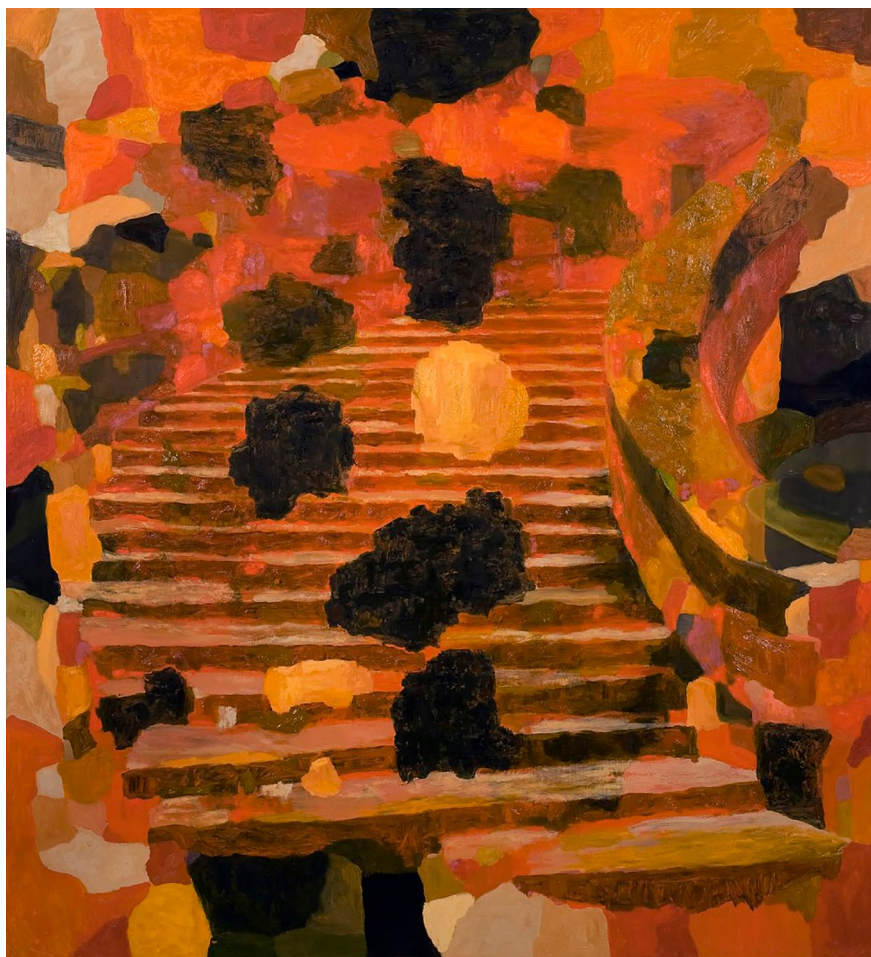




KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

Rolf Hansson, *Retroactive*

70



◆ ROLF HANSSON, *DESCENDANTREMONTANT IX*, 2009, 200×185 CM, OLEJ NA DESCE





CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ „ARTIPELAG”

71

Artipelag – tego nie da się tak naprawdę wyjaśnić słowami. Trzeba doświadczyć na miejscu – powiedział Björn Jacobson, założyciel przedsiębiorstwa Baby Björn, pomysłodawca i fundator Centrum Sztuki Współczesnej „Artipelag” pod Sztokholmem.

Art – sztuka, activities – działania, archipelag.

Nazwa „Artipelag” to połączenie sztuki, działań i archipelagu. Już sama nazwa wiele mówi o charakterze miejsca. Założyciele pragnęli stworzyć centrum sztuki współczesnej, w którym będą działały się rzeczy dla kultury ważne, a urozmaicone przedsięwzięcia przyciągną aktywną, zainteresowaną i zróżnicowaną publiczność. „Artipelag” organizuje wystawy sztuki współczesnej, warsztaty z udziałem publiczności, zaprasza na koncerty, wykłady i spektakle tańca współczesnego.

Na powierzchni ponad 10 tys. mkw. znajduje się duże muzeum sztuki i Artbox – ogromna przestrzeń, w której realizowane są działania niemieszczące się w definicji klasycznej wystawy sztuki.

Jest tu przestrzeń dla dzieci, miejsca spotkań dla młodzieży, sale konferencyjne i dwie restauracje – obie z miejscami na wolnym powietrzu, ze wspaniałymi widokami na las, skały i morze.

„Artipelag” pokazuje właśnie wystawę Rolfa Hanssona *Retroactive*. To wielka ekspozycja: 151 dużych i bardzo dużych obrazów. Prezentacja

dawnych dokonań, ale również najnowszych działań artysty. Zapis 40 lat pracy twórczej i zapowiedź nowych projektów malarskich. Niewiele się zmieniło, bardzo wiele wydarzyło. Rozmiary pokazywanych obrazów oraz ich liczba wymagają ogromnych przestrzeni.

Gdy do Szwecji przysłała pandemia, zaczęło się zamykanie instytucji publicznych i zwalnianie pracowników. Kierownictwo „Artipelagu” podjęło inną decyzję. Pracowników nie zwolniono, a czas zamknięcia wykorzystano na konieczną przebudowę muzeum i skrupulatne przygotowanie wystawy malarstwa Rolfa Hanssona. Jej architektura została oparta na redukcji wszelkich zbędnych elementów. Panuje tu zatem surowa czystość. Nie ma żadnych elementów dekoracyjnych, żadnych tekstów, obrazy nie mają podpisów.

Malarstwo całkowicie panuje nad przestrzenią. Po chwili pojawia się jeszcze muzyka, a więc malarstwo i muzyka. Zatrzymany czas obrazu oraz dziejący się czas muzyki. Muzykę, *Music for a painter I know*, stworzył Jonas Lindgren.

O malarstwie Rolfa Hanssona pisze się dużo i często. Czytając, można odnieść wrażenie, że pracę artysty łatwo umieścić w zdecydowanie określonej tradycji. W tradycji sztuki współczesnej, która to sztuka bierze się z romantyzmu i właśnie w romantyzmie znajduje inspirację oraz potrzebną energię.

Wystawa w „Artipelagu” pokazuje jednak coś zupełnie innego, inny wymiar twórczości artysty. Rolf Hansson jest malarzem malarzy. Zawsze w dialogu z malarstwem, a więc w dialogu z tymi, którzy tworzyli historię malarstwa.

W latach 80., tuż po akademii, czyli w początkach jego wyprawy w sztukę, w pracy artysty pojawiają się odwieczne pytania dotyczące istoty sztuki, sensu malarstwa i znaczenia malarskich doświadczeń.

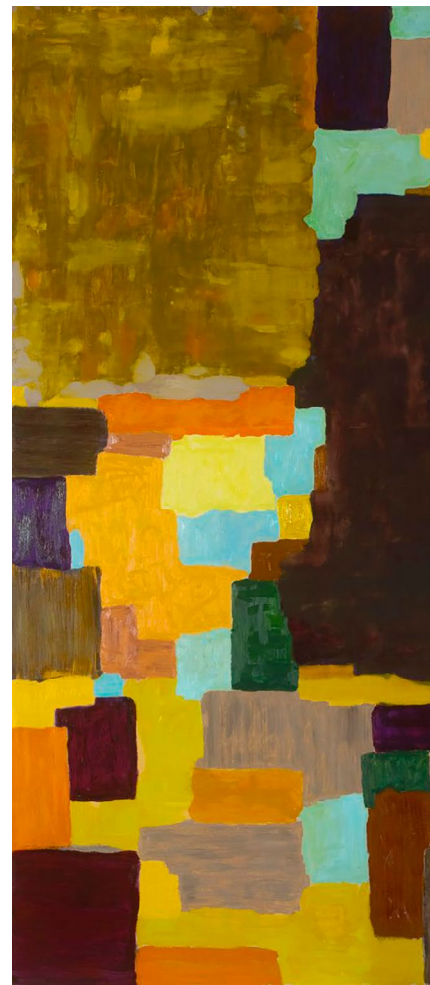
Hansson inicjuje intensywny dialog z malarstwem. Z tym najpierwszym, z jaskiń w Lascaux, i z tym najnowszym, które właśnie powstaje. Rozmawia z malarzami. Z El Grekiem, z Zurbaránem, z A. Böcklinem, ale i z awangardą nowojorską lat 80.

Powstają cykle tematyczne, do których artysta czasem wraca. Po chwili albo po latach. Niby tak samo, ale inaczej. Powtórzenia, jako metoda pracy. Metoda, która generuje potencjał tworzenia innego widzenia tematu. Jeszcze raz, ale nie tak samo.

Następuje przesunięcie perspektywy, zmiana skali, Hansson przeprowadza eksperymenty ze światłem i kolorem. Działania, które przynoszą nieoczekiwane rozwiązania, tworzą napięcie, wnoszą różnorodność w sposobach traktowania tematu.

Głęboka ciemność. Zgaszona szarość, a tu, nagle, słońcem rozjaśniony, szczęśliwy świat. Eksplozja koloru. Kolor wibruje, gdzieś pędzi, próbuje wydostać się z ram obrazu, chce zawładnąć przestrzenią i czasem.

Cykl obrazów, powtórzenia. Zapis ciągów tematycznych: tytuły i rzymskie cyfry określające chronologię. Serie obrazów: *Wokół domu*, *Wokół schodów*, *Eadem Sed Aliter*, *Ombre Portée* i tak dalej, i tak dalej.



Rolf Hansson zajmuje się badaniem i bezustannym doskonaleniem rzemiosła malarskiego. Pracuje jak ci dawni, najlepsi. Tylko po to, by po chwili na tej samej płaszczyźnie, obok, pokazać własne pomysły, własne rozwiązania problemów..., z którymi sztuka malarska boryka się już od wielu tysięcy lat.

Mimo trwającej pandemii, ograniczeń i kolejek, na wystawie tłumi. Rodzi się zatem pytanie: skąd bierze się tak intensywne poczucie potrzeby obcowania ze sztuką, z malarstwem? Może stąd, że malarstwo jest czymś szczególnym. Wielu rzeczy związanych z malowaniem można w kilka minut nauczyć każdego człowieka. Dziecko, bez żadnych problemów, potrafi narysować słońce, kwiaty albo pieska.

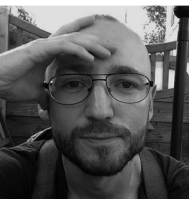
Każdy człowiek ma doświadczenie malowania. Mimo to, a może właśnie dlatego, publiczność pragnie oglądać malarstwo, krytykować i podziwiać, i rozmawiać o ważnych dla malarstwa sprawach.

Taka rozmowa toczy się już od dawna. Padają te same pytania. Znowu i na nowo. Jeszcze raz, ale za każdym razem inaczej. ✖



✦ ROLF HANSSON, *HIC ET NUNC*, 2013, 200×185 CM, OLEJ NA DESCE

✦ ROLF HANSSON, *WOKÓŁ DOMU II*, 218×239 CM, OLEJ NA DESCE



MAREK MAKSYM CZAK

NIE-CZUŁA UWAGA

URSZULA

CZARTORYSKA

W MUZEUM SZTUKI

W ŁODZI

74

Pod koniec maja w Muzeum Sztuki w Łodzi otwarto wystawę *Czuła uwaga*. Jej głównym tematem była kolekcja fotografii wspomniane-
go muzeum oraz postać przywołanej w podtytule ekspozycji Urszuli Czartoryskiej – wyjątkowo aktywnej krytyczki, kuratorki, popularyzator-
torki i teoretyczki fotografii, zmarłej w 1998 roku. Czartoryska oprócz
licznych wystaw i krytycznych artykułów miała na swym koncie dwie
książki o sztuce współczesnej, z czego wydane w 1965 roku *Przygody pla-
styczne fotografii* weszły do kanonu polskiej historiografii fotograficznej.
Od początku lat 70. współpracowała z łódzkim muzeum, a w 1977 ro-
ku podjęła tam pracę na stałe na stanowisku kierowniczkii utworzonego
wówczas z jej inicjatywy Działu Fotografii i Technik Wizualnych. Przez
kolejne dwie dekady dział zgromadził około 3 tys. dzieł oraz niejedno-
krotnie organizował bardzo interesujące ekspozycje prac twórców kra-
jowych i zagranicznych. Było to możliwe dzięki licznym kontaktom, jakie
Czartoryska nawiązywała podczas zagranicznych podróży do znaczących
ośrodków artystycznych w Europie, Azji, Ameryce Północnej i Australii.

