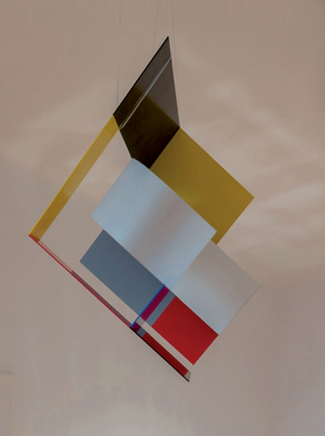


# ASPRACJE



ISSN 1732-6125  
CENA 16 ZŁ (W TYM 8% VAT)  
#58 (4/2019)



(Nie)  
Obecni

# JACEK SEMPOLIŃSKI

malarstwo

**24 stycznia — 8 marca 2020**

Godziny otwarcia Galerii:  
wt. – pt. 12.00–19.00  
sob. – niedz. 12.00–18.00

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

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

[www.bwasokol.pl](http://www.bwasokol.pl)  
[www.mksokol.pl](http://www.mksokol.pl)  
[facebook.com/bwasokol](https://facebook.com/bwasokol)  
[instagram.com/bwasokol](https://instagram.com/bwasokol)

**SOKÓŁ**  
Małopolskie Centrum Kultury  
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

**MAŁOPOLSKA**

**G**  
2014-2018

# SPIS TREŚCI

3	Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
8	Krzysztof Jurecki, <b>Sztuka Magdaleny Hueckel. Ciągłe o animie</b>
16	Marta Ewa Olbryś, <b>Szarość i czas, który minął...</b>
23	Monika Weychert, <b>Współczynnik fotografii w fotografii?</b>
31	Marta Ryczkowska, <b>Interakcje. Chłopcy PRL-owcy kontra Dzieci z Czarnej Dziury</b>
43	Krzysztof Lipka, <b>Arkadiusza Karapudy Słowa i obrazy</b>
50	Magda Brzezińska, <b>Strach w kieleckim Muzeum Narodowym</b>
54	Grzegorz Borkowski, <b>Punkt zwrotny? Decentralizacja w najbardziej centralnej instytucji świata sztuki</b>
57	Sławomir Marzec, <b>O sztukę wolną od modernizacji (i ich „normalności”)</b>
64	Zofia Jabłonowska-Ratajska, <b>Strojenie narodowej sceny</b>
75	Krzysztof Jegliński, <b>GAN. Gösta Adrian-Nilsson, 1884–1965. Marynarskie kompozycje. Dramaturgia koloru i dynamika miasta, 1918. Wystawa w Sven-Harry Art Museum w Sztokholmie, 2019.</b>
76	Alexandra Hołownia, <b>Na limicie</b>
80	Informacja prasowa: <b>Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru</b>
81	Fotoreportaż
86	Gdy rozum śpi, budzą się demony
88	Janusz Zagrodzki, <b>Grawitacja i nieważkość</b>
99	Iwona Lorenc, <b>Fenomenologia obrazu malarskiego Sławomira Marca</b>
110	Przemysław Kwiek, <b>„Szkoła Warszawska” w Galerii Walka Młodych</b>
117	Jan Rylke, <b>Warszawska szkoła sztuki wysokiej. Bagienko i szkoła</b>
123	Marek Maksymczak, <b>Tytuł, głupcze!</b>
128	Wybrane z kalendarza
133	Summaries
135	Nasi autorzy

ASPIRACJE  
#58 (4/2019)

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

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

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*  
Roman Kubicki, Teresa Pękała, Magdalena Sołtys,  
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

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

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

Sekretarz redakcji / *Editorial Assistant*  
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*  
Emilia Pyza

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

Druk / *Printed by*  
Drukarnia Akapit, Lublin

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

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

Prenumerata / *Subscription*  
[dystribucja@asp.waw.pl](mailto:dystribucja@asp.waw.pl)

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



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Jestem pod wrażeniem dwóch tekstów publikowanych w tym numerze *Aspiracji*: Jana Rylkego na temat *Warszawskiej szkoły sztuki wysokiej* i Przemysława Kwieka na temat „Szkoly Warszawskiej”. Oba trawersują różne ustalenia, upowszechnione poglądy i stereotypy w żywotnych kwestiach kultury artystycznej i samej sztuki. W piśmie akademickim mogą wywołać konsternację (zwłaszcza tekst Kwieka) ze względu na swoją formę, ale także z racji antyakademickiego przesłania przebijającego z tekstu prof. Rylkego. Wyjaśniam zatem powody mojej fascynacji i decyzji o ich druku.

W kulturze siłują się *parametryści* (zwolennicy policzalnych algorytmów i ściśle celowych organizacji) z *antyparametrystami* (zwolennikami „wolnego wybiegu”, „ekologów ducha”). Obie opcje mają dziś swoich silnych reprezentantów i funkcjonują w społecznym obiegu, obie mają zalety i wady.

O zwolennikach „wolnego wybiegu” (dotyczy to zarówno kur, rasowych koni, jak i artystów sztuki wysokiej) powiem, że serwują produkty cechujące się lepszym smakiem, bujniejszym kształtem, są zdrowsze, zapewniają większy komfort całemu środowisku – i producentom, i konsumentom. Choć dziś produkty z „wolnego wybiegu” upowszechniły się, jednak pozostały elitarne – zaspokajają bardziej wyrafinowane potrzeby, subtelniejsze podniebienia. Jest tak nie tylko z powodu ich jakości, ale również – co tu kryć – ceny.

Obszar, na którym siłują się *parametryści* z „ekologami ducha” (*antyparametrystami*), to także kultura artystyczna. Tutaj ci pierwsi, reprezentujący duże organizacje, takie jak publiczne galerie, domy aukcyjne i duże targi, a także uczelnie artystyczne, pracują na rzecz optymalizacji kreatywności, na użytek mniej lub bardziej niecierplivej dyrekcji i *managementu*. Stosują coraz bardziej skomplikowane algorytmy, wzory organizacyjne i techniki. Niezależnie od sektora, który reprezentuje ten *management*, a więc niezależnie od tego, czy chodzi o rynek, czy o politykę, pieniądze czy władzę nad świadomością społeczną, spychają na margines („wyklinają”) środowiska „wolnego wybiegu”. Te zaś, z racji istniejącego zawsze, a nawet rozszerzającego się rynku produktów luksusowych, zwłaszcza rosnącego zapotrzebowania na produkty ekologiczne (cokolwiek by to oznaczało), bronią się i konkurują skutecznie. Z natury swej „przedsiębiorczości” pracują jednak jednoosobowo lub w małych „rodzinnych” firmach. Ta działalność wymaga cierpliwości, miłości i przestrzeni. Oczywiście perfidia (świetne określenie Przemysława Kwieka) *parametrystów* polega na wprowadzaniu na rynek „ekologicznych podróbek”. To, oprócz przemilczania lub strategicznej dezinformacji, najbardziej niegodziwy sposób ich walki z ludźmi „wolnego wybiegu”. W kręgu „ekologów ducha” funkcjonują od paru lat zarówno uczestnicy Forum Nowych Autonomii Sztuk, jak i (zwłaszcza w ostatnim czasie) artyści skupieni wokół pracowni Jana Rylkego na Ursynowie.

Tekst Przemysława Kwieka o „Szkole Warszawskiej” (oraz dyskusja, jaka w roku 2019 toczyła się w Galerii Walki Młodych na Ursynowie)

dotyczy dodatkowo teorii poznania przez sztukę, ma charakter głęboko filozoficzny. I niech nie myli czytelników jego forma. To uporządkowany i dobrze przemyślany zapis „dziania się” wizualnego i słownego podczas prezentacji dokumentów, które są w Polsce tylko w posiadaniu Kwieka. Archiwum tego artysty (prowadzone z Zofią Kulik) nie ma równego, jeśli chodzi o zasoby dotyczące sztuki akcji, działań, procesu twórczego i technik dokumentacyjnych. Kwiek eksploatuje i udoskonala tę formę przekazu od wielu lat. Motywuje go bardzo istotne założenie o charakterze epistemologicznym – dokumentator chce być jak najbliżej przedmiotu swoich zainteresowań, czyli wydarzenia, którego jest uczestnikiem i świadkiem. Jego tekst sprawozdawczy budowany jest zgodnie z logiką wydarzeń, a nie z gramatyką, składnią tekstu słownego. Dlatego w tym jedynym przypadku pominęliśmy ingerencję naszych, w innych przypadkach nieocenionych, korektorek. Porzucicie Państwo zatem nawyki czytelnicze i poddajcie się pragmatyce słowa, które usiłuje zbliżyć się do fizycznych zachowań ludzi i towarzyszącym im „słownych wydarzeń”, zwłaszcza do słownego performance’u Kwieka.

4

Autor nawiązuje w nim do niezwykle ważnego epizodu w historii polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku, jakim było spotkanie matematyków, historyków i rzeźbiarzy (*sic!*) na seminarium metodologicznym prof. Stanisława Piekarczyka na Uniwersytecie Warszawskim w latach akademickich 1971/1972 i 1972/1973. Spotkanie to było tchnieniem nowego ducha dla artystów z kręgu pracowni Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza dzięki obecności na seminarium młodych matematyków wyposażonych w najnowsze idee przywiezione z wydziałów nauk ścisłych zachodnich uniwersytetów, dzięki stypendiom dla najzdolniejszych umysłów. To tam, na seminarium Piekarczyka, dokonywała się niezwykle ciekawa reinterpretacja nauk humanistycznych i „naukowej estetyki” (tkwiącej jeszcze w Polsce w „obozowym” marksizmie) w stronę logicznego pozytywizmu („Koła Wiedeńskiego” oraz Ludwiga Wittgensteina i Karla Poppera). Ten nurt w metodologii nauk ścisłych, ale także w humanistyce, odegrał dużą rolę w kręgu euroatlantyckim przed II wojną światową. W jego zasięgu pracowali wybitni przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej (m.in. Kazimierz Ajdukiewicz, Tadeusz Kotarbiński, Leon Chwistek). Po wojnie ożywił także elitarny krąg intelektualistów polskich, którzy szukali w PRL jakiejś myślowej „niszy”, by schronić się w niej i uniknąć „uścisku” oficjalnej doktryny marksistowskiej. Dziś to może brzmieć jak bajka o żelaznym wilku, ale czy w nowym kontekście wojen kulturowych porządna, oparta na logice matematycznej dyscyplina myślowa nie jawi się jak perspektywa azylu dla zmęczonych młócką odmiennych „wiar” w ramach zwaśnionych, postmodernistycznych „dyskursów”? A do tego, tak umiłowany przez Kwieka, pragmatyzm Kotarbińskiego! Przywołanie „Szkoły Warszawskiej” w kontekście mocnej, również w Polsce, tradycji uprawiania matematyki i logiki, także w kręgach humanistów i także przez artystów, czyż nie ma ożywczego charakteru? Twierdzę, że ma. Martwię się natomiast,

że w warunkach współczesnej organizacji szkolnictwa wyższego, funkcjonującego pod presją ścisłych podziałów dziedzinowych i dyscyplinarnych oraz w ramach programów publicznych instytucji sztuki, takie interdyscyplinarne spotkanie nie mogłoby się wydarzyć!

Nie ma dziś w polskiej sztuce lepszego reprezentanta „ekologów ducha” niż Przemysław Kwiek. Świadczy o tym jego droga twórcza i dobroć życia. To konsekwentny i ofiarny kontestator wszelkich parametryzacji innych niż te, które narzuca twórczość i wysoka świadomość powinności sztuki. Ciekawie na jego tle brzmi refleksja Jana Rylkego – wolnego malarza i performerera, choć jednocześnie profesora zwyczajnego i badacza oraz wykładowcy w dziedzinie architektury krajobrazu, a więc znawcy dyscypliny myślowej obowiązującej w kręgach akademickich. Oba teksty wskazują potrzebę samoorganizacji artystów niejako ponad funkcjonującymi dziś hierarchiami personalnymi i instytucjami sztuki. Zwłaszcza ponad upowszechnionymi „estetykami”. Szkoła Warszawska Sztuki Wysokiej lub szerzej pojmowana Akademia Sztuki Wysokiej to załączkowe nazwy takiej inicjatywy i hasła do poważnej dyskusji. ¶



SŁAWOMIR MARZEC: Tysiące, dziesiątki tysięcy różnych „wiedzących lepiej” zapewniają nas, że żyjemy w czasie kolejnych zwrotów, które, jak niegdyś Słowo Jahwe, stwarzają świat na nowo. Zwrot poststrukturalny, performatywny, antropologiczny, ikoniczny, agonistyczny... A ileż innych, które nawet nie otarły się o moją świadomość? Lecz kto ich nie pojmie, kto nie wypełni nowymi sloganami trzewi swoich, ten zastygnie

5

//

**ANTROPOLOGICZNA  
TEORIA SZTUKI  
NIE DOCIERA DO POZIOMU  
JAKOŚCI ARTYSTYCZNYCH,  
ZAWSZE JEST PONAD NIMI  
LUB PONIŻEJ NICH**

//

w ciemnocie i potępieniu wzmacnianym rechotem „wiedzących lepiej”. Lecz na rechot ich można odpowiedzieć chichotem i zwierciadlanym odwróceniem zarzutów. No, bo jeśli nie ma metanarracji zdolnych zweryfikować prawdziwość naszych „ostatecznie aktualnych mniemań”, bo jeśli nie ma prawdy, uniwersalizmu i obiektywizmu, to wszelkie roszczenia do jakiegokolwiek nadrzędności są bezzasadne. I nie wystarczy powoływać się na aktualność, bo jest ich jednocześnie... wiele. Zatem głoszący je „wiedzący lepiej” są jedynie relikdami minionego (w naszym przypadku PRL) lub spryciarzami żerującymi na nieuwadze i *désintéressement* współobywateli.

Po tym wstępie mogę przejść do tematu naszego numeru. A nie jest nim ani nowy trend, ani „ważny i aktualny problem społeczny”, lecz twórczość Katarzyny Kobro. W zasadzie przede wszystkim dzięki wnikliwemu tekstowi Janusza Zagrodzkiego. Autor, emerytowany dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, jest postacią ogromnie zasłużoną dla polskiej sztuki współczesnej. Na szczęście, choć jakby to wykrzyczeli „wiedzący lepiej”: niestety!, nie towarzyszy Zagrodzkiemu alternatywnie rzecz ujmujący tekst reprezentantów aktualnych zwrotów i nowych estetyk. Dajmy na to zwrotu antropologicznego – najszerzej dziś prącego ku dominacji (przypomnijmy: w czasie powszechnego podobno zamiłowania do pluralizmu). Zwrotów przenosi uwagę z „nieświadomego obracania ideą sztuki i jakości artystycznych” na procesy i determinacje, które powodują, że coś postrzegamy i rozumiemy jako sztukę

czy te jakości. Rzecz jasna wielu wybitnych myślicieli zaangażowało się w to przedsięwzięcie. Wiele ciekawych, a nawet inspirujących tekstów się pojawiło. No, ale jednak – jak przystało na tekst wstępny mający prowokować dyskusję – zadajmy kilka nieprzyjemnych pytań: jakie są praktyczne konsekwencje tegoż zwrotu antropologicznego? Czy istotnie mamy do czynienia z poszerzonym polem sztuki? Czy – jak głoszę od lat – tylko z po-lem przemieszczonym? Obserwując różnego rodzaju kuratorów, krytyków i innych „wiedzących lepiej”, zauważam nie bez bólu, że ich znajomość „ważnych aktualnych problemów społecznych” są zazwyczaj na poziomie publicystyki, i to nie prasy byle codziennej, ale owszem, wyżej – tygodników. Zazwyczaj niska okazuje się za to ich zdolność postrzegania jakości artystycznych. I to wcale nie pojmowanych w kategoriach kanonu (co starają się oni wmawiać), lecz ekonomii postrzegania, wyobrażania i przedstawiania, nie wspominając nawet o coraz żwawiej raczkującej estetyce ewolucjonistycznej (np. Denisa Duttona). Zazwyczaj manifestują oni przy tym heroiczne wyzwolenie się z „tradycyjnych schematów” i radosną świadomość, że „widzą poprzez kulturę”. Niestety, jak zwykle obserwujemy w tym absolutyzację wybranych fragmentów, które tworzą nasze kolejne aktualności. Czyli redukcjonizmy! Zresztą nieuchronne. Wszakże niektórzy niepoprawni optymiści wciąż wierzą, że będą owymi aktualnościami (czytaj: nowymi redukcjonizmami) leczyc stare redukcjonizmy. Osobiście od lat namawiam, aby przynajmniej nie krystalizować ani też nie radykalizować owych nie-szczęśnych aktualności, lecz aby próbować być trans/aktualnymi, czyli nieustannie kompensować, suplementować owe aktualności o jakości i znaczenia przez nie pomijane. No, ale póki co, wołam daremnie i etykietę *konserwatora* dostaję, co najlepiej uprzytamnia poziom naszej publicznej dyskusji o sztuce.

Krótko rzecz ujmując: zwrot antropologiczny w praktycznych konsekwencjach nie



jest niestety poszerzonym polem refleksji, lecz przemieszczonym. A to dlatego, że my, ludzie, mamy monokausalne postrzeganie (czyli: skupiając uwagę na czymś, nie zauważamy czegoś innego). Jeśli zatem już niebawem zwrot ów osiągnie pełny sukces, to wobec wspomnianego braku metanarracji o tym, co jest „aktualnie” sztuką, będą decydować ludzie aktualnie dzierżący mass media i kasę. A to się rzecz jasna zmienia. Kolejne zwycięskie partie będą więc zmieniać dyrektorów muzeów i rankingi „wybitnych”. A ich oponenci będą protestować, że przecież ich równie partyjni dyrektorzy byli... niepartyjni. Lecz wkrótce przejdzie to na szczebel niższy, praktyczny – górnicy będą twierdzić, że sztuką jest to, co poprawia wydobywanie węgla. Łysi, że sztuką jest to, co poprawia owłosienie (lub dumę z jego braku). Onaniści, że sztuką jest to, co dowodzi, że ta, a nie inna forma uprawiania seksu jest postępową i aktualną oraz powinna być fundamentem nowej kultury. Albo rolnicy dowodzący, że sztuka powinna opiewać jazdę traktorem. A brak metanarracji oraz lekceważenie swoistości spowoduje, że nie będziemy mieli żadnych, literalnie żadnych argumentów, aby tym rozszczeniom przeczyć. Chyba że będziemy chichotać w reakcji na sam zwrot antropologiczny i bronić trans/autonomii sztuki. Już teraz! No, bo przecież nawet jeden z guru tegoż zwrotu Alfred Gell dowodził, że kultura jako kategoria bazowa to najzwyczajniejszy idealizm. Co nie przeszkodziło mu zresztą zamulić się raczej bezosobowym pojmowaniem sztuki jako gry w przeróżne *nexusy, indeksy etc.*

7

Antropologia rozpostarta między psychologicznym uogólnieniem (redukcją jednostkowej podmiotowości do typów osobowości) i socjologiczną syntezą (redukcją jednostkowego do procesów społecznych) staje się dość paradoksalną formułą metanarracji przez... absolutyzację warunkowań. Inaczej mówiąc i upraszczając: antropologiczna teoria sztuki nie dociera do poziomu jakości artystycznych, zawsze jest ponad nimi lub poniżej nich. Zaryzykuję prowokacyjnie więcej: wręcz uniemożliwia ich doświadczenie i zrozumienie. Bo sztuka przecież istnieje na poziomie jednostkowego doświadczenia i refleksji. Bo sztuki doświadcza każdy z nas indywidualnie, a nie jako *egzemplum* klasy społecznej, „modelowy” Europejczyk, „prawdziwa” kobieta *etc.* Dlatego też tekstowi Janusza Zagrodzkiego, analizującego jakości artystyczne twórczości Kobro, nie towarzyszą alternatywne ujęcia tego tematu w estetyce postkolonialnej, feministycznej czy performatywnej. Zresztą każdy potrafi bez trudu przywołać sobie ich slogany i schematyzm myśli.

Filipikuję ze zwrotem antropologicznym nie dlatego, że jest nielogiczny czy że stanowi kolejne wcielenie marksistowskiego widma, lecz dlatego, że jego praktyczne konsekwencje dla sztuki są po prostu fatalne. Bo o jej wykładni i zasadach hierarchizacji rozstrzygać będą wszelkie, dokładnie wszelkie inne racje, z wyjątkiem jakości artystycznych. Sztuka jednak posiada własną swoistość, a nawet *nie/możliwą autonomię*, o której już pisałem na tych łamach. I należy ją dyskutować oraz spierać się o nią. A nie traktować jak pochodną naszych interesów. ¶



KRZYSZTOF JURECKI

# Sztuka Magdaleny Hueckel. Ciągłe o animie

8

Na niedużej przestrzeni w Galerii Promocyjnej w Warszawie odbyła się (2.10–3.11.2019) wystawa Magdaleny Hueckel pt. *Niech to imię żyje w Tobie*. Było to podsumowanie działań fotograficznych, o intermedialnym charakterze, które miały miejsce po 2006 roku, kiedy rozpoczęła się jej indywidualna kariera, a kończył działalność duet zbliżający się do postfeminizmu – tworzona z Agatą Serafin Grupa HueckelSerafin. Warto zaznaczyć, że Hueckel rozpoczęła pracę artystyczną już w czasie studiów na Wydziale Grafiki ASP w Gdańsku i od początku najważniejsza była dla niej fotografia, rozwijana obok zainteresowań teatralnych.

W 2004 roku obroniła wspólny aneks do dyplomu z Agatą Serafin, ale duet kończył już swą działalność. Właśnie w 2005 roku w Galerii Promocyjnej, prowadzonej przez Jacka Werbanowskiego, miała miejsce jedna z ostatnich wystaw Grupy HueckelSerafin. W następnym roku odbyła się jeszcze ekspozycja w galerii FF w Łodzi pod proroczym, jak można interpretować, tytułem *Pomiędzy*.

Ówczesne pokazy w tak znaczących polskich galeriach zapowiadały, że rozpoczęło się coś ważnego w fotografii polskiej. Od 2006 roku Hueckel rezygnowała z wymiaru postfeministycznego na rzecz problematyki związanej z przemijaniem, a potem syndromem choroby łączącej się z wymiarem melancholii. W okresie studiów miała dwóch istotnych dla kształtowania jej postawy wykładowców: w Gdańsku Witolda Węgrzyna, a w Bratysławie – Luba Stacho.

Warto wspomnieć, że artystka w zakresie filmu współpracuje ze swoim mężem Tomaszem Śliwińskim, czego ukoronowaniem jest dokument *Nasza kłótwa*, nominowany do Oscara w 2014 roku. Czasami współpracują także w dziedzinie fotografii (np. seria *Winterreise*).



## DUSZA AFRYKI W PROMOCYJNEJ

Ekspozycja w Warszawie składała się z dwóch części: „jasnej” z fotografiami i kolażami oraz „ciemnej” z projekcją wideo. Oglądaliśmy cykle powstałe w latach 2005–2019: *Autoportrety wyciszone*, *Autoportrety obsesyjne* i *Autoportrety odobsesyjne*, *REM*, *Rytuały. Przejście* oraz *Rytuały. Oczyszczenie*.

Aranżacja wystawy była starannie przemyślana. Po prawej od wejścia pokazana została instalacja składająca się z 39 prac z cyklu *Autoportrety obsesyjne* (2006) koherentnie połączona z cyklem *Autoportrety odobsesyjne* (2016). Dotychczas prezentowany był przede wszystkim pierwszy cykl, często w różnych zmiennych układach, zazwyczaj na czarnym tle ścian różnych przestrzeni galeryjnych. Formuła „czern na czerni” oczywiście przypomina o sztuce, w tym fotografii, żałobnej. Przypomina także, choć niejako na drugim planie, poza głównym dyskursem Hueckel, o słynnej pracy Kazimierza Malewicza, który pragnął się otworzyć na nieskończoną przestrzeń. Jeśli Malewicz poszukiwał stałości i ostateczności w swym desygnacie malarstwa, to Hueckel przeciwnie, interesuje się transfiguracją oraz zmiennością i płynnością zdjęć, które w cyklu *Autoportrety obsesyjne* są niezwykle interesującym połączeniem dwóch form życia biologicznego: ludzkiego i roślinnego. Nastroj żałobny zwiastował jednak chorobę lub nieszczęścia, jakie dotknęły artystkę. Ale sztuka jest też po to, aby być przygotowanym na to, co bolesne, ale i nieuchronne. To zdaniem niektórych teoretyków sztuki i fotografii jest nasza podstawowa forma walki z fatum, przynajmniej praktykowana od starożytności, głównie w formie literackiej w tragedii greckiej. Czy zawsze nasza walka z fatum kończy się porażką? Chyba nie, ponieważ dzięki formie sztuki możemy o nim debatować i w konsekwencji przygotować się na Nieznane. Można się też zastanowić nad symboliką instalacji stworzonej w Galerii Promocyjnej, jej układu, który dla

wielu będzie tylko konstrukcją form, dla mnie jest zarysem sylwety ryby. Ale taki kształt powstał chyba jako zarys niezamierzony, rodzem z podświadomości.

Zastanawiam się na adekwatnością tytułu *Autoportrety odobsesyjne*. Po pewnych wątpliwościach uznaję go za trafny, podkreślający „oddzielenie” od poprzednich cykli i zakładający „normalność”. Na ile te nowe prace są w dalszym ciągu mortualne, związane ze śmiercią, na ile są formą klasycznego, choć bardziej melancholijnego piękna, a na ile zawierają w sobie fragment sakralnego świata? Wszystko łączy się ze wszystkim i niemożliwe jest precyzyjne pozycjonowanie poszczególnych składników fotografii. Paradoksalnie dwa ideowo przeciwstawne cykle łączą się w nową całość, zanikają ich przeciwstawne jakości, co jest niesamowite. W ten sposób nastąpiło Jungowskie połączenie przeciwieństw – dwóch przeciwstawnych pierwiastków (*coincidentia oppositorum*).

Prace z cyklu *Autoportrety odobsesyjne* pokazują m.in. bezwładną rękę, co przypomina słynną realizację Andresa Serrana z cyklu *Kostnica*. Inne ukazują napięcie lub formę ujawniającej się energii w podnoszącej się stopie. Tą energią jest światło zarejestrowane w pracach, które nie było widoczne w fotomontażowym cyklu *Autoportrety odobsesyjne*. W rezultacie otrzymaliśmy niezwykle sugestywną metaforę autoportretu, choć oczywiście nie oglądamy żadnego zdjęcia, które należałoby do tej kategorii, polegającej na identyfikacji postaci. Faktycznie jest to bardzo interesująca forma, tyle że antyportretu, który w XXI wieku często używany jest do surrealistycznej fotoopowieści.

Niedaleko *Autoportretów odobsesyjnych* na monitorze oglądać można było zdjęcia z cyklu *Autoportrety wyciszone*, które mają charakter fotoperformance’u zrealizowanego w różnych zakątkach świata, od fiordów Islandii po pustynię fotografowaną np. w Uzbekistanie, w Algierii oraz dżunglę we mgle w Papui. Prace wyczulone są na ukazanie, co nie jest łatwe,





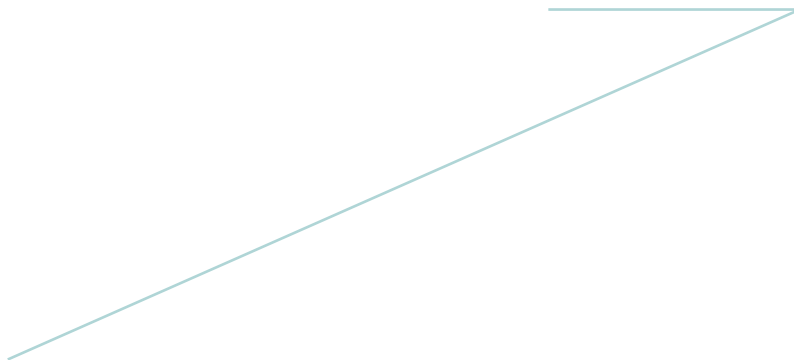
mrozu, wiatru czy gorąca. Pokazują związek człowieka z przyrodą, która po części stworzyła niebanalne fotografie. Przywodzą na myśl metodę Cindy Sherman, ale zastosowaną w zupełnie inny sposób i do innych celów.

Po lewej stronie od wejścia oglądaliśmy prace o pozornie conceptualnym przesłaniu, z porównywaniem sylwetki artystki z kamiennym pejzażem. Szczególnie interesująca jest praca X, z serii *Rytuały. Przejście*, ukazująca jak kamienie „tworzą” rodzaj sakralnej sukienki, ale w wydaniu nie chrześcijańskim, lecz baśniowym. Ale jest też praca o uwięzieniu ducha i ludzkiej cielesności przez fatum oraz zniewoleniu będącym częścią całości świata. Tej fotografii nie było na wystawie w Warszawie, ale pojawiła się w materiałach prasowych do niej.

Szczególnie istotna w rozwoju artystycznym Hueckel jest praca o charakterze kolażu – *Rem. Prirmavera*. Stan głębokiego snu inspiruje ciągle artystkę do następnych przetworzeń, także w zakresie postmodernistycznego obrazowania. Nie jest to opowieść jak u Botticellego o ukrytej miłości (według interpretacji Aby Warburga), ale o organicznym powiązaniu z naturą, której jesteśmy częścią. To ona o wszystkim decyduje, gdyż powoli nas pochłania i stajemy się jednością. Od początku w prezentowanych pracach twarz artystki jest „wymazana”, a dokładnie: wydrapana z negatywu fotograficznego. Następnie, jak w kadrze filmowym, widzimy zmienne konfiguracje ciała i kwiatów, a oczy artystki są zamknięte, zwiastują śmierć. Secesyjne kwiaty, jak z malarstwa van Gogha czy Wyspiańskiego, swymi węzłowatymi formami zniewalają stojącą niczym posąg artystkę. To oczywiście przykład melancholii o podłożu animalistycznym, mającym swe źródło fascynacji religią z Afryki, ponieważ Hueckel odbyła kilkanaście podróży, które okazały się dla jej życia i twórczości fundamentalne.

12

W drugiej sali, ciemnej, prezentowane było w pętli wideo *Oczyszczenie* (2019), które można interpretować jako pozbycie się lęków i strachu po chorobie. Sztuka o charakterze performance’u okazała się środkiem walki o znalezienie swego miejsca na świecie i środkiem walki o przetrwanie. Przypomina też sen, w którym usilnie staramy się coś przezwyciężyć, czyli oczyścić naszą duszę ze strachu.



## CZYM JEST ANIMA?

Podsumowując działalność Hueckel z lat 2005–2019, nie należy zapominać o wystawie i albumie *Anima*, w którym ukazano sugestywny i oniryczny zapis z Afryki, zrealizowany w latach 2005–2013. To bardzo ważna ekspozycja mówiąca o istocie Afryki, jej sakralności i trwaniu świata w jego pierwotnej formie, jakże innej od europejskiej, jakby modernizacja nie miała tu żadnego wpływu. Oczywiście ma, niwecząc ostatecznie tę pierwotną istotę świata, ale ten problem był poza zainteresowaniami artystki. Takimi tropami podążają kolejni fotografowie, aby wymienić tylko Piotra Zbierskiego, absolwenta Szkoły Filmowej w Łodzi.

Do zrozumienia wystawy w Warszawie potrzebny jest kontekst zarysowany na *Animie*. O tym pokazie napisałem: *W ramach Fotofestiwalu w Łodzi wystawę Hueckel można było skonfrontować z kilkoma innymi*

↓ WIDOK OGÓLNY Z WYSTAWY  
NIECH TO IMIĘ ŻYJE W TOBIE  
(2019) W GALERII PROMOCYJNEJ.  
FOT. M. HUECKEL



wydarzeniami, takimi jak ekspozycja Anity Andrzejewskiej Nieśpiesznie w galerii FF i wystawa Rogera Ballena Shadow Land. Fotografie Rogera Ballena z lat 1982–2013 w Atlasie Sztuki. Dlaczego wymieniam akurat te dwa pokazy? Andrzejewska fotografuje z umiłowaniem buddyjską kulturę, mnichów, zwykłych ludzi Birmy w pięknych i szlachetnych obrazach, ale w trochę archaicznym stylu. Tak ją czuje i pragnie widzieć, co sprawia wrażenie, że jest nieczuła na obrazy nędzy, podobnie jak piktorialiści z przełomu XIX i XX wieku. U Ballena zaś, w jego wizji upadku, a może końca człowieka, zarówno białego, jak i czarnego, resztki podłej egzystencji jawią się jako archetypiczny senny koszmar, w czym widać niezwykle udaną, inscenizacyjną wersję tradycji surrealizmu z przełomu lat 20. i 30. XX wieku. Hueckel natomiast próbowała przenieść i oczyma Europejki przybliżyć się do duchowości Afryki.<sup>1</sup>

To jeszcze nie wszystko o twórczości Hueckel z XXI wieku. Do analizy pozostają realizacje wideo i fotografia teatralna. Nie mam wątpliwości, że w generacji twórców urodzonych w końcu lat 70., którzy debiutowali już na początku XXI wieku, artystka zajmuje najważniejszą pozycję, wynikającą z bardzo konsekwentnej i autentycznej postawy oraz z wielu międzynarodowych sukcesów. Oczywiście, takie diagnozy są z reguły mało przekonujące, ale tym razem nie mam wątpliwości. Na twórczość Magdaleny Hueckel zwróciłem uwagę m.in. w podsumowującym artykule *W latach 70... – dokument i inscenizacja*, w którym próbowałem określić młodych polskich artystów debiutujących na początku XXI wieku.<sup>2</sup> ¶



1 K. Jurecki, *W poszukiwaniu afrykańskiej „animy”*, „O.pl”, <http://magazyn.o.pl/2014/krzysztof-jurecki-w-poszukiwaniu-afrykańskiej-animy-obrazy-z-afryki-2005-2013-magdy-hueckel/> 23.06.2013 (dostęp: 25.11.19).

2 K. Jurecki, *W latach 70... – dokument i inscenizacja*, „Format” 2005, nr 48.







MARTA EWA OLBRYŚ

# Szarość i czas, który minął...

DZIENNIKARZ, ANIMATOR KULTURY,  
KOORDYNATOR

GALERIA MŁODYCH TWÓRCÓW  
ŁAZIENKOWSKA

FUNDACJA ART HOLDING

**JACEK STASZEWSKI**  
**SKALA SZAROŚCI**  
**29.08–16.09.2019**  
**PROM KULTURY SASKA KĘPA**  
**WARSZAWA**  
**UL. BRUKSELSKA 23**

16

Na początku był rysunek. Potem zrodziły się obraz, grafika. Rysunek to temat-rzeka. Rysunek to preludium, początek, wstęp, pierwotny ślad ontologiczny. Rysunek jest znakiem rozpoznawczym twórcy, kreska – charakterem pisma. Rysunek otwiera mnogość kreatywnych możliwości i interpretacyjnych znaczeń. Od niego się wszystko zaczyna. Każdy szanujący się artysta rozpoczyna od rysunku, który prowadzi go w dalszą drogę. Artysta tworzy światy, przestrzenie, do których zaprasza odbiorców, widzów, kontemplatorów sztuki. Rysunek wyznacza drogę, azymut, może być początkiem, rozwinięciem albo pełnią. Rysunek obnaża wszystkie mankamenty warsztatowe. Wymaga precyzji, perspektywy, przemyślenia, wyczucia. Maciej Haufa nazywał rysunek „szkieletem myśli”, co znaczy, że bez fundamentu, bazy, nie ma nadbudowy. Artysta nie tylko transformuje przestrzeń widzianą, ale stwarza nowe światy, nowe obszary do interpretacji. Podążając tą drogą, możemy zrozumieć istotę tworzenia. Idąc za kreską, docieramy do sedna konceptu przedstawionego na papierze. Jako odbiorcy, ci „patrzący”, odkrywamy subiektywną kompozycję widzianego świata.

Rysunek wyznacza wciąż nowe obszary eksploracji, poszerza nowe przestrzenie, czerpiąc jednak ze źródeł. W czasach kultury instant, kiedy wszystko ma być szybko rozpuszczone i gładko podane, rysunek jawi się jako organiczna praca u podstaw, wymagająca skupienia i uwagi. Kompozycja, ruch, faktura, linia, efekty światłocieniowe, te elementy składowe powinny współgrać. Dobry rysunek jest jak dobre ciasto – wszystkie składniki pasują do siebie, uzupełniają się, tworząc jednolitą

strukturę. Mnogość technik i form rysunku otwiera pole do twórczych kombinacji, transformacji i prowadzi na nowe ścieżki. Interdyscyplinarność rysunku jest naturalna, ale pozwala mu na zachowanie niezależności i swoistego „stałego punktu odniesienia”. Ta autonomia stanowi o jego sile. Rysunek pełni wiele ról. Mamy rysunek akademicki, który jest podwaliną wszelkiej warsztatowej sprawności artysty, rysunek terapeutyczny – stanowiący bogaty materiał do psychoanalizy i psychiatrii, rysunek ilustracyjny – współgrający z gotowym tekstem. Wnikliwie bada rzeczywistość, interpretuje, oddaje najdrobniejsze subtelności otaczającego świata, pokazując go w indywidualnym wymiarze. Zbiorność w jedności. Wielość w soczewce kreski.

Prace Jacka Staszewskiego, profesora ASP w Warszawie, kierownika Katedry Malarstwa i Rysunku na Wydziale Grafiki, z wystawy *Skala szarości* wprowadzają nas w świat rysunku. Kuratorem wystawy jest prof. Lech Majewski.

Szarość wzbudza wiele kontrowersji, chociaż immanentnie kontrowersyjna nie jest. Szara eminencja, dystygnowana, z dystansem, zawieszona między przekonującą czernią a oczywistością bieli. Niektórzy historycy sztuki określają ją mianem anachronicznej, o archaicznych, dosyć osobliwych konotacjach. Trzeba mieć odwagę, żeby mówić „językiem monochromatycznym”, „językiem szarości”, „językiem osobliwości”. Szare obrazy stanowiły kiedyś „bazę” dla malarstwa koloru. W symbolicznie kolorów szary określa potrzebę równowagi i wyciszenia, bez manifestowania uczuć na zewnątrz. To kolor skrywanych emocji. Tego, co pod spodem, niewidocznego dla oka, to kolor „intuicji”. To także barwa klarownej komunikacji, porozumiewania się w klimacie złotego środka. Szarość kojarzy się z kurzem życia, przybrudzeniem materii. Odsłania tę niewidoczną na pierwszy rzut oka stronę, zmuszając widza do skupienia i kontemplacji. Odsłania prawdę. Kolory potrafią krzyknąć, szary przemawia. Bardziej do wyobraźni patrzącego niż do jego zmysłu wzroku.

Z szarością wiąże się kategoria czasu, który upłynął, przeszłości zamkniętej w kresce. Georges Didi-Huberman, francuski krytyk sztuki, mówi o tej barwie: *Rzecz namalowana za pomocą szarości jest namalowana wedle fikcji koloru przeszłego, która jest inną nazwą odbarwienia, lecz także czasu, który minął.*<sup>1</sup> Szarość tworzy pełne spektrum chromatyczne, łącząc to, co minęło, z tym, co nastąpi. Staje się obietnicą. Nie epatuje nadmiarem, rozbuchaniem, eksplozją znaczeń.

Wystawa prof. Jacka Staszewskiego, która odbyła się we wrześniu 2019 w PROMIE Kultury na Saskiej Kępie w Warszawie, miała swój unikalny klimat. Pokazany został cykl 12 rysunków (6 dyptyków). Prace wykonano atramentem i ołówkiem, a ich „wierzchnia” warstwa stworzona została z kilku tysięcy linii. Rysowanie ołówkiem, wbrew powszechnej

1 A. Leśniak, *Popiół i szarość – pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 36.



↑ DYPTYK M-70%; 2019, 70×170 CM;  
OŁÓWEK, ATRAMENT MATTE BLACK INK.  
FOT. P. MIROWSKA





↑ DYPTYK J-80%; 2019, 70×170 CM;  
OŁÓWEK, ATRAMENT MATTE BLACK INK.  
FOT. PAULINA MIROWSKA



opinii, to jedna z najtrudniejszych technik, wymagająca precyzyjnych linii i dojrzałości artysty. W pracach prof. Jacka Staszewskiego uchwycone jest nieuchwytnie, materia utkana z mnogości kresek tworzy mapę, którą odbiorca czyta, oglądając rysunki.

Rysunki zostały świetnie wyeksponowane w przestrzeniach PROMU, współgrają z kolorystyką tego miejsca i jego doświetleniem. Je się po prostu ogląda. Ukryta w przedstawionych kobiecych twarzach tajemnica działa na wyobraźnię. W każdym mikronie twarzy artysta zaznacza granicę między dosłownością formy a abstrakcją behawioralną. Oglądamy młode kobiety, jakby w onirycznej rzeczywistości, oddalone, za mgłą. W głowie odbiorcy pojawiają się pytania: kim one są? Jakie są? Co przeszły? Zespolony z nimi rysunek w dyptyku nie daje odpowiedzi, ale otwiera przestrzeń do samodzielnej interpretacji, kreacji znaczeń i historii. To sztuka najwyższej próby – nienarzucająca się w świecie krzykliwych haseł i kolorowych obietnic. Zmusza do zatrzymania się. Patrzymy na twarze, uwiecznione jak na starych fotografiach, zastanawiając się nad linią życia przedstawionych bohaterów. Sprawiają wrażenie rzeczywistych, a jednak trochę nierealnych, są bliskie, można podejść i spojrzeć im w oczy, a jednak dalekie, jakby nieuchwytnie. Kierunek linii czasem współgra z twarzą modelki, a czasem staje do niej w opozycji. Czy to „niezgodność charakterów”? Czy przewrotność życia? A może zadra, która sprawia, że stajemy w kontrze? Obcując z pracami Staszewskiego, zanurzamy się w nostalgicznym świecie. Nasuwa się na myśl kategoria czasu, bardzo względna. Piękne twarze młodych dziewczyn patrzą na nas jakby z innego, odległego, przeszłego świata, trochę rozmyte, trochę nieoczywiste, a przecież tak dojmująco nam współczesne. Autor tak opisuje swój proces twórczy: *Rysowanie jest dla mnie niczym oddychanie. Naturalne. Konieczne. Linearne, niekończące się układy. Monotonne łańcuchy linii. Czasem zagęszczone lub zagubione*

*do granicy czytelności sprawiają mi ogromną, sensualną przyjemność. To, co moglibyśmy oglądać, i jeszcze możemy (dwie prace Staszewskiego są wyeksponowane na wystawie zbiorowej w Salonie Akademii w Koneserze na warszawskiej Pradze), to zapis wewnętrznego zmysłowego świata artysty, przelanego na papier. To obcowanie z intymnym wręcz zapisem, wprowadzającym lekki niepokój, który jest naturalną reakcją, kiedy stykamy się z tajemnicą naszej egzystencji. Jesteśmy wobec niej trochę bezradni, trochę zagubieni, ale szarość daje nadzieję, wprowadza spokój, pozwala skupić myśli na tym, co najważniejsze. Życie nie jest ani czarne, ani białe. Życie, a tym samym sztuka, to przestrzeń utkana z tysięcy szarych kresek pomiędzy. ¶*



MONIKA WEYCHERT

# WSPÓŁCZYNNIK FOTOGRAFII W FOTOGRAFII?

↓ HAMBURG HAFEN,  
IGOR PRZYBYLSKI, 2018,  
DRUK CYFROWY, 33×100 CM.  
FOT. Z ARCHIWUM AUTORA



## FOTOFAKTOR

ARTYŚCI: PAULINA BUŻNIAK, MARCIN CHOMICKI, MAŁGORZATA DMITRUK,  
MACIEJ DUCHOWSKI, ARKADIUSZ KARAPUDA, JANUSZ KNOROWSKI,  
RAFAŁ KOCHAŃSKI, RAFAŁ KOWALSKI, DOROTA KOZIERADZKA/MICHAŁ  
SZUSZKIEWICZ, PAWEŁ NOWAK, IGOR PRZYBYLSKI, ALEKSANDER  
RYSZKA, ANTONI STAROWIEYSKI, JACEK STASZEWSKI, ELWIRA SZTETNER,  
MICHAŁ SZUSZKIEWICZ, WOJCIECH ZUBALA

KURATOR: ARKADIUSZ KARAPUDA

12–31 PAŹDZIERNIKA 2019, GALERIA SALON AKADEMII – PASAŻ KONESERA

Allan Sekula pisze, że w fotografii jedno jest tylko obiektywne: w określonym miejscu i czasie znalazł się jakiś aparat, który zdolny był zarejestrować obraz. Jednak Margaret Olin przypomina: *najistotniejsza moc indeksalna fotografii nie leży w relacji pomiędzy fotografią i jej przedmiotem, lecz w relacji pomiędzy fotografią i jej odbiorcą lub użytkownikiem, w czymś, co określam mianem performatywnego indeksu lub też indeksu identyfikacji.*<sup>1</sup> To odbiorca, twierdzi Sekula: *Podnosi (...) fotografię do stanu świadectwa prawnego i dokumentu. Wytwarza wokół obrazu mityczną aurę neutralności. (...) struktura dyskursu fotograficznego wytwarza swoiste dementi, oświadczenie o neutralności. Krótko mówiąc, ogólną funkcją dyskursu fotograficznego jest uczynienie siebie transparentnym. Jakkolwiek ów dyskurs jednak nie usiłowałby wyprzeć się swoich uwarunkowań lub dążyć do ich zatarcia, nie może się im wymknąć.*<sup>2</sup> Stąd do dziś funkcjonuje zarówno fotograf jako wizjoner i fotograf jako świadek, fotografia jako ekspresja i fotografia jako reportaż, teorie wyobraźni (prawdy wewnętrznej) i teoria prawdy empirycznej, wartość afektywna i wartość informatywna oraz, koniec końców, znaczenie metaforyczne i znaczenie metonimiczne.<sup>3</sup> Co się jednak dzieje, kiedy przestajemy wierzyć naiwnie w „prawdoreprezentowalność” fotograficznego dokumentu, nie czaruje nas już indeksalna natura fotografii czy zakwestionujemy artystyczne walory fotograficznego obrazu?

Kurator wystawy FotoFaktor Arkadiusz Karapuda stawia pytanie: *Czy fotografię należy uznać za rodzaj fatora, czynnika warunkującego skutek w postaci dzieła sztuki, nie zawsze będącego fotografią, czy raczej powinniśmy ją rozpatrywać jako niezmiennie homogeniczną dyscyplinę artystyczną?*<sup>4</sup> Artysta Joan Fontcuberta w 2015 roku rozwinął, pojawiające się już wśród teoretyków od lat 90. XX wieku, pojęcie „postfotografii”.<sup>5</sup> I chyba za pomocą tego właśnie pojęcia, a raczej całego obszaru refleksji o fotografii, najlepiej można opisać tę wystawę.

Fontcuberta wymienia sześć zmian w obrębie praktyki fotograficznej, które przyczyniły się do powstania postfotografii.<sup>6</sup> Po pierwsze: *Artysta jest odpowiedzialny za „ekologię” wizualną, dlatego powinien stosować recykling (korzystać z istniejących już obrazów)* – tak czyni Aleksander Ryszka, sięgając do albumu rodzinnego, czy Elwira Sztetner, wykorzystując np. dokumentację medyczną potworniaków, udostępnioną w Internecie.

1 M. Olin, *Roland Barthes's „Mistaken” Identification* [w:] *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago–London 2012, s. 69.

2 A. Sekula, *Společne użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 35.

3 Ibidem, s. 14–15.

4 Tekst kuratorski, druk ulotny, Salon Akademii, Warszawa 2019.

5 J. Fontcuberta, *The Post-Photographic Condition* [w:] *The Post-Photographic Condition*, red. J. Fontcuberta, [https://issuu.com/moisdelaphoto/docs/excerpts\\_the\\_post-photo\\_condition\\_dc15c1e9d234cd](https://issuu.com/moisdelaphoto/docs/excerpts_the_post-photo_condition_dc15c1e9d234cd) (dostęp: 25.10.2019).

6 J. Fontcuberta, *The Post-Photographic...*, op.cit., s. 8, tłumaczenie za: M. Żołędź, *Coś więcej niż fotografia*, „Postmedium” nr 1–2/2019, s. 119–133.



Po drugie: Rola artysty nie polega już na produkowaniu zdjęć, ale na przypisywaniu im znaczeń. Warto wskazać prace Pauliny Bużniak, Pawła Nowaka, Rafała Kowalskiego i Jacka Staszewskiego, którzy korzystają z obu tych strategii. W *Portrecie pamięciowym* Bużniak używa zdjęcia portretowego bliskiej osoby: reprodukuje je na materiale wielokrotnie, po czym usuwa wątek lub osnowę. Portret matki artystki wystawiony został na destrukcję, powolne znikanie (nici tworzące dawniej zwartą tkaninę zaczynają powoli wiotczeć i obwisać). Jest to swoista opowieść o zapominaniu, a może właśnie o pamięci, która portret bliskiej osoby pewnych cech stopniowo pozbawia, tworząc jedynie jakąś wersję osoby, która odeszła, i sposób, w jaki chcemy ją pamiętać. Paweł Nowak wykorzystuje portrety polityków znalezione w Internecie: Trumpa, Orbána oraz Kaczyńskiego i konfrontuje je z ustawioną przed nimi mównicą złożoną z numerów PESEL, które nam wszystkim nadano, aby ułatwić funkcjonowanie; numerowanie budzi jednak także skojarzenia z nekropolityką, co zmusza nas do przyjrzenia się współczesnym politycznym procesom. Rafał Kowalski i Jacek Staszewski testują percepcję odbiorców klasycznej formy portretu fotograficznego, zbliżając swe wypowiedzi do nurtu fotografii inscenizowanej i technik performatywnych uruchamiających przekaz fotograficzny przez medialne zapośredniczenie.<sup>7</sup> W ich pracach zakwestionowany został ów „cud przywołania obecności” – fotografii używanej niegdyś jako swoistego „dowodu istnienia” jakiejś osoby.

Po trzecie: Podczas procesu twórczego postfotograf jest jednocześnie kolekcjonerem, edukatorem, historykiem oraz teoretykiem. Igor Przybylski wykorzystuje narzędzia typologii, zestawiając zbiory kontenerów z portu Hamburg Hafen czy elektrycznych lokomotyw – artysta staje się zatem zarówno kolekcjonerem, jak historykiem i teoretykiem. Janusz Knorowski kolekcjonuje motywy betonowych ogrodzeń tnących krajobraz na sprywatyzowane przestrzenie. Niektóre przedstawienia fotograficzne stają się inspiracjami dla obrazów. Także Antoni Starowieyski dokumentuje przestrzenie miejskie powoli znikające i przejmowane przez deweloperów, traktując je jako „fotoszkice” do gwazdów i obrazów. Podobnie pracuje Marcin Chomicki kolekcjonujący i dokumentujący awangardowe formy miejskiej małej architektury ulegające powolnej entropii i rozkładowi. Jednocześnie obrazy te zostały zestawione w jeden *slideshow* z dokumentacją rzeźb-objektów Chomickiego nawiązujących do owych modernistycznych form, które wyjęte z kontekstu miasta, rozłożone na cząstki elementarne i przetworzone w nową formę, powracają w przestrzeń miejską. Małgorzata Dmitruk także stosuje typologię, prezentując archiwalne zdjęcia domów. Budowle przywołują pamięć osób, które z nich korzystały – Żydów, którzy stali się ofiarami Szoa. Odbiorca tych wizerunków zostaje tu powołany jako

25



✦ FOTOFAKTOR, FRAGMENT  
EKSPOZYCJI PRACY BRAKUJĄCE  
OGNIWO AUTORSTWA  
DOROTY KOZIERADZKIEJ  
I MICHAŁA SZUSZKIEWICZA.  
FOT. ADAM GUT

7 Por.: K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2009.



↑ FOTOFAKTOR, FRAGMENT EKSPOZYCJI PRAC MAŁGORZATY DMITRUK. FOT. ADAM GUT

→ HISTORIA NATURALNA, ELWIRA SZTETNER, 2019, OŁÓWEK NA PAPIERZE, 25×22 CM. FOT. Z ARCHIWUM AUTORKI





♦ CRIME, ARKADIUSZ KARAPUDA, 2014, MOZAIKA  
FOTOGRAFICZNA, DRUK NA PCV, 65×215 CM.  
FOT. Z ARCHIWUM AUTORA

28

spóźniony świadek ich tragedii. Najbardziej dojmujące w odbiorze zdjęć domów jest – by zacytować Rolanda Barthesa – *spraszanie Czasu: to jest już martwe i to dopiero umrze*.<sup>8</sup> Bowiern budynki pozostałe po żydowskich mieszkańcach także już zostały zburzone, a czasami zburzone i zrekonstruowane. Warto przy okazji tej pracy przywołać koncepcję obrazu-zdania proponowaną przez Jacques'a Rancière'a, w której zdanie *nie jest tym, co wypowiedzialne, a obraz nie jest tym, co widzialne*,<sup>9</sup> lecz jest relacją między tym, co wypowiedziane i niewypowiedziane w fotografii. Jednak takie obrazy-zdania mogą ożywić nową *wrażliwość na znaki i ślady wspólnej historii i wspólnego świata*.<sup>10</sup> Rancière wskazuje też techniki, które podtrzymują „zdaniowość” rozumianą

jako relacja między elementami: fragmentację, kolaż, montaż.<sup>11</sup> Przy czym montaż może przybierać formy dialektyczne i symboliczne (z tym, że żaden z tych dwu modeli nie pozostaje w izolacji, a obrazy-zdania są zawieszane między nimi): *Maszyna tajemnicy jest zatem maszyną do tworzenia tego, co wspólne, służy nie do przeciwstawiania sobie różnych światów, lecz do inscenizowania, za pomocą najbardziej nieoczekiwanych sposobów, ich współprzynależności*.<sup>12</sup> I tak właśnie prezentowane są fotografie użyte przez Dmitruk.

Po czwarte: „Przemieszczanie” obrazów oraz zarządzanie nimi jest ważniejsze od ich wartości. Oryginalność fotografii przestała mieć znaczenie, popularna natomiast stała się praktyka „zawłaszczania” [appropriation]. Tak też Elwira Sztetner czyni ze swoimi internetowymi

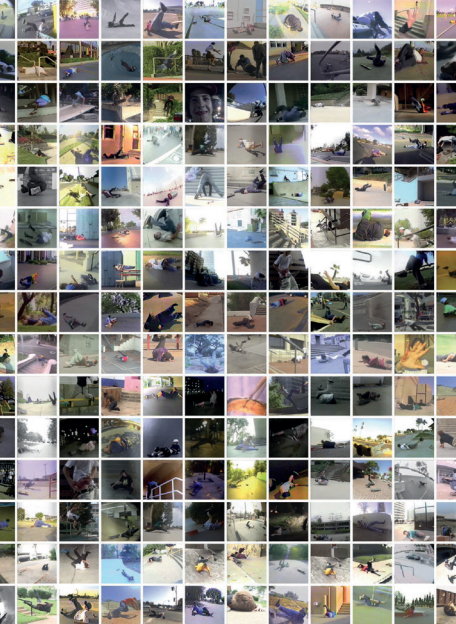
8 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 171.

9 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 75.

10 Ibidem, s. 90.

11 Mianem mistrza tej techniki Rancière określa Helmuta Herzfelda (Johna Heartfielda). Por.: W. Herzfelde, *John Heartfield – Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder*, Verlag der Kunst, Drezno 1962.

12 Ibidem, s. 83.



znaleziskami, którym poświęca rysunkowe studia. Jednak najpełniej relacja malarstwa i fotografii oraz zjawisko repetycji pojawiają się w twórczości duetu Dorota Kozieradzka i Michał Szuszkiewicz i ich pracy *Brakujące ogniwo*. Obraz źródłowy był w tym wypadku wycinkiem natury, który – zinterpretowany fotograficznie – uległ przeobrażeniu dzięki ingerencji malarza. Tak powstały wizerunek poddany został jednak dalszej przemianie, która stała się z kolei fotograficzną reprodukcją obrazu malarskiego. Inną tego typu praktyką jest propozycja Arkadiusza Karapudy i jego dzieło *Crime*. 750 elementów mozaiki złożyło się na hasło *Skateboarding is not a crime*. Elementami mozaiki są zaś kadry przechwycone i zapożyczone z deskorolkowych filmów z lat 90., przy czym poszczególne sceny przeczą afirmatywnemu napisowi, ponieważ przedstawiają upadki, wypadki, urazy i krwawiące rany. Maciej Duchowski natomiast zestawia malatury i kadry przechwycone z ekranu telewizora w ramach jednego obrazu *Implant#57*.<sup>13</sup>

Wojciech Zubala dla odmiany zestawia obraz i zdjęcie, które mogłoby być fotoszkicem do obrazu, ale nim nie jest, jedynie tworzy punkt odniesienia, swobodny kontrapunkt, rodzaj konceptualnej gry. *Dla artysty często ważniejsze jest dociekanie prawdy w procesie artystyczno-intelektualnej refleksji niż samo dzieło* – uważa Wojciech Zubala. – *Zostaje ono zastąpione przez akt twórczy, który staje się celem samym w sobie*.<sup>14</sup> Jak ujął to Fontcuberta w ostatnim punkcie: Doświadczanie sztuki w dużej mierze stało się kreatywną praktyką, wedle której dzielenie się jest lepsze od posiadania.

Większość prac pokazywanych w Salonie Akademii odpowiada enumeratywnemu opisowi praktyk postfotograficznych. Choć kurator unika tego pojęcia, wydaje się, że ekspozycję *FotoFaktor* możemy wpisać w dyskusję o nim. A zatem na pytanie kuratora odpowiedzieć należałoby, że mamy już do czynienia nie tylko z fotografią jako dziedziną sztuki czy faktorem fotograficznym w innych jej dziedzinach, ale przede wszystkim z nowym modelem funkcjonowania obrazów. Kiedy to człowiek staje się jedynie ogniwnem w procesie ich przechwytywania i modyfikowania. Przy czym jest to niezależne od jego profesji, a zatem ten sam zespół praktyk obserwować możemy zarówno w polu sztuki, jak i poza nim. ¶

13 Opisy prac: *Brakujące ogniwo*, *Crime*, *Implant#57* za tekstem kuratorskim, druk ulotny, Salon Akademii, Warszawa 2019.

14 <http://galeriaspaspot.pl/malarstwo/wojciech-zubala/> (dostęp: 2.11.2019).

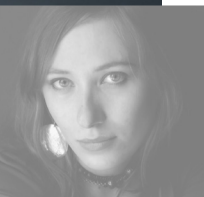




MARTA RYCZKOWSKA

# INTERAKCJE

## CHŁOPCY PRL-OWCY KONTRA DZIECI Z CZARNEJ DZIURY



XXI Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim był spotkaniem międzypokoleniowym. Na scenie performance pojawili się Chłopcy PRL-owcy w kontrze do Dzieci z Czarnej Dziury. Obie grupy zdefiniowały się poprzez czas, w jakim urodzili się ich członkowie i jaki ich kształtował od początku twórczej drogi. Kuratorka Zofia Kuligowska zaprosiła do udziału młodych artystów performance, urodzonych na przełomie lat 80. i 90. Byli to: Anna Rutkowska, Emrah Gökdemir, Grzegorz Bożek, Grzegorz Demczuk, Nadia Markiewicz, Paweł Korbus, Rudger, Siksa, Stachu i Piachu, Timo Viialainen, Vala Foltyn. Mówi, że są to „dzieci”, które jako jedyne opuściły miejsce (czas), z którego nie może wydostać się nawet coś tak ulotnego jak światło. Z założenia artyści mieli eksplorować nieprzekraczalny moment w czasie (dnia, życia, kariery), w którym się znajdują (zdanie wyjaśniające: *Nie pójdziemy nawet o krok dalej/We will not go any further than this*). Kurator Przemysław Kwiek zaprosił do udziału w festiwalu swoich równoletków, z których większość to artyści po siedemdziesiątce: Jacek Lilpop, Jan Rylke, Jan S. Wojciechowski, Lenka Klodová, Tomasz Sikorski. Ich działania w zamyśle kuratora miały być oparte na „wolnościowej” formule *Perfidii Perfearance*, w której każdy uczestnik sam określa „parametry” swojego „Pojawienia się” (Appearance) w Piotrkowie (związane z formą, nazwą, miejscem i czasem) i bada sferę bycia teraz, działania, polityki, procesu, rozumu, moralności, historii. Strategia kuratorów zakładała zderzenie pokoleń z ich nadziejami, fantazjami i bolączkami. Sami także zaprezentowali na festiwalu swoje działania. Przygotowana przez Grzegorza Borkowskiego wystawa *Dyfuzje czasu* była doskonałym uzupełnieniem festiwalu, pokazała różne rodzaje powiązań polskiej sztuki lat 70. ze współczesnymi działaniami performatywnymi. Sztuka jest szersza niż pokolenie i tendencje epoki. Rozgrywa się w czasoprzestrzeni, która nie jest liniowa – możliwe są w niej

powroty, nawiązania, dialogi. Na tym polega idea Interakcji – festiwalu performance z długoletnią tradycją, która ujawnia się we wzajemnym kontakcie artystów i publiczności, konfrontacji postaw i budowaniu sieci połączeń. Okazało się, że Dzieci z Czarnej Dziury i Chłopcy PRL-owcy, mimo różnic w postawach i innego rodzaju frustracjach życiowych, potrafią znaleźć wspólny język i próbują się zrozumieć nawzajem. Komunikacja polegała na rozmowach i starciach, co sprawiło, że była żywa i dynamiczna.

Na wystawie *Dyfuzje czasu* zestawiono działania z lat 70. z późniejszymi rozwinięciami, odpryskami, redakcjami. Grzegorz Borkowski użył pojęcia fizycznego, związanego z niekontrolowanym przenikaniem cząsteczek do zjawisk w sztuce, które rozgrywają się w procesie. Mają one różną naturę. Niektóre pokazywały, w jaki sposób językowa rzeczywistość odbija absurd teraźniejszości (Zofia Kuligowska, Leszek Przyjemski). Inne odnosiły się do reenactmentów, czyli sięgania po własne performance’ e z przeszłości po to, aby je uzupełnić współczesnym komentarzem (Ewa Bloom-Kwiatkowska, Angelika Fojtuch). Jeszcze inne dotyczyły badania fenomenów pracy własnego ciała, które fascynują artystów performance’ u bez względu na kontekst czasu (Paweł Kwiek, Natalia Lisova). Ekspozycja stanowiła wizualne tło akcji i manifestacji festiwalowych. Rozpoczęło je kosmiczne widowisko, przygotowane przez Barbarę Konopkę i Weronikę Amelię Kami. Artystki zaprosiły widzów na felicytację dla Przemysława Kwieka, autorski rodzaj afirmatywnego performance’ u, którego celem było uhonorowanie nestora polskiej awangardy. Felicytacja miała charakter *hommage* w formie autonomicznego koncertu. Pierwszy performance festiwalu wprowadził widzów w świat na pograniczu realności, gdzie wszystko, co znamy, ulega zatarciu. Odbywał się w feerii kolorów i dźwięków, w atmosferze międzygatunkowej lekkości (*nie jesteśmy, artystami, nie jesteśmy nawet ludźmi*). Na przezroczystej folii pojawił

się fluorescencyjny napis: *Tylko miłość zagina światło, więc tylko ona tworzy*. Artystki wykreowały sytuację wizualno-dźwiękową, która zasysała widzów w fantastyczny świat. Jedyną zasadą była w nim płynność form, improwizacja i wzajemne oddziaływanie. Pojawiły się echa dawnych działań Kwieka podejmowanych w duecie KwieKulik w latach 70. Gra na skrzypcach mieszała się z dźwiękami instrumentów dętych i niecodziennych perkusjonaliów, które tworzyły kosmiczną przestrzeń audialną i pogłębiały nastrój niesamowitości. Psychoanalityczna kategoria *das Unheimliche* dobrze oddaje unikalne, pozaziemskie środowisko, jakie zbudowały artystki. Muzyka sfer i jazz, złoto, robale i instrumenty smyczkowe – wszystkie elementy miały w nim swoje miejsce. W działanie zaangażowani byli także wolontariusze, którzy zamienili się w hybrydalne stwory. Przemysław Kwiek skomentował działanie na swoją cześć w charakterystyczny dla siebie sposób: – *Ja byłem zażenowany, ale recenzje były dobre*.

## **POLSKA W SYMBOLU I NA ULICY**

Pierwszego dnia Interakcji Chłopcy PRL-owcy spotkali się z nową falą, młodym pokoleniem artystów performance’u. Na pierwszy plan wysunęły się zderzenia: chłodna refleksja historyczna kontra intuicja, fantazja na temat przyszłości i postapokalipsa, historia o Polsce i opowieści z dzielnicy. Finał należał do ostrej i hipnotyzującej Siksy. W całym zda(e)rzeniu można było zauważyć dychotomię na linii: starzy-młodzi, męskie-kobiece, wolność-zniewolenie. Silnie obecny idiom polskości był rozbrajany na wiele sposobów. Jan Rylke sprowadził go do dziecięcej zabawki z orzełkami, poruszanej siłą ludzkich mięśni, która w toku działania zamienia się w balkonik dla starca. Zaprosił widzów na szlachecko-wodewilowe widowisko o współczesnej polskości. Pojawiły się flagi trzech dawnych potęg, które decydowały o naszej tożsamości: Niemiec,

Rosji i Austrii. Artysta z pomocą trzech wolontariuszy wykonywał taniec z flagą każdego z dawnych zaborców w takt hymnu, który był kompilacją hymnów polskiego, austriackiego, rosyjskiego, niemieckiego i unijnego. Działanie dopełnił wykonany przez niego balkonik – jarmarczna zabawka z radośnie machającymi skrzydłami orzełkami i nową flagą. Jan Stanisław Wojciechowski odniósł się do swojej życiowej praktyki teoretyczno-artystycznej. Performance przyjął formę mini-wykładu o różnych obszarach zainteresowań autora, okraszzonego emocjonalnymi komentarzami. Artysta opowiadał o poszukiwaniu matematycznych schematów dla wyjaśnienia reguł rządzących światem, wyrażonych za pomocą kompulsywnie prowadzonych przez lata notatek. Pojawiają się w nich wykresy, oparte na podstawowych figurach i ich wariacjach: kole i kwadracie. Wojciechowski mówi: *Maniakalna matematyczność pomaga trzymać ster*. Polerowane przez niego popiersie z brązu, będące autoportretem, i słowa zapisane na flipcharcie: *I have to Polish*, odnosiły się do problemu własnej tożsamości, ujętej w ramy narodowe, oraz nieustannej zmiany, szlifowania własnego ja. Grzegorz Bożek przeniósł widzów w rzeczywistość dnia codziennego w pewnym dużym mieście. Opowiedział historię, która przydarzyła się w upalny dzień w Poznaniu. Była to opowieść drogi wyłaniająca się z prostych, powtarzalnych zdań, przypominała rejestrację na starej kasecie magnetofonowej ze wszystkimi przeskokami i powtórzeniami. Drobnymi gestami podnosiły jej dramatyzm. Kropla nasercowa na morzu czarnym – drobny znak, który artysta uczynił na drzwiach, nadały jej ludzki wymiar i skierowały myśl na szersze, egzystencjalne wody. Widzowie byli zatem w dwóch miejscach – stacjonarnie na festiwalu i mentalnie w przedziwnej podróży, w której nic nie jest pewne. Podobny klimat stworzył Sta\_h Bałdyga, realizując performance rozpięty między dwoma miejscami. Wykreował pełną napięcia sytuację dźwiękowo-wizualną z wirtualnym

udziałem Piacha, który skomponował muzykę do performance'u. Podstawą działania były stare drzwi wewnętrzne z pustą ramą w środku – artysta utrzymywał je w pozycji pionowej, sterując własnym ciałem. W ich górnej części przymocował telefon, połączył się z Piachem za pomocą wideorozmowy, dzięki czemu działanie rozgrywało się w dwóch miejscach jednocześnie. Mroczne, przytłaczające fale dźwięku, napięcie mięśni, zatrzymana ucieczka – wszystkie te elementy tworzyły klimat nadciągającej apokalipsy.