Omawiana wystawa to próba dowartościowania Czartoryskiej nie
tylko jako kustoszki, lecz również krytyczki sztuki. Kuratorki poka-
zu, Maria Franecka i Marta Szymańska, spojrzały na zbudowaną przez
nią kolekcję przez pryzmat jej tekstów. Obrano optykę, która zakładała
symetrię między praktyką kolekcjonerską i krytycznofotograficznym
dyskursem. Podkreślała to obecność licznych odwołań do pisarstwa
Czartoryskiej. Jako pierwsze należy wymienić to, że tytuł pokazu zo-
stał zaczerpnięty z recenzji wystawy prac fotografów agencji Magnum,

→ ANDRZEJ STRUMIŁO,
TROTUAR, Z CYKLU *WIDOKI ŁODZI*,
1947 © ANDRZEJ STRUMIŁO
I MUZEUM SZTUKI, ŁÓDŹ



którą Czartoryska opublikowała w *Fotografii* w 1966 roku, gdzie chwaliła twórców za *ważną, spostrzegawczą i głęboko ludzką* postawę wobec fotografowanych osób i wydarzeń.¹ Jak odczytały to Franecka i Szymańska, „czuła uwaga” dla Czartoryskiej była *rodzajem empatycznej postawy wobec świata. (...) w praktyce fotograficznej oznacza podejście dalekie od poszukiwań wyłącznie efekciarskich kadrów. Pozwala natomiast stworzyć emocjonalny dialog między widzem, fotografem i bohaterem.*²

Wspomniane odwołanie do pisarstwa krytyczki zostało pogłębione przez nazwanie każdej z czterech części wystawy zwrotami zaczerpniętymi z jej tekstów. Niekiedy były to wtórnie użyte tytuły jej artykułów bądź zdania bezpośrednio wyabstrahowane z ich treści. W otwierającej ekspozycję części *Fotografia zakwestionowana* kuratorce chciały zaprezentować *eksperymenty i poszukiwania artystów i artystek badających napięcie między fotografią i rzeczywistością. Polemizują oni z pozorną przezroczystością i obiektywnością obrazu fotograficznego.*³ Były to prace twórców międzywojennej i powojennej awangardy. Umieszczenie ich na samym początku wystawy idealnie podkreśliło profil Muzeum Sztuki, które od wielu lat w polskim dyskursie wystawienniczym najgłębiej podejmuje problematykę awangardy. Z tej racji pokazano m.in. prace Stefana Themersona i Antoniego Mikołajczyka, których ujęcia miejskiej lub domowej przestrzeni wyglądały jak abstrakcje. Zdjęcie Krystyny Gorzdowskiej było z kolei efektem eksperymentowania z kadrowaniem. Natomiast jednolicie biała praca Leszka Brogowskiego, stanowiąca zdjęcie białej kartki papieru, podejmowała problem refleksji nad fotograficznym medium.

Tytuł drugiej części wystawy *Odształcanie obrazów świata* został zaczerpnięty ze wspomnianej książki *Przygody plastyczne fotografii*. Wedle kuratorek ta część obejmowała dzieła ujawniające emocje i psychikę autorów.⁴ Opis właściwości tej dosyć ogólnikowo określonej części nie był do końca czytelny i być może dlatego w publikacji towarzyszącej wystawie opatrzone go komentarzem stanowiącym cytaty z książki Czartoryskiej: *Odształcanie obrazów świata (...) jest świadectwem pragnienia, aby wypowiedzieć się jak najbardziej osobiście właśnie przez ujarzmienie procesów pozornie tak obiektywnych.*⁵ Czy ujarzmienie obiektywizmu nie jest równoznaczne z krytyką obiektywności obrazu fotograficznego? Powtórzono tu właściwości kategorii z części pierwszej. Jeśli *Fotografia zakwestionowana* miała komentować negację przezroczystości fotografii, to chybionym pomysłem było zamieszczenie

1 U. Czartoryska, *Magnum przeszło przez Polskę* [w:] U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006, s. 87–90.

2 M. Franecka, M. Szymańska, *Czuła uwaga. Urszula Czartoryska wobec fotografii*, Łódź 2021, s. 5.

3 *Ibidem*, s. 9.

4 *Ibidem*, s. 20.

5 U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965, s. 58.

w tej części wystawy zdjęcia Andrzeja Strumiły *Trotuar*, z cyklu *Widoki Łodzi* (1947). Artysta w swej pracy ujawnił poczucie beznadziei po zakończonej wojnie, przez co kompozycji bliżej było do części drugiej ekspozycji. Takich momentów, wskazujących brak konsekwencji w budowie wystawy, było znacznie więcej: *Sztuka konsumpcyjna* (1972) Natalii Lach-Lachowicz z części pierwszej i *Zmiana* (1974) Ewy Partum z części drugiej równie dobrze mogłyby zamienić się miejscami i nikt by tego nie zauważył. Z kolei przedwojenne prace Janusza Marii Brzeskiego z części ostatniej, o której będzie jeszcze mowa, mogłyby zawiśnąć na początku ekspozycji.

Zatem już po połowicznym zapoznaniu się z pokazem rzucało się w oczy rozmycie zastosowanych przez kuratorki podziałów, które miały uporządkować i usystematyzować zbudowaną przez Czartoryską kolekcję. Można uznać, że wbrew tytułowi ekspozycji kuratorkom zabrakło czulej uwagi. Co więcej, pisząc, że *przewodniczką po wystawie jest Urszula Czartoryska* i oddając jej głos na wielu poziomach pokazu, nieświadomie wyświadczono jej niedźwiedzią przysługę, bo zaprezentowano ją jako krytyczkę posługującą się niedoprecyzowanymi i zbyt ogólnikowymi kategoriami w klasyfikacji dzieł.

Dwie kolejne części ekspozycji prezentowały się znacznie lepiej. W trzeciej, zatytułowanej *Prywatne, superprywatne, antyprywatne*, ukazano fotografie, które pierwotnie zostały wykonane dla intymnego użytku, a ostatecznie zaistniały w przestrzeni oficjalnej. To przejście zdjęć z sfery prywatnej ku publicznej niektórzy artyści, np. Jerzy Lewczyński i Christian Boltanski, uzyskali przez wtórne użycie prywatnych, anonimowych zdjęć do budowy nowych kompozycji. To z jednej strony pozwoliło docenić zdjęcia nieprofesjonalne za ich szczerłość i dystans wobec jakichkolwiek konwencji obrazowania, z drugiej zaś pokazało, że fotografia wernakularna może być komentowana w kategoriach artystycznych. Czartoryska na tego rodzaju prace najchętniej spoglądała przez pryzmat ich duchowego funkcjonowania w codziennym życiu widzów. Traktowała je jako alternatywę dla zdjęć o fałszywej retoryce, wypełniających prasę, kolorowe magazyny i miejskie przestrzenie. Dlatego pod koniec lat 60. na łamach *Fotografii* wraz z tekstem opublikowała amatorskie zdjęcie swej kilkutygodniowej córki. A w 1977 roku na wystawie *Stany graniczne fotografii* w Katowicach umieściła zdjęcie ze swego prywatnego archiwum ukazujące jej stryjów jako chłopców bawiących się nad Sanem w 1898 roku.

Ekspozycję zamykała część *Punkty styczności ze światem*, gdzie zaprezentowano fotografię dokumentalną i reporterską. Przykuwały na niej uwagę nie tylko zdjęcia przedwojenne, ukazujące Lublin w obiektywie Stefana Kiełszni czy Kazimierz Dolny nad Wisłą w ujęciu Benedykta Jerzego Dorysa, lecz również fotografie z lat 70. i 80. Chodzi tu nie tylko o słynny *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet (1978–1981), ale też o prace Wojciecha Plewińskiego ukazujące degradację Huty Katowice, zdjęcia Stanisława Markowskiego dokumentujące antykomunistyczne demonstracje

w Nowej Hucie oraz kompozycje czeskiego dysydenta Jindřicha Štreita. Na jednej z jego fotografii widzimy jak mieszkańcy prowincjonalnej wioski, porządkując zielony teren wokół propagandowego pomnika, palą zgrabione liście. Ich pracy towarzyszy widoczny na pierwszym planie wypróżniający się pies. Praca jest obiektywną rejestracją napotkanej sceny bez jakiegokolwiek wysiłku, trafnym uchwyceniem momentu, w którym komiczny wymiar rzeczywistości samoistnie się uzewnętrznia. To niewątpliwie komentarz o kryzysie komunizmu. Jesienią 1980 roku, gdy fotografia została wykonana, znaczna część czechosłowackiego społeczeństwa z sympatią odnosiła się do polskiego Sierpnia '80, a w północnych Morawach, gdzie Štreit wykonał zdjęcie, nielegalnie kolportowano Statut „Solidarności” i polską „bibułę”.

Ostatnia część ekspozycji ujawniła zamiłowanie Czartoryskiej do dokumentu i fotoreportażu. Potwierdza to również jej kuratorska aktywność: w trzy miesiące po podpisaniu porozumień sierpniowych zorganizowała w łódzkim muzeum wystawę fotoreportaży komentujących robotnicze protesty. Choć wspomniane zamiłowanie odnajdziemy w jej wystawach i praktyce kolekcjonerskiej, w krytyce fotograficznej występuje ono znacznie rzadziej. To znaczy jest w pewnym stopniu przesłonięte licznymi wypowiedziami sekundującymi rozwojowi fotografii neoawangardowej. Nawet w jednym ze swych dłuższych wywiadów, udzielonym w 1979 roku, krytyczka dwukrotnie stanęła po stronie sztuki eksperymentalnej i zdystansowanej wobec jakichkolwiek tendencji realistycznych. Nie znajdziemy tam żadnej wzmianki o dokumencie czy reportażu, a tym bardziej słów o potrzebie oddania głosu rzeczywistości.

Czartoryska wypowiadała się pamiętając o istnieniu cenzury i pod tym względem była bardzo ostrożna. Niektóre jej wypowiedzi podają pewne treści w zawołany sposób. Zatem dorobku krytycznofotograficznego Czartoryskiej nie należy czytać dosłownie, jako dopełnienie praktyki kolekcjonerskiej, czyli nie tak, jak to zaproponowała *Czuła uwaga*. Warto było zderzyć ze sobą Czartoryską krytyczkę z Czartoryską kuratorką lub kolekcjonerką. Ta optyka pokazałaby interesujące pęknięcia w jej działalności. Stworzyłyby idealne warunki dla zrozumienia zmienności jej decyzji i postaw.

Co więcej, „odkształcanie obrazów świata” i „punkty styczności ze światem”, za pomocą których Franecka i Szymańska spróbowały określić pewne gatunki fotografii, nie funkcjonowały u Czartoryskiej jako kategorie analityczne w koncepcji dzieła fotograficznego. A na 170 wystawionych obiektów dziesięć nie było przez Czartoryską pozyskanych do muzealnej kolekcji. Zatem *Czuła uwaga* zniekształciła obraz nie tylko samej Czartoryskiej, ale i stworzonej przez nią kolekcji. Nie takiej wystawy oczekiwano od muzeum, z którym Czartoryska była intensywnie związana, i którego historię współtworzyła. ✖

JĘŁA UWAG

A

DRYSKA

EUM SZTU

ZI



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Świat sztuki (*art world*), czyli „Ministerstwo Estetyzacji Imperium”

ART I WYKON

Rzadko w obiegu pojawia się przystępnie wyłożona i atrakcyjna wizualnie publikacja o ważnym zjawisku, a właściwie o całym kompleksie zjawisk składających się na fenomen sztuki współczesnej. Mam na uwadze *Niezbędnik inteligenta* wydawany jako dodatek do tygodnika *Polityka*. Tym razem nosi tytuł *Świat sztuki*, co jest bezpośrednim tłumaczeniem angielskich słów *art world*, określeniem krążącym (co najmniej od 40 lat) w międzynarodowym obiegu.¹ Przywykliśmy nazywać w ten sposób, zwłaszcza w mediach, wszystko, co kojarzymy dziś ze sztuką „głównego nurtu” w zbliżonym znaczeniu do popularnego w dyskursie o mediach pojęcia *mainstream*. Redaktorzy rzeczonożego czasopisma – Katarzyna Czarnecka i Piotr Szarzyński – mając na uwadze kłopoty definicyjne związane z pojęciem świata sztuki, wskazują intuicję, do której uciekamy się w momencie, gdy używamy tej nazwy. Otóż, bierzemy po prostu związki sztuki z życiem. Redaktorzy poradnika piszą: *Z pomocą ekspertów, kuratorów, marszandów i naukowców (dodajmy także: artystów) skleamy kolorowe paski związków sztuki z życiem i tworzymy jej współczesny obraz.*

Teksty zamieszczone w poradniku wywołują podziw. Ileż ciekawych starych i fascynujących nowych problemów odsłania się, gdy za

¹ Zob.: *Świat sztuki. Mecenasi. Kolekcjonerzy. Znaczący. Artyści, Ekscentrycy*, „*Niezbędnik inteligenta. Polityka*” nr 1/2021.