Duet Siksa zaangażował widzów w energetyczną sytuację pod hasłem *Szmary w sercu*. Siksa koncertowała przepasana chustą rezerwisty z hasłem: *Najpiękniejsza w wojsku chwila nie zastąpi mi cywila*. Mówiła: *Potrzebujemy nowych pieśni przetrwańczych*. (...) *Tańczmy tańce*. Mówiła także o tym, że jest weteranką wojenną i nie dostanie zwrotu za utracone libido. Performance'y prowokowały myśl, że kategoria polskości jest niestabilna i domaga się przemontowania. Ostry bas i hipnotyzująca melorecytacja wokalistki zbudowały atmosferę pełną napięcia i ekscytacji. Performance zwieńczył pokaz filmu *Stabat Mater Dolorosa*, który zespół określa jako *musical o śmierci i dziewczynie*, przygotowany we współpracy z poznańskim artystą Piotrem Machą oraz grupą zaprzyjaźnionych twórców. Siksa wypowiada otwartą wojnę patriarchatowi, za którym stoi dyskryminacja, ksenofobia, dyskredytowanie kobiet. Krzyczy o prawach kobiet do samostanowienia, o potrzebie różnorodności kulturowej, o przestrzeni dla myślenia poza schematami, które ktoś kiedyś ustalił. Jest surowa i konsekwentna. Ten głos nie przejdzie bez echa.

## NIE PŁACZ, TO KONIEC

Trzeci dzień Interakcji ujawnił kolejne pola dialogu. Tym razem mocno wybrzmiała relacja między dawnym a obecnym pokoleniem, wschodzącym a schodzącym oraz biegunowo

różne podejścia do kwestii czasu. Młoda generacja czuje zbliżający się kres i widmo nadchodzącej katastrofy, stara zaś rości sobie pretensje do nieśmiertelności. Liniowość i poczucie czasu okazuje się zaskakująco względne. Na tej fali uwidoczniła się także relacja mistrz – uczeń oraz szereg konwencji, które z niej wynikają: potrzeba obalania autorytetów, uniezależnienia się od nich, a jednocześnie potrzeba ich posiadania. Kolejne pole dialogu to wątek kobiecy – kobiecość w procesie wychodzenia poza patriarchalne ramy, konstruowalna, niestabilna, szukająca swojego miejsca poza męskim idiomem. Mariola Albinowska jako jedyna pojawiła się w przestrzeni publicznej z silnym ekologicznym przesłaniem. Jej działanie podczas Interakcji było dedykowane miastu i jego mieszkańcom. Wędrowała wybranym wcześniej szlakiem w kombinezonie ochronnym. Wyglądała, jakby przemierzała świat po zagładzie.

Tymczasem w galerii już czekał Przemysław Kwiek siedzący za stołem, w specjalnie przygotowanej aranżacji. Składały się na nią obłożone gazetami stoły, stojące za nimi tablice-kolaże, plansza informacyjna, książki i rozsypane wokół śmieci. Kwiek zaprosił kolegów artystów i proklamował założenie Polskiej Akademii Sztuki Wysokiej. Wszystko odbywało się w podniosłej atmosferze. Członkowie nowo powołanej wszechnicy mieli nałożoną na usta siatkę symbolizującą cenzurę. Kwiek wygłosił płomienną przemowę na temat potrzeby sformalizowania grupy w obliczu faszyzujących i totalizujących tendencji polskiego rządu. Sytuacja była bardzo patetyczna, co jest odbiciem szerszej tendencji, polegającej na tym, że patos rodzi patos, a odpowiedzią na totalitaryzm jest inny rodzaj doświadczenia totalnego. Padały pytania od publiczności, np.: *– Dlaczego w tej akademii nie ma kobiet?* Kwiek odpowiedział prowokacyjnie, wskazując kolegów: *– Jak to nie ma? Każdy z nich ma żonę*. Głos z sali: *I dzięki tym kobietom możecie być artystami!* Działanie Kwieka wywołało lekką konsternację

i dyskusję, która przeniosła się w kuluary. Sprowokowało kilka refleksji. Z jednej strony mamy do czynienia z pokoleniem artystów, których młodość przypadła na lata 70. i których rozwój nie mógł przebiegać płynnie ze względu na opresyjny system komunistyczny. Chłopcy PRL-owcy w Polsce po transformacji również pozostawali w niszy. Pałeczkę przejęło młodsze pokolenie. Obecnie ich głos jest również blokowany przez władzę głoszącą jedynie słuszny światopogląd, a ten rodzaj opresyjnej ideologii jest im skądinąd dobrze znany. Młodość i starość rówieśników Kwieka przypadła zatem na czas reżimu. Trudno się dziwić, że wzrasta w nich potrzeba buntu i przypomnienia światu sztuki o swoim istnieniu. Druga strona tego działania jest jednak taka, że przyjmowana przez nich perspektywa jest podobnie totalizująca jak system, przeciw któremu się opowiada. Zastanawiająca jest pozycja kobiet w męskim świecie sztuki, wciąż bardzo patriarchalnym – krzyk młodych performerek nie jest w stanie poruszyć tego monolitu. Czym jest sztuka wysoka, o której mówią? Jakie jest kryterium bycia członkiem akademii? W działaniu komitetu wybrzmiewa frustracja i zmęczenie ciągłym udowadnianiem decydującym jakości tworzonej przez siebie sztuki, ale również złość, desperacja i niebываła energia, która powstaje w momencie, gdy nie ma się już nic do stracenia. Kwiek mówi o roli starszyzny w każdym pokoleniu, mędrców klanu: *To jest moment na założenie Akademii Nieśmiertelności. Ale nie martwcie się. To potrwa ledwie kilka lat.*

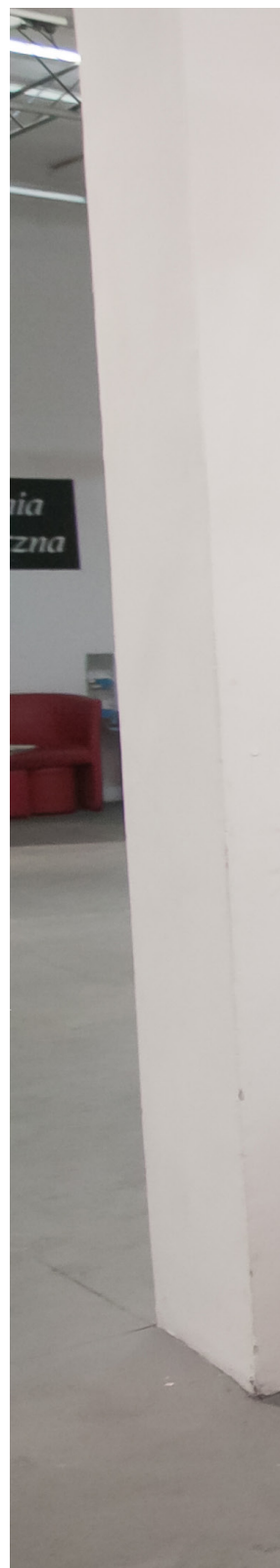
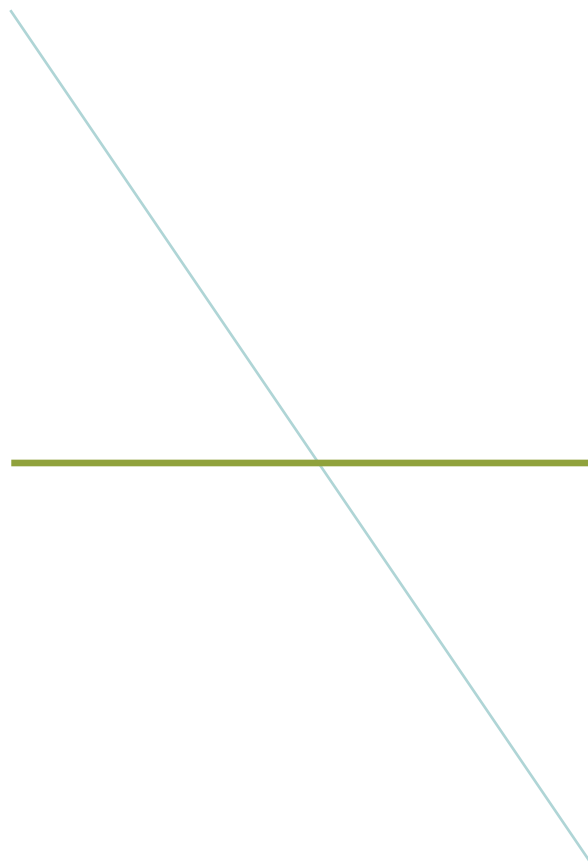
W ten apokaliptyczny ton „wstrzelili się” (dosłownie) także Nadia Markiewicz i Grzegorz Demczuk. Duet zaprosił widzów na celebrację końca. Odbyła się przy dźwięku czytanych nagłówków z gazet wieszczących koniec świata – słowo świat zostało z nich jednak wymazane. Widzowie otrzymali tuby z wystrzałowymi konfetti, dostali także instrukcję, jak i kiedy należy ich użyć. Do końca pozostało 10 minut. Wszyscy, podekscytowani,

czekali na koniec, ostatnie 10 sekund odliczali wspólnie. W finalnym momencie salę wypełniło wirujące konfetti. Przypomina się Miłoszowska fraza *Innego końca świata nie będzie*, a jednocześnie zastanawiające jest to, że młode pokolenie artystów żyje w cieniu końca, a starsze, czując go już niemal namacalnie, ma pretensje do nieśmiertelności. Uderzający jest paradoks pojmowania czasu dwóch generacji, które znajdują się na biegunowych etapach życia.

## KOBIECOŚĆ IN PROGRESS

Tego dnia głośno zabrzmiał głos kobiet. Dwie performerki: Lenka Klodová i Anna Rutkowska, wskazały wyzwania i oczekiwania, które stawia się kobietom. Lenka Klodová zrealizowała performance w oparciu o balans. Weszła na równoważnię objuczona bagażami – walizką, torbą i torebką, które ciężarem dorównywały wadze jej ciała. Przeszła wolno na drugą stronę drewnianej belki i umieściła na jej końcu wszystko, co miała w rękach. Wróciła i zaczęła wolno, metodycznie zdejmować kolejne części garderoby i rzucać je jedną po drugiej na leżące naprzeciwko bagaże. Stopniowo dociążała drugą stronę równoważni. Kiedy pozbyła się wszystkich ubrań, zaczęła subtelnie balansować. Było to klasyczne działanie z materią, w którym wykorzystuje się możliwości i siłę własnego ciała. W tym sensie artystka nawiązała do tradycji sztuki performance’u. Nagość uwidoczniła ciało w sposób afirmatywny. Artystka prowadzi od lat Festival of Naked Forms w Pradze, w którym nagie ciało artysty performance’u staje się punktem wyjścia do rozważań pozafizycznych. Tu ciało pojawiło się jako miejsce skupienia rozmaitych sił ciężenia. Klodová poruszyła w performansie problem utrzymania równowagi – w życiu i w narzucanych rolach, zależności i oddzielania się od przedmiotów, umiejętności sterowania rzeczywistością zamiast poddawania się jej wpływom.





→ PERFORMANCE PAWŁA KORBUSA  
I EMRAHA GÖKDEMIRA  
(BEZ TYTUŁU).  
FOT. M. MARCHLEWICZ







Anna Rutkowska oparła swoje działanie na metodach pracy z ciałem i umysłem rodem z akademii oraz medycyny Wschodu, wykorzystując zarówno nowe media, jak i prastare praktyki samoleczenia. Jej performance był miksem sesji coachingowej, wykładu prowadzonego przez uznanego profesora szacowanej uczelni, terapii i seansu spirytystycznego, oczywiście podlanych gęstym sosem absurdu. Artystka wypowiedziała się na temat wiedzy przekazywanej *ex cathedra* przez autorytety z różnych stron. Synonimem dystrybucji tej mądrości był palec wskazujący Tadeusza Kantora jako sposób na dyrygowanie światem (obecnie głównie studentami uczelni artystycznych) oraz utwór *Łebebebe* odtwarzany w formie performatywnego wykładu. Artystka pokazała spektrum oddziaływania na drugą osobę za pomocą mniej lub bardziej dosłownych technik wywierania wpływu. Nie bez znaczenia jest fakt, że Rutkowska studiuje w Akademii Sztuki, zatem procesy nauczania są jej bliskie. Odniosła się do relacji mistrz – uczeń, która często jest polem nadużyć, oraz do obszaru sztuki jako eksperymentu, który także stwarza pole niekontrolowanych psychicznych manipulacji (zwłaszcza w kontekście starszych profesorów i młodych adeptów sztuki).

Zwieńczeniem tego dnia było niezwykle misterium Vali Fołtyn. Przeszła się między widzami, rozpylając kadzidło. W galerii unosił się duszny, kościelny zapach, któremu towarzyszyły kojące dźwięki znajomej muzyki. Mistrzyni ceremonii ubrana w futro i stylowe buty na obcasie stanęła tyłem do widowni. Na tle ściany prezentowany był czarno-biały film, dokumentacja wydarzeń zorganizowanych ku pamięci zmarłej w zeszłym roku przyjaciółki Vali, Anety Żukowskiej. Vala rozpoczęła swoją opowieść. Mówiła o starym krakowskim domu, który ma 100 lat i jest przesycony wspomnieniami. Niedaleko mieszkał przyszedłszy papież Karol Wojtyła, który udzielał się w teatrze alternatywnym. Zaglądała tu także Simona Kossak, zanim wyjechała żyć wśród

zwierząt w Puszczy Białowieskiej. Po sąsiedztwu mieszkał erudyta i intelektualista Wincenty Lutosławski, który podjął próbę opracowania polskiego narodowego systemu filozoficznego, łączącego platoński idealizm z mesjanizmem polskiego romantyzmu. Trudno się dziwić, że willa, która nasyciła się takimi energiami, przez lata służyła Vali jako przestrzeń pracy twórczej, miejsce kreatywnej wymiany, warsztatów i koncertów, miejsce, w którym tętniło życie. Performance Vali Fołtyn jest wyrazem tęsknoty oraz hołdem, który oddaje miejscu i ludziom. Jest rzeczniczką queerowania tradycji i afirmacji ciała, obie sfery postrzega jako ściśle połączone. Wyraża także bunt wobec faszyzujących tendencji narzucania norm zachowań i bycia w świecie. Vala Dalajlama, sąsiadka Jana Pawła II, szerzy filozofię miłości, ale w jej głosie słyhać także gorzką refleksję i rozczarowanie światem. Z tej przyczyny zwraca się do wewnątrz, szukając własnej drogi do świętości poza ustalonymi kanonami.

## CIĘŻAR SŁÓW I LEKKOŚĆ MASKI

Ostatnia interakcja XXI Festiwalu Sztuki Interakcje była doskonałym zwieńczeniem czterodniowej imprezy. Wskazała dominujące nastroje naszych czasów: niepewność, niepokój, strach przed gwałtownym końcem, sprzeciw wobec politycznych manipulacji, tęsknotę za prawdą i żywym kontaktem międzyludzkim.

Tomasz Sikorski przygotował niewielki kopiec z soli. Oświetlił go punktowo ostrym reflektorem. Podszedł do niego i jednym sprawnym ruchem wykonał śirszasanę, która w jodze oznacza stanie na głowie. Smukła, nieruchoma sylwetka i jej wyraźny cień tworzyły mocny znak w przestrzeni. Twarz artysty czerwieniła, krew z całego ciała napływała do głowy. Podchodziła do niego dziewczyna i delikatnie dmuchała mu w twarz, schładzając go. Wciąż słyhać było ujadanie psów, co wzmagało atmosferę napięcia i lęku. W pew-

nym momencie artysta wypluł żółte kulki. Zrobił to kilka razy, potoczyły się po podłodze w stronę widzów, zostawiając cienie. Wstał powoli, pochylił się nad solą i zaczął zagarniać ją rękami. Biały kolor stopniowo przechodził w żółty, a w powietrzu wyczuwało się charakterystyczny zapach. Z rozsypanych małych kulek ułożył słowo: „JAD”. Roztarł mieszaninę soli i żółtego proszku w taki sposób, że przypominała krater wulkaniczny. Gdy widzowie podchodzili bliżej, widzieli, że wyłania się z niego kontur Polski. Subtelne, sensualne działanie Sikorskiego kierowało refleksję w stronę aktualnej sytuacji w naszym kraju. Za pomocą prostych środków wyraził mocny, wyważony sygnał niezadowolenia. Żółty to kolor trucizny. Jad i żółć zatruwają organizm. Sól i kurkuma ma właściwości oczyszczające i bakteriobójcze. Substancje te leżą na dwóch przeciwległych biegunach. Żyjemy w czasach pogardy, jad sący się w społeczeństwie różnymi kanałami, wyraża się w niechęci do Innego, lekceważeniu praw człowieka na wielu poziomach. Polska pokryta żółcią to kraj zatruty jadem nienawiści. Sikorski postuluje mentalne oczyszczenie, pozbycie się zalegającej żółci.

Performance Jacka Lilpopa również dotyczył współczesnej polskości, ale miał znacznie bardziej publicystyczny charakter. Artysta opowiadał o swoich działaniach i rozpakował obraz zatytułowany *Płonie płonie gazeta ze wstydu za Polskę*, który miał swoją publiczną premierę. Obraz miał niejednoznaczne przesłanie, prowokował. Jacek Lilpop mówi o sobie, że jest wierzącym konserwatystą, który walczy o miejsce dla sztuki współczesnej w bieżącym dyskursie.

Paweł Korbus i Emrah Gökdemir rozbroili patetyczny nastrój. Weszli do sali z końskimi maskami na głowach. Dwie postacie hybrydy spacerowały po galerii, trzymając się za ręce. Jedna z nich miała koszyczek z grzybami nazbieranymi w pobliskim lesie. Częstowali nimi widzów, mówiąc przy tym: – *Miau, miau*. Wprowadzenie tego tożsamościowego zawirowania miało swoje drugie dno. Maski były sposobem ukrycia się, spuszczenia powietrza z wielkich tematów (kim jestem?), co ułatwiło skrócenie dystansu. Człowiek-koń o niewidocznej twarzy może pozwolić sobie na więcej, gdyż jest postacią na poły fantastyczną. Więcej można mu wybaczyć. Z pozoru niewinna sytuacja z czasem zaczęła być coraz bardziej inwazyjna. Artyści podchodzili do ludzi i zdejmowali ich z krzeseł. Układali widzów jednego po drugim, tworząc monumentalną konstelację. Barokowa plątanina ludzkich ciał, niczym Grupa Laokona, zastygła w bezruchu, dyskomforcie i oczekiwaniu. Działanie było zbliżające, ludzie czuli swój ciężar, zapach. Zachowanie artystów w stosunku do widzów było momentami opresyjne: wskakiwali ludziom na plecy i zachęcali, by ich nosić. Konie jeżdżące na ludziach to kolejne odwrócenie perspektywy i przejaw zabawy z tożsamością. Publiczność jednak nie oponowała, dawała się wpisać w konwencję, w napięciu czekając na dalsze instrukcje.

## SŁOWA PUCHNĄ OD ZNACZEŃ

Niektórzy artyści pracowali z dźwiękiem, badając jego sposób oddziaływania na emocje. Timo Viialainen zbudował ścianę dźwięku, podwiesił pod sufitem dwa mosiężne dzwony. Rozbijał je, w pewnym momencie uruchomił tkwiące w nich elektromagnesy, a dzwony zaczęły wydawać ostry, przenikliwy dźwięk. Hałas wzmagał nastrój zagrożenia i nadchodzącej katastrofy. Artysta umiejętnie sterował nastrojem, wskazał, jaką siłę oddziaływania ma sfera audialna i jak łatwo może aktywizować pierwotne ludzkie niepokoje, obawy i fobie.

Kolektyw Rudger urządził w małej sali koncert składający się z trzech elementów: melorecytacji Zofii Kuligowskiej, muzyki Wojtka Bernatowicza i wizualizacji. Oparty był na hipnotyzującej synchronii: obrazu, efektownej gry słowami i ich znaczeniami, mocnego głosu artystki oraz instrumentarium. Wszystkie części oddziaływały na siebie i współgrały. Teledyskowa formuła wydawała się odbiciem niepokojących czasów, w których wszystko ulega akceleracji, łącznie z relacjami międzyludzkimi. Obrazy pulsują jak w kalejdoskopie, a słowa puchną od znaczeń, artyści potrafią sprawnie poruszać się w tym gąszczu, selekcionują najbardziej soczyste egzemplarze i wystawiają je na światło dzienne w autorskim kolażu.

42

Grupa Restauracja Europa zrealizowała kameralne, symultaniczne działanie oparte na symetrii i minimalistycznych środkach wyrazu. Dwóch elegancko ubranych mężczyzn stało przy prostopadłych do siebie ścianach, przy każdej ustawiono oświetlony punktowo stolik nakryty białym obrusem. Finalny performance grupy miał wymiar nostalgiczny, przywoływał stare historie, *charme* i elegancki sznyt minionej epoki.

Siłą Interakcji była autentyczność i otwartość na dialog. Artyści uchylili drzwi do swoich światów, wskazali lęki i niepokoje, które stają się nastrojami społecznymi. Pokazali, że spotkania międzygeneracyjne są możliwe i potrzebne, gdyż odkurzają stereotypy, wyjaśniają motywacje i punkty widzenia. I może się okazać, że bieguny, wbrew pozorom, znajdują się bliżej siebie, niż można się było spodziewać. ¶

# Arkadiusza Karapudy

## *Słowa i obrazy*



Rozpoczynając tych kilka uwag o najnowszej wystawie Arkadiusza Karapudy – po to m.in., by rozważyć problem, który z dwóch elementów jej tytułu jest pierwotny i ważniejszy – trzeba najpierw uznać, że tytuł ten jest przede wszystkim zbyt skromny. Postawiony na pierwszym miejscu termin sugeruje następującą sytuację: pokazywane prace przedstawiają rzeczy, a równie ważne są dostosowane do nich słowa, czyli określenia czy charakteryzujące je wyrazy, stanowiące zarazem tytuł. Gdyby nawet przyjąć, że słowo jest ważniejsze, i tak nie sposób twierdzić, że przedmioty dobierane były do z góry założonych słów. A zatem ważniejszy jest mimo wszystko obraz, a nie słowo. W sumie jest jeszcze nieco inaczej, gdyż nawet jeżeli przedmiotowi na tych pracach towarzyszy bodaj jedno słowo, to za tym słowem kryje się znacznie bogatsza myśl, a nawet jeszcze coś więcej niż myśl – kryje się silna, indywidualna kreacja, interpretacja świata i to interpretacja hermeneutyczna.

*Słowa i obrazy* to sztuka, która mówi sama za siebie, której nie potrzeba dorabiać na siłę pseudofilozofii, bo jej filozofia jest gotowa już

w samym obrazie. Jest to sztuka, która każe nam sobie przypomnieć, że malarstwo i w ogóle plastyka w swych dawnych, najlepszych czasach i przejawach było także (jeżeli nie przede wszystkim) sztuką głęboko intelektualną. Ten intelektualizm, dzisiaj coraz rzadszy, pojawia się w twórczości Karapudy i to najprostszą, najbardziej naturalną drogą: widzenie – rozumienie – kojarzenie lub konkretniej: obraz – wniosek – synteza.

Spójrzmy na którykolwiek z pokazanych na wystawie obrazów: na każdym według oczywistej kolejności spostrzegamy najpierw wycinek świata, najczęściej w postaci przedmiotu, dalej realistycznie (iluzjonistycznie) namalowaną ramę i na trzecim dopiero miejscu wyjaśnienie w postaci słowa. Zatem rzuca się od razu w oczy ustalony porządek panujący we wszystkich po kolei dziełach; porządek jako jedna z najbardziej charakterystycznych cech autora. Porządkująca rama została już znakomicie zinterpretowana w tekście towarzyszącym wystawie<sup>1</sup> jako cudzysłów i dystans.

Podobna kolejność występuje podczas odbioru dzieła. Spostrzeżenie oczywistości jest zawsze pierwsze, a więc najpierw widzimy rzecz, dopiero w następnej kolejności chwytamy słowo, a potem pojmujemy sygnalizowaną przez nie myśl. Z tej kolejności wynika droga myślowa artysty: ujrzany przedmiot został poddany analizie semantycznej i kontekstualnej, w której wyniku rzecz została opatrzona słowem stanowiącym komentarz, najczęściej przewrotny, ironiczny, prześmiewczy, obnażający fałsz nie tyle pokazywanego przedmiotu, ile świata, w którym ten przedmiot – niby mimo woli, a faktycznie w sposób charakterystyczny – w takiej własnie, a nie innej sytuacji występuje.

Analiza doprowadzająca do skojarzenia rzeczy i określenia od pierwszego spojrzenia

jawi się jako niezwykle ostra, przenikliwa, bezwzględna; dodane do rzeczy słowo od razu dowodzi, że mamy do czynienia ze skojarzeniem demaskującym absurd. I nie idzie o absurd danego szczegółu, gdyż sposób podejścia autora z miejsca przekonuje, że świat się składa z takich właśnie szczegółów, z takich absurdów, a więc w całości jest co najmniej absurdem podszyty.

Tytuły, które autor nadaje obrazom, dźwięczą zatem mało z założenia ciekawe przedmioty na wyższe piętra znaczeń. Słowo potwierdza tożsamość rzeczy i zarazem jej zaprzecza ironicznym metaspojrzeniem. Jednocześnie odrzuca błahą, a nawet ośmieszoną rzecz, po to, by ją potraktować instrumentalnie, zaakceptować wtórnie jako narzędzie demaskacji otoczenia. Dwa semantyczne żywioły spotykają się, by wejść ze sobą w nowy kontekst. Kontekst ten powstaje na styku oddziaływania obrazu na słowo i słowa na obraz, widoku na sens i sensu na widok, co wpisuje się w aktualnie modną filozofię interpretacji oddziaływania przedmiotu na przedmiot bez pośrednictwa podmiotu (G. Harman<sup>2</sup>).

Miałość, nieistotność, nieważność przedmiotów wybieranych jako temat prac świadczy o tym, że nie chodzi o wybrane rzeczy, tylko o całość, na którą się składają namalowane motywy. Poszczególne obrazy są tylko elementami, składnikami całego cyklu, który piętnuje obecność w rzeczywistości fałszujących ją zjawisk. Te natomiast niepozorne, nieważne rzeczy dzięki słownemu komentarzowi stają się ważne, a miejsca bez znaczenia okazują się nabrzmiałe znaczeniem. Zwyczajność szczegółów w nagromadzeniu nadaje całości niezwykle rangę. W pomysle, by tak właśnie pokazać świat, kryje się główna myśl hermeneutyki: obrazy te chwytają rzeczywistość na gorącym uczynku i od razu ją interpretują. Interpretacja ta wychodzi

1 M. Maksymczak, *Arkadiusz Karapuda. Słowa i obrazy*, druk ulotny.

2 G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2013.



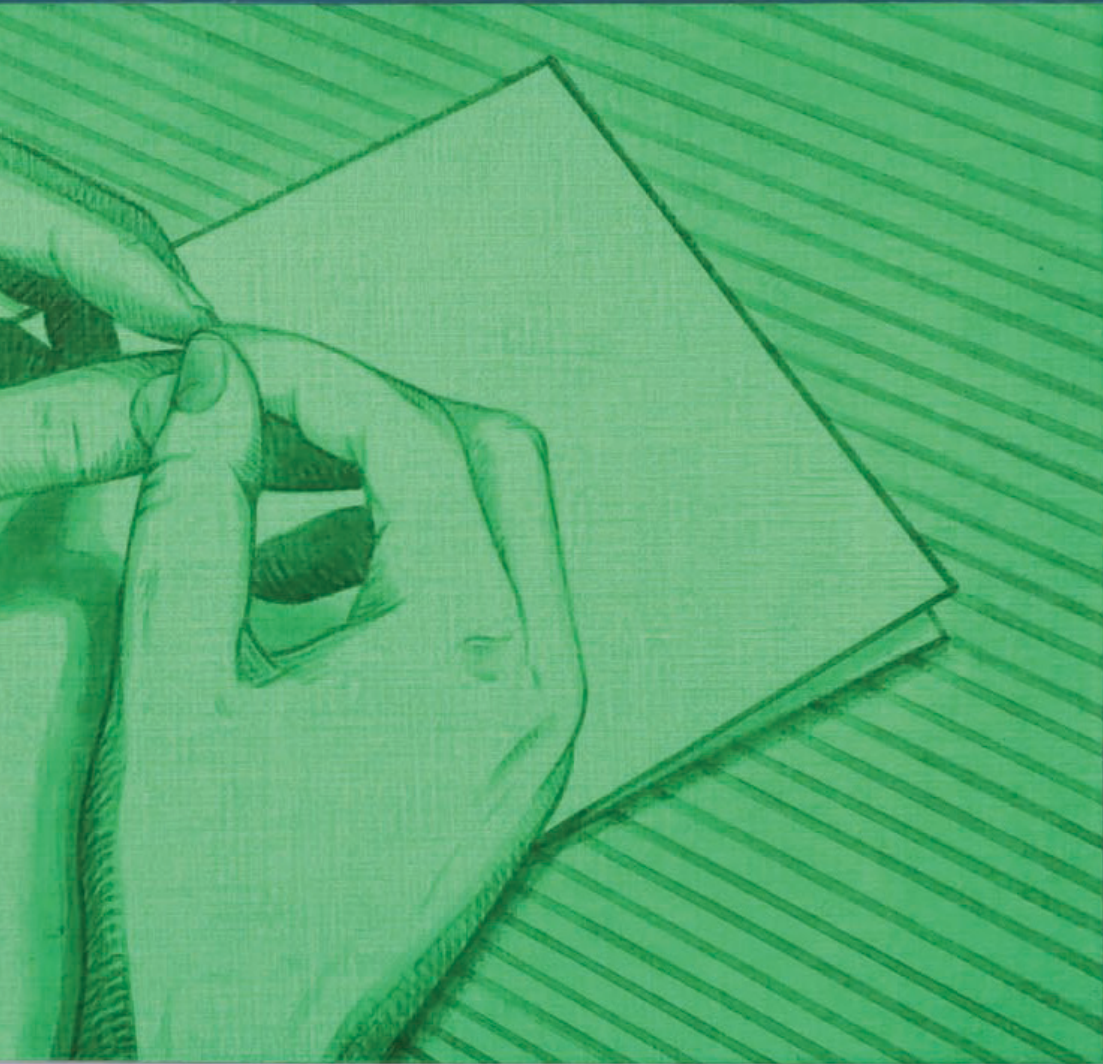
← FRAGMENT WYSTAWY  
SŁOWA I OBRAZY.  
FOT. ADAM GUT

→ ARKADIUSZ KARAPUDA, *SO MUCH*, 2019,  
OLEJ I AKRYL NA PŁÓTNIE,  
30×40 CM. FOT. Z ARCHIWUM AUTORA



SO





MUCH



daleko poza analizę płótna i może się ciągnąć w nieskończoność, a im dłużej i pełniej jest prowadzona, tym szerzej i dokładniej interpretuje świat, który demaskuje jako w całości absurdalny. Taki przynajmniej można wyciągnąć z postawy Karapudy wnioszek.

Ważność semantyki wynika tu z samej intencji zestawienia słowa i obrazu, które razem budują interpretację i intelektualny wymiar tego malarstwa. Karapuda zawstydza odbiorcę swoją spostrzegawczością, demaskuje absurdalność cywilizacyjne, które nam umykają, choć same z siebie powinny od razu kłuć w oczy. Te treściowe elementy są konstytutywne dla stylu malarskiego Karapudy. Na ten styl bowiem składa się nie tylko forma, lecz właśnie specyfika intelektualnego rozumienia i interpretowania rzeczywistości z właściwą sobie ironią, przekorą, podejrzaniem i wraz z całym procesem twórczym – od realistycznego (fotograficznego) ujrzenia przedmiotu przez konceptualne odszukanie sensu do hermeneutycznej wizji. Proces ten przebiega po linii: fakt – znaczenie – refleksja, są w nim także elementy dokumentalne, publicystyczne, a przede wszystkim etyczne. Demaskatorstwo skłamaną rzeczywistości jest od tego stylu nieodłączne, a moralizująca ironia staje się czynnikiem normatywnym.

Do tej pobieżnej charakterystyki trzeba dodać, że w pokazanych pracach prymat ma rysunek, co się znów w dużej mierze wiąże z upodobaniem autora do porządku, linearnej dokładności i elegancji. Całość każdego płótna utrzymana jest w jednym, walorowo traktowanym kolorze, ten zaś dobrany został na zasadzie klimatu, który artysta intuicyjnie zapewne dopasował do przedmiotu. W ten sposób potraktowana gama barwna świata niewątpliwie wzmacnia absurd wymowy każdego tematu. Dobrze przecież znamy z obecnego otoczenia ową pseudokolorowość świata, krzykliwą, niczym nieumotywowaną, pozbawioną myśli i gustu, wręcz głupią. W sumie zatem cechy formalne są w malarstwie Karapudy funkcją treści, mają zarazem niewątpliwy wpływ na czystość i elegancję artystycznej wypowiedzi.

Na tle obecnej sztuki, która coraz wyraźniej osuwa się w bezmyślność, w znaczeniową bylejakość, w mechaniczną bezrefleksyjność, twórczość Arkadiusza Karapudy jest znakomitym przykładem sztuki wskazującej jeszcze niewyczerpane drogi i nawołującej do refleksji nad światem. Być może sztuka to już jedyny tor do głębszego zastanowienia, dokąd ostatecznie zmierzamy. Bo prognozy nie są różowe. O tym warto pamiętać, rozpatrując sens wymowy wystawy *Słowa i obrazy*. ¶

↓ ARKADIUSZ KARAPUDA, *HERE IS SOMETHING*  
*YOU CAN'T UNDERSTAND*, 2018, OLEJ I AKRYL NA PŁÓTNIE,  
50×60 CM. FOT. Z ARCHIWUM AUTORA

HERE IS SOMETHING



YOU CAN'T UNDERSTAND





MAGDA BRZEZIŃSKA

# *Strach* w kieleckim Muzeum Narodowym

WYSTAWA STRACH

MUZEUM NARODOWE W KIELCACH

26.11.2019–29.03.2020

KURATOR: JOANNA KACZMARCZYK

KOORDYNATOR: ANNA SYCHOWSKA

ARANŻACJA: LESZEK MĄDZIK

EKSPONATY POCHODZĄ ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU,  
KRAKOWIE, WARSZAWIE ORAZ WE WROCŁAWIU.

50

FOT. MICHAŁ WALCZAK



Podobno żona jednego z prerafaelitów zemdlała ze strachu, gdy spojrzała po raz pierwszy na *Sąd Ostateczny* Tintoretta, monumentalne płótno w weneckim kościele Madonna dell'Orto. Tak mocno w dziele słynnego Farbiarczyka poruszyła ją wizja strumienia potępionych wpadających w piekielną otchłań...

Dziś, niemal pięć wieków po Tintoretcie, nikt raczej nie traci przytomności z przerażenia „sądami ostatecznymi” z płócien mistrzów. Nie ścinają nas z nóg ani wyobrażone, ani prawdziwe kadry w całodobowych serwisach informacyjnych – zdjęcia ciał uchodźców wyrzuconych na brzeg Lampedusy, ujęcia z dronów przelatujących nad płonącymi hektarami australijskich lasów czy bezcerebralnie trzebionej puszczy amazońskiej, reporterskie filmy z inwazji wojskowych, w wyniku których giną tysiące cywilów.

Powszedniej nam apokalipsy z lawiny codziennych newsów, ale strach – ta najbardziej pierwotna, wręcz atawistyczna emocja – wcale nie zniknęła. Badacze, np. Frank Furedi, Barry Glassner, George Gerbner, dowodzą, że żyjemy w „kulturze strachu” przed niebezpieczeństwami, których wizją zarządzają politycy, media i wielkie koncerny. Mamy się bać, bo wystraszeni masami łatwiej manipulować. Bo łatwiej przewidzieć kierunek i siłę buntu mas wiedzionych strachem. Łatwiej sprzedać idee, produkty, quasi-potrzeby masom podlegającym „syndromowi złego świata”, świata niebezpiecznego. Z ostatnich badań wynika, że tylko w USA trzy na cztery osoby czują się bardziej zagrożone i żyją w większej trwodze niż jeszcze 20 lat temu.

A zatem kwestia strachu nie zmieniła swojego statusu – to nadal temat kluczowy dla współczesnego człowieka, ale trzeba go na nowo odczytać, poznać współczesny język strachu i odszyfrować jego przekaz. Gauguinowskie pytania *Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* warto dzisiaj zastąpić innymi: co tkwi w źródłach naszych aktualnych lęków? Czym jest ów strach, którego doświadczamy dzisiaj? Dokąd doprowadzi

nas trwoga przed jutrem, które już na nas czeka? Te pytania w naturalny sposób pojawiają się podczas oglądania wystawy *Strach*, którą można zobaczyć w kieleckim Muzeum Narodowym.

Autorka scenariusza wystawy Joanna Kaczmarczyk buduje opowieść o strachu w taki sposób, by widz mógł prześledzić ewolucję, jakiej podlegało zarówno doświadczanie strachu, jak i kierunki jego artystycznego wyobrażenia. Na kieleckiej ekspozycji spotykamy dzieła artystów tworzących na przestrzeni pięciu wieków, m.in.: Pietra della Vecchia (1602–1678), Jacoba de Backera (urodzonego między 1540 a 1545 rokiem, zmarłego przed 1600), Nikolaasa Verkolje (1673–1746), Jacoba Isaacsza van Swanenburgha (1571–1638), Tomasza Dolabelli (ok. 1570–1650), Francisca de Goi (1746–1828), Alfreda Wierusza-Kowalskiego (1849–1915), Gustawa Gwozdeckiego (1880–1935), Witolda Pruszkowskiego (1846–1896), Jonasza Sterna (1904–1988), Zdzisława Beksińskiego (1929–2005). Elementem wystawy są także: film Luisa Buñuela i Salvadora Dali *Pies andaluzyjski* oraz gra komputerowa *Layers of Fear*, wyprodukowana przez polskie studio Bloober Team.

Aranżację *Strachu* zaprojektował prof. Leszek Mądzik. To nie pierwsza aranżacja twórcy Sceny Plastycznej KUL dla kieleckiego Muzeum Narodowego. Przed kilku laty stworzył tu także oprawę dla wystawy, której tematem przewodnim stał się czas, topos tak ważny w jego autorskim teatrze. Nietrudno się domyślić, że w kielecki *Strach* wchodzimy dosłownie jak w ciemność współtworzącą spektakle Mądzika. Podążamy ciemnymi korytarzami, a nikłe światło, które nas prowadzi od dzieła do dzieła, od sali do sali, może być w równym stopniu światłem budzącej się nadziei, jak i schyłkiem jej poszukiwań. Idziemy po przeszklonej platformie imitującej odkryte groby, wszak nasze życie jest częścią sztafety – nasze miasta rosną tu, gdzie kiedyś były cmentarze, nasze cmentarze porośną kiedyś miastami...





W kieleckim Muzeum Narodowym wędrujemy po artystycznym zapisie odwiecznych źródeł ludzkiego strachu: śmierci (własnej i naszych bliskich, tych, których kochamy ponad życie), nieuleczalnych chorób, brutalnej przemocy, niszczycielskich żywiołów, niepewnej przyszłości, wykluczenia (ze społeczności – żywych, zmarłych, zbawionych). W tej wędrówce stopniowo przypominamy sobie, że każdy strach ma kilka pięter, a każde piętro osobliwą konstrukcją. I stopniowo oswa- jamy jego dychotomiczną naturę: naturę emocji, która z jednej stro- ny nas obezwładnia i zamraża (aspekt destrukcyjny), a z drugiej mo- tywuje do ucieczki lub walki, po to, by przetrwać (aspekt rozwojowy – to ze strachu ludzie zaczęli łączyć się w grupy, budować wspól- nie osady, miasta, fortyfikacje, coraz bardziej skomplikowane syste- my obrony wspólnoty). Wreszcie konfrontujemy się z faktem, że nie tylko jesteśmy mięsem dla drapieżców, ale też sami drapieżnie uni- cestwiamy inne istnienia – za pomocą coraz bardziej zaawansowanej techniki, coraz bardziej ekspansywnej konsumpcji i bezceremonialnej eksploatacji natury.

Zaproponowany dobór prac pozwala dostrzec zarówno społeczny, wręcz wspólnotowy wymiar strachu (lęk dzielony przez daną społecz- ność, panikę pochłaniającą całe ludzkie grupy), jak i jego indywidualny aspekt (strach uświadamia nam naszą samotność egzystencjalną, osta- tecznie to zawsze jest walka jeden na jednego).

Prof. Arne Öhman, szwedzki psycholog, badacz i członek jednej z komisji Zgromadzenia Noblowskiego, uważa, że podstawową zasadą



radzenia sobie ze strachem jest zbliżenie się do tego, co go w nas wzbu-  
dza. Spojrzenie źródłom naszych lęków prosto w oczy, pozwolenie na to,  
by niejako strach przeszedł po nas i przez nas, a wtedy, jak pisze Frank  
Herbert w swojej *Diunie*: *kiedy przejdzie, odwrócę oko swej jaźni na jego  
drogę. Którędy przeszedł strach, tam nie ma nic. Jestem tylko ja.*

Wydaje się, że te słowa mógłby wypowiedzieć bohater obrazu Beno-  
na Liberskiego, który wyeksponowano w ostatniej sali, na finiszu wę-  
drówki przez *Strach*. Tytułowy *Dyspozytor* hipnotyzuje widza, unie-  
ruchamia i każe spojrzeć bez strachu w jego czyste, spokojne oczy. Co  
możemy wyczytać w tym spojrzeniu dyspozytora, odwróconego plecami  
do skomplikowanego mechanizmu, którym zawiaduje? Może świadomość,  
że tylko wydaje nam się, iż panujemy nad swoim życiem, że kierujemy  
jego przebiegiem, dysponujemy jego początkiem i końcem. I gdy  
to dostrzeżemy, gdy odwrócimy oko swojej jaźni na drogę strachu, on  
zniknie, a zaistniejemy w pełni my sami...

Takie spotkanie ze strachem będzie zapewne mniej spektakularne  
niż omdlenie żony jednego z prerafaelitów na widok *Sądu Ostatecznego*  
Tintoretta, ale może stać się szansą na intymną podróż w głąb własnego  
lęku przed nieistnieniem, przed własną śmiercią, ale i przed anihilacją  
naszej cywilizacji, samozagładą ludzkiego gatunku. Cała nadzieja w tym  
spotkaniu ze strachem (spotkaniu możliwym dzięki sztuce i przez sztukę),  
z przecuciem nadchodzącego zagrożenia, owym Heideggerowskim  
*malum futurum!* Bo co, jeśli nie ono, pobudzi nas do działania na rzecz  
ocalenia siebie i innych istnień? ¶



GRZEGORZ BORKOWSKI

# Punkt zwrotny?

## Decentralizacja w najbardziej centralnej instytucji świata sztuki

54

We wstępie do poprzedniego numeru *Aspiracji* Sławomir Marzec, zastanawiając się nad obecną sytuacją krytyki artystycznej, przekonywał, że jej dotkliwych niedostatków nie sposób przezwyciężyć bez podejmowania krytyki zasad programowej działalności dużych instytucji sztuki w Polsce.<sup>1</sup>

Przypomniał niektóre swoje polemiczne teksty, których najbardziej podstawową tezę jest konieczność radykalnej decentralizacji *art worldu*; radykalnej do tego stopnia,

że jeden z tekstów z 2017 roku prowokacyjnie (dla uzyskania polemicznej wyrazistości) zatytułowany był *Projekt likwidacji CSW, Zachęty etc.*<sup>2</sup> W istocie jednak nie proponował likwidacji „wiodących centrów sztuki”, lecz

2 S. Marzec, *Projekt likwidacji CSW, Zachęty etc.*, „O.pl”, <http://magazyn.o.pl/2017/slawomir-marzec-projekt-likwidacji-csw-zachety-etc-czyli-destrukturalizacja-artworld/#/>, tekst opublikowany 29.09.2017, jednak obecnie niedostępny (choć pojawia się w wyszukiwarkach), został bowiem po ostatniej zmianie dyrektorki usunięty z archiwum. Zob. także: S. Marzec, *Zwrot antyinstytucjonalny w sztuce*, „Arteon” nr 2/2018.

1 „Aspiracje” nr 56(92)/2019.



pluralizację zasad ich funkcjonowania przez podział na kilka, kilkanaście mniejszych galerii, których program byłby kształtowany przez znacząco różne środowiska i przez odmienne narracje.

Cele takiego instytucjonalnego zwrotu byłyby co najmniej dwa. Pierwszy to umożliwienie prezentacji artystom wyłączonym dotąd z głównego obiegu sztuki (a np. według koncepcji ciemnej materii świata sztuki Gregory'ego Sholette'a strukturalnie ten obieg kształtującym). Drugi cel to zapewnienie publiczności większej różnorodności formuł doświadczania sztuki, bo te praktykowane w dominujących instytucjach są według Sławomira Marca pozbawione autentycznego pluralizmu i redukują indywidualne doświadczenie sztuki w wyniku zbyt częstego narzucania „uniwersalnych” jej wykładni. Już bowiem w tekście z 2012 roku pisał: *Potrzebujemy sztuki nie tylko wolnej od ignorancji mas, ale i od uzurpacji „wszechwiedzących” fach-idiotów i zacierzawień aktywistów.*<sup>3</sup>

Do projektu instytucjonalnej przemiany *art worldu*, przedstawionego przez Sławomira Marca, nawiązał w 2018 roku Łukasz Musielak w tekście zatytułowanym, nomen omen, *Zmierzch instytucji*<sup>4</sup> i podsumował ten projekt następująco: *Tekst Marca jeszcze kilka lat temu brzmiałby jak sarkazm, dziś wydaje się jedynie fantastyczny*, traktując, jak sądzę, określenie „fantastyczny” nie w znaczeniu „wspaniały”, lecz – „kompletnie nierealny”.

A jednak świat, i to nawet świat sztuki, jest w stanie nas czasem zaskoczyć: idea podziału wielkiej instytucji sztuki na mniejsze galerie wraz ze strategią deuniwersalizacji narracji, którą ta instytucja proponuje, zaistniała jesienią 2019 roku w tak wyjątkowym miejscu

jak MoMA w Nowym Jorku. Museum of Modern Art przygotowało bowiem wystawę swojej imponującej kolekcji w nowej aranżacji i po częściowej przebudowie wnętrza gmachu z niebagatelnej okazji dziesięćdziesięciolecia otwarcia pierwszej wystawy, które miało miejsce 8 listopada 1929 roku, gdy dyrektorem był Alfred H. Barr Jr. Teraz muzeum połączyło jego założycielską wizję miejsca eksperymentów i odkryć z *energią nowego pokolenia kuratorów sztuki nowoczesnej i współczesnej*. Cała obecnie prezentowana ekspozycja podzielona jest na trzy wielkie części, każda na oddzielnym piętrze budynku. Najpierw możemy zobaczyć sztukę od lat 70. XX wieku do współczesności, potem dzieła od lat 40. do 70., a jeszcze wyżej sztukę z okresu 1880–1940.

Publiczność może oczywiście oglądać kolekcję w dowolnej kolejności, jednak sugestia, by zaczynać nie od przeszłości, lecz od współczesności, i – wstępując na kolejne piętra – cofać się niejako w czasie, ma interesującą głębszą wymowę. W ten sposób to współczesność, w której żyją widzowie, wprowadza ich w historię, a nie odwrotnie. Współczesna sztuka jest tu partnerem, który inicjuje rozmowę o świecie, kulturze, a także i o samej sztuce. To zaakcentowanie rozmowy, a nie np. pouczania czy perswazji, jest jeszcze wyraźniej widoczne w sposobie przedstawienia dzieł sztuki w każdej z trzech historycznie wydzielonych części pokazu.

Każde piętro podzielone jest na wiele samodzielnych całości, nazywanych przez kuratorów „galeriami”. W części poświęconej sztuce najnowszej jest ich 16, na piętrze ze sztuką z okresu 1940–1970 znajdziemy ich 23, a najstarsza sztuka, od roku 1880 do lat 40. XX wieku, zaprezentowana została w 23. Każda galeria (zazwyczaj obejmująca jedną lub dwie sale) przedstawia indywidualny temat. Może nim być określone medium, dzieła jednej osoby, miejsce w czasie i przestrzeni naznaczone interesującym nurtem sztuki lub określona idea – wspólna dla kilku artystów.

3 S. Marzec, *Wprowadzenie [w:] Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus Artworld*, Wydawnictwo Oleksiejuk, Ożarów Mazowiecki, 2014, s. 63.

4 Ł. Musielak, *Zmierzch instytucji*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/zmierzch-instytucji/>, data publikacji 5.01.2018 (dostęp: 10.12.2019).

Tematy te przygotowało ponad 40 kuratorów z różnych pokoleń i reprezentujących szerokie spektrum punktów widzenia, a pracujących w małych, niehierarchicznych zespołach. W każdej galerii mamy krótki, kilkunastodniowy tekst przedstawiający temat, lecz nienarzucający jego interpretacji. Ponadto obok wielu (ale nie przy wszystkich) dzieł są informacje pomocne w rozpoznaniu ich znaczeniowych kontekstów. W rezultacie tworzone są dla widzów sytuacje dosyć otwarte poznawczo, bo zaproponowane tematy zostały raczej zarysowane niż wyczerpująco (a na pewno nie nużąco) przedstawione, zatem rodzi się autentyczna chęć ich samodzielnego rozwijania. Zresztą w jednej galerii pokazanych jest z reguły tylko kilka dzieł, a więc każdy temat daje się ogarnąć jako przekonująca całość. A tematy, choć są stosunkowo proste (bo nie jakoś przesadnie wykoncypowane), nie mają w sobie trywialnej oczywistości (nie operują np. gotowymi nazwami artystycznych tendencji), proponują świeże i indywidualne spojrzenie na sztukę. Powiem więcej – te tematy są naprawdę inteligentnie nazwane i uformowane (szczególnie w części od lat 70. do dziś). Można się o tym przekonać, oglądając reproduktowane tu strony broszury MoMA, gdzie zaznaczono też rozmieszczenie tematów na kolejnych kondygnacjach muzeum (na jego internetowej stronie znaleźć zaś można teksty wprowadzające do ekspozycji w każdej z galerii).

I wreszcie sprawa najbardziej chyba podstawowa: zagadnienia przedstawione w poszczególnych galeriach, opracowane w zróżnicowanych zespołach, nie układają się nachalnie w jakieś znane, uniwersalne i dominujące narracje, tworzą raczej migotliwe (i fascynujące) konstelacje, by oglądający sami mogli ryśować intelektem różne (i alternatywne) połączenia między nimi, niezależnie prowadziły refleksje i wyciągać wnioski. W tym właśnie uwidacznia się wspomniana już formuła rozmowy (a nie wykładu) odczuwalna w całej ekspozycji. Dlatego w niejednej galerii na tej

wystawie odnajdywałem z satysfakcją wiele elementów intelektualnego klimatu niewielkich galerii autorskich, których znaczenie kulturowe<sup>5</sup> (ale nie medialne) będzie, mam nadzieję, stopniowo znowu wzrastać, bo programy dużych instytucji często stają się przewidywalnie bezosobowe.

Czy brak akcentowania znanych od dawna i dominujących narracji na wystawie kolekcji MoMA oznacza rezygnację tej instytucji z aspiracji, by przez sztukę tworzona była ogólniejsza wiedza o świecie? Raczej zamiar możliwie wyraźnego oddzielenia faktów (w tym przypadku faktów artystycznych) od ich interpretacji i teorii. Sądzę, że dochodzi do głosu świadomość, że instytucja sztuki właśnie decentralizując proces formułowania narracji o sztuce, ma dziś szansę tworzyć szersze podstawy interpretacji i teorii (formułowanych w dyskusjach dotyczących wystaw), niż wtedy, gdy te interpretacje i teorie z góry wpisuje w przedstawiane ekspozycje. Czas pokaże, czy w Polsce w najbliższej przyszłości dokona się postulowany zwrot instytucjonalny. W każdym razie nie wydaje się on już dziś całkiem „fantastyczny”. ¶

5 Por.: G. Borkowski, *Specyfika kulturowego fenomenu niezależnych galerii w Polsce [w:] Galerie niezależne 2017 – obserwacja uczestnicząca. Raport z badań*, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2017, s. 65–68, <http://www.mazowieckieobserwatorium.pl/badania/7037-galerie-niezalezne-2017-obszerwacja-uczestniczaca-raport.html> (dostęp: 10.12.2019).



SŁAWOMIR MARZEC

# O sztukę wolną od modernizacji (i ich „normalności”)

**POLEMIKA Z KUBĄ BANASIAKIEM**

57

Z niedowierzaniem słuchałem dochodzących do mnie informacji o najnowszym tekście Kuby Banasiaka *Dwie modernizacje*. Czyżby przełom w myśleniu mainstreamowego *art world*, którego przecież jest on jednym z głównych strażników? Lektura podtrzymała moje zdziwienie. W zasadzie wywód tekstu jest rzetelny, racjonalny i przekonujący – o ile zaakceptuje się założenia wstępne autora, jego skrótowe myślowe i oczywistości. Ja uważam wszakże, że są one często dyskusyjne, a nierzadko z gruntu chybione.

Tekst Banasiaka jest mimo wszystko dość dramatyczną próbą obrony i podtrzymania zmodyfikowanego mitu modernizacji sztuki, który miał legitymizować monopol mainstreamu rodzimego *art world* po roku 1989 (pisałem o nim lata przed Moniką Małkowską; nie tylko zresztą ona traktuje moje teksty jako darmowy bank pomysłów). Redaktor *Szumu* dokonał śmiałej redeskrypcji sytuacji. Otóż zwalczana w ramach modernizacji do tej pory ciemnota nie jest już tylko negatywem, czystym złem, cieniem i kontrastem dla sił światła, ale alternatywną formą modernizacji (tzw. endemicznej). Oczywiście tylko formalnie, tylko nominalnie, bo zaraz potem następują akapity ulewające się zapewnieniami, że ta druga modernizacja jest jednak zasadniczo reakcyjna, fundamentalna, populistyczna, gnuśnie lokalna etc. Banasiak rekonstruuje zatem jakiś atawistyczny, manichejski dualizm, aby podtrzymać i zachować w obiegu aktualność sporu postępowców i neotradycjonalistów (dla których

tradycja nie jest wcale jedyną znaną figurą poznawczą, lecz świadomym wyborem). Sporu, który ma nadal eliminować z przestrzeni publicznej wszystko inne, całą konkurencję. Który ma zawiesić, unieważnić demokratyczny pluralizm w imię słusznej walki jedynie dwóch prawdziwych „modernizacji”.

Wszakże znakomita większość ludzi wcale nie identyfikuje się z tym sporem. Chcą robić swoje. Chcą praktykować sztukę na własną miarę. Nie chcą też, aby zwracano im tym głowy. Ani też, aby instytucje artystyczne nadzorowały i programowały „słuszne” reedukacje, „właściwe” tematy, „aktualne” strategie sztuki. Nie chcą również, aby wspólna kasa publiczna szła na granty, stypendia, publikacje i podróże tylko dla „walczących”. Niech walczą, ale na własny rachunek i na własne ryzyko. Inaczej mówiąc „normalność” obowiązujących dziś reguł sztuki opisywana przez Banasiaka wcale nie jest normalna.

Przed wszystkim wątpliwy jest sam pomysł, że sztuka wymaga modernizacji. Przecież jej wieloraka dynamiczna wielowymiarowość nie da się skanalizować w żadnym kierunku postępu czy słusznego rozwoju. Sztuka potrzebuje wolności, a nie jedynie właściwych i jedynie słusznych ukierunkowań. Dodatkowy opór musi budzić twierdzenie, że jedynie skuteczna jest zewnętrzna modernizacja sztuki. Od razu ustawia to nadrzędność wszelkich ideologii, wszelkich interesowności i pragmatyki społecznej nad swoistością sztuki. W zasadzie nawet ją od razu znosi. Pomysł taki współgra, lecz tylko z neoawangardowymi tendencjami sztuki uznającymi codzienność za punkt odniesienia. I wydaje się być prostą konsekwencją dominującej w gettach humanistycznych oraz w samym *art world* ideologii neomarksiistowskiej, a zwłaszcza jej kolejnego widma, czyli tzw. zwrotu antropologicznego w sztuce czy konstruktywizmu kulturowego, które negują istnienie swoistości sztuki. Sztuka ma tu być pochodną różnych aktualnych gier w sztukę, w tzw. pole sztuki. Stanowi to dalszą

radyzację instytucjonalnych definicji sztuki, jak też absolutyzację samej wolności sztuki. Jak bowiem wiemy, w dążeniu do wolności artyści dokonali (podobno) samooczyszczenia z wszelkiej samookreśloności sztuki. Za opresję i zabobon uznano jakości artystyczne, warsztatowe, estetyczne, symboliczne itd. Sztuka w ten sposób miała stać się pojęciem otwartym, czystą kreatywnością, połączoną wszakże z rzeczywistością swoją krytycznością i bezpośrednim zaangażowaniem. Niestety, jak już wielokrotnie o tym pisałem, sztuka nie stała się wolna, lecz bezwolna wobec dzisiejszych metanarracji, czyli rynku (dzieło jako nowość za wszelką cenę), mass mediów (dzieło jako atrakcyjna anomalia), polityki (dzieło jako zaangażowanie, czyli „właściwa pogarda” zwalczająca „niewłaściwą pogardę”) oraz wewnętrznych gier samowystarczalnych i aroganckich ekspertów. Aktyw instytucjonalny *art world* zmienił się ze strażników jakości artystycznych w nadzorców programujących aktualność sztuki według gier wymienionych w metanarracji. Aktyw zatem programuje, narzuca „właściwe, ważne i aktualne” tematy, problemy, wskazuje wrogów i definiuje ofiary, zaleca określone strategie sztuki *etc.* Dokonuje tego drogą korupcji – poprzez granty, zakupy, wystawy, publikacje. Prezentując przy tym owych skorumpowanych salonowców jako... „artystów niezależnych”. System promocji zastąpił wszak dawną cenzurę. Dodatkowo aktyw zamienia się cyklicznie rolami krytyków, kuratorów, jurorów, stając się jedynym „właściwym” widzem sztuki (tak, o tym też pisałem lata przed MM). A redukując sztukę przede wszystkim do efektu wystawienniczego, aktyw okazuje się także „właściwym” twórcą sztuki.

Innym chybionym pomysłem jest to, że modernizacja ma dotyczyć wyłącznie konserwatywności społeczeństwa. Od lat zadają pytanie: a kto będzie modernizował modernizatorów? Sztuka walczy przecież nie tylko z inercją i schematami tradycji, ale także ze schematami i patologiami aktualności. Z niemotą



//

## **SZTUKA WALCZY PRZECIEŻ NIE TYLKO Z INERCJĄ I SCHEMATAMI TRADYCJI, ALE TAKŻE ZE SCHEMATAMI I PATOLOGIAMI AKTUALNOŚCI**

//

i pazernością samozwańczych polepszczy i „wiedzących lepiej”. Przecież byle przytomny nastolatek wie, że prowokacje i drwiny skutkują jedynie inercją, „zapadaniem się mas”. Wystarczyło staranniej poczytać Canettiego czy Baudrillarda. Jaką bezczelność zresztą trzeba mieć, aby w demokracji traktować współobywateli z góry, jako bezwolne masy „postępowych” reedukacji? W tym sensie to nasi „modernizatorzy” są ojcami chrzestnymi neo/fundamentalizmu i disco polo jako sztuki narodowej.

Mamy zatem zamkniętą, samowystarczalną enklawę sztuki najnowszej i zamknięte w swym konserwatywnym idiomie społeczeństwo. Dlaczego schematy jednego mają leczyć schematy drugiego? Przecież taka logika jedynie jeszcze dokładniej zamyka *art world* w jego „oczywistościach”. Jakże tu można w ogóle mówić o kreatywności i krytyczności?... Sam pomysł, aby traktować sztukę jak narzędzie modernizacji i emancypacyjnej walki ma rodowód leninowski. Zakłada, że sztuka to pochodna walki politycznej. Jednakże samo mniemanie, że rdzeniem sztuki jest polityka, co dziś stanowi dogmat fundamentalizmu *art world*, jest nieprzytomnie arbitralnym założeniem czysto politycznym. Niestety, neomarksizm deklarując umiłowanie postępu, utożsamia go z działaniem, a to z kolei z walką. Bo zmiana wymaga przełamania oporu. Neomarksisty nie interesuje więc sztuka, ale... walka o sztukę. Lub sztuka jako narzędzie walki. Tak samo: nie interesuje go demokracja (i wszystko inne), ale walka o demokrację lub traktowanie jej jak narzędzia walki. Celem ostatecznym jest tu tylko wolność, lecz pojęta nad wyraz osobliwie, bo jako dominacja nad innymi. Wolnym marksista jest wyłącznie wtedy, gdy zarządza innymi. Gdy ich „reedukuje”.

Dodajmy do tego logikę czasu globalnej i zasadniczej obłudy, gdzie wszystko jest nieustannie redefiniowane i traktowane jak doraźnie

użyteczna poręczność (*plastyczność* Malabou). Zwłaszcza w krajach posttotalitarnych, gdzie kultura jest tylko symulowana. Gdzie nie ma jej rdzenia – wzajemnego szacunku, który warunkuje zaistnienie dialogu, pluralizmu, zdolności przekraczania bezpośredniej reaktywności *etc.* Takim krajem jest Polska, gdzie te wszystkie idee wolności, emancypacji, postępu *etc.* nie są kategoriami określającymi nasze motywacje, cele, charakter, lecz są traktowane jak... etykiety hierarchizacji i stygmatyzacji. „Nasz”, „dobry” jest ten, kto jest emancypacyjny, postępowy, lewicowy, a „nie nasz” jest reakcyjny *etc.* Przypuszczam, że spora część czytających nie rozumie powyższej frazy – i to jest właśnie powód do trwogi. Należy bowiem obawiać się, że w naszym kraju właściwie nie ma sporów i dyskusji na poziomie idei, jakości, są tylko zataragi na poziomie – jak by to Richard Rorty ujął – chciwości. Także grupowej.

Nie chcę wchodzić w nudne szczegółowe dywagacje. Lecz oczywiście nonsensowne były projekty Łukasza Gorczyca, że to nowo ukształtowane instytucje dadzą głos nowym artystom. Bo nową sztukę tworzą tylko młodzi ludzie. Taki wążutki socjologizm dziś już tylko może dziwić. Powstał w ten sposób jedynie nowy kształt tzw. wąskiego gardła dla twórców gotowych obsługiwać tym razem mainstreamową ikonografię. Powstał nowy schemat „postępowego artysty”, który nie tyle jest nawet twórcą dzieła, ile autorem wydarzenia i nośnikiem trendu, reprezentantem tendencji. I miejscem w rankingu. Cel „modernizacji” okcydentalnej (postępowej) został według Kuby Banasiaka osiągnięty – wejście na rynek światowy, w obieg festiwalowy i zainteresowanie rodzimej klasy średniej sztuką. Lecz wiemy, że wejście na rynek światowy jest kwestią czysto inwestycyjną (*vide* sponsorowanie państwową kasą uczestniczenia prywatnych galerii w targach sztuki. I prywatyzacja ich zysków). Ceną wejścia w festiwalowy obieg jest akceptacja doktryn politycznej poprawności. A zaangażowanie

średniej klasy nie wpłynęło na jej gusta czy rozbudzenie zainteresowania sztuką, co sam Banasiak przyznaje, ale na traktowanie sztuki na kształt inwestycji. Rozumienie sztuki „i takie tam” pozostawiono w rękach fachowców. Czyli kuratorzy centr jako doradcy reputują swoje wcześniejsze wybory na mniejszą, prywatną skalę. Rynek sztuki w Polsce w ten sposób nie jest grą wolnych gustów, lecz nadal pozostaje manipulacją, która nie ma nic wspólnego z podmiotową wolnością uczestników. Brak rynku wtórnego redukuje go właściwie do czystych spekulacji lub reprodukcji funkcjonujących już schematów.

Te nad wyraz wątpliwe sukcesy „modernizacji postępowej” nie mogą wszakże przyćmić jej drugiej strony, jakby to Ulrich Beck ujął: niepożądanych skutków ubocznych. A mianowicie, nie tylko z mojego punktu widzenia owa „modernizacja” nie była niczym więcej jak nieustannym wmawianiem, że:

- postępowym wymusza „taktyczną” eliminację wrogów postępu (czytaj: konkurencji)
- tolerancja zakłada konieczność wyeliminowania „wrogów tolerancji” (czytaj: konkurencji)
- skromność publicznych środków wymusza „taktyczną” pazerność walczących aktywistów (Banasiak wspomina o „prywatyzacji modernizacji”)
- emancypacja wymaga taktycznej sytuacji „ofiar”,
- walka z nietolerancją i pogardą wymaga „właściwie” zaadresowanej pogardy
- racjonalizacja wymusza eliminację wszystkich myślących inaczej
- demokracja nie jest współtworzeniem wspólnej przestrzeni publicznej z inaczej myślącymi, ale eliminacją (np. *no-platforming*) wszystkich mających inne wyobrażenie demokracji (a jest wiele jej modeli)
- artystą prawdziwie niezależnym jest oficjalny, salonowy artysta skwapliwie realizujący program centr sztuki i przez nie bogato ekwipowany

- wolność oznacza prawo głosu i prowokacji dla aktywistów, a obowiązek tolerancji i słuchania dla innych.

I tak dalej. A wszystko to jako konieczność dziejowa. Jako światowe normy. Jako ostateczna aktualność. „Modernizatorzy” twierdzili, że wszyscy, którzy nie idą z nimi, którzy myślą, wyobrażają sobie i czują inaczej, są reakcyjnymi konserwatystami, otępiały od mroków tradycji ignorantami. Użyteczny był tu wielokrotnie także leninowski wynalazek „fałszywej świadomości”, wedle którego każdy inaczej myślący kłamie, myli się lub nie rozumie. Jak i slogan o zdolności krytycznej autokorekty *art world*. Wszystko to razem tworzyło mit elity bezalternatywnej, nieweryfikowalnej, niezaskarżalnej. I ostatecznie aktualnej.