TWOJĄ

temat biorą się kompetentni redaktorzy i zapraszają do współpracy fachowych autorów i ciekawe postaci.

Rozmowa z dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi Jarosławem Suchanem. Przewrotna. Niby o pięknie, a w istocie o tym, jak zostało wyparte jako kategoria artystyczno-estetyczna w sztuce XX wieku. Do estetycznych reguł „świata sztuki”, objaśnianych przez Jarosława Suchana, garść przykładów praktyk artystycznych dorzuca Dorota Jarecka. Przedstawia migawkowy, acz sugestywny obraz akcjonistycznej sztuki, której fala wezbrała po roku 1969 na całym świecie. Wylewa się ona poza wcześniejsze standardy i wraz ze sztuką konceptualną, która kwestionując zasadność materialnej reprezentacji, sprowadza się do tego, co ma miejsce „w głowie”, wyznacza zupełnie nowy horyzont formy i funkcji sztuki. Sytuuje się ona mianowicie, idąc ścieżkami wytyczonymi przez międzywojenną awangardę, wprost (bez instytucjonalnych ogródek) w społeczno-politycznym kontekście, zajmując tam miejsce radykalnego rewelatora.

W materiale Sebastiana Cichockiego *Dekada stanów nadzwyczajnych* znajdziemy skondensowany obraz polskiej sztuki ostatnich 10 lat. W jego ujęciu to opowieść o tym jak artyści, w tym autor tekstu jako kurator, „ogarnęli” wychylające się tu i ówdzie w sztuce polskiej tendencje narodowe i religijne. A także, w równym stopniu niepasujące do popularyzowanego w poradniku „świata sztuki”, konserwatywne tendencje warsztatowe. Przenicowany w kategoriach estetycznych i artystycznych obszar praktyk twórczych staje się (nie po raz pierwszy zresztą w ciągu ostatnich 40 lat) w ostatniej dekadzie „nieznośnie” konserwatywny pod względem technik reprezentacji. Mówiąc wprost, zalała go fala pocziwych (a czasem nawet pobożnych) obrazów sztalugowych i posągowych rzeźb. Stały się one w omawianej dekadzie (a pojawiły już co najmniej w połowie poprzedniego dziesięciolecia) trudne do zignorowania w polu instytucji zawiadywanych przez *mainstream*. Dolegliwość tych praktyk – z punktu widzenia *mainstreamu* – bierze się nie tylko z jaskrawego zaprzeczania zasadom wypracowanym w odwróconej estetyce akcjonistycznej i konceptualnej przez awangardę i neoawangardę, lecz także z faktu, że masowo zajęli się malarstwem i rzeźbą młodzi artyści. To najbardziej zabolowało. Chwała takim kuratorom jak Sebastian Cichocki (i Łukasz Ronduda), że dostrzegli to zjawisko i zechcieli w nim zobaczyć potencjał krytyczny wobec dość już wtedy zleżącego środowiska „sztuki krytycznej”. Ich wysiłek nie szedł dalej niż to, co działo się na międzynarodowej scenie, gdzie pewnych praktyk artystycznych już nie dało się zamieść pod dywan, więc brało się je pod przezroczysty klosz. Przykładowo pod klosz takich wystaw jak *Co widać. Sztuka polska dzisiaj*.

Kolejny materiał: świat dawnych mistrzów w perspektywie Aleksandry Janiszewskiej. Autorka zastanawia się, jak dotrzeć do głębokiej warstwy przeżyć dawnych artystów, by zobaczyć istotny sens przekazu symbolicznego, unikając nudy standardowego podziwiania ich dążeń do piękna i kunsztu w oddawaniu natury. Inaczej ujmując problem: jak

dawne standardy estetyczne, oparte na realistycznym fundamencie relacji świata przedstawionego do tego, co przedstawione, podmienić na bardziej subiektywną spekulację o związkach między treścią przekazu a emocjami artysty. I jak uzyskać z tego empatyczną satysfakcję podczas wizyty w muzeum.

Cyfrowa rewolucja w sztuce, zarysowana w tekście *Wirtualne sny* Any Brzezińskiej, jawi się jako otwarcie nielimitowanych możliwości twórczych i warunków rozwoju kultury. Stać się tak może, zdaniem autorki, m.in. dzięki kolejnej odsłonie mariażu sztuki z inżynierią finansową. Pierwsza odsłona, dość dobrze opisana i zracjonalizowana przez takich teoretyków jak Jeffrey Deitch w latach 80., przechodzi w kolejną postać w okresie rozwoju wirtualnej kryptosztuki urynkowanej dzięki kryptowalucie.

Następny tekst to rozmowa z Natalią Bażowską, jedną z laureatek konkursu Artystyczna Podróż Hestii w 2011. Przykład laureatki nagrody wielkiej korporacji, która organizując m.in. konkursy dla artystów, kształtuje swój wizerunek przyjazny dla artystycznej twórczości. Ciekawość w sensie estetycznym (dzięki reprodukcjom prac Bażowskiej) i intelektualnym (dzięki rozmowie) materiał na temat tego, co dobrze mieści się w korporacyjnym horyzoncie wartości. Wiedza pożyteczna dla artystów, zważywszy liczbę konkursów organizowanych przez różne podmioty, z jakimi może skonfrontować swój potencjał współczesny artysta wizualny. Wiedza jest w poradniku zwięźle podana przez Magdalenę Kąkolewską w artykule *Sprawdzanie widzenia*.

Film to „najważniejsza ze sztuk”, a film o sztuce to *crème de la crème* ważności. O sylwetkach wielkich artystów w filmach pisze Piotr Sarzyński.

Piotr Jędrzejewski przedstawia analizę zjawiska, które mocno zdominowało estetykę świata sztuki: pop art i w ogóle popkultura w sztuce. Autor analizuje kolejną falę związków sztuki z muzyką popularną, gdy sztuka – ludzie, obyczaje, artefakty, ogniskuje zainteresowanie przedstawicieli popowej sceny muzycznej i biznesu.

Związek reklamy i sztuki – tekst pod wieloma względami kluczowy dla całej publikacji nie przypadkiem sygnowany przez głównego redaktora Piotra Sarzyńskiego.

Jest i Zygmunt Bauman w perspektywie Vadima Grigoryana. To smakowity kąsek intelektualny – czytać teksty socjologa, znanego niegdyś jako radykalny marksista, w wyborze specjalisty od marek luksusowych. Ciekawe swoją drogą, że Bauman w Polsce spotkał się z krytyką jako marksista, ale wciąż nie dostał reprimendy za swoje późniejsze wcielenie ideologa ponowoczesności (jako kulturowej logiki globalnego kapitalizmu w Polsce). Tymczasem można zaryzykować tezę, że to, co robił Leszek Balcerowicz w ekonomii, Bauman werbalizował jako projekt kulturowy.

Luksus, marka, *art branding*, to słowa-klucze w *Niezbędniku*. Czy jest w nim miejsce dla słowa „praca”? W tekście *Etat na płótnie. Jak nowe wartości sztuka wnosi do świata pracy* Magdalena Kąkolewska opisuje, jak w ekonomii przyszłości, polegającej na tworzeniu wartości

i odpowiednich dla nich form, artyści wniosą większe zaangażowanie i energię, pobudzą innowacyjność, zapewnią pracownikom „fabryk wartości” emocjonalne wsparcie. (Pogląd poddany już zresztą dawno gruntownej krytyce, por.: B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego, Warszawa–Lublin 2016.)

W *Niezbędniku* mamy jeszcze krótki wgląd w świat PRL-owskiego dizajnu, przewodniki po wybranych przez Jakuba Banasiaka (i Piotra Sarzyńskiego) książkach, analizę stanu rynku sztuki po pandemii, wywiad z Andrzejem Starmachem, jedną z ważnych postaci rynku sztuki, porady specjalistów tego rynku Anny Theiss i Janusza Miliszkiewicza, porównanie stanu kolekcjonerstwa sztuki w Polsce i zagranicą, sensacje związane z grabieżą, fałszerstwami i niszczeniem dzieł.

Jak na skrótowy przewodnik po współczesnym świecie sztuki wybór bardzo szeroki. Zbierzmy krótko wynikające z tekstu wnioski: (1) niezbędnik Polityki w sferze estetycznych fundamentów konstatuje kopernikański przewrót w sferze wartościowania sztuki – „porządek piękna” jawi się jako wywrotowa spekulacja; (2) nadciągą zerująca fala niestandardowych praktyk artystycznych na całym świecie od końca lat 60., pękają granice środków wyrazu artystycznego, a także państw i lokalnych (narodowych) systemów kultury artystycznej; (3) polskie życie artystyczne wchodzi po roku 1989 w orbitę wymienionych wcześniej procesów i w ostatnim dziesięcioleciu „hartuje” się przez zwycięską konfrontację z tendencjami rewizjonistycznymi; (4) w muzeach sztuki dawnej erodują nudne standardy percepcji dzieł sztuki oparte na respekcie dla kunsztu i korespondencji ze światem przedstawianym, wypierane przez gry subiektywizmów artysty i widza; (5) świat przedstawiany także ulega swoistej erozji, wypierany przez cyfrowy miraż, atrakcyjny dla artysty, bo podatny na obróbkę Nielimitowaną ziemską materią; (6) na łowy ruszają agendy państw oraz korporacje głodne artystycznych kreacji i łase na splendor, jaki płynie z mariażu ze sztuką, i ustawiają sidła konkursów; (7) szeroko upowszechniają się nowe techniki obrazowania i komunikacji; (8) nad semantyką społecznej komunikacji dominuje popkultura; (9) przesądzony zostaje wielowymiarowy sojusz sztuki z rynkiem. Sojusz praktyczny – rynek jako środowisko zawodowe artystów, i sojusz mentalny – sztuka jako clou dizajnu i przemysłów kreatywnych. Sztuka staje się natchnieniem współczesnej gospodarki w ogóle: jako strefa bezgranicznej pomysłowości (utożsamiana z kreatywnością jako taką) i jako – idąc jeszcze dalej – świecki horyzont sensu ludzkiego istnienia.

Nic ująć – chciałoby się powiedzieć po lekturze. To i owo dałoby się dodać, ale trzeba brać, co autorzy publikacji proponują, cieszyć się Nielimitowanymi smakami współczesnej sztuki, podziwiać odczucie tarcia intelektualne i wytryski wizualne. Mój język sugeruje w tym miejscu coś, czego akurat w *Niezbędniku* nie ma – zauważam z pewnym zdziwieniem, że nie ma w nim erotyki. Ale i tak każdemu amatorowi sztuki współczesnej, również zawodowcowi, mam wrażenie, że także laikowi,

który w stronę sztuki zerka incydentalnie, zetknięcie z materiałami zamieszczonymi w publikacji powinno przynieść satysfakcję. Świat sztuki jawi się jako obszar niewyczerpanych możliwości, pełen wigoru, koloru, intrygująco przewrotny intelektualnie, głęboki emocjonalnie, a czasem ironiczny, kpiarski, raczej radosny, wyluzowany, nielimitowany, otwarty w przyszłość. Tak wielu chciałoby widzieć sztukę: ekskluzywny dom pracy twórczej z przestronnymi pracowniami „projektowymi” lub kurtort dla inteligentnych, przystojnych i zamożnych. Spa, basen, jacuzzi, sauna, bicze wodne i masaż.

Nie było – jak sądzę – rolą omawianej publikacji wychylać się zbyt daleko poza promocję pewnych zjawisk artystycznych, życzliwą informację o nich lub najwyżej pocziwe zadziwienie. Krytyka występuje tu tylko w wysublimowanej formie, jako funkcja wykwentnego rozumu, który użycza swojej godności najlepszym artystom. Jeśli pojawia się krytyka pochodna uczuciu niesmaku, to jest starannie wymierzona. Wycelowana bez ostentacji np. w narodowe i ksenofobiczne obszary praktyk artystycznych.

Przy całym respekcie dla obrazu świata sztuki wyłaniającego się z poradnika trudno nie zauważyć, że przypomina on McDonalda przy polskiej autostradzie. Dla potanienia transportu i z innych biznesowych powodów wołowina jest tam z polskich krów, a frytki z lokalnych ziemniaków, ale firma pozostaje do bólu amerykańska.

Nikogo (oprócz małych dzieci) nie trzeba chyba przekonywać, że to zbyt wąska oferta. Oprócz frytek chciałoby się zjeść czasem coś z makaronem lub kaszą. A pierogi, a kulebiak, fasolka po bretońsku, pierogi ruskie, pizza? Zero dań regionalnych w tym „świecie sztuki”. Mówiąc trochę mniej ogólnikowo: a gdzie lokalna tradycja, obyczaje, treści światopoglądowe inne od niekończącej się „emancypacji”, gdzie wiara niekoniecznie utożsamiona z ideologią obsługującą czysto świeckie interesy? Śmierć wciąż wymyka się ludzkiej jurysdykcji, pandemia przypomniła o tym boleśnie, człowiek nie uchylił niepokojów, które wciąż dobrze uśmierza wiara religijna. Czy inne niż emancypacyjne i inne niż kreacyjne interesy ludzi oraz społeczeństw nie powinny także podlegać estetyzacji? Pytanie oczywiście retoryczne. Czyżby w notesie redaktora nie było już żadnego księdza? To byłaby niepokojąca zmiana, zważywszy na ciekawe sojusze odmiennych światopoglądowo środowisk w latach 80. Mamy zadowolić się eschatologią wolnego rynku – żyć, by nieustannie

na nowo definiować ludzkie potrzeby, następnie potrzeby te przekształcać w produkty materialne lub – lepiej jeszcze – w „produkty” mentalne oraz w ich medialne, a zwłaszcza monetarne ekwiwalenty. Opisany w *Niezbędniku* „świat sztuki” tworzy bogaty wystrój liberalnego „kościoła” wiary w ostateczny los człowieka.

Na podstawie własnego doświadczenia uczestnika życia artystycznego od ponad 50 lat powiem: zgoda, koniec lat 60. i kolejna dekada były czasem specyficznego „zerowania” sztuki na świecie. Ale dlaczego mielibyśmy pomijać esencjalne przykłady takich praktyk w Polsce i to w kontekście opresyjnego systemu politycznego, jakim była PRL? Szkoda, że w *Niezbędniku* nie wspomniano, choćby migawkowo, o „Galerii 0” (1972/1973) prowadzonej przez Pawła Freislera, właśnie w najgorętszych, pionierskich latach narastania zjawiska opisywanego przez Dorotę Jarecką? (Czy ktoś jeszcze pamięta, że tak nazywała się pierwotnie Galeria Repassage, przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie?)

Czytam takie teksty jak Cichockiego zawsze z uwagą. Celują one bowiem w standardy, jakich wymagam od opracowań ujmujących sztukę właśnie w owej relacji do „życia” rozumianego jako całe społeczne otoczenie – ekonomia, polityka, artyści, środowisko, instytucje, publiczność. Utało się, z różnych powodów, wytyczanie dekadowych interwałów takich analiz. To usprawiedliwiony metodologicznie zabieg, czas jest bowiem istotnym czynnikiem porządkującym przedmiot analizy. Ale dekada to zgrabny formalnie kontener treści sztuki, który sam w sobie nie jest znaczącym czynnikiem różnicującym. Staje się nim dopiero ze względu na pozaartystyczne, kulturowe i polityczne okoliczności. Toż one są w takim ujęciu istotnym współczynnikiem analizowanej sztuki. W tym sensie można mówić o sztuce polskiej dekady lat 80. Ale już np. słynna *Dekada* Piotra Piotrowskiego, czyli lata 70., są znacząco wewnętrznie pęknięte, omalże na pół. To nic, że cała była „gierkowska”, podzieliły ją bowiem ruchy w obszarach geopolitycznej tektoniki, co bardzo dobrze widać na przykładzie sztuki tamtych lat. Dekada 2010–2020 jest trudna do wyrazistego wyróżnienia w całości, a jeśli już koniecznie chcemy to zrobić, trzeba uważać, by nie naginać obserwowanych zjawisk w sztuce polskiej do jaskrawo redukcjonistycznej, politycznej tezy. Miniona właśnie dekada, tak jak kilka wcześniejszych lat – powiedzmy po roku 2005, a po 2008 już intensywnie – była na świecie i w Polsce widownią mocnego światopoglądowego fermentu (dającego o sobie znać także w sztuce), który *mainstream* próbował utrzymać pod kloszem, ze zmiennym szczęściem. Nie da się już dziś ukrywać, że się „wylało”, i że już nie będzie tak, jak było.

Nie można jednak całej dekady uczciwie zobaczyć przez pryzmat praktyk kuratorów z Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz paru artystów i wydarzeń z całej Polski akurat zaistniałych w ich polu obserwacji. Wyprodukowana przez mainstream polemiczna reakcja w postaci artystów, którzy tradycyjny warsztat spożytkowali na właściwe, czyli postępowe cele, krytykując katastrofę ekologiczną, przemoc domową i godną

ubolewania sytuację uchodźców oraz los zwierząt, wygląda w tekście Cichockiego monumentalnie, ale w istocie taka nie była. Istotna była narastająca w społeczeństwie (a więc także wśród artystów) wola korekty (lub nawet radykalnej zmiany) całego modelu ustrojowego, instalowanego pracownice przez elity gospodarcze i kulturowe, nie tylko w Polsce. Także zmiany (korekty) „świata sztuki” w tym zakresie, w jakim definiuje go omawiany poradnik. Jego istotne treści streszczone zostały w punktach kilka akapitów wcześniej. Ostatnia dekada to okres swoistych przedbiegów i pierwszych zmian.

To, co ważne dla realnych procesów politycznych i kulturowych, działo się intensywnie „poza kłosem” MSN. Wzbudziło to w środowisku z nim związanym zdziwienie, później coraz bardziej nerwowe rozczarowanie, a w końcu nieskrywaną irytację. Ujawniła się ona zwłaszcza w momencie nominacji (i denominacji) dyrektorskich w ważnych centrach sztuki współczesnej. Polski „świat sztuki”, po korektach dokonanych realnie w ostatnim dziesięcioleciu, nie jest dziś światem jednego muzeum i jednego *Niezbędnika*. Jaki będzie za następnych 10 lat?

Metafora kuchni amerykańskiej i sugerowanie działań polegających na rozszerzeniu *menu* może oczywiście nie interesować (a nawet irytować) radykałów działających w przestrzeni światopoglądowych melioracji, np. w klubie zwolenników opcji radykalnie antyglobalistycznych, a zwłaszcza tych o zdecydowanie chrześcijańskiej orientacji. Mamy zresztą gorących zwolenników postu zarówno po lewej, jak i po prawej stronie. Głodówek nie polecam, choć nie wykluczam ich, dla zdrowia, z kulturowej diety.

Jeśli chcielibyśmy pokusić się o gruntowniejszą krytykę treści serwowanych przez *Niezbędnik*, trzeba by wyjść śmieiej poza jego ramy i dodać refleksję, której w nim nie ma.

Wolny rynek mocno skorumpował krytykę, wciągając ją w swój rydwan, ale jej nie wyeliminował. Jeśli w tekstach zawartych w *Niezbędniku* pojawia się perspektywa krytyczna wobec całego przedstawionego pola, to przybiera ona (jak u Jarosława Suchana) postać sugestii wyjścia sztuki poza sztukę, w stronę jakiejś, trudnej do wyobrażenia, przyszłości. Dorota Jarecka przypomina także przepowiednie tuzów polskiej krytyki sztuki – Mieczysława Porębskiego i Jerzego Ludwińskiego, którzy dość już dawno temu wieszczycy, patrząc na zmianę form dzieła sztuki, przemianę języka krytyki i form jej uprawiania.

W środowisku polskich socjologów kultury, w którym kształtowała się wiele lat temu pewna solidniejsza wiedza na ten temat, mówiło się o „życiu artystycznym”, w młodszych pokoleniach badaczy upowszechniło się od kilkunastu lat określenie „pole sztuki”. Scalając intuicje związane z pojęciem „głównego nurtu” oraz te, które wkładamy w takie nazwy jak „życie artystyczne” lub bardziej wyspekulowane, za sprawą teorii P. Bourdieu, „pole sztuki”, otrzymujemy (mniej więcej) treść pojęcia „świat sztuki”. Rysują się w nim nie tylko dzieła sztuki w swojej szeroko rozumianej formie, która od dawna już nie sprowadza się do malarskiej i rzeźbiarskiej

postaci. Pojawiają się sami artyści w swoich społecznych rolach i środowiskowych związkach. Mamy instytucje sztuki z obsługującymi je pracownikami: menedżerami, kuratorami i personelem kształtującym ich produkty. Są społeczne obiegi sztuki – ścieżki, na których spotkać można dziś sztukę współtworzącą skomplikowany społeczny twór materialny i ideowy, spleciony przyjaźnie lub wrogo z ziemską naturą.

Jakie są istotne aspekty tego tworu podpowiada nam poradnik, starałem się je skrótowo wyselekcjonować.

Bardzo ważny i skrywany w omawianej publikacji aspekt związany jest ze swoistym „zniesieniem” krytyki, o czym także była mowa. Wiąże się to częściowo z pomieszczeniem wcześniejszych (modernistycznych) funkcji krytyki. „Krytyczna” usiłuje być sama sztuka, a „twórczy” usiłują być krytycy, np. w rolach kuratorów. Inną strategią krytyczną jest falsyfikacja przedmiotu krytycznej analizy – sztuka rzekomo już nie jest „tą” sztuką albo (rzekomo) narzędzia krytyki, jej język zdeaktualizowały się i trzeba je zmienić. Tworzy to specyficzną pauzę w pracy krytyków, która sprzyja praktykom zastępczym: parakrytyce artystów, pseudokrytyce kuratorów, a w przeważającej mierze „krytyka” staje się jałowym mieszaniną pojęć. Obraca fragmentami niezliczonych książek i innych publikacji o sztuce z mainstreamowych obiegów, miazmatami dyskursów estetycznych, obrazkami praktyk artystycznych, „faktami medialnymi”, ciekawostkami z życia artystów celebrytów itp.

86

W tym czarownym kręgu obraca się większość publikacji na temat sztuki współczesnej odkąd zawładnął nią rynek. Zwłaszcza rynek z przymiotnikiem „wolny”, podobnie jak demokracja w orbicie wolnego rynku nie jest pojęciem zrozumiałym przez odwołanie do kulturowego uzusu, lecz musi podeprzeć się przymiotnikiem „liberalna”. Wolny rynek w liberalnej demokracji dokonuje swoistego zniesienia krytyki sztuki. Podrzędny smak plebejski zastępuje wykwintnym smakiem „władz sądenia”. Hipnotyzuje nim aspirantów do życia w globalnym świecie sztuki. Tymczasem jeśli zejść z filozoficznej ambony i poszukać wyjaśnień w sferze tradycyjnych, praktycznych raczej, a nie ideowych relacji, ujawnia się nam porządek niepiękny.

Operacja przypisana Marcelowi Duchampowi (całkowite zniesienie tradycyjnych kryteriów formy i funkcji dzieła) oraz późniejsze, konceptualistyczne przeniesienie ciężaru istnienia dzieła ze świata materialnego do „głowy”, dzięki czemu w panteonie sztuki nowoczesnej znalazł się Joseph Kosuth, utorowało drogę spekulacji o charakterze czysto ekonomicznym. W efekcie dzieła Warhola mogły się stać weksłami na rynku sztuki. Spekulacje Mieczysława Porębskiego czy Jerzego Ludwińskiego, przeczuwających stosunkowo wcześniej nadchodzące radykalne zmiany, były bujaniem w obłokach. Nowy „świat sztuki” nie potrzebował krytyki w tradycyjnym rozumieniu. Ale nowa krytyka, jak marzono, w nikłym stopniu stała się werbalnym współnikiem nielimitowanych aktów twórczej inwencji artystów wizualnych. Realnie krytyk został zwykłym „podżegaczem” rynku.