Tekst Kuby Banasiaka jest w jakimś stopniu przełomowy. W końcu rodzimy mainstream chyba zauważył, że nie jest jedynym dawcą norm, strażnikiem aktualności i standardów światowych, bo też nikt już od dawna nie wierzy w jego niewinność, bezstronność i racjonalność. Zauważył także, że demokracja nie polega na eliminowaniu wrogów demokracji, a ściślej: konkurencji, której przylepimy etykietę wroga demokracji. Lecz to wszystko ciągle za mało. Aktyw mainstreamu powinien dostrzec, że jest tylko jedną z wielu opcji, jednym z wielu uczestników sporu o sztukę. Sporu, który jest wieloraki i rozgrywa się nieliniowo na różnych poziomach. Że sztuka wymaga różnorodności, wolności, która nie może być definiowana przez ciągle tę samą grupę ludzi. Zazwyczaj na miarę reprodukcji ich wcześniejszych wyborów i hierarchii. A to dlatego, że rdzeniem demokracji jest pluralizm: istnieje wiele równoległych modeli wolności, modernizacji, wybitności, aktualności, ważności *etc.* I demokracja jest nieustanną racjonalizacją publicznego sporu o nie.

Redukując spór o sztukę do zwarcia modernizacyjnego samych skrajności, Kuba Banasiak unieważnia i zapomina wszelkie inne formy funkcjonowania i praktykowania

sztuki. To kluczowy moment całej sprawy, trzeba więc zwrócić na niego uwagę. Otóż Banasiak w sposób typowy dla funkcjonariuszy rodzimego mainstreamu redukuje modernizację sztuki wyłącznie do zatargu idiomu światowego (okcydentalnego) i idiomu lokalnego (endemicznego). Kompletnie pomija idiom jednostkowej podmiotowości widza, idiom artysty i idiom sztuki. Uważa zapewne, że sztuka jest sezonową grą trendów, a artysta tylko ich reprezentantem cenzurowanym rankingami. Natomiast widz może jedynie się dostosowywać, aktualizować, bo inaczej uznany zostanie za ignoranta. Ujawnia się tu narastająca ambicja programowania sztuki przez centralny *art world*. Czy jednak w ogóle można uznać to za postęp, modernizację, czy może raczej za relikwyt totalitarnych ambicji rodem z PRL-u?

Jak zatem urzeczywistnić wolność i pluralizm w sztuce? Oddać część instytucji tradycyjnistom? To tylko podtrzyma ten manichejski układ redukcji do samych skrajności. Trzeba przede wszystkim zerwać z bolszewickim mitem sztuki jako reedukacji. Zamiast tego należy zacząć szanować wolność widza. Nie tyle wmuszać mu „właściwe” poglądy i emocje, ile otwierać przestrzeń wielowymiarowej złożoności, w której powinien podjąć ryzyko samookreślenia. Bo nie ma sztuki współczesnej bez jednostkowej podmiotowości – artysty, ale i widza. Dzisiejszy samowystarczalny i niezaskarżalny *art world* nie jest w stanie tego zrobić. Nie zechce zrezygnować z pozycji „wiedzących lepiej” i trzymających kasę. Proponuję zatem już od kilku lat program policentryzacji *artworld*. Program destrukuralizacji instytucji sztuki. Bo różnorodności sztuki współczesnej musi odpowiadać wolność i różnorodność form manifestowania sztuki i sposobów generowania wystaw. W praktyce: wielkie centra sztuki należy rozbić na kilkanaście mniejszych autonomicznych galerii. Bo czemuż to sztuka musi działać wielkogabarytowo, na skalę tłum, ulicy, hal i widowisk?... To czysty zabobon. Sztuki nie doświadczamy jako tłum.

//

## **RÓŻNORODNOŚCI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ MUSI ODPOWIADAĆ WOLNOŚĆ I RÓŻNORODNOŚĆ FORM MANIFESTOWANIA SZTUKI I SPOSOBÓW GENEROWANIA WYSTAW**

//

62

Zatem centra powinny składać się z galerii, które generowałyby wystawy w różny sposób: jedna drogą losowania zgłoszeń (profesjonalistów, ale i amatorów), inna galeria – crowdfundingu, kolejna plebiscytowo, następna – kadencyjna – dla profesjonalnych kuratorów, jeszcze inna dla partii parlamentarnych, dla związków wyznaniowych, dla kobiet, dla mężczyzn, dla dzieci, dla sponsorów. Kolejna kadencyjna – dla autorytetów z różnych dziedzin. Czemuż to np. Olga Tokarczuk nie miałaby zaproponować sześciu wystaw? Albo Robert Lewandowski? Widzów byłoby mnóstwo. Jeszcze inna galeria dla malarstwa, grafiki, performance'u, wideo. I tak dalej. Można dyskutować. A to dlatego, że w dobie dojrzałej postkrytycznej nowoczesności nie potrzebujemy już samej wybitnej sztuki światowej. Bo... istnieje wiele modeli wybitności i światowości. Bo każdy ma prawo do własnej sztuki. I nie można tej jednostkowej podmiotowości narzucać, bo w sprawie samookreślenia nikt nie jest „wiedzącym lepiej”. Projekt tej policentryczności instytucjonalnego *art world* wielu wydaje się „fantastyczny”, ale radzę przyjrzeć się niedawnej wystawie kolekcji nowojorskiej MoMA, kuratorowanej niezależnie przez wielu kuratorów. Zdaje się, że jestem jednak prekursorem światowej tendencji.

Powtórzę: skrajnie niedorzeczne jest przekonanie, że sztukę należy programować według zewnętrznych modernizacji. Oznacza to de facto rezygnację ze sztuki, zmianę jej w wizualną propagandę, polityczny marketing i giełdę kolekcjonerskich gadżetów. Przykładem innej, wewnętrznej modernizacji może być choćby moja idea



trans/autonomicznej sztuki, nieustannie na nowo wydobywającej, w zmieniających się okolicznościach, niezależność i swoistość sztuki. Poszukująca nowych form funkcjonowania publicznego sztuki. Byłem inicjatorem powołania Forum Nowych Autonomii Sztuk (tak, liczba mnoga), które myśl tę rozwijało w praktyce. FNAS działało w latach 2013-2016, a recenzja publikacji (*Forum Nowych Autonomii Sztuk*) jego dokonań ukazała się przecież w *Szumie* (przyznam bez bicia, że nie miałem wówczas sił na polemikę z nią). I do niej kieruję (do tej książki, a nie recenzji!).

Normalność, której zaistnienie dekretuje Kuba Banasiak, pojawi się jednak dopiero wtedy, gdy nauczymy się cieszyć sztuką, a nie walczyć o nią lub traktować jak narzędzie walki. Niestety, redaktor *Szumu* wydaje się kontynuować zwanie sił postępu i mocy konserwacji jako ostateczne i rozstrzygające (jakąś kontynuacją tego tekstu jest następujący po nim wywiad z Pawłem Leszkowiczem, jednym z buńczucznych demiurgów tej walki). Zwarcie eliminujące wszystko inne. Czyli również nasze indywidualne bycie sobą. Demokracja oznacza wszakże, że nie ma dwóch modeli modernizacji, lecz jest ich wiele. Zatem każdy ma prawo być sobą, a nie tylko być reprezentantem jakiejś grupowej tożsamości, w tym też mniejszościowej. Tożsamość mniejszościowa zwalcza niekiedy opresję tożsamości ogólnych, ale sama staje się... opresją wobec jednostkowego samookreślenia (*vide* moje boje z lamentującymi obrońcami segregacji płciowych przy okazji wystawy *Chcę być kobietą*). Sztuka dziś powinna szanować zarówno swoją najwyższą jakość, jak i jednostkową wolność i podmiotowość. Może zatem mieć status jedynie propozycji. A jej historia (historie!) musi być pisana wciąż na nowo. Tymczasem wciąż obserwujemy wygibasy mające reprodukować „ostateczną ważność, aktualność i ostateczną hierarchię” w sztuce najnowszej. A przecież nasza rzeczywistość kulturowa jest żywą konfiguracją wielowymiarowych złożoności, a nie dwubiegunowych krystalizacji

i fundamentalizacji. A przynajmniej być powinna. A przynajmniej spróbujmy...

Część powyższych uwag jest oczywiście *à propos* tekstu Kuby Banasiaka. Lecz mam nadzieję, chwilową i przelotną, że jego publikacja stanie się początkiem procesu porzucania myśli o zewnętrznych modernizacjach sztuki opartych na logice potępień i wykluczeń.

PS W polemice tej zanegowałem podstawowe tezy artykułu Banasiaka, przedstawiłem je w szerszym kontekście i zaproponowałem alternatywne stanowisko. Autor odmówił jej publikacji w *Szumie*. Uważam to za najbardziej spektakularne potwierdzenie moich diagnoz. Niestety dość ponurych. ¶

3.02.2020

# STROJENIE NARODOWEJ SCENY

64

„Zmianę ustawienia” w teatrze XX wieku rozpoczyna jego wielofazowa „wielka reforma”, jako część zmieniającej się, nowoczesnej kultury, nowych prądów i idei, wychodzenia z obowiązujących dotąd ograniczeń, poszukiwania nowych form. Początek XX wieku był czasem wizjonerów, teoretyków i inscenizatorów, wyznaczających kierunki przyszłych zmian, takich jak E.G. Craig i A. Appia, którzy – postulując autonomię i nowoczesne środki – chcieli odejść od rozrywki bądź mieszczańskiego naturalizmu i uczynić teatr na nowo świątynią sztuki. Takim wizjonerem był w Polsce z pewnością Stanisław Wyspiański. On, jak pisał w 1909 roku Leon Schiller, *kruszy i burzy teatralność starych teatrów (...) Burzy je w imię Prawdy, którą nosi wypisaną w duszy jak Hamlet*. Od Wyspiańskiego, zatem i czasu oczekiwania na obudzenie „nowej duszy”, rozpoczyna się, przygotowana przez kuratora artystę Roberta Rumasa, wystawa *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* w warszawskiej Zachęcie. Wystawa stanowi również efekt

projektu badawczego prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, skąd pochodzi większość eksponowanych materiałów. Pozostali partnerzy wystawy to Muzeum Śląskie w Katowicach ze swym Centrum Scenografii Polskiej, Muzeum Teatralne przy Teatrze Wielkim w Warszawie oraz Instytut im. Jerzego Grotowskiego.

Wystawa przede wszystkim potwierdza znaczenie teatru i jego konkretnych realizacji w Polsce. Przypomina takie m.in. spektakle i inscenizacje, zapisane w pamięci i świadomości społecznej, jak *Dziady* w inscenizacji Leona Schillera z 1933 roku i te w reżyserii Kazimierza Dejmka z 1967, *Księżę niezłomny* w interpretacji Juliusza Osterwy z 1918 roku oraz Jerzego Grotowskiego z 1965, *Balladynę* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, *H.* w reżyserii Jana Klaty czy *Oczyszczeni* Sarah Kane w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Przywołuje i podkreśla rolę scenografów, jako współautorów spektakli – trudno wyobrazić sobie przedstawienia Warlikowskiego bez Małgorzaty Szczęśniak, Grotowskiego bez



Jerzego Gurawskiego, Schillera bez Andrzeja Pronaszki itp. Udział w teatrze artystów wizualnych wysokiej klasy, często prezentujących nowe prądy w sztuce, zapoczątkowany został w czasie wspomnianej reformy. Kolejne ważne zmiany, dalsze otwarcie sceny w stronę widowni przyniosła tzw. mała albo druga reforma z lat 50. i 60., a u nas Jerzy Grotowski, redukujący całą oprawę spektaklu do najistotniejszej relacji aktorów i widzów, teatry alternatywne i społeczne, Gardzienice, Teatr 8 Dnia, Akademia Ruchu i inne.

Historia, teraźniejszość, mit, symbol, wątki poruszane przez Wyspiańskiego w literaturze, malarstwie i teatrze, zdają się patronować także kolejnym odsłonom tego ogromnego kuratorskiego przedsięwzięcia ukazującego liczne zdjęcia, dokumentacje i rejestracje, rekonstrukcje, interwencje, rekwizyty, teksty o teatrze – umieszczone w kontekście rzeczywistości zewnętrznej, pokazanej jako zmienny, a jednocześnie nieustannie powtarzający się w kolejnych historycznych dekoracjach i kostiumach spektakl. Wyspiański jako inscenizator uwzględniał wszystkie elementy spektaklu razem z przestrzenią, rekwizytami, grą, a nawet posłannictwem aktorów. Leon Schiller pisał: *wyznaczając teatrowi główną rolę w historii kultury narodowej, wierzy, że jego odrodzenie dokona się przez zmianę wewnętrznych warunków panujących w tej instytucji*. Dlatego w części wystawy zatytułowanej *Wizja* właśnie *Wyzwolenie*, rzecz dziejąca się na scenie teatru krakowskiego, otwiera narrację. Jerzy Trela, Konrad z inscenizacji Konrada Swinarskiego z 1974 roku, wzywa: *stróście mi, stróście narodową scenę*.

A po drugiej stronie sali pokazano nagrania z innego krakowskiego teatru, Cricot 2 – *Umarłą klasę* i *Niech szczerą artyści* Tadeusza Kantora. Obok projektów autorstwa Andrzeja Pronaszki do *Achilleis* czy samego Wyspiańskiego do *Bolesława Śmiałego* zobaczyć tu można zatem szkielek konia Marszałka z *Niech szczerą artyści*. A także przypomnieć sobie znaczenie wystawianych jeszcze przed odzyskaniem niepodległości spektakli czasów I wojny – od pełnego nadziei *Kościuszki pod Racławicami* po dramatyczny *Powrót Odysa*. Reformatorzy, zrywając z trywialną rozrywką, wracali do źródeł, do teatru antycznego, do Szekspira. Z lekcji Szekspira właśnie wywodzi Wyspiański swe *Studium o „Hamlecie”*, „niezwykły podręcznik reżyserii”, który wiele lat musiał czekać na swą światową premierę. Dorota Buchwald pisze w towarzyszącym wystawie eseju, że dopiero w lipcu 2019 roku, podczas zorganizowanego w Londynie przez szekspirowski teatr The Glob festiwalu „Szekspir i Polska”, przedstawiono przetłumaczony na angielski tekst. Spotkał się z ogromnym zainteresowaniem i być może jest to nie tylko symboliczna klamra spinająca wystawę, ale także otwarcie nowych perspektyw.

Wystawa podzielona została według zjawisk i zagadnień, które w dużej mierze zachowują także układ chronologiczny, przede wszystkim ze



względu na ich kontekst społeczny. Za *Wizją* kroczy więc *Misja*, realizowana przez wielu wizjonerów, m.in. w koncepcji teatru monumentalnego Leona Schillera: monumentalny – jak architektura, czysta muzyka lub malarstwo i rzeźbiarstwo świątynne. Poszukiwania odpowiedniej, nowoczesnej formy dla wielkich dzieł i romantycznych idei prowadzili zarówno Andrzej Pronaszko, jak i Wincenty Drabik, który pragnął nadać odpowiednią formę romantycznym dramatom *Począł tedy marzyć o ukazaniu tej Apokalipsy poetyckiej na scenie, wierząc, że nadeszła już epoka przewidywana przez Mickiewicza, w której teatr miał dojrzeć do głoszenia owych natchnień* (Schiller o Drabiku). Innym spełnieniem wizji Mickiewicza, Słowackiego, a także Juliusza Osterwy stały się pielgrzymki Jana Pawła II do ojczyzny, ukazane na wystawie pośród innych uroczystości, defilad, manifestacji, nie tylko jako scenografia społeczna, ale także swoiste wyjście teatru misyjnego poza gmach teatralny.

I obaj bracia Pronaszko, i Drabik tworzyli projekty awangardowe. Awangarda, zwłaszcza konstruktywizm i formizm, wnosi do teatru nie tylko zmiany formalne, ale i wizje rozwiązań przestrzennych. Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus zaprojektowali Teatr Symultaniczny, Syrkus pisał o syntezie przestrzeni teatralnej, Feliks Krassowski projektował scenę narastającą. Wiele z tych myśli rozwinęto dopiero po wojnie.

Awangardowej formie towarzyszy posłannictwo, społecznikowski duch, artyści chcą docierać tam, gdzie jeszcze nie ma teatrów, być z ludźmi, grać dla ludzi. Pełni wiary w inspirującą moc teatru – jak Juliusz Osterwa, który nauczył Polaków „chodzić do teatru” i przemierzył ze swą Redutą całe Kresy Wschodnie: *Gdzieniedzie warunki techniczne kazały aktorom i aktorkom ubierać się i charakteryzować w wagonie, potem szli przez miasto (...) Maria Stuart i Rizzo, Feniksana i Mulej (...)*. Ta część wystawy, zatytułowana *Droga*, należy do teatru wędrującego. Znajdą tu miejsce teatry ludowe i robotnicze,

Gardzienice, Akademia Ruchu, kolędnicy, a obok nich współczesna interpretacja „ludowych” tematów – *W imię Jakuba* S Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki z 2011 roku. Do „drogi” należą też teatry tułaczce i żołnierskie różnych szlaków II wojny światowej.

Wojna pojawia się na tej wystawie nie tylko jako opowieść o teatrze funkcjonującym w prywatnych mieszkaniach, oflagach, o fenomenie teatru kukielkowego czasu powstania warszawskiego – to także zakrwawiona suknia Anny Dymnej z przedstawienia *Orestei* Ajschylosa w reżyserii Jana Klaty i scenografii Justyny Łagowskiej, to także „patriotyczna” oprawa towarzyskich meczów Legii...

Czas powojenny podzielony został na dwie, zajmujące przestrzeń największych sal Zachęty, części. Centralną część *Utopii wspólnoty* w Sali Narutowicza zajmuje miasteczko pudeł. W każdym kartonowym domku można obejrzeć wybrane, znaczące przedstawienia powojennych dekad, za to na zewnątrz, na kartonowych murach, pokazane zostały zdjęcia oraz filmowe rejestracje publicznych wydarzeń. Przykładowo spektaklowi *Mord w katedrze* z 1982 roku w reżyserii Jerzego Jarockiego i scenografii Jerzego Juka Kowarskiego towarzyszą protesty Poznańskiego Czerwca '56, *Rycerzom króla Artura* Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego – obrady Okrągłego Stołu. Czy to kultura, jako margines, sprowadzona do slumsów? Czy wspólnota tych samych dla wszystkich spektakli teatralnych i społecznych? Na ścianach sali dominują wielkie dramaty połączone z wielką historią: *Dziady* Kazimierza Dejmka i *H. według Hamleta* w reżyserii Jana Klaty grany w Stoczni Gdańskiej.

Najwięcej eksponatów zgromadzono w Sali Matejkowskiej. Te *Afirmacje* stanowią przegląd znaczących indywidualności teatralnych od lat 60. i 70. po współczesność. Są tu wizje Szajny, Grotowskiego, Grzegorzewskiego, Wajdy, a obok nich działania performatywne, obiekty i instalacje: *Sztandary* Władysława Hasióra, *Przepowiednia III* (nazwana



potem *Ołtarzem*) Jerzego Beresia, *Procesja* Teresy Murak, *Klatka* Magdaleny Abakanowicz. Towarzyszą im spektakle uliczne: od uroczystości 1000-lecia chrztu Polski, zdjęć Gierka na trybunie, krasnoludków Pomarańczowej Alternatywy po rozdającego swą zupę ministra Jacka Kuronia.

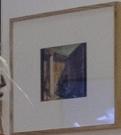
Najbliżej tu i teraz, zwłaszcza ze względu na obecność żywego teatru, sytuuje się *Aneks* do wystawy głównej – z częściami artystyczną i społeczną oraz jedynie dźwiękowym zapisem demonstracji wywołanej przedstawieniem teatralnym – wrzawy wokół *Kłótny* na motywach dramatu Wyspiańskiego, w reżyserii Olivera Frljicia z Teatru Powszechnego. Teatr żywy zaś, kolejny teatr wędrujący, który na czas trwania wystawy w Zachęcie znalazł tu swój dom tymczasowy, to działający od 2005 roku Teatr 21, w którym pracują osoby z zespołem Downa i autyzmem.

Ta historia scenografii teatralnej i społecznej stanowi w istocie opowieść o scenie narodowej w jej historycznym i społecznym wymiarze, o znaczeniu często stapiającego się z życiem teatru. Świątynie sztuki czy „zwierciadła”? – to jedno ze stawianych przez reżyserów i scenografów pytań. W czym odnajduje się społeczeństwo spektaklu i jakie związki zachodzą między scenografią teatralną a społeczną – to kolejne pytania, które każdy może postawić inaczej, odnajdując własną ścieżkę i własne miejsca w labiryncie wystawy. ¶



VI  
UTOPIE WSPÓLNOTY  
UTOPIAS OF THE COMMUNITY



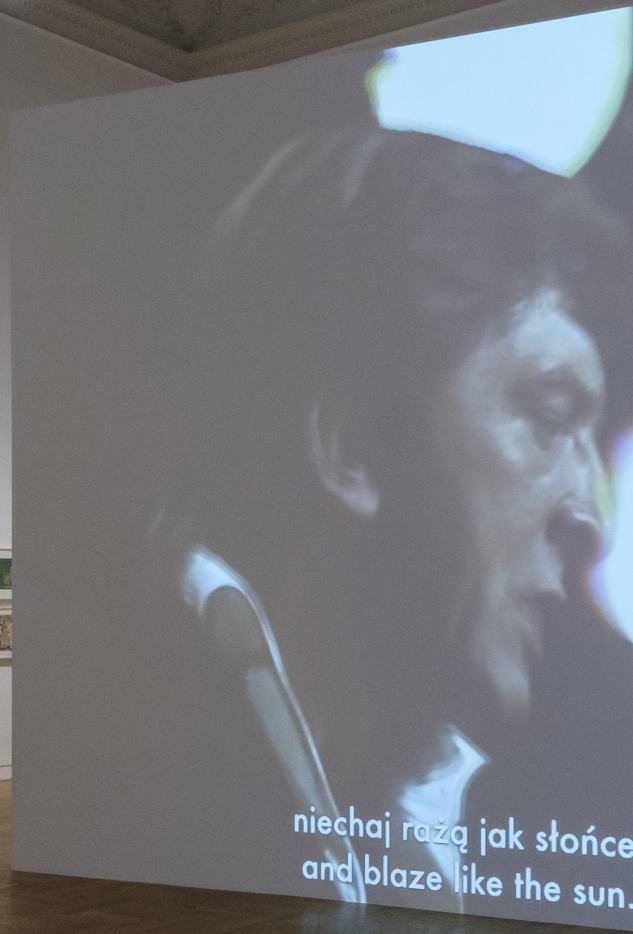


Small text label next to a framed photograph.



WIZJA I WISCI





niechaj rażą jak słońce  
and blaze like the sun.





↑ BIAŁY I NIEBIESKI MARYNARZ



KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

# GAN. GÖSTA ADRIAN-NILSSON, 1884–1965 MARYNARSKIE KOMPOZYCJE. DRAMATURGIA KOLORU I DYNAMIKA MIASTA, 1918.

## WYSTAWA W SVEN-HARRY ART MUSEUM W SZTOKHOLMIE, 2019.

Taniec jest pierwszą sztuką.  
Dziś, często, staje się próbą powrotu do źródła.

Taniec jest sztuką nietrwałości.  
Wymaga bezwzględnej obecności.  
Nietrwałość rozbija systematyczność.

Muzeum sztuki pokazuje malarstwo tańca. Gösta Adrian-Nilsson jest choreografem.  
Choreografia tańca wyklucza konflikt między abstrakcją a konkretem.  
Obydwie metody pracy są tu nierozzerwalnie ze sobą związane. Tworzą oczywistą całość.

Po 100 latach jeszcze raz.  
W muzeum tłumy. Miasto chce zobaczyć wystawę, która 100 lat temu, w 1918 roku, znokautowała sztokholmską publiczność, wywołując ogromny skandal.  
Mówiono: nic nie widać. Nic. Tylko jakieś okropne, kolorowe bazgroły.  
Wszystko się trzęsie i skacze, i tańczy. Tańczy, dosłownie, tańczy.  
Erotykę jednak wypatrzone. I jeszcze homoseksualizm. I jeszcze podważanie różnych bardzo ważnych spraw. Zatem skandal.

Wracam do dosłownego znaczenia słowa „poezja” – tworzenie, wytwórczość, sztuka.  
GAN nie ilustruje uczuć, nie opowiada bohaterskich historii, nie pokazuje malarskiej ekwilibrystyki.  
Tworzy natomiast malarską poezję tańca, tworzy malarstwo, które przez swą artystyczną suwerenność stało się dziełem sztuki.

Wystawa sprzed 100 lat teraz powtórzona cieszy się ogromną popularnością.  
Popularności wystawy i tłumy zwiedzających nie da się wytłumaczyć pazerną chęcią oglądania skandalicznych wybryków starych malarzy. Myślę, że chodzi o autentyczną potrzebę spotkania z pięknym i niezwykle ważnym malarstwem.  
Z malarstwem, które zachowało świeżość dramaturgii koloru i siłę dynamiki miasta. ¶



ALEXANDRA HOŁOWNIA

# NA LIMICIE

**WYSTAWA  
UNIwersYTETU FEDERALNEGO  
PARA W BRAZYLII**

W 2017 roku niemiecki artysta i kurator Martin Juef wraz z brazylijską socjolog Marisą Mocarzel<sup>1</sup> zrealizował w Muzeum Uniwersytetu Federalnego Para w Brazylii wystawę *Am Limit (Na limicie)*<sup>2</sup> omawiającą temat granic w sztuce. W 2020 roku słowacka kuratorka i artystka Zorka Lednárová przedstawi tę interesującą, jedyną w swoim rodzaju prezentację w Kunsthalle w Bratysławie na Słowacji oraz w Domu Sztuki w Ostrawie w Czechach.

76

1 <https://www.pipaprize.com/pag/marisa-mocarzel/>

2 <https://www.goethe.de/ins/br/de/kul/aus/21057841.html>

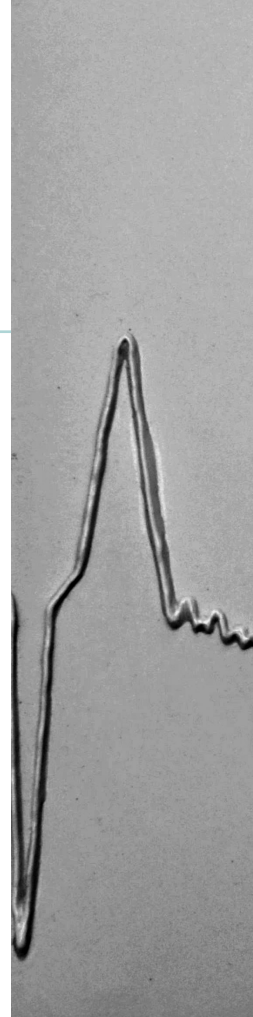
## **Z MARTINEM JUEFEM I ZORKĄ LEDNÁROVĄ ROZMAWIA ALEXANDRA HOŁOWNIA**

### **KILKA PYTAŃ DO MARTINA JUEFA:**

#### Dlaczego wybrałeś granice na temat wystawy?

Nasze życie mieści się w przedziale między początkiem i końcem. Dlatego początkowo pomyślałem o granicach egzystencjalnych. Ograniczenia mają także rzeczy postrzegane przez nas jako kontury, np. dzbanek do kawy. Jeśli pominiemy ich zarys, nie uzyskamy o nich żadnych informacji. Tematem wystawy *Na Limicie* są doświadczenia marginalne. Zobrazowałem sytuacje rejestrujące opuszczanie znanego terenu. Wspomnę choćby wielkich badaczy XV i XVI wieku, naukowców przekraczających granice ówczesnego świata. Istnieją spostrzeżenia i prawdy egzystujące poza panującymi granicami! Kiedy je odkryjemy, stwierdzamy, że nasze życie wraz z obrazem naszego świata bywa mocno ograniczone.

#### Co oznacza dla ciebie wolność?



Wolność oznacza dla mnie możliwości, które są na świecie bardzo nierównomiernie rozmieszczone. Wolność to ideał do osiągnięcia, oznaczający świat bez ubóstwa i bez rasizmu!

#### Jakich artystów szukałeś?

Przede wszystkim interdyscyplinarnych prac artystycznych będących w relacji z osobistymi, marginalnymi doświadczeniami. Chciałem stworzyć możliwie najszerszy zakres różnych aspektów związanych z tematem granic.

#### Które prace uważasz za najbardziej interesujące?

Lubię sztukę odnoszącą się do konkretnego pochodzenia kulturowego danego artysty. Ciekawią mnie warunki, w jakich powstaje sztuka, także wybór środków estetycznych. Dzięki takiemu podejściu pragnę poszerzyć moje rozumienie innych kultur.

#### Jak można poznać różnice kulturowe w pracach artystycznych?

Przykładowo Brazylijczycy uwielbiają poznawać osobiste historie. Dlatego praca Zorki Lednárovej była dla brazylijskiej publiczności bardzo ekscytująca. Natomiast Koreańczyk Chan Sook Choi<sup>3</sup> stworzył instalację ze szklanych skrzynek zawierających czarno-białe portrety prześladowanych po II wojnie światowej w Korei japońskich kobiet. Przezroczyste skrzynki wypełnił wodą, która zmywała twarze bohaterek. Chodziło tu o proces chemiczny odzwierciedlający zanikanie podobizn danych osób. W ten mocny sposób i zupełnie inaczej niż zrobiliby to europejscy artyści zwrócił uwagę widzów na życiorysy przedstawionych niewiast.

#### Czy wystawa spełniła twoje oczekiwania?

Lubię współpracować z innymi artystami i instytucjami kultury. Jeśli wystawa dojdzie do skutku, mam wielką satysfakcję.

#### Czego oczekujesz od międzynarodowych prezentacji?

Głównie nowych kontaktów z lokalnymi artystami lub kuratorami. Niektórzy uczestnicy naszego projektu oferowali warsztaty artystyczne lub wykłady na temat indywidualnych artystycznych praktyk. Mam nadzieję, że wystawa zmusi lub zainspiruje odbiorców do własnych refleksji nad sytuacjami granicznymi. Granice są dynamiczne i nigdy ostateczne, tylko śmierć oznacza koniec.

Dlaczego zainteresował cię temat granic?

Znaczeniem granic zajmowałam się w moich wcześniejszych pracach. Brazylijska wystawa *Na Limicie* nie dotyczy wcale politycznych granic między krajami tylko empirycznego doświadczenia różnych rodzajów granic. Ten temat poszerza horyzonty i naprawdę nie zna żadnych granic. Karl Jaspers powiedział, że zjawisko wytrzymałości granic pojawia się szczególnie w doznaniu najwyższego egzystencjalnego cierpienia i udręki oraz bezpośredniego niebezpieczeństwa śmierci, szczególnie w sytuacjach głębokiej porażki...

Co możesz powiedzieć o swojej pracy pokazanej na tej wystawie?

Wielkoformatowa instalacja zatytułowana *Just a Moment (Tylko chwila)* dotyczy momentu śmierci odbieranej z perspektywy osobistego doświadczenia. Pokazałam moje EKG zarejestrowane podczas pobytu w szpitalu na oddziale intensywnej terapii. W ten sposób chciałam zachować ulotność chwili, właśnie w momencie, w którym krótkość życia staje się bardzo oczywista. Na kolejowych belkach umocowałam porcelanowe płaskorzeźby z rysunkami EKG. Belki znaczyły dla mnie drogę, były drogowskazem oraz symbolem przemieszczania się. Chciałam nakłonić widzów do myślenia, do zastanowienia się nad tym, że każda chwila życia jest cenna. Bicie ludzkiego serca bez udziału osoby jest nie do pomyślenia, tak jak żyjący człowiek bez bicia serca. Krótkie momenty – dźwięk i rytm zapewniające trwałość naszego istnienia.

78

Jesteś kuratorką *Na Limicie* w Kunsthalle w Bratysławie. Dlaczego słowacka publiczność powinna tę wystawę obejrzeć?

Temat granic jest naszym codziennym towarzyszem. *Na Limicie* stanowi koncepcję otwartą, wypełniającą lukę wielu życiowych aspektów. Dotyczy przekroczenia granicy, stworzenia granicy, opowiada o doświadczeniach granicznych i ich nieodwracalnych konsekwencjach. Słowackie społeczeństwo buduje wciąż wiele granic i przeszkód. Mam nadzieję, że nasza wystawa przyczyni się do ożywionego dialogu między artystami i publicznością. ¶





## **MARTIN JUEF**

Urodzony w 1966 roku w Berlinie. Studiował malarstwo i sztukę w kontekście na berlińskim Uniwersytecie Sztuki (UdK). W swojej pracy artystycznej reinterpretuje fotograficzne aspekty otaczającej nas rzeczywistości. W kolażach i rysunkach wykorzystuje cytaty z fotografii rejestrującej aktualne wydarzenia rozgrywające się w czasie i przestrzeni. Odwołuje się do kulturowo-filozoficznych koncepcji związku między pamięcią a zapomnianiem (Baudelaire, Benjamin, Proust), a także do naukowych odkryć dotyczących znaczenia pamięci. Od 2017 roku wystawia własne prace fotograficzne. Jego obrazy były prezentowane na wielu międzynarodowych wystawach indywidualnych i zbiorowych, znajdując się w kilku kolekcjach publicznych oraz prywatnych (m.in. w kolekcji Museu Nacional da República, Brasília, Chagas Freitas Collection i Deutsche Bank Collection). Od 2011 roku pracuje jako kurator.

[www.martinjuef.de](http://www.martinjuef.de)

## **ZORKA LEDNÁROVÁ**

Urodzona w Bratysławie na Słowacji. Od 1997 roku mieszka i pracuje w Berlinie. Studiowała rzeźbę w Akademii Sztuk w Bratysławie (dyplom), w Narodowej Akademii Sztuki w Hangzhou w Chinach oraz w Akademii Sztuki Muthesius w Kilonii (dyplom). W 2005 roku, dzięki stypendium DAAD, ukończyła studia podyplomowe w instytucie sztuki w kontekście na berlińskim Uniwersytecie Sztuki. W latach 2007–2015 kierowała przestrzenią projektową Okk/Raum 29 (*Organ sztuki krytycznej*) w Berlinie. Jako artystka, aktywistka polityczna i kuratorka bada kontekstualne relacje między sztuką i powiązanymi z nią instytucjami. Fakty geopolityczne stanowią ważny punkt odniesienia dla jej twórczości. Od 1994 roku brała udział w międzynarodowych wystawach w Niemczech, na Słowacji, w Czechach, Szwajcarii, Polsce, Rosji, Chorwacji, Japonii, Chinach, Macedonii, Słowenii, na Litwie, w Austrii i Brazylii.