**BARDZO WAŻNY I SKRYWANY
W OMAWIANEJ PUBLIKACJI
ASPEKT ZWIĄZANY JEST ZE
SWOISTYM „ZNIESIENIEM”
KRYTYKI, O CZYM TAKŻE
BYŁA MOWA. WIĄŻE SIĘ TO
CZĘŚCIOWO Z POMIESZANIEM
WCZEŚNIEJSZYCH
(MODERNISTYCZNYCH) FUNKCJI
KRYTYKI. „KRYTYCZNA”
USIŁUJE BYĆ SAMA SZTUKA,
A „TWÓRCZY” USIŁUJĄ BYĆ
KRYTYCY, NP. W ROLACH
KURATORÓW. INNĄ STRATEGIĄ
KRYTYCZNĄ JEST FALSYFIKACJA
PRZEDMIOTU KRYTYCZNEJ
ANALIZY – SZTUKA RZEKOMO
JUŻ NIE JEST „TĄ” SZUKĄ ALBO
(RZEKOMO) NARZĘDZIA KRYTYKI,
JEJ JĘZYK ZDEAKTUALIZOWAŁY
SIĘ I TRZEBA JE ZMIENIĆ. TWORZY
TO SPECYFICZNĄ PAUZĘ W PRACY
KRYTYKÓW, KTÓRA SPRZYJA
PRAKTYKOM ZASTĘPCZYM:
PARAKRYTYCE ARTYSTÓW,
PSEUDOKRYTYCE KURATORÓW,
A W PRZEWAŻAJĄCEJ MIERZE
„KRYTYKA” STAJE SIĘ JAŁOWYM
MIESZANIEM POJĘĆ.**

Nie od rzeczy będzie spytać, czy władze sądenia to tylko pewien ambitny horyzont poznawczy, czy może jednak jakaś konkretna władza. Są wypróbowane instrumenty wyostrzające widzenie tego, co zasłonięte. Weźmy pierwsze z brzegu: ramy czasowe zjawiska, podstawy ekonomiczne, główni bohaterowie (kto „dobry”, a kto „zły”), miejsce akcji – terytorium.

Opisywany świat sztuki jest fenomenem historycznym, kiedyś powstał, a jak mówi niezawodna wiedza potoczna „nic nie jest wieczne”. Kiedy wyłonił się opisany w poradniku świat (i kiedy się skończy)? Świat sztuki „sklejany z pasków” przez redaktorów wydawnictwa to pewien twór, który powstał na terytorium zdobytych przez tzw. kolektywny Zachód wraz z odłożeniem do lamusa idei państwa opiekuńczego. Około połowy lat 70. upowszechniła się idea przetrucenia kosztów utrzymania państwa na przedsiębiorczość (zwłaszcza na przedsiębiorczych obywateli dowartościowywanych przymiotnikiem „klasa średnia”) i wzory gospodarowania streszczone pod hasłem *business administration*.

Wcześniej, zaraz po II wojnie światowej i w latach 50., twór ten rządził, gdy USA budowały swoją dominację w świecie, ostro konkurując z ZSRR oraz dobierając argumenty organizacyjne i akcenty artystyczno-estetyczne z dorobku kultury zachodniej, która – dość jednoznacznie jeszcze – opierała się na sztuce europejskiej (por.: S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*).

W świecie sztuki koncepcja ta związana była m.in. ze spektakularną zmianą procedur wartościowania sztuki. Państwowe muzea i galerie oddały władzę w ręce dilerów i organizatorów aukcji dzieł sztuki. Mniej więcej od połowy lat 70. muzea kupują prace do kolekcji na rynku sztuki lub według hierarchii ustalanych przez rynek (lub w trybie mieszanym: muzea uczestniczą wspólnie w procesie ustalania ceny rynkowej). Wartość symboliczna i estetyczna dzieła schodzi na drugi plan, wyparta przez wartość rynkową i cenę aukcyjną.

W Niezbędniku „dobry” jest Duchamp, Warhol i Beuys. Pierwszy zmiażdżył wszelką, inną od spekulatywnej, wartość dzieła sztuki, drugi wypełnił pustkę, jaka powstała po tej operacji, popkulturą treścią i otworzył szeroko drzwi spekulantom rynkowym. Trzeci wkroczył na koncesjonowany przez liberałów teren politycznego aktywizmu. Popkultura zesła się z poppolityką.

A kto jest „zły”? W „świecie sztuki” zorganizowanym na wzór luksusowego kurortu (czy kasyna) „zły” może pojawić się tylko na marginesach silnie strzeżonej przestrzeni, by nie zakłócać podawania drinków podczas pokazu mody, albo w trybie zawołowanym, albo nie mówi się o nim wcale. Autorzy poradnika przebąkują o odważnej szarży kuratorów MSN na obieg przykościelny i stadionowy, na malarzy „wyklętych”, środowisko Frondy czy Pressji, komiksy Muzeum Powstania Warszawskiego, pomniki smoleńskie.

Jaki jest terytorialny zasięg opisywanego „świata sztuki”? Czy mamy powszechnie postrzegalne oznaki jego obecności w Chinach lub Rosji?

Jedno możemy powiedzieć z całą pewnością: w sensie terytorialnym nie ma go od 15 lipca 2021 w Afganistanie. Ta obserwacja, z pozoru cząstkowa, bardzo wiele mówi w kontekście tego, co stało się w Afganistanie w sierpniu 2021. Jak dziś powszechnie wiadomo, ewakuowali się stamtąd Amerykanie z całym „kolektywnym Zachodem”.

Użycie pojęcia „kolektywny Zachód” w kontekście sztuki ma swoje surowe konsekwencje. Trzeba by wytłumaczyć myślową podstawę, na której umieszcza się obok siebie czynniki politycznej i gospodarczej (i wojskowej) siły oraz subtelnych (z pozoru) czynników ideowych (często o charakterze religijnym): aksjologicznych, epistemologicznych i estetycznych.

Jak ideologie pracują na rzecz władzy, na ogół wszyscy wiemy z życiowego doświadczenia. W kraju, gdzie miały po wojnie miejsce co najmniej dwie głębokie orki ideologiczne, nie trzeba przekonywać o istnieniu tego rodzaju związków. W Polsce nie trzeba także ludziom tłumaczyć, że w tych grach bierze udział także sztuka. Edukację na ten temat dostaliśmy najpierw w świecie zimnowojennym, gdy Polska znalazła się w orbicie imperialnych wpływów Kremla, a później, po roku 1989, z doświadczenia uczestnictwa (w tym także w życiu artystycznym) w nowym układzie sił, których horyzont wyznaczały Unia Europejska i NATO.

W tym miejscu proszę dokonać (wciąż w oparciu o wiedzę potoczną) trudnej operacji wykroczenia poza standardowe przekonania, w których występują wciąż dwa „terytoria” – historyczny świat zimnowojennych mocarstw (przed rokiem 1989) i nowy, wspaniały, neoliberalny świat „końca historii”, w którym szczęśliwie znalazła się Polska. Świat końca historii jest „światem sztuki”, jakże udanie i zgrabnie przedstawionym w *Niezbędniku inteligenta*.

Dokonuje się właśnie wyjątkowo spektakularne (choć ze znakami zmiany mamy do czynienia przecież od co najmniej 15 lat) kolejne polityczne i aksjologiczne „cięcie”. Na naszych oczach przekształcają się geopolityczne uwarunkowania, które pozwoliły „światu sztuki” zaistnieć w takim (archaicznym

z perspektywy 2021 roku) kształcie, w jakim go przepięknie syntetyzują redaktorzy *Niezbędnika*. Zmienia się dyskurs o sztuce i świecie sztuki.

Podnosi się fala krytyki postmodernizmu jako kapitalistycznego fantazmatu. Idzie ona „konserwatywnym” torem poszukiwań źródeł nowoczesności, rozpoznawania teologii stojących za nowoczesnym ateizmem (postsekularyzmem), „postępowym” torem krytyki trudnego położenia środowisk pracowniczych oraz tropem „realizmu ekologicznego”, stawiając sobie jako zadanie zapobiegnięcie katastrofie materialnego świata przyrody podmienianego przez wirtualne, obrazkowe miraży produkowane przez korporacje. Są to procesy trwające od co najmniej 15 lat, które zdążyły wygenerować swoje wersje radykalne i koncyliacyjne. Zdążyły spowodować wojnę „konserwatywnych” realistów, podkreślających historyczną uniwersalność wiary religijnej, z „postępowcami” uniwersalizującymi kulturowy marksizm. Kapitalizm także zdążył się już dziś ubrać w ornat obrońców Ziemi i głośno na ekologiczną mszę dzwoni. Powstało wiele pośrednich ścieżek ideowych, których dramaturgia znajduje odzwierciedlenie na scenie sztuk wizualnych. Dobrze wiedzą o tym najmłodszy artyści, którzy śmiało i bez kompleksów, po swojemu, falsyfikują dziś Duchampa, Kosutha, Warhola i Beuysa z osobna albo do kupy wziętych.

Gdzie dziś leży nasz „świat”? Jakie jest jego terytorium i czy świat sztuki opisany w *Polityce* dobrze go obsługuje? Do tej pory takie pytania uznawano za podstępne i suflowane przez złe siły, by przesunąć kraj na ciemną stronę mocy. Tymczasem dzisiaj nie ma już dawnych biegunów, czyli: po jednej stronie słusznie minionej krainy gospodarczo-ideologicznej ciemności Wschodu, a po drugiej stronie jasnej, radosnej, „otwartej”, demokratycznej, sytej krainy wiecznej szczęśliwości Zachodu. Reprezentowały te siły, przez długi powojenny okres, dwa imperia – Rosja i Stany Zjednoczone. Przez ostatnich 30 lat wydawało się, że „koniec historii” pozostawił na scenie tylko jedno imperium – USA, z dość pokaźnym „pryszczem” w postaci Unii Europejskiej. Dziś świat jest wielobiegunowy, głównie za sprawą Chin. Ale i Rosja odbudowała się znacznie wojskowo, nie mówiąc już o innych pretendentach do statusu imperium. Trzeba dużej ślepoty albo złej woli, by tego nie zauważać.

Z pozorów znaleźliśmy się w innym miejscu wobec biegunowych sił. Wiadomo, jesteśmy od roku 1989 po stronie Stanów Zjednoczonych, które ostatnio słabną, lecz wciąż eksportują do nas wojsko, *fast food*, poprozrywkę, „kontenery informacji medialnej” i sztukę (towary zresztą różnej jakości, nierzadko przeterminowane). Niektóre kompetencje przekazują innym aspirującym do mocarstwowej roli, np.

Unii Europejskiej. Dziś dyscyplinuje nas wciąż gospodarczo i kulturowo Zachód, co dla nas oznacza przede wszystkim UE. To nie jest jednak monolit, a wewnętrzne napięcia w Unii dały stosunkowo niedawno spektakularny efekt w postaci *brexitu*. Elity brukselskie w sztuce preferują wartości i model, jakie wyłaniają się z *Niezbędnika inteligenta*, zredagowanego przez Piotra Sarzyńskiego. Budowa innej, skorygowanej w duchu większej suwerenności państw, orientacji w Unii uporczywie trwa, choć efekty tej pracy są na razie mało spektakularne.

Realisci mówią, że za kluczowymi decyzjami w UE stoją Niemcy. Ważne, że już nie podejmuje ich za nas Rosja. To korzystna zmiana, ale Polska obecnie – inaczej niż 40 lat temu – za plecami ma nie upragnioną Europę, lecz Azję. Oczywiście, jest tam jeszcze Białoruś, Ukraina, Rosja. Potem Azja, ale czy to źle? Azja dla wielu dawnych pokoleń bywała koszmarem, bywała jednak również z różnych powodów atrakcyjna.

Ważniejsze od tego, czy Azja (z Chinami u spodu) jest atrakcyjna, czy nie, pozostaje pytanie, czy mamy swoje „terytorium” i czy obsługują je nasze własne idee?

Inne pytanie, czy nas na to stać? A może nie chcemy takiego uciążliwego aparatu państwa, łączącego odrębność terytorialną z suwerennością kulturową? Wiąże się to przecież ze sporym wysiłkiem na każdym polu. Czy nam się chce? Odpowiedzmy wymijająco: jednym się chce, innym nie.

Z kim zawierać sojusze, bez których się nie obejdzie, gdyby społeczeństwo zechciało upierać się za utrzymaniem suwerennego terytorium i kultury (i sztuki)? Dalej z Ameryką? Czy Ameryka jeszcze istnieje jako poważna imperialna siła po Afganistanie? Niech będzie, że istnieje (proszę darować poprzednie, zgryźliwe pytanie), ale jeśli z USA, to za jaką cenę? Być może ceną ma być pełna zgoda na „świat sztuki” suflowany nam przez *Niezbędnik inteligenta Polityki*. Aktualne ideowe parcie w elitach brukselskich wzmacnia tę orientację. Ale nawet gdyby tak miało być, to *Niezbędnik* w swojej wersji z pierwszej połowy roku 2021 jest mocno przeterminowany.

A może jednak rozmawiać intensywnie z UE (z Niemcami), a nawet tworzyć tam swoje lobby? Wydaje się, że to wciąż „kolektywny Zachód”. Czy naprawdę kolektywny? Czego chce Europa? Czyżby chciała stać się imperium i czy dalej pod opieką Ameryki, a może – o zgrozo! – przeciwko niej? I co by to oznaczało dla sztuki?

Sądzę, że Europa (a może jej środkowo-wschodnia część) wbrew panującym opiniom wkrótce pokusi się o swój własny pakiet kulturowy. W końcu ona jest macierzą tego, co pojawiło się jako „świat sztuki” sygnowany przez ostatnich 70 lat przez USA. Przecież awangarda kiełkowała nie tylko w Polsce, ale także na dzisiejszej Białorusi! To, co nam dziś serwuje unijna, liberalna większość, nie wygląda atrakcyjnie nie tylko dla nas, w Polsce, ale także w innych europejskich krajach itd., itd.

Same pytania, mgliste odpowiedzi.

Czy ktoś w Polsce chce o tym w ogóle rozmawiać w innym stylu niż histeryczne rzucanie obelg? ✖

Czy ktoś
w Polsce
o tym w
rozmaw
w innym
niż hist
rzucani

VILÉM FLUSSER

Metafory światła

Z ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ
PRZEMYSŁAW WIATR

Wkraczamy w Epokę Elektromagnetyczną. Słowa klucze, takie jak mikroelektronika, sztuczne inteligencje, roboty, obrazy komputerowe i hologramy, to niektóre drogowskazy na naszej drodze z kultury materialnej do „niematerialnej”. Zamiast manipulować bezwładną, podstępłą materią, powinniśmy się skupić na przetwarzaniu promieni i tych osobliwych cząsteczek, z których się składają. Wibrowaniem tych cząsteczek, którego efektem jest np. światło, zajmuje się elektrodynamika. Można też przedstawić to inaczej: elektrodynamika ma do czynienia ze światłem, choć czasem jest to światło niewidzialne. Dlatego możemy powiedzieć, że zbliżamy się do Epoki Światła. Stwierdzenie to prowadzi na myśl inną metaforę: opuszczamy Epokę Mroku. Zanim jednak sobie tego pogratulujemy, byłoby mądrze rozważyć, co kryje się za tą metaforą. Tekst ten dotyczy kilku takich implikacji.

91



Większość z nas angażuje się na rzecz Światła, a przeciwko Ciemności. To manicheistyczne oddanie wyraża się w wielu metaforach: Budda to

¹ Maszynopis stanowiący podstawę niniejszego tłumaczenia – zacytowany oryginalnie *Light metaphors* – pojawił się w zredagowanej i skróconej wersji, pod tytułem *Curies' Children. Vilém Flusser on science*, we wrześniowym numerze czasopisma „Artforum” z 1986 roku. Był to pierwszy esej Flussera opublikowany na łamach tego magazynu (wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

Oświecony, czoło Mojżesza promienieje,² a głowy świętych są otoczone aureolami. Jednak to nie z tego rodzaju metaforami mamy do czynienia w Epoce Nowoczesnej, którą właśnie opuszczamy. Światło w przednowoczesnych metaforach promieniuje z tła, oświetla niejako z tyłu, jest „transcendentne”. Człowiek nowoczesny mu nie ufa. Takie światło stwarza bowiem wrażenie, jakby świat zjawiał się w opozycji do lśniącego tła (jak w malarstwie bizantyjskim), a zjawiska³ przecież łudzą. Człowiek nowoczesny oddaje się światłu wysyланemu w odwrotnym kierunku, takiemu, które sam rzutuje przeciwko światu. Światło to nie pomaga zjawiać się światu, lecz czyni go transparentnym, co wyraża się w metaforach, takich jak wyjaśnianie, refleksja, oświecanie, i co można sprwadzić do jednej metafory: Światło Rozumu.

Rozważmy więc metaforę Światła Rozumu. Świat musi być ciemny, jeśli tego rodzaju światło ma mieć jakikolwiek cel. Gdyby był oświetlany z tyłu, promienie Światła Rozumu zostałyby wchłonięte. Każde takie zakulisowe światło musi zostać zasłonięte, zanim Światło Rozumu zacznie wyjaśniać i oświecać. To zasłanianie przypomina obskurantyzm, patrząc z perspektywy przednowoczesnych metafor światła. Kiedy tylko transcendentne światło zostaje zatrzymane, ciemność spowija kulisy świata, a naszym zadaniem jest zanieśenie tam Światła Rozumu. Czyniąc to, zgłębiając ciemność, powinniśmy zobaczyć, co się tam kryje. Mianowicie ogniwa łączące ze sobą zjawiska, innymi słowy: zobaczymy prawdziwą strukturę świata. Wówczas powinniśmy się znaleźć w pozycji pozwalającej na manipulowanie nią. Światło Rozumu to poszukiwanie Prawdy jako narzędzia zdobywania Władzy. Dlatego nowoczesne metafory światła są lucyferyczne: pokazują człowieka niosącego światło z zamiarem zdobycia władzy.

To utożsamienie Epoki Nowoczesnej z Lucyferem (albo, żeby być nieco życzliwszym: z Prometeuszem) było niemożliwe do pomyślenia tak długo, jak długo Epoka Rozumu była w pełni rozwoju, ponieważ rezultaty działania Światła Rozumu, mianowicie nauka i technologia, zdawały się wskazywać w kierunku Nieba, nie Piekła. Jednak teraz, kiedy widzimy, dokąd nas rzeczywiście prowadzą (do Auschwitz, do broni termonuklearnej, do degradacji środowiska), teraz, kiedy sępy zaczynają pożerać nasze wątroby, jesteśmy w pozycji pozwalającej docenić lucyferyczny posmak nowoczesnych metafor światła. Gdy porównamy bizantyjską ikonę z wczesnorenesansowym obrazem, zobaczymy, co kryło się w odrzuceniu zakulisowego światła i w zaangażowaniu na rzecz światła poszukującego.

2 Flusser ma tu na myśli, jak można przypuszczać, opisaną w rozdziale 34 Księgi Wyjścia promieniającą twarz Mojżesza, który po odnowieniu przymierza z Bogiem zszedł z góry Synaj. Motyw ten uwieczniali artyści, np. Michał Anioł i Jusepe de Ribera.

3 Flusser korzysta tu z trudnej do oddania w języku polskim gry słów: *to appear* (m.in. „zjawiać/pojawiać się”) i *appearances* („pozory”).

W utożsamieniu oświecenia i ognia piekielnego drzemie jednak niepokojący element, który zdaje się być rzecznikiem nostalgicznego powrotu do przednowoczesnych okoliczności. Oczywiście, nie wchodzi to w grę. Nikt, nawet najradykałniejsza „alternatywa”, nie będzie poważnie rozważał pogardzającego rozumem średniowiecznego życia jako alternatywy naszego. Byłoby to odrażające. Nie sam rozum przecież, lecz rozum ubóstwiony (jak w metaforze Światła Rozumu) jest odpowiedzialny za gilotyny i wszystko co po nich. Jednak wspomnianego niepokojącego elementu można uniknąć. Pozwala na to owa metafora.

Światło Rozumu to pochodnia, którą niesiemy, eksplorując zakulisowy mrok świata. Jest jednak wyposażona w lustro odbijające promienie z powrotem do źródła. Przenosiła ta implikuje zatem metaforę lustra, spekulacji. Właściwym dla rozumu działaniem jest próba wyjaśnienia samego siebie. Rezultatem tej metafory jest więc nie tylko nauka i technika, ale także krytyka nauki i techniki (lub czystego i praktycznego rozumu). Dlatego wraz z przemierzaniem mroku spowijającego kulisy świata rozum czyni własne tło coraz bardziej przejrzystym. Utożsamienie oświecenia z ogniem piekielnym staje się mniej niepokojące, jeśli nie uznajemy go za argument na rzecz nostalgicznego powrotu do średniowiecza czy za argument przeciwko rozumowi i racjonalności, lecz kiedy traktujemy je jako efekt krytycznej analizy rozumu przez rozum podejmowanej w czasach Hume’a, Kanta, Freuda i później.

Zabieg ten nadaje jednak metaforze Światła Rozumu osobliwą strukturę. Pokazuje ona z jednej strony świat zjawisk z mrokiem w tle, z drugiej – Światło Rozumu z piekielnym mrokiem w tle. A wraz z podążaniem w głąb ciemności kryjącej się za światem i odkrywaniem tego, co się tam znajduje, wraz z manipulowaniem strukturą świata, Światło Rozumu odkrywa piekło, które samo skrywa, te diaboliczne siły popychające je wciąż dalej. Niezwykle trudno zaangażować się w tak przedstawioną rzeczywistość, zwłaszcza po Freudzie i po Auschwitz. W rzeczy samej, pochodnia spala swojego tragarza, przemierzającego zakulisową ciemność świata, w proch. Niekoniecznie jedynie metaforyczny.

93




Tak czy inaczej, elektromagnetyzm usuwa w cień nowoczesne metafory światła: Światła Rozumu, wyjaśniania, spekulacji, oświecania i każdą inną. Można co prawda utrzymywać, iż odkrycie, że nieprzezroczyste przedmioty (coś, co zwykliśmy nazywać „materią”) składają się z wibrujących cząsteczek i są węzłami wewnątrz elektromagnetycznego pola, jest triumfem Światła Rozumu. Można twierdzić, że Rozum uczynił materię transparentną, że ją wyjaśnił. Choć możemy też być zaniepokojeni faktem, że to wyjaśnienie materii prowadzi do odkrycia zakulisowego światła świata nie całkiem różnego od tego, które widzimy na bizantyjskich obrazach – tylko jaśniejszego (jak przy atomowym grzybie). Ale to nie dlatego elektrodynamika znosi nowoczesne metafory

światła, że w pewnym sensie przywraca metafory przednowoczesne. Nowoczesne metafory stały się przestarzałe, ponieważ odkryto, że sam rozum jest fenomenem elektromagnetycznym, a nie samodzielny źródłem światła. Snop światła rozumu oświetlający ciemny świat okazuje się wypływać z tego samego Oceanu Światła, w którym swoje źródło ma obiektywny świat. Dlatego potrzebujemy nowych metafor światła.

Neuropsychologia sugeruje, że to, co nazywamy „procesami mentalnymi” – percepcja, wyobraźnia, doznania zmysłowe, pożądania, rozum, to w gruncie rzeczy złożone chemiczne i elektromagnetyczne procesy, które mają swoje miejsce w mózgu i które można sprowadzić do kwantowych skoków elektronów między synapsami. I nie jest to jedynie teoretyczna teza, skoki te można bowiem symulować w biernej materii, a wówczas skutkują tym, co znane jest jako sztuczna inteligencja. Wyposażone w nią maszyny potrafią liczyć, wykonywać operacje logiczne, podejmować decyzje i zlecać innym maszynom, by manipulowały przedmiotami zgodnie z tymi decyzjami. Innymi słowy: sztuczne inteligencje posiadają niektóre najbardziej abstrakcyjne cechy rozumu, te odnoszące się do wolności. Maszyny te pokazują, na swój naiwny sposób, że to, co nazywamy „rozumem”, oraz to, co Epoka Nowoczesna nazywa „Światłem Rozumu”, jest serią kwantowych skoków, fenomenem elektromagnetycznym lub, żeby wyrazić to metaforycznie, rozum jest jednym z ogniów w tle świata.