[www.lednarova.com](http://www.lednarova.com)

# GDAŃSK – WARSZAWA

## WSPÓLNE HISTORIE – KRYTERIUM KOLORU

Jan Cybis, Aleksander Kobzdej, Artur Nacht-Samborski, Janusz Strzałecki, Juliusz Studnicki, Krystyna Łada-Studnicka, Jan Wodyński, Stanisław Baj, Jarosław Bauć, Józef Czerniawski, Piotr Józefowicz, Arkadiusz Karapuda, Barbara Łuczkwiać, Tomasz Milanowski, Marek Model, Jarosław Modzelewski, Sylwester Piędziejewski, Grzegorz Radecki, Antoni Starowieyski, Arkadiusz Sylwestrowicz, Krzysztof Wachowiak, Wojciech Zubala

Styczeń 2020:  
galeria Salon Akademii,  
Koneser, Warszawa

Marzec 2020:  
galeria Zbrojownia Sztuki,  
ASP Gdańsk

Kuratorzy: Jarosław Bauć, Arkadiusz Karapuda

Organizatorzy: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, galeria Salon Akademii, galeria Zbrojownia Sztuki

80

Projekt wystawienniczy jest efektem współpracy badawczo-artystycznej Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku i Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. To próba konfrontacji współczesnych postaw twórczych środowisk gdańskiej i warszawskiej ASP z zaakcentowaniem malarstwa i towarzyszącej mu problematyki koloru, rozumianego jako podstawowy składnik dzieła. Celem przedsięwzięcia jest krytyczne i konstruktywne przyjrzenie się dwu środowiskom, które łączy historia „Szkoły Sopotkiej” budowanej przez artystów takich jak: Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Krystyna Łada-Studnicka, Aleksander Kobzdej, Juliusz Strzałecki. Wystawa służy analizie współczesnych zjawisk i postaw artystycznych, dla których istotne jest kryterium koloru, zwróceniu uwagi na zagadnienie koloru jako narzędzia i środka wyrazu albo jako nadrzędnego celu artystycznego. Biorą w niej udział zarówno artyści, którzy oparli swą twórczość na wierze w kolor jako podstawowym narzędziem i celu malarza, jak i ci, którzy w swych pracach prowadzą krytyczny lub konceptualny dialog z tradycją malarstwa kolorystycznego albo historycznymi teoriami koloru. Na ekspozycję składają się przede wszystkim aktualne prace artystów obu środowisk, ale także „wspólny fundament” w postaci obrazów klasyków koloryzmu.

Wystawie towarzyszy publikacja książkowa o charakterze monograficznym zawierająca teksty badawcze i krytyczne (dr hab. Elżbieta Kał, prof. Wojciecha Włodarczyka, Stacha Szablowskiego, prof. Jarosława Baucia, dr. hab. Arkadiusza Karapudy), reprodukcje prac oraz biogramy artystów. ¶





Na XIV Międzynarodowym Salonie Sztuki w Ostrowcu Świętokrzyskim spośród 800 nadesłanych prac wybrano do finałowej wystawy 210. Grand Prix otrzymała Bożena Klimek-Kurkowska za *Migracje*, drugą nagrodę – Magdalena Libero za *Bez tytułu*, a trzecią – Wojciech Mendelewski za *Generatory*.

Jury postanowiło również przyznać dwie nagrody pozaregulaminowe. Wyróżnienia otrzymali Marek Andała za pracę *Wyjście*, pastel olejny, 30x95 cm, i Joanna Mlącka za pracę *Ogród*, olej na płótnie, 165x200 cm. ¶



← II NAGRODA: MAGDALENA LIBERO,  
Z CYKLU MATKA

↓ GRAND PRIX: BOŻENA KLIMEK-KURKOWSKA,  
MIGRACJE, PAPIER, ŻUŻEL, STAL, BETON









# G D Y R O Z U M Ś P I , B U D Z Ą S I Ę D E M O N Y

Kolejna część magazynu to tzw. SZARE STRONY, na których prezentujemy *stricte* akademickie artykuły, do lektury których nieodmiennie zachęcamy. A mobilizacją niech będą wariacje na temat znanej grafiki Goi *Gdy rozum śpi, budzą się demony*. W każdym numerze będzie inny autor, prosimy o propozycje wszystkich chętnych. Tym razem pracę wykonał Bartek Kolczykiewicz, student ASP w Warszawie.









JANUSZ ZAGRODZKI

# Grawitacja i nieważkość

Artykuł ilustrowany jest fotografiami z wystawy  
Katarzyna Kobro. *Problem grawitacji w Przestrzeni dla Sztuki*  
Warszawa, listopad 2019

//

88 **WARUNKIEM, BEZ KTÓREGO NIE POWINNA ISTNIEĆ RZEŻBA, JEST JEJ CAŁKOWITA JEDNOŚĆ Z PRZESTRZENIĄ. NIE RZEŻBA PRZECIWSTRAWIONA PRZESTRZENI I ODOSONBIONA OD NIEJ, LECZ RZEŻBA ZESPOLONA Z PRZESTRZENIĄ I STANOWIĄCA JEJ DALSZY CIĄG. [...] KOLOR W ZETKNIĘCIU Z PRZESTRZENIĄ ODBIJA NA NIĄ WPŁYW SWEJ ENERGII. MOŻNA POWIEDZIEĆ, ŻE WPŁYW KOLORU W PRZESTRZENI ROZCIĄGA SIĘ AŻ DO NIESKOŃCZONOŚCI. KOLOR UJARZMIA PRZESTRZEŃ I PROMIENIUJE W NIĄ. IM JEST WIĘKSZE NAPIĘCIE KOLORU, Z TYM WIĘKSZĄ SIŁĄ WYWIERA ON WPŁYW NA PRZESTRZEŃ, PODDAJĄC JĄ DZIAŁANIU SWEJ ENERGII, WYCHODZĄC Z RZEŻBY W PRZESTRZEŃ, OTWIERAJĄC W PRZESTRZENI ZAKRES WPŁYWÓW RZEŻBY. ENERGIA KOLORU, ROZBIJAJĄC BRYŁĘ, JEDNOCZEŚNIE ŁĄCZY RZEŻBĘ Z PRZESTRZENIĄ.**

//

Katarzyna Kobro  
Władysław Strzemiński<sup>1</sup>

1 K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.” nr 2, Łódź 1931, 34, 44–45.

Istotą dokonań Katarzyny Kobro było ustanowienie dwóch fundamentalnych reguł, jakie zawsze powinny towarzyszyć pracy twórczej rzeźbiarza:

- pojmowanie przestrzeni jako tworzywa artystycznego,
- rozumienie roli rzeźby jako instrumentu narzucającego podziały otaczającej przestrzeni.

Przestrzeń traktowana jak budulec, organizowana i przekształcana, stała się zarazem zbiorem miejsc szczególnie ważnych, w których dochodziło do kondensacji formy. A to z kolei stwarzało podstawy otwartego związku płaszczyzn, pionów, poziomów i łuków, umożliwiających centra, dominanty, kulminacje, sekwencje ciągłe i rytmicznie przemienne, zespolone geometrią zaczerpniętą bezpośrednio z natury.

Odkrycia naukowe zdecydowanie zmieniły twórczość artystów awangardy. Teoria względności Alberta Einsteina spowodowała, że czas i przestrzeń, które nauka dotychczas uznawała za niezmiennie w swojej trwałości, przeobraziły się w wielkości dynamiczne, stając się podstawą wizji ciągle rozszerzającego się wszechświata. Tak pojęta sfera utworzyła układ odniesień, bez oznaczania granic, którego wyróżnikiem była zmienna gęstość zawartej w nim materii. Myślenie o przestrzeni, odczuwanie jej w różnych wymiarach, stało się ważną częścią dociekań formułowanych na pograniczu sztuki i nauki. Rozważania o nowej sztuce włączyły pojęcie „czasoprzestrzeń” do słownika terminów artystycznych. Twórca – obserwator, umiejscawiany dotychczas poza rozpoznawaną wyobraźniowo rzeczywistością, doświadczający jej z zewnątrz, sam stał się częścią odczuwanej intuicyjnie przestrzeni, w której nie było już różnicy między pozycją obserwatora i obserwowanego. Znalazł się w środku nowej rzeczywistości, stabilnej, a jednocześnie przemiennej, przekształcaniej naszymi zmysłami, wymykającej

się zewnętrznym, relatywnym ocenom. Będąc jednocześnie twórcą przekazu i jego odbiorcą, stawał się w każdej sytuacji głównym punktem odniesienia. Fenomen przestrzeni stał się dla sztuki zjawiskiem fascynującym i mimo swojej wszechobecności zawsze pełnym tajemnic. Twórcy odrzucili konwencjonalne sposoby wyrażania przestrzeni jako pustki, rozciągającej się wokół przedmiotów, uświadomili sobie jej znaczenie, odkryli, że chociaż pozornie nieporuszona, w istocie jest pełna ruchu, wydaje się żyć i oddychać. Mimo że w opracowaniach naukowych badacze nazywali ją bezforemną i bezimienną, była źródłem wszystkich form, początkiem wszystkiego, co posiadało nazwę. Przestrzeń stała się w tym ujęciu esencją każdego przedmiotu, uzasadnieniem istnienia formy i podziałów wewnętrznych.

Droga ku czasoprzestrzeni prowadziła przez doświadczenia służące otwieraniu bryły, aby tym silniej powiązać obiekty trójwymiarowe ze specyfiką otoczenia. Wizualne odczuwanie różnych wymiarów, pojmowanych jako swoiste medium, zawierające w sobie konkretne, złączone lub odizolowane przedmioty lub kształty, stało się dla artystów ważnym zagadnieniem badawczym. Precyzyjne określenie istoty czasoprzestrzeni czy wielowymiarowości było właściwie niemożliwe, wręcz niewyobrażalne, sprawiało ogromną trudność i to zarówno fizykom, jak i artystom. Dlatego punktem wyjścia doświadczeń Kobro było odnalezienie zasady umożliwiającej swobodę modelowania nieskończenie podzielnej struktury w ramach nie do końca rozpoznawalnej substancji przestrzeni. Konkretyzując formę, rzeźbiarka każdorazowo określała metodę wiążącą wszystkie elementy w uporządkowaną całość. Zamiast tworzyć dzieła według ogólnych zasad kompozycji i intuicyjnego odczucia estetycznego dążyła do opracowania systemu logicznie łączącego ze sobą wymiary wszystkich kształtów, których współzależność byłaby dokładnie obliczona.

W poszukiwaniu najprostszyc rozwiązań odwołała się do formuły dającej wiele możliwości podziału linii i płaszczyzn, a jednocześnie stale obecnej wśród praw przyrody. Dążąc do integralności kształtów, Kobra odwołała się do doktryny pitagorejskiej, według której wyrażone cyframi wzajemne zależności zawarte są w strukturze żywych organizmów, a najbardziej naturalną proporcją jest złoty podział, podstawa *harmonii jedności*, która *jest zewnętrznym objawieniem liczby*.<sup>2</sup> Te same wymierne wielkości: 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55..., powtarzające się w spiralnych wzorach słońca lub wyznaczające liczbę płatków kwiatów, tworzą ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy, zwanego Fibonacciego, i układ kolejnych proporcji 1:1, 1:2, 2:3, 3:5, 5:8. Zależności stale obecne w rzeźbach Kobra określały strukturę podziałów dokonywanych w obszarach sześciokąta lub prostokąta, przyjętych przez artystkę jako miejsce przeprowadzania analiz. Powstawanie rzeźb można więc nazwać urzeczowieniem procesu twórczego, przeradzaniem się idei w rzeczy matematyczne. Rozwijany we wszystkich kierunkach układ skoordynowanych elementów, na który składały się płaszczyzny ustawione pod kątem prostym, równoległości i łuki pełne, łączyły w jeden łańcuch ogniwa abstrakcyjnej matematyki i empirycznej fizyki z argumentami estetycznymi.

Matematyczną strukturę rzeźb Kobra dopełniały założenia kolorystyczne decydujące o sile oddziaływania form w przestrzeni. W początkach jej twórczości barwa stanowiła jedynie dopełnienie konstrukcji. Autorka poza oryginalnym kolorem materiału najczęściej wprowadzała biel i czerń. Dopiero w kolejnych dziełach kolor zaczął spełniać ważną, symboliczną rolę. Kobra za pomocą barwy wyrażała jedyny w swoim rodzaju metafizyczny stosunek do światła. Pierwsze Rzeźby

przestrzenne i wynikające z nich Kompozycje były monochromatyczne – białe. Biel, pojmowaną jako barwa światła, Kobra utożsamiała z metaforą ludzkiej świadomości, wywierającą wpływ na myśli i wyobraźnię, niemal automatycznie narzucającą sugestię głębi i czystości idei. Wprowadzenie przez artystkę do rzeźb kolorów podstawowych również nawiązywało do natury światła, a konkretnie do wrażeń wzrokowych, do w pełni rozpoznanej przez fizykę zdolności widzenia, zjawiska spektralnego rozszczepienia światła, często ujawnianego w realiach natury przez barwny łuk tęczy. To, co trafia do naszych oczu za pośrednictwem fal o odpowiedniej długości, wyznacza zakres optyczny postrzegania koloru. Odbieramy wzrokiem tylko ułamek długości fal i odbieramy je jako różne barwy. Spektrum światła widzialnego, w którym mieszczą się kolory podstawowe – czerwony, żółty i niebieski, otaczają fale, których nie sposób odebrać wzrokowo. Za strefą graniczną, którą wyznaczają fale odbierane jako kolor czerwony, pozostają fale długie: podczerwień, mikro-fale, fale radiowe, a poza zasięgiem fal światła oznaczających barwę niebieską – fale zbyt krótkie, aby można było je zobaczyć: ultrafiolet, promieniowanie rentgenowskie, promieniowanie gamma.

Wybijający się spośród artystów awangardy europejskiej malarz i teoretyk sztuki Piet Mondrian wywodził logikę pracy twórczej z analizy widma optycznego ciał świecących i traktatów filozoficznych Mathieu Schoenmaekersa. W swoich obrazach wynikających z zestawień barw podstawowych i tak zwanych „niekolorów”: bieli, szarości i czerni, zawarł koncepcję *ponadrzeczywistego malarstwa neoplastycznego*, gdzie *żółty promieniuje, niebieski oddala, a czerwony unosi się w przestrzeni*.<sup>3</sup> Kobra przyjęła podobną

2 K. Kobra, *Rzeźba i bryła*. Ankieta „Europy”, „Europa” nr 2/1929, s. 60.

3 M.H.J. Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1925, tłum. H. Andrzejewska [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, Warszawa 1980, s. 228.

zasadę komponowania układów barwnych. Blachy, z których budowała strukturę rzeźbiarskie, przeobrażały się w dzielące przestrzeń płyty koloru, emitujące energię promieniowania elektromagnetycznego: *bezcielesne w swej wyłączności czysto przestrzennej* – modelowy przykład stosunku kolorów w przestrzeni.<sup>4</sup>

W wielu wywodach krytycznych formowanie dzieł według reguł matematycznych było często uważane za przejaw kokieterii ze strony artysty, a nawet pretensjonalnego wprowadzania pozorów naukowości dla wzbogacania walorów własnej twórczości, tym bardziej że powierzchowne oglądanie obrazów czy rzeźb z reguły niewiele wyjaśniało. Rzeźby Katarzyny Kobro, podobnie jak i Georges Vantongerloo, uchodziły za fantazje dostosowane później z grubsza do pewnych rygorów. Teksty teoretyczne artystów, wprowadzanie proporcji, ciągów liczb i równań matematycznych, warunkujących umieszczanie form i określających zależność ich wymiarów, traktowano jak mniej znaczący element twórczości, podporządkowany zawsze dominującym estetycznym zasadom komponowania, mającym zdecydowaną przewagę nad mało przekonującą nieprzygotowanych odbiorców układanką formuł matematycznych i liczb. Dopiero we współczesnych badaniach zaczęto porównywać głoszone przez twórców założenia z konkretnymi zawartymi w istniejących dziełach. I wówczas okazało się, że Vantongerloo naprawdę wizualizował równania matematyczne, a Kobro rzeczywiście budowała formę rzeźb w oparciu o wirtualny fragment przestrzeni, którego wnętrze dzieliła w myśl rygorystycznie przestrzegane układu liczb i proporcji. Powstanie każdej kompozycji poprzedzało stworzenie siatki przestrzennej, na którą nanoszone były wartości uzyskane z obliczeń. Wprowadzenie do pracy twórczej zależności matematycznych uczyniło z nich jeszcze jedno narzędzie, jakim mógł posługiwać się artysta, ukształtowało nowy język znaczeń. Rzeźby Kobro i Vantongerloo są sprawdzalne liczbowo, podobnie jak prawa przyrody, które można wyodrębnić, mierząc ich stałość obiektywną aparaturą. Kształt wytyczony liczbą staje się tworem pojęciowym, zmienia się wraz ze zmianą wartości wprowadzonych do równań i proporcji. Dzięki programowaniu konstrukcji prace Kobro i Vantongerloo przeistaczały się w obiekty matematyczne. Reguły operowania stosunkami liczb prowadziły do wyznaczania punktów i podziałów, określały formy, a dalej formuły o wymiernym znaczeniu. Różnice w twórczości obojga autorów wynikały z odmienności założeń. Rzeźby Vantongerloo, powstałe u schyłku lat 20. XX wieku, pozostały jeszcze bryłą oderwaną od przestrzeni, podobnie jak zamknięte na otoczenie unistyczne obrazy Strzemińskiego. Natomiast kompozycje Kobro przekształcały sferę otaczającą rzeźbę.

Zaproponowany przez artystkę model kondensacji formy – zawarty w obszarze sześciangu czy prostopadłościangu, którego każda część,











zarówno widoczna, jak i niewidoczna, została pokryta warstwą malar-  
ską i przygotowana do ekspozycji – mógł być umieszczany w dowolnym  
układzie: w pionie, poziomie, bokiem lub odwrotnie. Ustawiając *Kom-  
pozycje przestrzenne* na wszelkie możliwe sposoby, nie można ich było  
prezentować źle, lecz jedynie inaczej. Kobro przygotowała wprawdzie  
(na fotografiach zamieszczonych w rozprawie teoretycznej *Kompozycja  
przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*) pierwotne propo-  
zycje wystawiania rzeźb, ale sama eksponowała je w różnorodnych ukła-  
dach, dowodem czego są zdjęcia wykonywane na wystawach.<sup>5</sup> Każda  
z rzeźb miała różne możliwości istnienia w przestrzeni i prawdopodob-  
nie wszystkie były wykorzystywane. Rzeźby można było dostosować do  
określonych sytuacji, komponując otoczenie. Stąd idea przezroczystych,  
szklanych, dematerializujących bryłę postumentów, stwarzających wra-  
żenie unoszenia się form w przestrzeni.

96

Publikacje dzieł Kobro w kolejnych numerach paryskiego organu  
międzynarodowej awangardy *Abstraction-Création. Art Non-Figuratif*<sup>6</sup>  
pozwoliły jej przekazać założenia swoich dzieł twórcom odwołującym  
się do problematyki przestrzeni i czasu. W 1936 roku nazwisko Kobro  
możemy odnaleźć wśród 25, jak pisano: *wybitnych artystów ze wszyst-  
kich krajów, którzy zaakceptowali manifest nowego kierunku skupia-  
jącego twórców aktywnie odnoszących się do kreowania dzieł w wie-  
lowymiarowej przestrzeni – Dimensionisme: Zmuszamy [...] rzeźbę do  
opuszczenia przestrzeni zamkniętej, nieruchomej i martwej, czyli trójwym-  
miarowej przestrzeni Euklidesa, aby podporządkować ekspresji artystycz-  
nej czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego*<sup>7</sup>. Niektóre fragmenty  
manifestu powtarzają tezy programu Kobro publikowane w latach 20.,  
zawarte m.in. w pracy Kobro i Strzemińskiego *Kompozycja przestrzeni.  
Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Podstawy programu przyszłe-  
go działania zostały sformułowane nie tylko przez, malarzy i rzeźbia-  
rzy, ale również pisarzy i poetów. Sygnowali go m.in.: Hans Arp, Pierre  
Albert-Birot, Alexander Calder, Sonia i Robert Delaunay, César Dome-  
la, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Katarzyna Kobro, Joan Miró,  
László Moholy-Nagy, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Charles Sira-  
to i Sophie Taeuber-Arp. Założeniem było całkowite odrzucenie rzeźb  
klasycznych – trójwymiarowych brył figuralnych lub abstrakcyjnych,  
kształtowanych dla upamiętnienia wybranych osób lub ważnych wyda-  
rzeń, i zastąpienie ich formami otwartymi na przestrzeń, wśród których  
istotną rolę spełniałyby obiekty mobilne i mechaniczne, aby ostatecznie

5 Na fotografii z wystawy *Grupa Plastyków Nowoczesnych w Łodzi 1933* (8.10 – 5.11) spośród czterech widocznych *Kompozycji przestrzennych* Kobro trzy mają ustawienie odmienne od pierwotnych propozycji, znanych z ilustracji umieszczonych w rozprawie: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu...*, op.cit.

6 K. Kobro, *L'action de sculpter...*, „Abstraction-Création. Art Non-Figuratif” nr 2/1933, str. 27; nr 4/1935, s. 19; nr 5/1936, s. 15.

7 *Dimensionisme*, red. Ch. Sirato, tłum. J. Zagrodzki, wkładka do „La Revue N+1”, Paryż 1936.

stworzyć odpowiednie warunki dla sztuki napowietrznej *fuzji muzyki i rzeźby* [...] *całkowicie nowej – Sztuki Kosmicznej*.<sup>8</sup>

Niemal w tym samym czasie – w opracowaniu Caroli Giedion-Welcker *Moderne Plastik*<sup>9</sup> cykl rozwoju rzeźby europejskiej, na który składały się dokonania Tatlina, Moholy-Nagyego, Gabo, Pevsnera i Rodczenki, zamykało dzieło Kobro *Kompozycja przestrzenna 9* z 1933 roku. Struktura tej rzeźby znacznie odbiegała już od przestrzeganego dotychczas rygoru pionów i poziomów wytyczających podziały w przestrzeni. Jej miękka forma, zbudowana z krzywych hiperbolicznych, antycypowała konstrukcje tzw. form swobodnych.

Fascynacja żywiołem przestrzeni zawsze odgrywała ważną rolę w rzeźbiarskim kształtowaniu formy, ale dopiero twórczość Kobro nadała temu sens zupełnie nowy. Uświadomienie sobie, że poszczególne kształty mogą być oderwane od podłoża i włączyć się w ciągłość otaczającej przestrzeni, jako element całości, która i tak pozostaje niezmienna, pozwoliło artystce spojrzeć z dystansu na własną twórczość – osiągnąć syntezę widzenia. Kobro wykorzystywała w swoich otwartych strukturach rzeźbiarskich badania nad budową materii, stosując w praktyce niezwykle proste zasady konstrukcji i stawiając hipotezy sięgające daleko w przyszłość. Zasady budowy rzeźb Kobro można porównać do sugestii ukształtowania ogromnej struktury, kosmicznego rusztowania, składającego się z barwnych płaszczyzn łączonych pod kątem 90°, zawieszonych w nieskończoności wszechświata. Nie ma przestrzeni, która jest pusta, a tak zwana pustka to hipotetyczna nieobecność, miejsce czekające na akt kreacji. Rolą artysty jest jego wypełnianie, odnajdywanie kształtów i określanie reguł ich

powstawania. Hipotetyczne uniesienie rzeźb w przestrzeń, podjęcie próby organizowania sfery otaczającej rzeźbę, zamiast dotychczasowego konstruowania form stabilnie umieszczonej na trwałym podłożu, stało się istotną wskazówką procesu przemian, jakie nastąpiły w poglądach Kobro.

Sugestie Einsteina i Minkowskiego, aby rozważać na nowo problem grawitacji, odkryć prawa kształtowania lub zakrzywiania czterowymiarowej przestrzeni, oddziaływały na twórczość Kobro. Próby obliczania rytmów czasoprzestrzennych poruszane w rozprawie, pisanej wspólnie ze Strzebińskim, miały dalsze konsekwencje. Każde ciało mające jakąś masę wpływa na sferę wokół siebie i wnosi swój wkład w całokształt przestrzeni. Malewicz do wyjaśnienia zależności układu form w dziełach suprematycznych używał pojęcia „równowaga dynamiczna”, gdzie wszystkie siły przyciągania i odpychania równoważyły się. W tym systemie wzajemnych oddziaływań nawet najmniejsza ingerencja zewnętrzna w obrębie przedstawionych kształtów musiała powodować sprzężony system przemian. Wiedza na temat zdarzeń we wszechświecie wynikała ze zrozumienia wzajemnego oddziaływania światła i grawitacji. Z kolei zmiany w poglądach na grawitację można porównać do coraz głębszego rozumienia zjawisk natury. Dla istnienia *Kompozycji przestrzennych* Kobro idealnym rozwiązaniem byłby stan swobodnego unoszenia – nieważkości, jaki można uzyskać w sferze pozaziemskiej, gdzie siła ciężkości zostałaby zrównoważona przez siłę bezwładności. Moment, gdy intensywność oddziaływania czynników zewnętrznych wzajemnie się redukuje, nie działa siła ciężkości ani żadna inna siła, stworzenie wokół rzeźby stanu inercji, wrażenia, że obiekt utracił ciężar, choć jego masa nie uległa żadnym zmianom, w warunkach zbliżonych do życia na Ziemi jest możliwy tylko teoretycznie. Grawitacja nie daje się odczuć, jedynie w niezwykle ograniczonym układzie odniesień, gdy przyciąganie jest

8 Ibidem.

9 C. Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit Masse und Auflockerung*, Zurich 1937, s. 14, 147, 155.

pomijalnie małe, a unoszące się obiekty nie doznają przyspieszenia, wznoszą się i opadają swobodnie.

Stymulowanie zdarzeń w wyobrażonej przestrzeni przez ciągi liczb zakodowane w rzeźbach zbliża założenia dzieł Kobro do programów komputerowych, pozwalających unosić się wewnątrz dowolnie skomponowanego układu. Urzeczywistnienie idei, która była częścią procesu twórczego, obecną w umyśle każdego artysty, oraz pragnienie otwarcia drzwi prowadzących do wnętrza nowej przestrzeni, skomponowanej według własnych założeń, stało się nagle w pełni realne. Marzenie o przestrzeni wielowymiarowej, wymyślanie jej, umieszczanie w niej form będących w stanie nieważkości, pozbawionych grawitacji, dokonywanie przesunięć w czasie – stają się zadziwiająco proste, jeśli tylko odwołamy się do znaków matematycznych umożliwiających programowanie. Przezroczysta kratownica połączonych płaszczyzn, niekiedy wiązanych pełnym łukiem, tworzy skomplikowany wzór geometryczny. Kobro wykreowała własny wszechświat form, rozwijający się w przestrzeni bez oznaczonych granic. Jej wyobrażony, a jednak racjonalny świat zaprasza do wejścia, a gdy się to uczyni, można się zatrzymywać w wybranym obszarze lub przemieszczać dalej – w przestrzeń niedostępną ludzkiemu doświadczeniu. Można powiększać lub zmniejszać zależności między poszczególnymi obiektami, można wreszcie wpływać do nich, oglądać od środka, śledząc ewolucję układów dynamicznych. Rzeźby Kobro oparte są na podobieństwie strukturalnym i spełniają wszelkie warunki dzieł obliczanych matematycznie, ale matematyczna formuła zastosowana do ich konstrukcji jest jednocześnie naturalną formułą życia, stale obecną w świecie przyrody, stąd ciągłe nawiązania do złotego podziału, do liczb Leonarda z Pizy. Właśnie w sztuce możliwa jest przemiana form struktury organicznej w nadstrukturę estetyczną.

98

Kobro zdecydowanie wyprzedziła poszukiwania współczesnych, swobodnie poruszała się w terenie dotychczas niezbadanym, dodała nowy rozdział do historii rozwoju form rzeźbiarskich. Jej dzieła realizują odwieczne pragnienie pokoleń twórców: panują nad nieskończoną przestrzenią, wnosząc do niej własne rytmy i podziały: *Znaczenie dokonanego przez Kobro „skoku w przestrzeń” [skoku w nieskończoność] można porównać jedynie do najwybitniejszych osiągnięć światowej awangardy – suprematyzmu Kazimierza Malewicza i neoplastycyzmu Pieta Mondriana.*<sup>10</sup>

*Kompozycje przestrzenne* istnieją jako fragment porządkującego przestrzeń szeregu geometrycznego wzrostu, który nigdzie się nie zaczyna i nigdzie nie kończy, nieprzerwanie trwa w wymiarze transcendentnym. Wyobrażenia i matematyka przekształciły klasyczne odczuwanie przestrzeni i czasu; zamiast pojmować je jako odrębne byty materii utworzyły z nich czasoprzestrzenną jedność, w której grawitacja, jak dowodził Einstein, stała się geometrią kosmosu. ¶



10 J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984, s. 129.



IWONA LORENC

# Fenomenologia obrazu malarskiego Sławomira Marca

Sławomir Marzec jest artystą – teoretykiem, świadomym filozoficznych przesłanek własnej twórczości artystycznej. Są od siebie nieoddzielne i raz jeszcze poświadczają słuszność tezy o wzajemnym przenikaniu się teorii i sztuki w dzisiejszej praktyce kulturowej.

Książka Marca *Moje wszystko* powinna być obowiązkową lekturą dla wszystkich, którzy pozostając pod wrażeniem tej sztuki, odczytują ją jako zachętę do współmyślenia z artystą, oraz tych, którzy podejmują się zadania jej interpretacji. Ja zaś stawiam sobie ambitne (może zbyt ambitne) zadanie wydobycia jednej z ważniejszych filozoficznie linii unerwienia jego artystyczno-teoretycznej twórczości, która jest dla mnie ważna również z powodu moich własnych, fenomenologicznych inklinacji. Otóż dostrzegam w twórczości Sławomira Marca fenomenologiczny potencjał.

Jego praktykę artystyczną, w szczególności malarską, postrzegam jako rodzaj malarskiej refleksji dialogującej z fenomenologią na temat mechanizmów percepcji wzrokowej, widzialności i wizualności, późnonowoczesnej

wrażliwości odbiorczej (*aisthesis* w czasach postmedialnych) czy wreszcie – już na polu fenomenologii transcendentalnej – warunków obrazowania w dobie nowej, odbiorczej wrażliwości (motywy metamalarskie). Oczywiście, w tym skromnym szkicu nie odniosę się do całej twórczości artysty i do wszystkich jego wypowiedzi teoretycznych. Dla przejrzystości ograniczę zakres egzemplifikacji do malarstwa, a i w tym zakresie skieruję spojrzenie na kilka zaledwie przykładów.



Na wstępie wspomnianej książki Marzec jako (jak sam siebie określa) *artysta postmedialny* pisze o *ponowoczesnej paradoksalności*, w obrębie której, *nierealna i niemożliwa całość „dopełniana” jest nieostatecznością wszelkiego konkretnego. Ani całość, ani fragment nie są już rozwiązaniem, lecz [jest nim, jak deklaruje – I.L.] maksymalizacja przytomnej oscylacji*

między ich nie/możliwościami.<sup>1</sup> Zacytowane sformułowanie to rodzaj artystycznej deklaracji i deklaracja o kapitalnym znaczeniu.

Świadomość postmedialna artysty zostaje przez niego samego wpisana w kontekst namysłu nad (po)nowoczesnym (sama używam raczej określenia „późnonowoczesnym”) doświadczeniem. Jego twórczość – oczywiście otwarta na wiele innych interpretacji – przede mnie zostanie tutaj potraktowana jak zapis stanu dzisiejszego doświadczenia *aisthetycznego*, zapis nowej, zmysłowopercepcyjnej wrażliwości cechującej późną nowoczesność. Anna Zeidler-Janiszewska, skądinąd z uznaniem pisząca o twórczości Sławomira Marca, w jednej ze swych książek rysuje obraz późnonowoczesnej wrażliwości – rozdartej między tęsknotą za utraconą pełnią i źródłowością kontaktu z rzeczą samą a grą z ulotnością, migotliwością znaczeń współczesnej kultury, między melancholią a żałobą. Niemożność rekonstrukcji całości doświadczenia w warunkach późnej nowoczesności (melancholia) przepracowywana jest – niczym żałoba – jako pogodzenie się z ulotnością, przemijalnością, fragmentarycznością doświadczenia późnonowoczesnego podmiotu, któremu towarzyszy pewien rodzaj sceptycznego dystansu wobec metafizycznych tego doświadczenia umocowań. Praca żałoby jako przepracowanie owej niemożności oznacza nieustanne oscylowanie między tęsknotą za całością, za solidnością doświadczenia konkretnego i akceptacją stanu, w którym – jak to określa Marshall Berman: *wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu*.