94

Tego rodzaju przeformułowanie metafory światła musi mieć konsekwencje, których nie potrafimy jeszcze przewidzieć. Jedną z nich jest konieczność myślenia o rozumie, tak jak każdej materii, jako formie energii. A to ruguje tradycyjne „ontologiczne” rozróżnienie między materią a duchem. Jeśli jedno i drugie jest formą energii, jak materia może stać się przedmiotem ducha, a duch podmiotem materii? A także, *a fortiori*, jak Światło Rozumu może być promieniem oświetlającym przedmioty z zewnątrz? Inna konsekwencja dotyczy kolejnego rozróżnienia, tym razem odnoszącego się do naturalnych (ludzkich) i sztucznych inteligencji. Ostatecznym rezultatem nowej metafory światła będzie najprawdopodobniej porzucenie nowoczesnej idei człowieka jako racjonalnego podmiotu w obiektywnym świecie. Zamiast tego będziemy musieli najpewniej przyznać, że istnieje uniwersalny Ocean Światła (pole elektromagnetyczne) składający się z cząsteczek wibrujących w sposób, którego rozum nie może do końca wyjaśnić, ponieważ sam jest taką wibracją. Oto nowa (niezbyt optymistyczna) metafora, która charakteryzuje wspomniane w pierwszym akapicie tego tekstu przejście z Epoki Mroku do Epoki Światła.



Mimo że rozum nie może w pełni wyjaśnić, w jaki sposób wibrują cząsteczki, co pokazuje zasada Heisenberga, potrafi współpracować z tym promieniowaniem. Od czasów wynalezienia fotografii światło jest

czymś, z czym dość dobrze sobie radzimy. Dowodzi to, że nie uważamy już światła za coś, co sami projektujemy w świat, lecz co przychodzi ze świata, jednak w całkiem inny sposób niż przednowoczesne światło transcendencji. Przychodzi nie po to, by oddawać mu cześć, lecz aby je przetwarzać, nie nadaje wszystkiemu znaczenia, lecz jest bezsensownym, absurdalnym wirem. Możemy przetworzyć to zakulisowe promieniowanie, aby stało się sensowne, wykorzystując przynajmniej dwie metody. Z jednej strony, jak w przypadku fotografii (obrazów wideo, komputerowych lub hologramów), możemy zmienić promienie w symbole. Z drugiej strony, jak w przypadku sztucznych inteligencji, możemy w ramach tego promieniowania symulować nasz rozum, żeby myślał i zmieniał świat za nas. Obie metody łączą się dziś w jedną: sztuczne inteligencje potrafią produkować fotografie, hologramy, znaczące symbole.

Wkraczamy w epokę, w której promieniowanie będzie zarówno podmiotem, jak i przedmiotem, a wszystko, co do tej pory było produkowane przez rozum z materii, będzie wytwarzane bardziej efektywnie przez promieniowanie za pomocą promieniowania. Czy wobec tego powinniśmy się spodziewać (korzystając z jeszcze jednej metafory), że Nowa Epoka będzie Epoką Promieniotwórczą?⁴ ✖

4 Kolejna gra słów autora trudna do oddania w języku polskim, która ma podkreślać, jak można się domyślać, niejednoznaczność wniosków – w odniesieniu do zbliżającej się nowej epoki. Flusser używa tutaj angielskiego *radiant*, które może oznaczać „promienisty”, „rozpromieniony”, ale odsyła także do skojarzeń z radioaktywnością (promieniotwórczością).

WYBRANE Z KALENDARZA :

1. Janusz Oskar Knorowski, **CIEMNA STRONA RAJU**
Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny, 1.08–31.10.2021
Kuratorka: Dorota Seweryn-Puchalska

Wystawa prac Janusza Oskara Knorowskiego prezentuje najlepsze dzieła twórcy, które powstały od 1988 roku. Znajdziemy wśród nich pracę dyplomową, obiekty późniejsze, a także najnowsze realizacje wykonane w wielkim formacie – rozciągające się przez kilkanaście metrów iluzoryczne przedstawienia betonowych ogrodzeń. Całość wywołuje intrygujący efekt, gdyż malarskie medium obrazu Knorowski wykorzystuje na dwa sposoby. Z jednej strony realizuje dwuwymiarowe przedstawienia, przeznaczone do jednostronnego oglądu, z drugiej zaś buduje instalacje przestrzenne zachęcające widza do wielostronnej percepcji.

2. Jakub Adamek, Dorota Borowa, Agnieszka Kieliszczyk, Kamil Kuskowski, Igor Przybylski, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, Marcin Zawicki, **THE MAGNIFICENT SEVEN. ARTYŚCI I ARTYSTKI Z KRĘGU GALERII M² 2007–2020**
Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie, Jędrzejów, 2.07–26.09.2021

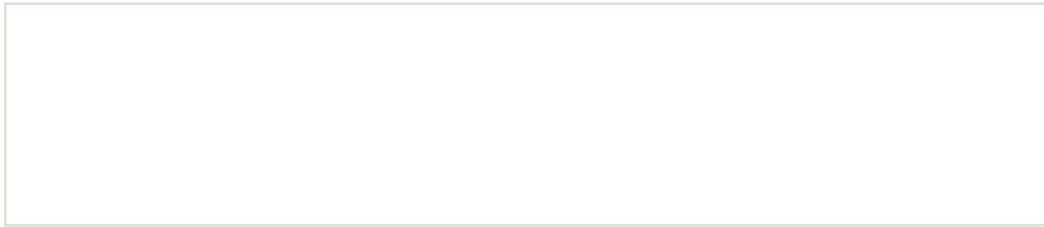
W pięknie położonym muzeum na jędrzejowskim rynku prezentowana jest niewielka, ale za to różnorodna wystawa prac artystek i artystów związanych z warszawską Galerią m². Szczególną uwagę przykuwają na niej trzy realizacje Igora Przybylskiego. Są to obrazy z cyklu ukazującego model H9 autobusu marki Autosan. Kompozycje odznaczają się wysoką estetyką i kolorystyczną harmonią, dzięki czemu idealnie podkreślają formalne walory kultowego pojazdu. Choć artysta przedstawił jedynie fragment wspomnianego cyklu, dwa obrazy z wystawionych prezentują się jako dyptyk o spójnej budowie.

3. Edward Dwurnik, **POLSKA**
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, Toruń, 9.07–10.09.2021
Kurator: Krzysztof Stanisławski

Polska to najobszerniejsza w historii retrospektywa Edwarda Dwurnika i największa w sezonie wystawa malarstwa w kraju. Pokazano 450 dzieł z 16 kolekcji muzealnych i 12 zbiorów prywatnych. To obrazy i rysunki zarówno powstałe w młodości artysty, w okresie dojrzałym, jak i wykonane w ostatnich latach życia. Obok wielkoformatowych przedstawień figuralnych, inspirowanych pracami Nikifora Krynickiego czy Jana Matejki, pokazano mniej znane abstrakcyjne płótna Dwurnika, wyraźnie nawiązujące do twórczości Jacksona Pollocka.

4. **OD BLACK MOUNTAIN COLLEGE DO POP-ARTU. POWOJENNA SZTUKA AMERYKAŃSKA I DOKUMENTY Z ARCHIV DER AVANTGARDEN**
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 14.05–3.10.2021
Kurator: Przemysław Strożek

Jak píše kurator, wystawa *Od Black Mountain College do pop-artu* ukazuje powojenne przeobrażenia artystyczne w Stanach Zjednoczonych na podstawie części zbiorów z *Archiv der*



Avantgarden w Dreźnie. Wybrane obrazy, rzeźby, instalacje, fotografie, plakaty, projekty filmowe i parateatralne, czasopisma, książki, druki i inne dokumenty potraktowano równorzędnie jako ważne świadectwa nowatorskich praktyk inicjowanych po drugiej stronie Atlantyku. Obiekty uporządkowano chronologicznie według następujących po sobie nurtów i grup artystycznych: Black Mountain College, sztuka abstrakcyjna, happening, Fluxus, pop-art, minimal art, postminimalizm, sztuka konceptualna i land art.

97

5. Jarosław Modzelewski, Szawel Płóciennik, **ZDERZENIE**
Janos Gallery, Warszawa, 2.07–2.08.2021

Zgodnie z tytułem wystawy, pokaz jest zderzeniem mistrza z uczniem: Jarosława Modzelewskiego z Szawłem Płóciennikiem. Dzięki niemu zaprzyjaźnieni twórcy mogli jeszcze lepiej się poznać. Wyznali: (...) *o najciekawsze w zaproponowanym nam eksperymencie było naświetlenie pewnej perspektywy, która zogniskowała się wyraźnie podczas naszych rozmów i w trakcie wspólnego malowania pracy* Obraz podwójny. *W wątkach, w których wzajemnie odnosiliśmy się do własnych obrazów, z akordu na akord coraz wyraźniej (...) dochodziły do głosu prywatne tragedie, o których nie mówiliśmy, ale o których mówiły nam zderzające się przed nami obrazy.*

6. SZTUKA POLITYCZNA

CSW Ujazdowski, Warszawa, 27.08.2021–16.01.2022
Kuratorzy: Piotr Bernatowicz, Jon Eirik Lundberg

Sztuka polityczna to znacznych rozmiarów ekspozycja składająca się z prac 28 artystek i artystów pochodzących niemalże ze wszystkich kontynentów. Pokaz staje w opozycji do dominującej w świecie artystycznym postawy poprawności politycznej, naświetla problemy, które w przestrzeni publicznej Zachodu są cenzurowane. Zdaniem kuratorów zaprezentowane dzieła rzucają światło na mechanizmy władzy zwykle ukryte przed wzrokiem publicznym i uczą, jak konfrontować takie struktury z prawdą, humorem i sarkazmem.

1.



98



2.



2.



☛ FOT. M. LIS; DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUZEUM NADWIŚLAŃSKIEGO W KAZIMIERZU DOLNYM

☛ IGOR PRZYBYLSKI, H9-10 (WSKA-621), 2017, AKRYL, PŁÓTNO, 100×80 CM

☛ IGOR PRZYBYLSKI, H9-11 (WGM-01785), 2017, AKRYL, PŁÓTNO, 100×80 CM

☛ IGOR PRZYBYLSKI, H9-05 (KLAMKA), 2017, AKRYL, PŁÓTNO, 70×50 CM

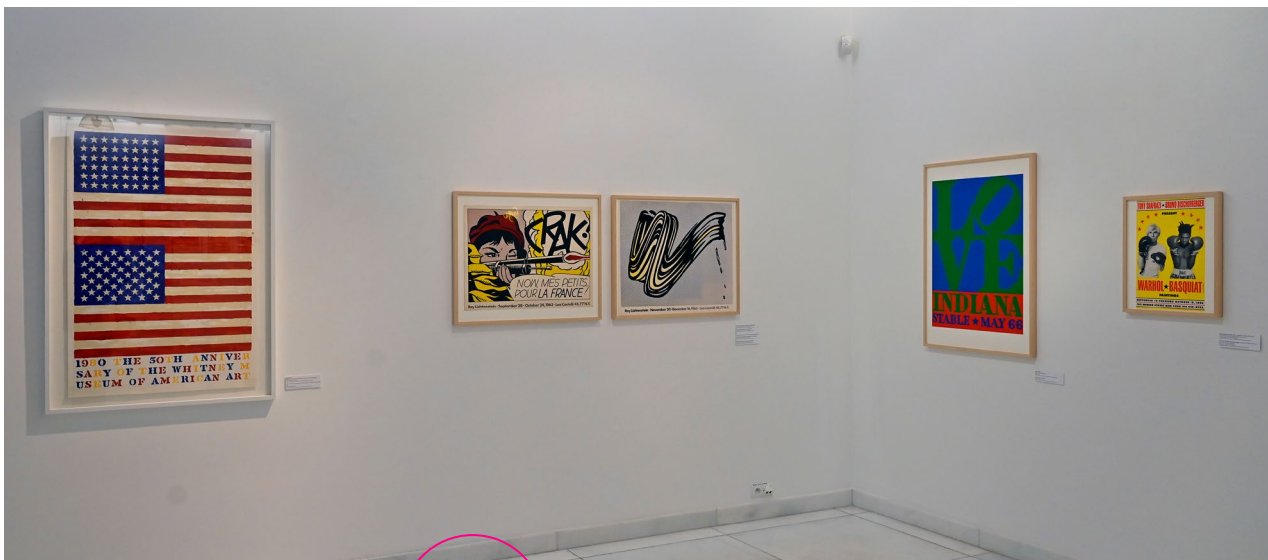
3.

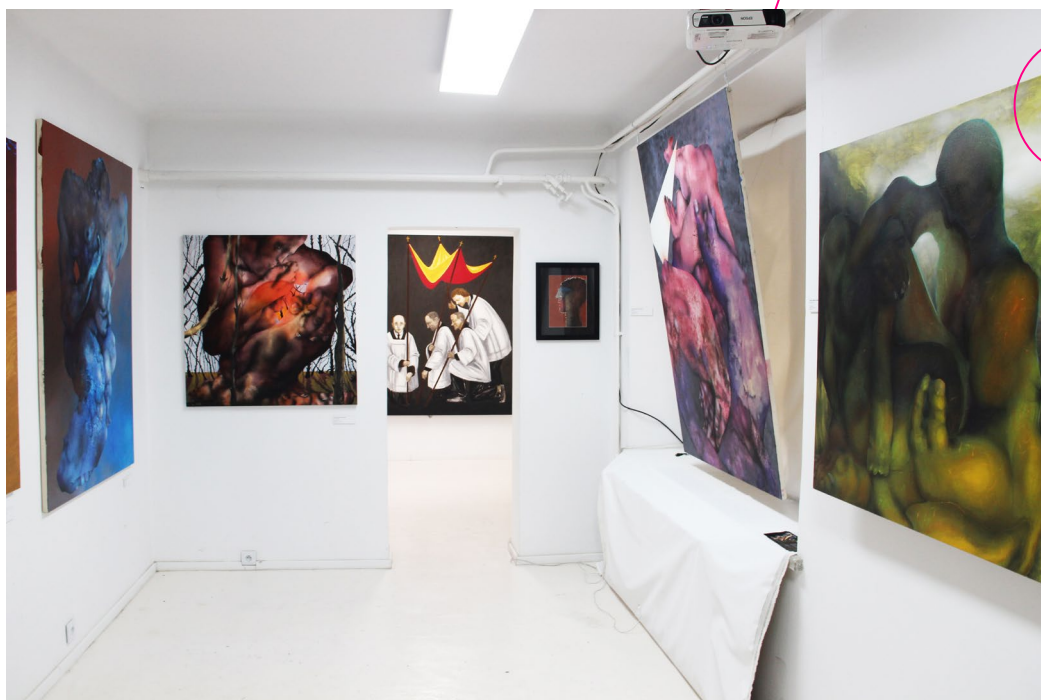


☛ EDWARD DWURNIK, ANTABUS, 1973, AKRYL, OLEJ, PŁÓTNO, 146×114 CM, KOLEKCJA KATARZYNY I WOJCIECHA SZAFRAŃSKICH. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI CSW ZNAKI CZASU W TORUNIU

☛ FRAGMENT EKSPOZYCJI, OD LEWEJ: JASPER JOHNS, ROY LICHTENSTEIN: PLAKATY WYSTAWY ROYA LICHTENSTEINA W LEO CASTELLI GALLERY; ROBERT INDIANA, PLAKAT WYSTAWY WARHOL - BASQUIAT PAINTINGS. FOT. FOTOBANK.PL/PGS

4.





↑ FOT. S. PŁOĆIENNIK; DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW



↑ PRACA OSCARA OLIVARES NA WYSTAWIE SZTUKA
POLITYCZNA W CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZAMEK
UJAZDOWSKI. FOT. D. CZARNOCKI

...BÓG W DOM¹

GALERIA KAPLICA
4 WRZEŚNIA – 24 PAŹDZIERNIKA 2021

KURATOR: LESZEK GOLEC

Z PRYWATNYCH ZBIORÓW ARTYSTÓW:
ROBERTA KUŚMIROWSKIEGO
ANDRZEJA RÓŻYCKIEGO
XAWEREGO WOLSKIEGO
GUSTAWA ZEMŁY



Zaproszeni do projektu artyści kolekcjonują stare ikony, stare sakralne rzeźby, fragmenty kościelnego wyposażenia... *Kolekcjoner (...) ma zarówno świadomość wartości tego, co udało mu się już zgromadzić, jak i tego, czego jeszcze nie posiada, a co stanowi konieczne dopełnienie zbioru. Z punktu widzenia psychoanalizy, w skrajnych przypadkach, stanowić on może nawet zagrożenie dla bliźnich, gdyż nie waha się przekroczyć obowiązujących norm etycznych (...).*²

101

Wybrane obiekty-rekwizyty zmieniły galerię w opuszczoną kaplicę dworską. Dwoistość skojarzeń – kaplica/galeria, podwójna wartość krucyfiksu – religijna/kunszt – to tylko dwa z wielu powodów do zaproszenia na wystawę.

ROBERT KUŚMIROWSKI (UR. 1973) – ARTYSTA MULTIMEDIALNY, PEDAGOG, LAUREAT PASZPORTÓW „POLITYKI” I DOROCZNEJ NAGRODY MKIDN W DZIEDZINIE SZTUK WIZUALNYCH.

XAWERY WOLSKI (UR. 1960) – RZEŹBIARZ, STUDIOWAŁ W ASP W WARSZAWIE, W 1984 W ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS W PARYŻU, A NASTĘPNIE W NOWYM JORKU W STUDIO SCHOOL OF DRAWING, PAINTING AND SCULPTURE. TERAKOTA – MEDIUM, W KTÓRYM REALIZUJE WIĘKSZOŚĆ SWOICH RZEŹB – SYTUUJE GO BLISKO WYTWÓRSTWA W JEGO PIERWOTNEJ, ZNACZNIE ZMITOLOGIZOWANEJ POSTACI.

GUSTAW ZEMŁA (UR. 1931) – RZEŹBIARZ, PEDAGOG SPECJALIZUJĄCY SIĘ W ZAKRESIE RZEŹBY POMNIKOWEJ, SAKRALNEJ, AUTOR M.IN. POMNIKA POWSTAŃCÓW ŚLĄSKICH W KATOWICACH.

ANDRZEJ RÓŻYCKI (UR. 1942) – REŻYSER FILMOWY, ARTYSTA MULTIMEDIALNY, SCENARZYSTA, TEORETYK SZTUKI. W LATACH 70. I 80. WSPÓŁPRACOWAŁ Z WYTWÓRNIĄ FILMÓW OŚWIATOWYCH W ŁODZI, GDZIE ZREALIZOWAŁ KILKADZIESIĄT FILMÓW DOKUMENTALNYCH, GŁÓWNIEM O TEMATYCE ETNOGRAFICZNO-ANTROPOLOGICZNEJ.

1 „Gość w dom, Bóg w dom” to zasada nakazująca gospodarzom serdeczne i gościnne podejmowanie przybyłych.

Słowa te wypowiedziane na początku wizyty oznaczają radość z odwiedzin.

2 Mariusz Knorowski, *Kolekcja*.

Summaries

Stanisław Gajewski

POSTER POWER (SOCIO-POLITICAL ASPECT)

The topic of the article is the issue of using the poster as an effective instrument of social engineering in the conditions of various turning points in social and political life. The author points to the basic persuasive and agitational qualities of the image as a carrier of content in the message (poster) and indicates the tools for building emotions in the case of an individual recipient and directing emotions in relation to a mass recipient (including the crowd). The author also discusses the importance of emotions awakened (provoked) by visual and content message in creating attitudes and making decisions both in individual and mass perception.

Key words: poster, message, recipient, propaganda, emotions



Teresa Grzybkowska

JOURNEY TO THE SOURCES OF TIME – STANISŁAW BAJ PAINTING

Visiting the house of Professor Stanisław Baj, the outstanding painter who, despite working at the Warsaw Academy of Fine Arts, did not leave his native village of Dołhobrody in Podlasie, was an extraordinary experience. Baj is well aware that his power comes from his native land. Just as it is in the case of the writer Wiesław Myśliwski, his longtime friend, for whose novels Baj makes covers. In 2020, the artist received the Kazimierz Ostrowski Award from ZPAP in Gdańsk: *for fidelity to the tradition of great Polish landscape and portrait painting, for recognizing in the landscape of the native village and river the universal values of Time and Fate...*

Key words: Stanisław Baj, painting, the Bug river, Dołhobrody



Jan Stanisław Wojciechowski

THE WORLD OF ART

"The World of Art" analyses "Essentials of the Intelligentsia" published under the same title by "Polityka" weekly. That publication was

treated as an interpretation of the aesthetics proposed for many years by the so-called mainstream. Characteristic elements of this aesthetics are: displacement of the traditional category of beauty by intellectual speculation, the dominance of visual activities, action, new media, the alliance of artists with pop culture and politics, and the art market ubiquity. One of the aspects of this newly shaped "art world" is the new situation of art criticism. The critic seldom argues from the position of a philosopher of culture, but more and more frequently he becomes a market expert or a committed politician. Jan Stanisław Wojciechowski's text is a critical look at the contemporary situation of art propagated by the mainstream in the perspective of cultural studies. The world of art is seen as a phenomenon of a specific historical time, people and territories. The author asks a number of questions about the current state and future of artistic life in Poland, the subject of his particular interest.

BOGUSŁAW DEPTUŁA – historyk i krytyk sztuki, kurator wystaw, marchand, wykładowca. Autor licznych publikacji w dziedzinie sztuki, literatury i kulinariów. Ukończył Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1989 roku publikuje teksty o sztuce w prestiżowych pismach branżowych i nie tylko. Recenzent: *Tygodnika Powszechnego*, II Programu Polskiego Radia. W latach 2011–2013 redaktor naczelny miesięcznika *Art & Business*. W 2013 wydał w wydawnictwie WAB książkę na temat związków literatury i kuchni, zatytułowaną *Literatura od kuchni*. Członek Rady Programowej Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Kurator wielu wystaw.

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

STANISŁAW GAJEWSKI (ur. 22.09.1987 r. w Warszawie) – ukończył studia na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, doktorant tamże. Wiceprezes Polskiego Oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów Karykatury FECO Poland, członek Rady Programowej Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego. Pracuje w zakresie plakatu, ilustracji, rysunku prasowego, grafiki artystycznej oraz instalacji i działań w przestrzeni publicznej. Uczestniczył w licznych wystawach i konkursach krajowych oraz zagranicznych, laureat nagród i stypendysta (uzyskał m.in. stypendium prezydenta RP), organizator warsztatów artystycznych i wykładów o sztuce plakatu.

KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI (ur. 1962) – dyplom w PWSSP w Gdańsku w 1987 roku, tytuł profesora otrzymał w 2011. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, obiektem oraz tworzy prace video. Stypendysta DAAD w Worpsswede w 1992 roku, Fundacji Pollock-Krasner w Nowym Jorku w 2000, Miasta Sopot, Marszałka Województwa Pomorskiego, ZAIKS w Warszawie. Nagrody: Bielska Jesień '93, Festiwal Malarstwa w Szczecinie '96, III Triennale Sztuki Pomorskiej w PGS w Sopocie w 2017 roku.

TERESA GRZYBKOWSKA – profesor zwyczajny nauk humanistycznych, historyk sztuki. Zajmuje się malarstwem polskim i europejskim XV–XXI wieku, dawną i nową sztuką gdańską, malarstwem Jacka Malczewskiego, początkami muzealnictwa, związkami malarstwa z muzyką. Założyła od podstaw Wydział Historii Sztuki i rocznik *Porta Aurea* na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie wykładała w latach 1989–2002, pracowała również w tamtejszej ASP. Od 2002 związana z Uniwersyteciem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Członek ICOM, PISnSŚ, od 2000 roku zasiada w Kapitułe Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego ZPAP w Gdańsku, 2009–2014 członek Rady Naukowej Muzeum Narodowego w Krakowie. Autorka wielu książek, a także siedmiu wystaw i katalogów, m.in. w Muzeum Narodowym w Gdańsku (1997), Muzeum Historii Gdańska (2004), Muzeum Czartoryskich w Krakowie (1996), Muzeum w Wilanowie (2010).

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

KRZYSZTOF KRISTOFFER JĘGLIŃSKI – urodził się w 1952 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.

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.

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.

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

ŁUKASZ WIĄCEK – historyk i krytyk sztuki, kulturoznawca, kurator wystaw, nauczyciel akademicki. Od 2016 roku opiekun kolekcji malarstwa od II połowy XX wieku, Sekcji Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Lublinie. 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*.

DR HAB. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI – profesor 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.

ELEKTRA

Czytelnia słów i dźwięków

ZAPRASZAMY
OD PN. DO PT.
12-19

Nowa przestrzeń na kulturalnej mapie Mazowsza
Mazowiecki Instytut Kultury, ul. Elekoralna 12

ELEKTRA OTWARTA!