Malarstwo Marca prowadzi grę między integracją i rozproszeniem – dwiema tendencjami trzymającymi w antynomicznym napięciu owo przeobrażające się doświadczenie. Artysta wymienia trzy odmiany tej strategii:

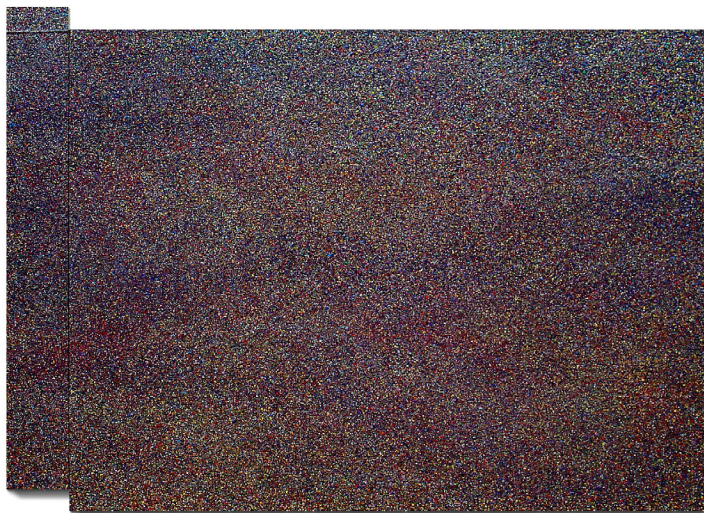
*Jestem, jak się modnie powiada, artystą postmedialnym w trzech dominujących w mojej sztuce cyklach. W pierwszym (Obrazy i nie-obrazy) punkt wyjścia dla dalszych zabiegów stanowiła synteza, zmieszanie wszystkich kolorów i form; zunifikowana totalność. Następny cykl (Obrazy tytułowane) przeciwnie – nie nadorganizacja, lecz atomizacja, gdy wszystkie kolory i formy są rozproszone, tworząc drgającą drobinami powierzchnię. Kolejny cykl, a raczej cała ich seria (grafiki, jak Siedem Dni, Wszystko-Bricolage, oraz większość filmów) za materię wyjściową biorą wszystkie formy i kolory dane symultanicznie, jako przenikające się nawarstwienia; jako jednoczesna różnorodność.<sup>2</sup>*

O ile cykl pierwszy wpisuje się w melancholijną tęsknotę za nieosiągalną całością i jednością doświadczenia, a seria składająca się na trzeci cykl urzeczywistnia niemożliwą do urzeczywistnienia utopię „sprawiedliwego”, choć wewnętrznie zantagonizowanego współistnienia elementów, o tyle *Obrazy tytułowane* Marca demonstrują atomistyczny, rozproszony charakter naszej percepcji wzrokowej. Czynią to w sposób aktualny i zarazem uniwersalny. Mówią wiele o doświadczeniu percepcyjnym, które ma charakter rozproszony w dobie multimedialnych zapośredniczeń, ale też są malarzką, ogólną, fenomenologiczną refleksją nad doświadczeniem percepcji wzrokowej. O tym cyklu obrazów będzie tu przede wszystkim mowa, tutaj będę szukała egzemplifikacji.

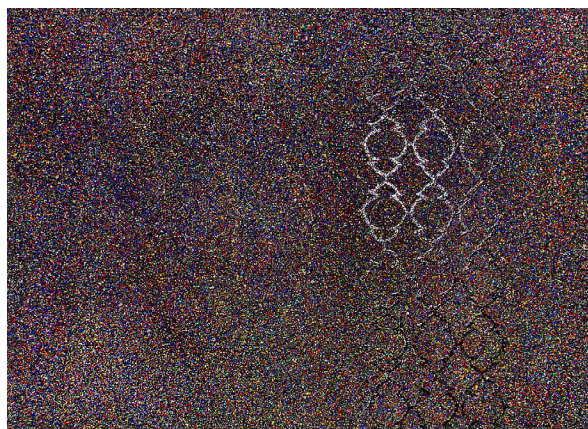
Wybrałam dwa obrazy ze wspomnianego cyklu. Pierwszy to *Pejzaż z horyzontem nr 8*. Subtelne, migotliwe, fakturowe i walorowe kropkowanie ujęte jest tu w przekorną, „wypaczoną” ramę. Zagina ona przestrzeń oczekiwanego przedstawienia i deformuje obraz-przedmiot, wynosząc percepcję obrazu na poziom metamalarskiej refleksji nad kulturowym statusem regularnej geometrycznie, zwyczajowej formy obramowania obrazu-prostokąta, w którym tytułowy horyzont

1 S. Marzec, *Moje wszystko. Autokomentarz*, Wydawnictwo Olesiejuk, Warszawa 2018, s. 15.

2 Ibidem, s. 14.



↑ PEJZAŻ Z HORYZONTEM NR 8, AKRYL, PŁÓTNO,  
160×220 CM, 2002



↑ AWERROES UCZĄCY EUROPE ZERA, AKRYL,  
ORNAMENT WERNIKSEM, PŁÓTNO, 150×200 CM, 1999

wyznaczałby miejsce centralizacji mechanizmów widzenia. Deformacja wprowadza moment dezorientacji w ruchu oka poszukującego „dobrych form” w polimorficznej, wykropkowanej przestrzeni (zgodnie zresztą z sugestią tytułu), szukającego linii horyzontu i gubiącego się w nieoczywistości tej formy.

Podobna gra z okiem widza wobec nieoczywistości konstituowania się widzialnego na wykropkowanej płaszczyźnie obrazu jest prowadzona w pracy *Awerroes uczący Europę zera* z tego samego cyklu. Tytuł, sam obraz zresztą też, podsuwa sugestie widzenia tematycznego. Są one jednak tak niejednoznaczne, że oznaczają pułapkę dla oka, które w poszukiwaniu znaczeniowej pewności zostaje skazane na przygodę przegranej. Zyskiem z tej gry jest wyniesienie poziomu odbioru obrazu na poziom refleksji nad błędem wpisanym w mechanizmy percepcji wzrokowej, która jest zawsze narażonym na ryzyko błędu „widzeniem jako”.

Są to przykłady obrazów Marca, które stawiają opór naiwnemu widzeniu, nieuzbrojonemu w kulturowe narzędzia odbioru.

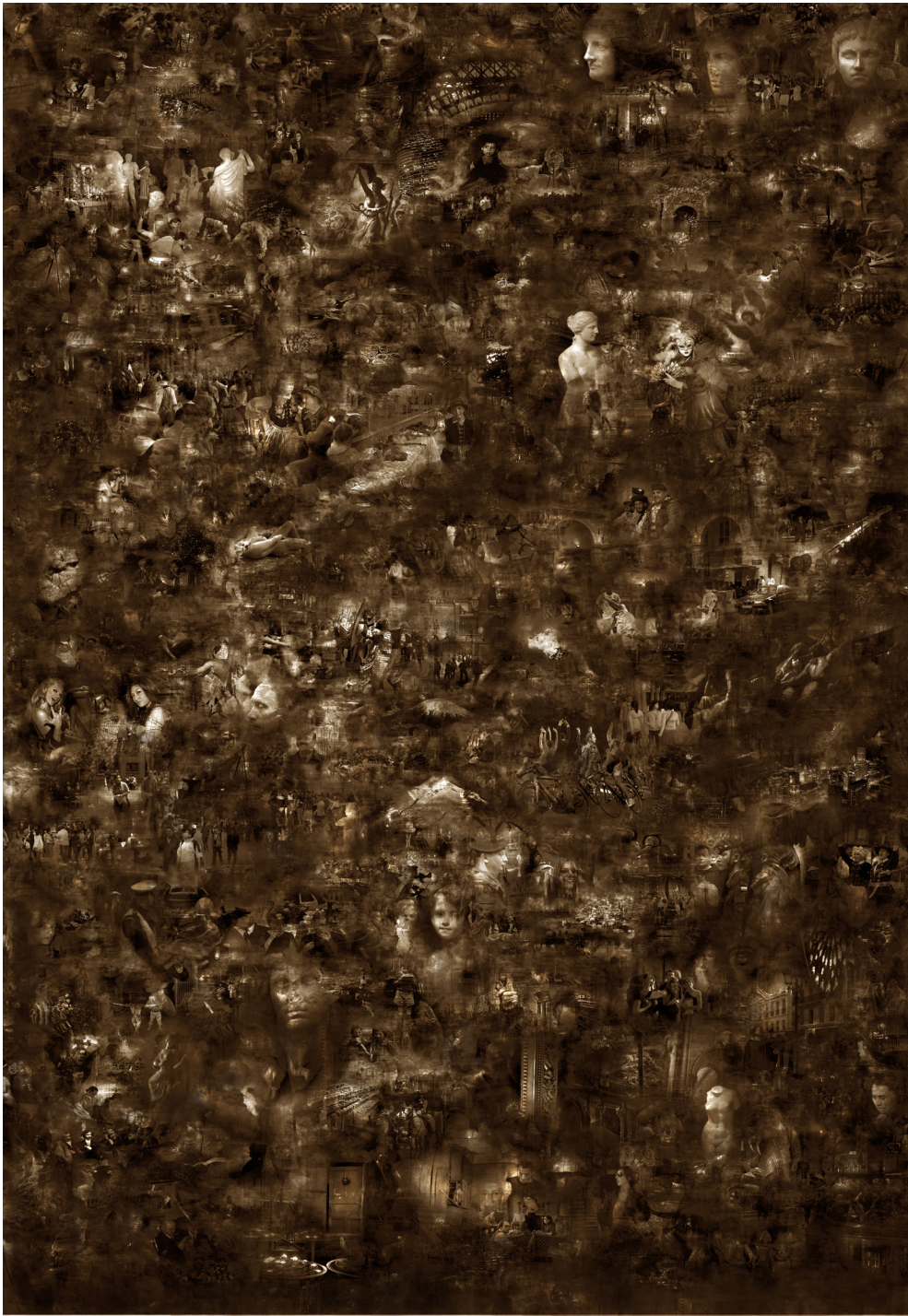
W nieokreślonej nadwyżce tego „czegoś”, co wykracza poza ewidencję widzenia, kryje się pewien budzący niepokój imperatyw znalezienia punktu stabilizującego naszą potrzebę rozumienia. Obraz – jako ewidentnie niefiguracywny – kieruje uwagę widza nie tyle ku znaczeniu, ile ku samemu sobie, jako przedmiotowi percepcji wzrokowej: stajemy wobec dynamizmu, wielości i rozproszenia elementów, z jakich składa się jego malarska materia, wobec niemożności ustabilizowania naszego oka w określonym, zespalającym miejscu. Mimo to wciąż zmusza on nasze oko, przywykłe do widzenia „jako”, do szukania miejsc zespalających, do błędzenia w otwartym polu potencjalności form, z których żadna nie zdążyła utrwalić się pod naszym spojrzeniem. Tak jakby w swej potencjalnej migotliwości trwały one w napięciu między „jeszcze nie” i „już nie” – narodzinami i zanikiem. W tak widzianym obrazie w sposób nienazwany, ale praktykowany przez oko widza, tkwi pewien zamysł, pewien rodzaj malarskiej nadrefleksji.



↑ NR LXXV, 150×200 CM, OLEJ, PŁÓTNO,  
LINIA WĘGLEM NA ŚCIANIE, 1996

→ Z CYKLU *SIEDEM DNI, NIEDZIELA*,  
2.03.2014, WYDRUK 100×70 CM





ite bei Angriff auf Gericht in Islamabad

Z CYFLU "SIEDM DNI" - NEDZIELA 2.03.2014

SEAWOHR HARPEC

Skomentujmy ten malarski zamysł w duchu Merleau-Ponty'ego, bowiem pod wieloma względami obraz Marca i głos filozofa zaskakująco rezonują: obaj „wypowiadają się” na temat fragmentarycznego charakteru odbioru świata, co związane jest z jego przestrzennością, wielowymiarowością i dynamizmem. Dostępność świata zmysłowego jest zawsze fragmentaryczna i zawiera konieczny margines błędu, ponieważ świat ten jest czasoprzestrzenny, a „poczucie rzeczywistości” daje nam – paradoksalnie i wbrew naiwnej oczywistości doświadczenia zmysłowego – właśnie fakt, że wykraczamy poza to, co zmysły ofiarowują nam bezpośrednio.

Dlatego Merleau-Ponty może powiedzieć, że *widzialne rzeczy są (...) ześrodkowane wokół ich nieobecnego rdzenia*,<sup>3</sup> który jest niewidzialny, a niewidzialne (np. głębia) nie jest jakimś innym światem, lecz jest „tu”, pośród rzeczy, których jawienie się w naszej percepcji ona umożliwia. To, co niewidzialne, nie jest jakąś czekającą na zapleczu naszego postrzegania świata potencjalnością. Nie jest ukrytym za horyzontem i wiecznie wymykającym się naszemu postrzeżeniu światem, który zakłada np. perspektywa renesansowa. Należy do naszego cielesnego bycia w świecie jako jego warunek. Jest ono transcendencją w immanencji, tak jak nasze postrzeganie świata, które należy do świata, jest immanencją w transcendencji. Niewidzialne splata się z widzialnym. W polu postrzeżenia i cielesności fundują się one nawzajem.

Marzec ukazuje jednak to pole nie tyle jako miejsce krystalizowania się widzialności wokół „nieobecnego rdzenia”, nie tyle jako miejsce genezy widzialnych form, jak to widział w odniesieniu do Cézanne'a Merleau-Ponty, ile jako migotliwą, niestabilną polimorfie. Odwołam się do własnych sformułowań artysty: *Od stabilności i wyrazistości form czy*

*gestów wolę rodzaj metamorficzności, czyli sytuację, gdy widzenie tyleż ogarnia i kształtuje świat, co stara się zmanifestować własne istnienie. Obraz nie danego stanu, lecz transformujących modalności, wydarzającej się plastyczności, zwrotności wizualnego świata i narzmiwiających polimorfii. To jest dzisiejsza sztuka malarska!*<sup>4</sup>

Nie tyle – podkreślę – o genezę widzialnego tu chodzi, ile o grę widzialnego i niewidzialnego w polu wizualności. *Obrazy tytułowane Marca uruchamiają i uwalniają oko, zdają sprawę z dynamizmu percepcji świata i z wpisanej w ten dynamizm fragmentaryczności (błędu) postrzegania. Sam artysta pisze o tym w swojej książce: *Podjęmuję grę z samą widzialnością, widzeniem, problematyzując je na wszelkie sposoby, poszukując momentów granicznych, ale i osobliwych. Jestem głęboko przekonany, że generują one specyficzne stany i wymiary naszej przytomności.**<sup>5</sup>

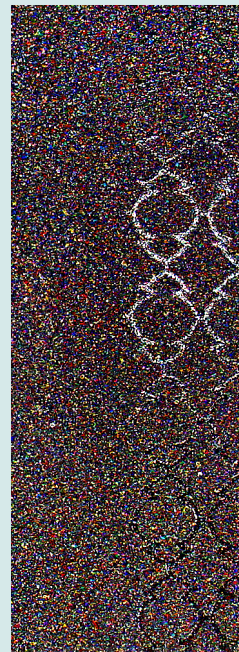
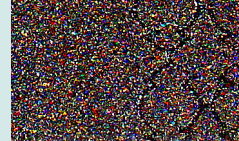
Pod tym względem, z fenomenologicznego punktu widzenia, mimo iż obrazy te są jak najdalej od figuratywności naturalnego postrzegania świata, można je potraktować jak malarskie studium mechanizmów naturalnej percepcji. Tej, która stoi u podstaw codziennej praktyki naszego bytowania.

*Praxis* naszej codzienności wymaga wprawdzie, abyśmy „wiedzieli”, z jakim przedmiotem mamy do czynienia, jaki przedmiot się nam ukazuje. Ale wymaga też bezustannego wykraczania poza świadomość „naiwną”, zadowalającą się każdorazowo danymi wyglądami. Słowem, nie moglibyśmy żyć, gdybyśmy nie konstytuowali postrzeganych przedmiotów w ich jedności przez „migotanie” ich rozmaitych, często mylnych wyglądów, w przestrzeni „pomiędzy” naturalnym i transcendentalnym nastawieniem. Ludzka *praxis* jest sferą kooperacji obu nastawień, jest sferą „pomiędzy”.

3 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 229.

4 S. Marzec, op.cit., s. 130.

5 Ibidem, s. 15.



Merleau-Ponty podkreśla *absolutny prymat ruchu* [pojmowanego jako – I.L.] *niestabilność wprowadzona przez sam organizm, jako przezeń organizowana, a więc i jemu podporządkowana fluktuacja. Moja mobilność jest sposobem kompensowania mobilności rzeczy, a więc jej zrozumienia i ogarnięcia. To dlatego wszelka percepcja z zasady jest ruchem.*<sup>6</sup> Marzec jest świadom w swych deklaracjach teoretycznych kulturotwórczej mocy owego dynamizmu przysługującego percepcji: *Obraz istotny powinien podejmować moim zdaniem moment transformacji bezkształtnej żywiłowej wizualności w kulturowo (i jednostkowo) uwarunkowaną widzialność (...). Dzisiaj forma (i obraz) są niestabilne. W tej niestabilności, wieloznaczności, szkicowości zawiera się dynamika i energia przyszłych przemian, jak też złożoność przeszłości.*<sup>7</sup>

Żywa cielesność nie jest elementem statycznym. Sztuka – taka jak malarstwo Marca – wtajemnicza nas w sekret kreacji będącej *creatio continua*, włącza nas w jej wewnętrzny dynamizm. To dynamizm ruchu; doświadczenie ruchu jest – jak trafnie zauważa Patočka<sup>8</sup> – nierozróżnialnością tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne; jeśli można mówić o subiektywnej jego stronie, to tylko w znaczeniu pola cielesnej wrażliwości wykraczającej ku temu, co wobec tego pola zewnętrzne. Samooczucie polega tu na cielesnym odczuwaniu zewnątrz – dzięki wyjściu z siebie, dzięki ekscesowi cielesności. Ruch pojmowany jako doświadczenie subiektywności jest zatem takim wyjściem ku temu, co zewnętrzne, które nie oznacza zatracenia się w nim. Percepcja ruchu ma dwa konieczne momenty: „odzyskuje” przedmiot, lecz nie zatrzymuje się na nim, nie stapia z nim; ruch ku przedmiotowi ma swoją drugą stronę – jest

nią odwrót od przedmiotu. Patočka – idąc tropem Husserla – podkreśla motoryczny charakter wszelkiego doświadczenia percepcyjnego. Jego źródłem jest dynamizm samego życia.

Marc Richir podejmuje i radykalizuje ów wątek. Pisze o dziedzinie fenomenologicznej (o polu fenomenów) w kategoriach „płynności”, nieskończonego mnożenia się fenomenów. Sposobem bycia fenomenu, będącego żywym, dynamicznym składnikiem tego pola, nie jest ani obecność, ani nieobecność. Francuski fenomenolog mówi o ich *pewnym sensie bycia, którego nie da się zredukować ani do obecności, ani do nieobecności, ani do wejścia-w-obecność (An-wesen), ani do wyjścia z obecności (Ab-wesen).*<sup>9</sup> Ukazywanie się nam świata jest „migotaniem” jego obecności, jest jego nieuchwytnością, rytmem.

Świat jest nieustannie konstytuowany przez podwójny ruch fenomenalizacji. Jest w trakcie konstytucji, bez ściśle określonego początku i końca, nieograniczenie migocze między zjednoczeniem (skupianiem, ześrodkowaniem, utrwalaniem, zwinięciem) i rozpraszaniem (rozsiewaniem, odśrodkowywaniem, płynnością, rozwinięciem). Ów podwójny ruch fenomenalizacji – mówi Richir – ma charakter rytmicznego doświadczenia zanikających i pojawiających się obecności oraz płynnych tożsamości fenomenów.

Sztuka Sławomira Marca, która ów ruch demonstruje i która sama jest jego częścią, wymyka się tradycyjnym kategoriom piękna i wzniosłości, choć kusi, aby w tych kategoriach ją interpretować. Doświadczenie „migotania fenomenu” obejmuje bowiem zarówno przyjemność doświadczenia tego, co uformowane i obecne, jak i „oszołomienie” związane z doświadczeniem tego, co nieuformowane,

6 M. Merleau-Ponty, op.cit., s. 230.

7 S. Marzec, op.cit., s. 21.

8 Por.: J. Patočka, *Phénoménologie et métaphysique du mouvement* [w:] *L'espace-à-moi-même*, „Epokhe” nr 4, Grenoble, Millon, 1994.

9 M. Richir, *Horyzont fenomenologii transcendentnej i tradycja fenomenologiczna* [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 520.

nieuchwytnie, nieobecne. Doświadczenie estetyczne udostępniane przez jego obrazy staje się w opisanej optyce doświadczeniem fenomenu *par excellence*, gdyż w *samej fenomenie ujętym w jego fenomenalności granica czy forma nigdy nie pozwalają się ściśle odróżnić od „nie-granicy” czy tego, co nieuformowane*.<sup>10</sup> Stąd ważność w wielu jego obrazach tematu granicy (horyzontu, ramy, obramowania, granicy między obrazem i ścianą, tym, co na wierzchu obrazu i pod spodem, zagięcia, szczeliny etc.) jako nie-granicy – jak gdyby to, co ograniczone, zapadało się w bezgraniczne, to zaś – z kolei – wyrzucało z siebie granicę – czasem niejednoznaczna, czasem celebrowana (jak w obrazach o lśniących krawędziach; tak jakby granica była sposobem konstytuowania i świętowania obrazu).

Ta nieodróżnialność i zarazem współistnienie granicy i nie-granicy jest wyznacznikiem szczególnej kondycji człowieka, który w swych praktycznych, kulturowych, naukowych próbach ujęcia świata i otaczających go rzeczy, w swych wysiłkach określenia oraz ujęcia w formę ich tożsamości i obecności zderza się nieustannie z „anarchią i nieoswojoną ateleologią” pola fenomenologicznego. Marc Richir doda, że cały ten spektakl odbywa się *na skrzyżowaniu „przyrody” i „kultury”, między dzikim mnożeniem się fenomenów a ustanowieniem porządków symbolicznych, w miejscu, gdzie człowiek demiurg (artysta) usytuowany jest mitycznie w punkcie porządkowania chaosu, ustanawiania świata w Heideggerowskim sensie tego słowa*.<sup>11</sup>

Podmiotowość, a następnie międzypodmiotowa cyrkulacja znaczeń jest swego rodzaju „zagięciem” lub „fałdem” żywej cielesności świata, dzięki którym dochodzi do poszerzenia jego sensu. „Wspólna tkanka”: moja, innych ludzi i świata, może być interpretowana jako splatanie się znaczeń, które

nie zostały jeszcze ujęte w pojęcia, może być rozumiana jako przedpojęciowa uniwersalność. Uniwersalny logos linii, kolorów i mas, z którego zdaje sprawę malarstwo, jak czytamy w *Oku i umyśle* Merleau-Ponty’ego, odsyła do konstytuowania się przestrzeni przedpojęciowej komunikacji między wyłaniającymi się podmiotami. Marzec odsyła nas do stanu jeszcze wcześniejszego niż owa przedpojęciowa uniwersalność pożądana przez francuskiego filozofa. Odsyła nas mianowicie do stanu czystej na nią gotowości, która jest zarazem stanem jej czystej niemożności.

Odwracalność tego, co widzialne, i tego, co niewidzialne, przysługująca żywej cielesności, która u Marca jest ruchem zatrzymanym w pół drogi, czyni obraz malarski swym immanentnym momentem i zarazem środkiem wyrazu. Właśnie przez sztukę owa struktura odwracalności widzialnego i niewidzialnego nie tylko się urzeczywistnia na piętrze kulturowych znaczeń, ale i doznaje samoprezentacji. W malarstwie Marca odnajduję ją w świadomym dotykaniu granic tego, co widzialne: *rzeczywistość – pisze artysta – w zasadzie decyduje się i rozstrzyga na poziomie stawania się widzialnym. Pochodną tej intuicji jest fakt, że obraz (i każde dzieło – instalacje, film etc.) jest granicami granicami widzialności*.<sup>12</sup>

To malarstwo (tak jak w ujęciu Merleau-Ponty’ego) nie jest w istocie ani figuratywne, ani abstrakcyjne, lecz „autofiguratywne” – fundamentalnie narcystyczne. Nie tyle naśladuje rzeczywistość czy wydobywa jej istotę, ile demonstruje i urzeczywistnia, a zarazem kwestionuje proces stawania się świata widzialnym. Zarysowując pracę widzenia, czyni tematem własną siłą sprawczą i własną rzeczywistość.

Sztuka czyni widocznym nie tylko wspólny grunt estetycznej partycypacji, czyli procesy stawania się świata widzialnym i obecnym. Ona uzmysławia granice uniwersalności owej

10 Ibidem, s. 523.

11 Ibidem.

12 S. Marzec, op.cit., s. 21.

fenomenalizacji. Demonstruje to, co wymyka się świadomości, jej własną „ślepią plamkę”: *to, czego ona nie widzi, jest tym, co powoduje, że ona widzi i jest to jej więź z Bytem, jej cielesność, są to egzystencjalna, przez które świat staje się widzialny, jest to żywa tkanka cielesności [chair], w której powstaje przedmiot.*<sup>13</sup>

Paul Klee w *Voies diverses* zauważa, że między odbiorcą i artystą wytwarza się pewien rodzaj rezonansu, który ma moc transcendowania wszelkich relacji optycznych. Jest to – używając języka Merleau-Ponty’ego – moc transcendowania tego, co widzialne, ku temu, co niewidzialne i co może być wypowiedziane tylko negatywnie: co jest już albo jeszcze nieobecne jako fenomen i co jest wspólnym obszarem różnicy wypełnianym przez indywidualne akty odbiorczej wyobraźni. Malarstwo Marca nie pozwala temu ruchowi na osiągnięcie stanu tematycznego, znaczeniowego zwieńczenia (jeśli je proponuje, to tylko jako niejednoznaczną sugestię tego, co może się przed naszymi oczyma wyłonić). Zatrzymuje ów ruch na granicy oscylacji między tym, co widzialne i niewidzialne, a następnie kieruje jego energię na metamalarski namysł nad samą wizualnością.

Dynamizm doświadczenia widzenia, który osiąga Marzec w swych obrazach, służy refleksji nad wizualnością jako polem wyłaniania się znaczeń jako ruchu zatrzymanego w pół drogi, zawieszonoego między tęsknotą za dotknięciem konkretności i osiągnięciem całości a doświadczeniem ich nieosiągalności.

*Obraz to gest pierwszy i ostatni dany w paradoksalności „teraz”... sztuka jest formą istotnego myślenia widzialności*<sup>14</sup> – pisze Marzec. Doświadczenie obrazu to *Augenblick* fenomenologiczne, fenomenologiczne „okamgnienie”. U Husserla jest ono jednak zanurzone w żywiole solidności źródłowego doświadczenia czasu rozciągniętego między wychy-

lenie się ku przyszłości (protencję) i ku przeszłości (retencję). U Marca natomiast byłoby ono bliższe *Augenblick* migotania fenomenów Marca Richira.

Richira, podobnie jak Marca jako malarza teoretyka, interesuje świat doświadczenia, w którym jesteśmy zanurzeni, nie tyle jednak jako fenomen, ile jako proces jego bezustannej fenomenalizacji, nie tyle jako artykulacja sensu, będącego zadaniem dla interpretacji, ile jako ruch fundowania i zarazem unieważniania prawdy, którą mogłaby nam zaferować jakakolwiek interpretacja.

Marc Richir<sup>15</sup> pytanie o prawdę pozoru uznaje za pytanie na wskroś fenomenologiczne. Fenomen (pojmowany jako „nic, jak tylko fenomen”), który nie odnosi się już do tego, czego miałby być przejawem, nosi w sobie piętno nietożsamości z sobą samym i nieokreśloności. Jakakolwiek próba identyfikacji fenomenowi, nadania mu tożsamości, będzie miała status pozoru. Podejmujemy wielorakie, zawsze nacechowane pozornością, próby uchwycenia fenomenowi. Są zarazem warunkiem zaistnienia jego wymykającej się obecności, *sytuując nas one w obszarze samego wymykania się nam fenomenowi.*<sup>16</sup> Prawda fenomenów powinna być zatem – twierdzi Richir – wydobytą z ich nieprawdy, z ich „kłamstwa”. Nie są ani obrazem jakiegoś stanu rzeczy, ani upostaciowieniem jakiegokolwiek *eidos*, lecz „bytują” w nieokreślonej przestrzeni braku ontologicznego czy poznawczego osadzenia.

Klasyczne pojęcia bytu i nicości (wraz z destrukcyjną dla kategorii pozoru opozycyjnością) chciałby on zastąpić wizją nieposkromionego (dzikiego) ruchu wynurzania się

13 M. Merleau-Ponty, op.cit, s. 246.

14 S. Marzec, op.cit., s. 17.

15 Niniejszy fragment eseju (s. 10–12) jest powtórzeniem sformułowań ze stron 96–100 mojego własnego artykułu: I. Lorenc, *Pozór jako medium współczesnej sztuki i fenomen nowoczesnego doświadczenia* (Adorno, Heidegger, Richir, Merleau-Ponty), „Sztuka i Filozofia” nr 51/2017.

16 M. Richir, *Prawda pozoru*, przeł. M. Gołębiowska, „Sztuka i Filozofia” nr 57/2017, s. 87.

i zanurzania fenomenów (jako „niczego, jak tylko fenomeny”) w „fenomenologicznej nieświadomości”. Migocząca prawda fenomenu jest prawdą pozorów. Przekładając ów opis na kategorie opisu doświadczenia fenomenologicznego, doświadcza my owej prawdy pozorów i pozorów prawdy jako rozsunięcia w obrębie naszego egzystencjalnego zanurzenia w świecie, jako pewnej czasowej niezgodności, jako nietożsamości rozsuniętej w czasie. Jest to opis, który – zauważmy – przywołuje konotacje Nietzscheańskie, Heideggerowskie, Lacanowskie („niewczesność”, *Nachtraeglichkeit*), Derridańskie („różnia”). Zrazem to wewnętrznie pęknięte proto-uczastowanie wymyka się unifikującemu porządkowi symbolicznemu, językowi. Jest czymś językowo nieuchwytnym.

Nie ma sensu i obecności bez fenomenalizacji, bez ukazywania się pozorów i bez doświadczenia granic owego ukazywania się. Sens nigdy do siebie nie przystaje, lecz krąży, migocze: (...) *dzięki temu nie tylko sens jest otwarty nieskończenie na sensy, na mnogość, ale otwarty dodatkowo na nonsens albo przynajmniej na zagrażającą i nigdy nieoswojoną nieuchronność nonsensu czy kontr-sensu w sensie.*<sup>17</sup>

Podobnie u Marca, doświadczenie wizualności jest nie tyle dotykaniem „rzeczy samej”, co niemożności jej dotknięcia, ulotnym, skazanym na logikę znikania i pojawiania się praktykowaniem bezpodstawności doświadczenia widzenia jako doświadczenia znaczeń. Ten typ malarskiej refleksji wpisywałby się w nurt Nietzscheańsko-Heideggerowskiej, rozwijanej przez Vattima, nihilistycznej (w znaczeniu nihilizmu spełnionego) interpretacji kultury. Rezygnacji z tęsknoty powrotu do znaczącej podstawy, do ponownego osiedlenia się na trwałym, wspólnym gruncie metafizycznych założeń. U Gianniego Vattima towarzyszy jej stałe przepracowywanie żałoby za tym utraconym gruntem (w funkcji

przebolewania utraty Vattimo rewaloryzuje Heideggerowski termin *Verwindung*). U Marca odnajduję podobny zawrót głowy spowodowany doświadczeniem braku gruntu z towarzyszącą mu radością ulotności, wolności od znaczeniowych zobowiązań, uwolnienia materii malarskiego tworzenia od służby wobec władzy znaczących.

Jeśli o materii mowa, dorzucę jeszcze jedną, znaczącą paralelę filozoficzną. Owa uwolniona materia malarskiego tworzenia nabiera niekiedy Lyotardowskich cech immaterialności.

Lyotard, przeformułowywujący Kantowską kategorię wzniosłości w odniesieniu do monochromów Newmana w słynnym tekście *Wzniosłość i awangarda* czy w książce *L'Inhumain*, pisze o fascynacji „czystą materialnością” (*matièreimmatérielle*) artystów późnej nowoczesności – od symbolizmu po futurizm. Chodzi tu o dotykanie granicy widzialnego oraz dającego się przedstawić czy skonceptualizować językowo. Ujęcie to (zwłaszcza w drugim wymienionym tekście) jest o tyle interesujące, że jest wydobyciem nowego znaczenia terminu „materialny”, który według takich autorów jak Lyotard czy de Man (możemy zaliczyć do niego m.in. Rancière'a i Derridę) desubstancjalizuje metafizyczne pojęcie materii na rzecz rozumienia jej jako „czystej różnicy”. Oto jak trawestuje myśl Lyotarda z *L'Inhumain* Jacques Rancière: *Przed wszystkim materia jest czystą różnicą. Rozumiemy przez to różnicę bez określeń pojęciowych, np. tembr [głosu] lub odcień [koloru], których jednostkowość przeciwstawia się grze różnic i określeń rządzących kompozycją muzyczną lub harmonią kolorów. Słowem Lyotard nadaje tej materialnej, nieredukowalnej różnicy nieoczekiwaną nazwę: nazywa ją immaterialnością.*<sup>18</sup>

*Aistheton* w ujęciu Lyotarda jest zarazem czystą materialnością i „znakiem”, ale w tym pozasemiologicznym rozumieniu znaku, że

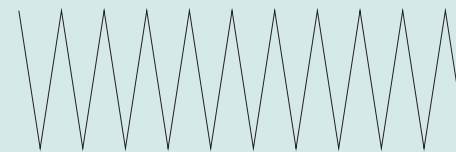
odnosi się ono do rzeczywistości uczucia, dla której wydarzenie czystej materialności nabiera sensu afektywnego. Dodam w tym miejscu od siebie, że staje się on elementem naszego zanurzenia w faktyczności naszego cieleśnego, percepcyjnego doświadczenia życia – wydarzeniowego, zlokalizowanego czasowo i przestrzennie, rozpiętego pomiędzy oczekiwaniem i żałobą, nadzieją i melancholią.

Na koniec wypada zapytać – w trybie ogólniejszym – o status owego „pomiędzy”, które – choćby w powyższym, fenomenologicznym odczytaniu wydaje się słowem-kluczem do odczytania malarstwa artysty. Można by powiedzieć, że w odniesieniu do malarstwa nie jest to nic nowego. Wszak malarstwo stosujące klasyczną perspektywę również sytuowało widza „pomiędzy”: między fizyczną przestrzenią obrazu a idealizowaną przestrzenią widza, którego oko – unieruchomione w punkcie przecięcia się linii perspektywicznych – zajmowało optymalną pozycję obserwowania konstytuującej się „sceny teatralnej” tego, co widzialne. Termin „pomiędzy” ma jednak radykalnie odmienne znaczenie w odniesieniu do współczesnej sztuki. Przytrzymam na chwilę ową metaforę teatralności stosowaną nader często w odniesieniu do współczesnych sztuk plastycznych, zwłaszcza malarstwa (czyni to np. Michael Fried w swej analizie minimalizmu). Nie chodzi w niej o centralną, uprzywilejowaną władzę idealizowanego oka nad tym, co widzialne, ale o sam fakt „bycia wystawionym” widzialnego. W odniesieniu do minimalizmu Fried mówi o wciągnięciu widza w obręb spektaklu. Dodajmy, wychodząc poza Frieda, że tak jest i z op-artem, który wciąga widza na scenę spektaklu rozgrywającego się nie tyle przed jego oczyma, ile poprzez jego widzenie, poprzez wykorzystanie percepcji wzrokowej w celach – nazwijmy to po platońsku – idolatrycznych. Można by powiedzieć – wciąga nasze widzenie w idolatryczną pułapkę.

Malarstwo Marca wprawdzie zastawia pułapkę na nasze widzenie, ale zarazem wysta-

wia znaki ostrzegawcze przed nią. Utrzymuje nas na pozycjach oscylacji między zanurzeniem percepcyjnym i dystansem wobec własnej percepcji. Jego postmedialność jest również metateatralnością. Z jednej strony zdaje się ono „mówić”: to jest obraz i nic poza obrazem (trochę jak w minimalizmie). Z drugiej strony jednak to „nic” wskazuje na własne warunki, na mechanizmy percepcji wzrokowej, która zwraca się ku samej sobie, zyskując status metamalarskiej refleksji. Obraz malarcki jest demonstracją praw widzenia w jego dynamizmie, ulotności, aporetyczności, migotliwości. Nabiera w tej funkcji zachęty do antropologicznej i ontologiczno-fenomenologicznej refleksji nad dzisiejszym sposobem dania fenomenu świata. ¶

# „Szkoła Warszawska” w Galerii Walka Młodych



110

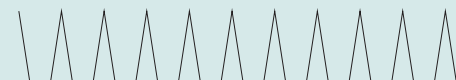
Oto spisane z taśmy fragmenty spotkania w Galerii Walka Młodych: otwiera spotkanie Jan Rylke: „(...) Witam na spotkaniu dotyczącym »Szkoly Warszawskiej«. Tych Szkol jest duzo, a My, My tu lansujemy osobna »Szkole«”. (...) Tomek Sikorski realizuje swoja prace, sprejuje na balkonie, potem prace przynosi do srodka, mowi: „Gotowe”. Przemyslaw Kwiek (przekrzykujac gwar): „Proszę Państwa, proszę zająć miejsca!”. (Przychodzi Grzegorz Rogala. Pr. K. pyta się Go: – „O!... Będzie Joasia /Krzysztoń/?”. – „Nie... Mam zdjęcie do powieszenia”, zwraca się do Gospodarza. Rylke odpowiada: „Teraz będzie Przemek, potem Oskar Chmioła, potem możesz być Ty”).

Pr.K.: – „Proszę Państwa, to ja powiem, co mam do powiedzenia!... I teraz – ja powiem, a potem jedną rzecz pokażę na ekranie, która była zaanonsowana tam, pod linkiem, w tym moim tekście, bo ja tam »piałem«, jakie genialne video »nakręcił« Rylke – to ja je pokażę, no i Państwo sami ocenicie, czy miałem rację, czy nie. To potem. A teraz dwa słowa,

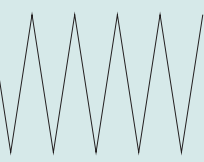
takie... brudnopis zasadniczo – ja powinienem doktorat napisać na ten temat... ale – niech inni piszą! – Na temat „Szkoly Warszawskiej”... Teraz jakieś uzupełnienia można dawać.

– Główny tekst z anonsem o Szkole Warszawskiej pochodzi z 2005 r. Jest on wiernie przepisany z taśmy dokumentalnego nagrania. Wywieszony tu, na ścianie, obok tekstu Jana Rylkego »Warszawska szkoła sztuki wysokiej«, w którym opisuje On, zresztą w przypisie, »dane« tego mojego anonsu... A od tego czasu sytuacja się trochę zmieniła – tam zresztą wszystko zostało powiedziane na temat – co to jest ta Szkoła, kto do niej należy, kto nie należy itd., itd. No, ale teraz się trochę młodych pojawiło i weryfikantów ludzi już troszkę starszych. Tu są np. – wywiesiłem – pocztówka takiej Justyny Górowskiej z Krakowa, a na dole pod Nią jest Oskar Chmioła, który tu właśnie jest – będzie miał Performans tutaj. – Kto jest po mnie? A... On. Specjalnie przyjechał ze Szczecina”.

Autor wpatruje się to w ekran laptopa, gdzie wyświetlony jest tekst „brudnopisu”







(przygotowany specjalnie na to spotkanie), to zwraca się improwizując do publiczności.

Oto tekst tego „brudnopisu”: „Performowanie będzie właściwe, jak się będzie je przekazywać »z pokolenia na pokolenie« (31.12.2018; jak bandy swój behavior np. w Nowym Orleanie).

– Szkoła »Szkoly Warszawskiej« – realne codzienne nauczanie! Program (zasady i historia) powinien być traktowany jak Pismo Święte!

Różnica, w kontrze do »normalnych« tradycjonalistów jest ontologiczna. Ponieważ jest ontologiczna, to jasne jest, i tak było, że ludzie poświęcający życie preferencyjnie dla jednej z opcji musieli na siebie krzywo patrzeć. A jak mieli władzę, to używali jej, ze skutkami fizycznymi (Cassellius). Z jednej strony – »Szkola W-wska« – efemera, proces, Działanie, medializm (zarówno ekranowy, jak i cyfrowy), z drugiej – obiekt fizyczny, rzecz.

U początków krystalizacji pragmatyki teorii i praktyki Sz.W. o religii, Bogu się nie rozmawiało. Wtedy naturalny był rodowód racjonalistyczny, materialistyczny, areligijny, oświeceniowy – ludzie w »Szkole« sympatyzowali ze sobą na zasadzie »doboru naturalnego«. Dopiero teraz obecna władza bezprawnie i wbrew człowiekowi wymusza samookreślanie się moralne w wierze, deklaracje światopoglądowe. Pisałem o tym w recenzji książki Rylkego »Moralitety«. Dla nas ważna była merytoryka tworzenia »Artefaktów« na glebie aktualnych nauk. Jest taki esej Tatariewiczza, czytałem go wtedy, o równoległościach w Sztuce i Nauce.

A Sztuka w latach 70., 80. akurat grubo wyprzedziła naukę! Niechęć do komercji, akomercyjność – obojętność. Ktoś powie: ale przed chwilą odrzekłeś się od obiekcjonizmu, czyli od materializmu? Otóż w wypadku KwieKulik i Pr. Kwieka nie! Bo operują rzeczami (Reizm). I je uznali za obiekty Sztuki! Jak się operuje »sprawnie«, czyli ekonomicznie, mówi Kotarbińskiego »Traktat o dobrej robocie«. Która to »dobra robota« jest »bogactwem

Narodów« – w biednej, wtedy demokratycznej, ale socjalistycznie, Polsce – to zn. z większością Narodu niesprawnego, czyli biednego, ale za to religijnego. Co prawda, przy niechęci Zofii, stawiałem tezę, że »sprawne równa się piękne«. Co mówi, że ta większość [narodu] była »niepiękna«. Natomiast stanowisko Piekarczyka, którego ojciec historyk zaczął prowadzić na UW nowatorskie seminaria matematyczno-logiczno-artystyczne, areligijne także, przenosi operację »obiektami« (rzeczami także) do sfery Działań na zastępujące obiekty symbole logiczno-algebraiczne (Bool). Co też komercyjnie być nie mogło, jako że mowa o polu tradycyjnej Sztuki. Czyli wtedy zadekretowanej inercją społeczną jako jedyna właściwa (nie tylko w Polsce). Nasze »Działania«, paralelne z fizykalią Rzeźby (kontynuowane »główkami« J.S. Wojciechowskiego), w połączeniu z niematerialnymi Działaniami Piekarczyka (i Sabalskiego), przy zaanektowaniu filozofii i przedwojennej Europejskiej historii Szkoły Lwowsko-Warszawskiej (Brentano, Twardowski) to jądro TEJ (!) »Szkoly Warszawskiej«. Za bazę moralności KwieKulik przyjęli etykę niezależną (od religii) Kotarbińskiego. A Piekarczyk i inni w tym względzie [Rylke]? Jak mówiłem: nie rozmawiało się o tym! Generalnie chodziło o wprowadzenie Polskiej Sztuki – wtedy, w latach 70. (!) – do Europy (Zachodu)!”. Koniec brudnopisu.

Pr. K.: „Proszę Państwa! Ja się tutaj posługuję tekstem, tekstem takiego filozofa – Jana Woleńskiego (z Krakowa) – akurat mnie on dosyć leży. I on tu – ten rozmówca mówi do Niego: »Wittgenstein mówił, że cokolwiek da się powiedzieć, da się powiedzieć prosto«. No właśnie. I On tam dalej mówi tak, to prawda i...

– Kto używał najprostszego języka, o najtrudniejszych rzeczach? W takiej zimnej logice matematycznej, ale mową związaną, piękną polszczyzną. – No, Kotarbiński! O tym się dzisiaj nie mówi (Łukasz Guzek wtrąca: »mówi się«). A gdzie!... Dlaczego? Dlatego, że On tam działał w wiadomym czasie, no i musiał... – Nie przeciwstawiał się! No nazwijmy to...

Politycznie, politycznie oczywiście! Dlatego jest, jakby tu powiedzieć, troszeczkę taki – »wyklęty«! Zapomniany. (...)

– Sekundkę! Stop! (do dyskutantów). Ja będę kontynuował i skończę, a Wy sobie potem dyskutujcie. Stop!... I ten Woleński dalej pisze: »jednak w tej chwili wartość Twardowskiego widziałbym również w tym, że był to pierwszy filozof, który sprawił, że Polacy nie musieli gonić świata – tu mowa o filozofii – że znaleźliśmy się od razu na poziomie ówczesnego świata filozoficznego, dlatego Jego szkoła odniosła tak wielki sukces«. To jest mowa o »Szkole Lwowsko-Warszawskiej«. Bo Kotarbiński był przedstawicielem tej Szkoły Lwowsko-Warszawskiej – a był uczniem Twardowskiego! A Twardowski z kolei, to już jest dalsza rzecz wstecz, był uczniem Brentany! Wiadomo, filozofa po prosu europejskiej klasy.

I główną zaletą czy specyfiką Twardowskiego, mówi się, to było to, żeby się jasno wyrażać! I proszę zauważyć, że ta... tu była mowa o Wittgensteinie... to jest filozofia analityczna, która też postulat miała, która uważała, że cała filozofia – to jest »mętna woda«. A trzeba używać jasnych sformułowań i jasnych twierdzeń... [nie metafizyki].

No, to proszę Państwa! A Kotarbiński napisał »Traktat o dobrej robocie«, który był znowuż moim »konikiem«, jako młodego rzeźbiarza jeszcze na Akademii... I stąd się wzięły »Działania«! No, »Działania« to jest nic innego jak operacje przedmiotami w przestrzeni – »sprawnie«! Nawet dochodziło do tego – Zosia się z tym nie zgadza, Kulik – że postawiłem taką tezę: co jest sprawne, to jest piękne! Może piękne, jak piękne, ale to, co sprawne... to Polacy o tak gębę otwierali, jak patrzyli się na to jak np. ta... Oprah Winfrey zasuwawała w telewizji Amerykańskiej – najbogatsza showmanka w ogóle [miliarderka]! – Bo sprawnie to robiła! Bardzo dobrze po prostu! A u nas to po prostu ręce opadają. Natomiast wracając do tego Woleńskiego, to On mówił, że no niestety – Polska filozofia to tak..., co okres – a prowadził studia na ten temat – to

tak spóźnieni jesteśmy, byliśmy o tak 100–200 lat mniej więcej, do Oświecenia... itd., itd. I dopiero, mówił, że ta »Szkoła Lwowsko-Warszawska« to była ta historia... Więc takie mamy korzenie – takie ma korzenie ta nasza »Szkoła Warszawska«...

O co tu chodzi!?! Dlaczego ja tu na to zwracam uwagę? – Dlatego, że my przeciągamy historię »Szkoły Warszawskiej« aż do – o przedwojniu tu nie mówię – o kilkadziesiąt lat wstecz! To nie w kij dmuchał!

Jaka jest ta charakterystyka, tej »Szkoły Warszawskiej« – w kontrze do normalnych tradycjonalistów? Ona jest ontologiczna [chodzi o skrajnie różne »byty«]. Co to znaczy »ontologiczna«? Ponieważ jasne jest, że jest ontologiczna, to jasne jest też, że ludzie poświęcający życie preferencyjnie dla jednej z tych opcji, musieli na siebie krzywo patrzeć... Niestety, taka jest prawda! I to już w początkach tej »Szkoły Warszawskiej« na początku lat 70. było wyraźnie widać. Z jednej strony konserwatywny Związek Polskich Artystów Plastyków, z drugiej strony my. To właśnie, jak Tyś to nazwał? (zwraca się do J.S. Wojciechowskiego)... Ekologiczni (Wolny Wybieg) Nieparametryści... – Antyparametryści! No! Przykład, proszę bardzo: kto największym Awangardystom i Konceptualistom zrobił wystawy w najbardziej konserwatywnym miejscu na świecie, czyli w Związku Polskich Artystów Plastyków? – Malarz z krwi i kości – Petrykowski! [wyjątek od reguły] Zastanawiacie się Państwo na pewno, jak to się mogło stać? I wtedy np. jak ja tę wystawę miałem, to jedna Pani Prezes, która się nazywała Joanna Casselius [członek władz ówczesnego Okręgu Warszawskiego zawiadującego Galerią Domu Artysty Plastyka ZPAP], wystąpiła z wielką awanturą i protestem – co tu się pojawiają za jakieś... – my tu już w kolejce czekamy trzy lata, a tu jakiś facet ma wystawę! I to w dodatku niemający nic wspólnego z malarstwem... czyli nie wiadomo kto! To była tradycyjna malarka (z sali: który to był rok?)... to była połowa lat 80. (czyli za PRL-u?)... a gdzie,

już po PRL-u; tzn. niby był, ale jakby już go nie było... ale może to był początek lat 90.; już nie pamiętam [dokładnie mowa o Appearance 59; »Awangarda bzy maluje«; wystawa indywidualna; Galeria DAP, Warszawa, luty 1998 – patrz katalog i recenzje. Kazano mi też zlikwidować w »Dziełach« kilkanaście brzydkich wyrazów!... – I z jednej strony, ze strony »Szkoly Warszawskiej«, to była efemera, proces, Działanie, medializm – zarówno ekranowy, jak i cyfrowy...

Takie jest świetne stwierdzenie [bodajże Marii Kornatowskiej], sobie przyswoilem, taka profesorka ze Szkoły Filmowej: Co to jest film? – To jest »zjawisko ekranowe«!

No właśnie, bardzo cenne określenie. A z drugiej strony – obiekt fizyczny, czyli rzecz. Tak... i teraz, tu jest taki ważny wtręt, że na początku, jak się ta »Szkoła« kształtowała, do której potem z różnych kierunków ludzie doszli – Rylke, Piekarczyk, Wojciechowski itd., itd., to o Bogu nie było mowy! Nie było mowy o przekonaniach moralnościowo-religijnych; nie, ja sobie nie przypominam... Dopiero dzisiaj ta sprawa wyszła na powierzchnię, przy tym PiS-ie!

Nie było w ogóle tego problemu. Ja nawet nie wiedziałem, że Rylke do kościoła chodzi; a Jemu było zupełnie obojętne, jaką ja mam postawę w stosunku do metafizyki i religijności – w tym wypadku do chrześcijaństwa!

To było nie do pomyślenia. Dopiero teraz w taki parszywy sposób jesteśmy zmuszani do takiego samookreślenia się. Mało tego, jeszcze jak nie jesteś, to won, to cię nie ma... (wypowiedź starszego z sali o przypadku z roku 63, o pójściu do kościoła i późniejszych wyjaśnieniach tego faktu w szkole Pani dyrektor – „tylko rozmowę przeprowadziła i nie było żadnych problemów, bo to była osoba przedwojenna...”)

– No dobra, to ja będę kończył. – Natomiast stanowisko Janka Piekarczyka, który nie żyje – te okulary to są Jego [były w parze z pocztówką z Justyną Górowską, tworząc wiszącą na ścianie obrazek, za szybą i w ramkach]

– było takie... – On był synem profesora na Uniwersytecie Warszawskim, historyka, który zaczął nowatorskie seminaria w ówczesnym czasie, robił – byli matematycy, byli logicy, byli historycy – no i doszła cała grupa z Akademii Sztuk Pięknych z pracowni Hansena. Takie seminaria były – wtedy!

To jest to jądro, pierwociny takie. I Piekarczyk zamienił, bo o co chodzi – że my jesteśmy reišci, mówię o KwieKulik, jesteśmy reistami, tzn. uważamy, że są rzeczy i robiliśmy tzw. Działania, czyli operacje fizycznymi rzeczami i dokumentowaliśmy to, czyli właśnie przekładaliśmy to na »zjawiska ekranowe«, a On zamienił te »rzeczy« na symbole matematyczno-logiczne. – Też można sobie nimi obracać! Taka była różnica, po prostu.

I w połączeniu z Kotarbińskiego »Traktatem o dobrej robocie«, żeby te Działania w sferze rzeczy (obiektów fizycznych) były sprawne, w połączeniu z tymi Działaniami na symbolach, czyli matematyczno-logicznych – to było to jądro »Szkoly Warszawskiej«. – Przy założeniu historycznym o niesłychanych korzeniach i wywodliwości!

I na to nie ma siły! Tu nikt nie może powiedzieć, że nie, że do widzenia itd. Bo to są twarde dowody (z sali Łukasz Guzek: „...z tymi twardymi dowodami na powiązanie, to co ty tu próbujesz zrobić, »Szkoly Warszawskiej« ze »Szkolą Lwowsko-Warszawską«... ja nie wiem, czy jakieś twarde dowody są znane...”). – Jasne, ja mogę podać ich tysiące... Cała sztuka, to jest jeden dowód [PK i KK]! No wielki! Tak, że jak nie wiesz, to się tym zainteresuj. – No!

O co generalnie tu chodziło? O co generalnie chodziło na początku lat 70.? – Przy takim podejściu, nas Artystów do rzeczy... no, rozgrywającej się też w naukach, filozofii i gdzie indziej: – o wprowadzenie Polski do Europy! Wtedy, nie dzisiaj! Wtedy. Co to znaczy wprowadzenie Polski do Europy? – Do nowoczesności!! (Ł. Guzek z sali: „To Świdziński wprowadzał...”). – O Świdzińskim nie mówię; zostawiłem go na boku; uważam Go, że też był w »Szkole Warszawskiej«, choć

nie w »jądrze«... On swoją Szkołę stworzył... (T. Sikorski z sali: „Kto był w jądrze?”). – No właśnie powiedziałem: Ja, Kulik, Piekarczyk, potem doszedł Jasio Wojciechowski, potem doszedł Rylke, ale z Rylkiem to jest osobna sprawa (śmiej) – osobnego seminarium wymaga, bo... w przypadku Rylkego – On absolutnie tolerował te nazwijmy to, nasze wybryki, będąc na zupełnie przeciwnych polach moralno... (z sali J. Malicki: „egzystencjalnych”) – egzystencjalnych! Tak, tak. Bardzo ciekawa rzecz. Właśnie miałem ten problem, jak pisałem recenzję tej Jego książki teraz niedawno [Moralitety]. Co z tym robić, no co z tym robić? Teraz, przy tym PiS-ie jeszcze w dodatku. (Ł. Guzek: „Ale Zosia Kulik o tym wie, że należy do tej »Szkoły«?”). Tak jest! Z tym, że – nie, nie wie – ja to mówię teraz w tej chwili... Wiele osób nie wie. Np. Chmionka nie wie, Górowska nie wie... Wiele osób nie wie. To jest... – moja... – dezynwoltura po prostu. – Uważam, że te osoby postępują tak, jakby postępową »Szkoła Warszawska«... (Ł. Guzek: „...Ale Zosi mógłbyś powiedzieć”...) – Nie, nie, po co Jej głowę zawracać? (Ł.G.: „Awantura gotowa, nie?”) – Nie, nie... Ona nie miałaby nic przeciwko, ale... (z sali Edward Z. Szlązak – to On malował na białą Kantorowi parasole w Galerii Foksal, gdzie wtedy pracował na wystawę, na której wernisażu zresztą byłem: – „Cały czas pada słowo »Szkoła Warszawska«... a ja mam jedno pytanie. Proste słuchajcie. Bo tak siedzimy i gadamy, trochę nostalgii się pojawia... No i dobrze. »Szkoła Warszawska«, dzisiaj? – Czy to czas historyczny? No, bo jeżeli tu jesteśmy, u Janka... A może pomyślmy – pomyślmy – ja nie mówię robimy... nie o reaktywowaniu, ale o tworzeniu, o »Wartościach«!”).

– No więc właśnie, o to chodzi... Wiadomo, że wartości »Szkoły Warszawskiej«... – zresztą to dzisiaj Janek Wojciechowski podkreślił, są najwyższymi wartościami, jako takimi i stąd »Parametryści« mogą tylko brać stąd... Nie ma innej możliwości – nie ma odwrotnie! My od Parametrystów nic nie musimy brać!

(Dlaczego? – poruszenie na sali). Po co jacyś Parametryści?

– Dlatego, że wszystkie nauki nowoczesne, to są nauki »parametryczne«! I jednym z nowoczesnych kroków postępowania [»Szkoły Warszawskiej«] jest korzystanie z najnowszych nauk itd., itd. Np. z »cyfry«, z matematyki..., ...z komputerów itd. – z algorytmów! Ze Sztucznej Inteligencji! Tutaj G. Rogala robił o Sztucznej Inteligencji...

– Dobrze! Proszę Państwa! To jeszcze jedno chciałem powiedzieć, by się zarejestrowało... – Jaką... Jedną z tych dużych charakterystyk postępowania tych nieparametrystów z tej »Szkoły Warszawskiej« itd., to jest... he, he... to się nazywa na gruncie nauk logicznych – ja tu nie jestem specjalistą, ale tak zabawowo: »logiki niemonotoniczne«! Tzn. się logiki, które nie są »monotoniczne«. Monotoniczne to są wywodzące się od Arystotelesa, tradycyjne postępowanie, które ma ciąg logiczny – jest zdeterminowany! To są »determinanty«. Natomiast logiki niemonotoniczne tego nie mają w ogóle! Są wolne!

Dam przykład: idę sobie idę gdzieś tam... teoretycznie powinienem... jak idę np. do hotelu, no to powinienem skończyć w hotelu! – A jak mnie w środku drogi wpadnie do głowy, żeby nagle zaczął iść tyłem? (z sali: a dlaczego tyłem?). A, z różnych względów. – To nie znajdę się w hotelu!! I odpada ta cała... determinizm cały odpada! I tym się charakteryzują te logiki niemonotoniczne. – Tylko kiedy one były wyeksplikowane? – Nie jako logiki niemonotoniczne – bo one były rozpoczęte latami 80., a główną książkę o nich napisał logik David Makinson dopiero w roku 2005. Były wyeksplikowane już pod koniec lat 60.! Przez takiego teoretyka Amerykańskiego, który się Kirby nazywał. Jak się patrzy jak..., co On mówił, czym się ta Sztuka Nowoczesna [ówczesna, czyli »nasza«] charakteryzuje, no to jakby opisywał, czym się charakteryzują logiki niemonotoniczne [lata późniejsze]! Ja o tym wiedziałem też w tamtym czasie, tylko nie znałem tej książki Kirby’ego – angielskiego

nie znałem... Dopiero się potem z Nim spotkałem w Berlinie, widziałem, jak wygląda, ale że wydał taką książkę – nie. Dopiero teraz przeczytałem, że Sylwia Ciuchta zacytowała tę książkę i powiedziała, jakie tam były charakterystyki, które On opisał... – Po prostu... »Szkola Warszawska« to był szerszy krąg niepisanych... *Genius loci!* Duch Czasów! – W tym czasie w Sztuce!

[S. Ciuchta: „...Przybliżając charakter działań *Appearance* (termin Pr.K.), chciaabym odnieść się do zastosowanej przez Michaela Kirby’ego klasyfikacji sztuk performatywnych. Badacz, dokonując podziału owego rodzaju sztuk, wyróżnił typ działań niezmatrycowanych (*non-matrixed*), które określił również mianem alogicznych (*alogical*). Autor wskazywał, że alogiczna struktura dzieła performatywnego znajduje się całkowicie poza kategoriami logiczności i nielogiczności. Natomiast kluczowa cecha, wyróżniająca rodzaj działań alogicznych, kryje się w pojęciu „znaczenia chwilowości” (*amount of momentary*). (Michael Kirby, *The art of time. Essay on the Avant-Garde*, New York 1969, s. 78.). Termin ten rozumiał jako brak determinacji w działaniu, które wyjaśniał jako poddawanie się spontaniczności czy też improwizacji w jego trakcie. Kirby pisał, że »w przypadku niezeterminowania alternatywy są zupełnie jasne, chociaż ostateczny wybór może nie być dokonany aż do momentu wykonania«. Oznacza to, że najistotniejsze w tym wypadku staje się samo wykonywanie »Działania«, co powoduje zrównanie wartości możliwych alternatyw...”. Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Praca licencjacka na kierunku Krytyka Artystyczna „Charakterystyka autorskiej formy sztuki Przemysława Kwieka – *Appearance*”. Wydział Sztuk Pięknych, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, Toruń 2015.]

– (Ł. Guzek: „A jaki jest w ogóle cel stworzenia tej »Szkoly Warszawskiej«?...”). – No nie! Tu wszystko zostało powiedziane... Thee... to kwestia wyboru – zależy, co kto lubi! – Jak ktoś lubi... zacznie malować obraz; ma

szkice i chce dojść do finału, – no to po co mu te wszystkie szkoly warszawskie... On będzie robił, żeby dojść do tego finału... no, daj Boże, żeby to było jak najlepiej zrobione! – No i koniec. Nie ma sprawy.

Dobra! Ale... obronię to swoje stanowisko: – No, tym się charakteryzuje »Nowoczesność«!!

Przecież bez tego, to by nie było tego, co się teraz dzieje na świecie... to znaczy: autonomicznych samochodów, diagnostyki lekarskiej za naciśnięciem przycisku [komputera], robotyki całej... – wiecie Państwo, że teraz każde (!) dzieło sztuki – ja to mówię, bo się na tym znam, ja sześć komputerów miałem w domu – obrabiałem przez 20 lat... W każdej chwili jest dzisiaj możliwe do zrobienia: obraz, rzeźba... – mało tego, że obraz, rzeźba, ale łącznie z... psychicznymi, – co się nazywa najbardziej rękodzielną charakterystyką obiektu – psychiki danego Artysty... Np. Giacometti: On wydłużał. Proszę bardzo, żaden problem – wpisać w program i... wydłuży się tak jak Giacometti, całość, co zostało zadane, nie ma problemu. Proszę? »A po co my jesteśmy«? (pytanie z sali) – Spytajcie się sami siebie... (Szlązak: – „Jak już ruszyłeś temat, że wszystko można, to co z botami?...”). Z czym? („botami!”). Aaa z botami?! Boty to jest pochodna tego, co jest możliwe... Nie ma problemu, żeby boty »robiły« Dzieła Sztuki... (z widowni śmiech i – „Bzdura, bzdura”; – „...ciało to jest źródło energii, nie ma energii w próżni”). Ciało to jest źródło energii? („jasne, że tak!”). Eee tam... (kłótnia o energię... Szlązak: „to, że my się z Nim nie zgadzamy, to nie znaczy, że On ma dalej nie mówić...”. Głos: „Niech mówi!”). – No o tym to już nie mówię.

No, ale ja już akurat kończę... mówię, że to jest szkic [tekst na ekranie] – dorzuciłem tu parę rzeczy nowych, których nie było w tej całej teorii; no i Proszę Państwa, sprawa jest jasna!

Sprawa jest jasna – „Szkola Warszawska” wygrywa! No... (Guzek: „ale z kim?”).

– Jak to z kim? – Z PiS-em, z SLD wygrywa, z... Narodowcami, z Braunem... (Guzek:

„nadajesz taki polityczny wymiar...”; Szlęzak: „...„Ja mam taką prostą teorię, nie wiem, czy się ze mną zgodzicie, ale jeśli chodzi o »Szkolę Warszawską«, w latach 70., w Akademii Sztuk Pięknych, to myśmy mieli wtedy pewien »dopalacz«, bardzo skuteczny...». – A w którym roku? („...w latach 70. Nazywał się »Gellala«”. Śmiech...). Aaa! Piłem! A jakże... (...Szlęzak opowiada, jak malował jako młody „gówniarz” w Galerii Foksal Kantorowi przyklejone do płótna Parasole na biało, i co by teraz było, jakby kupił wtedy któryś z nich za obowiązujące 500 zł – ale On zarabiał w telewizji 600 zł...; Rylke – po ile „szedł” wtedy Malczewski; kobieta, że Desa nie przyjmowała portretów Witkacego; itd...).

– Uwaga! Stop, stop!! Teraz »puszczę« ten »Performclip«, o którym mówiłem, który nakręcił obecny tu Rylke w Muzeum Narodowym. Ja tam, w tym tekście... [tekst na ścianie 0 Appearance 107 – „Z punktu widzenia pomnika: co to jest »Szkola Warszawska...“]. Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 18.01.2005] ...powiedziałem, że to jest genialne.

– No i teraz Państwo sami oceńcie! Wyobraźcie sobie faceta, który przychodzi z kamerą... już się prawie, że zaczyna!... Nie wie, ile będzie trwało!... Nie wie, co będzie!... Nie wie, kiedy się skończy! I zaczyna »kręcić«! To jest najwyższy stopień trudności dokumentacji jako takiej! Cały czas kamera jest włączona – żadnego montażu potem! Żadnego montażu potem... No i proszę sobie wyobrazić stopień i skalę trudności... – hę... – co zrobić, żeby to było fantastycznie opisane! Do czego już potem komentarz będzie nie potrzebny!

– »Performclip«... To jest do określonego utworu robiony Performance... Taka nowa forma.

(na ekranie Telewizora zaczyna się film-nagranie). To jest Jan Piekarczyk, który nie żyje, a to jestem Ja; a tam siedzi Łódź Kaliska. (Film się kończy. Tomek Sikorski: „Ciekawa scenografia”, JSW: „Dobrze zrobione”). No, coś wspaniałego! Ta historia, jak w środku

kamera się obraca i pokazuje zewnątrz, na przykład, no, kto by na to wpadł? W montażu, to tak można, jak są np. dwie kamery... potem wszystko to do kupy zebrać – ale »na żywo«!?

...Skierowanie kamery na nogi, zbliżenia na, co się w palcach z tą szminką działo... W pewnym momencie mnie tam Łódź Kaliska, kiedy takie napięcie było itd., no Oni mnie tam do kieszeni cukru nasypali... Ja tam w pewnym momencie sięgam do kieszeni jak chowam szminkę i wyciągam – widzicie Państwo – i międołę taki papierek, bo znalazłem taki papierek wtedy przez Nich wsadzony, nie wiedziałem o tym... No, coś wspaniałego!

– Dobrze! Teraz, już na koniec, na czym polegają te Działania, te »kroki« i gdzie tu jest logika? Taka tradycyjna. To, jak ja sobie tą szminką zaczerwieniam czoło, to jest »przebitka« – ja tu w tej (!) pracowni sobie drutem kolczastym poraniłem czoło rzeczywiście, aż mi krew leciała. I potem za jakiś czas to się zdarzyło i ja zrobiłem tzw. przebitkę, no nie już drutem, tylko czerwoną szminką itd., i teraz – można to zestawić z tamtym i tak będziemy się toczyć, toczyć. Jeśli to tak można to zestawić – tysiące, miliony takich rzeczy – no to co my robimy? – Robimy »Bazę Danych« i to się da wrzucić w komputer, też, no!

– Kończę! Dziękuję na razie” (oklaski – ze zdziwieniem zanotowałem; dalej Rylke zauważył, że A. Fojtuch przystawiła sobie pi Jawki do czoła; ja, że do tej bazy danych można wrzucać i tysiące przypadków nie moich itd.; Szlęzak powiązał moje »czoło« ze śmiertelną tragedią samobójcy sprzed Pałacu Kultury, której poświęcił swój sprejowany tu wcześniej rewelacyjny szablon Tomek Sikorski... itd., itd.

Potem pokazał swój znakomity Performance Oskar Chmioła). ¶

# WARSZAWSKA SZKOŁA SZTUKI WYSOKIEJ

## Bagienko i szkoła

Powszechnie uważa się, że w Warszawie rządzi warszawka, czyli bagienko wzajemnych powiązań i układów, w które trudno z zewnątrz wdepnąć. Rzeczywiście przez ostatnich 200 lat w Warszawie rządzą obcy lub ich namiestnicy, a tak zwana grupa audytoryjna [Miształ, 1980], czyli opiniotwórcza, związana z narodem elita, działała z ukrycia, opierając się na nieformalnych układach. Po odzyskaniu niepodległości ta grupa stała się konkurencją dla polityków i w wyniku ich działań rozpadła się na mniejsze układy. Część z tej grupy wypracowała układy półoficjalne, szarą strefę oddziaływań, tworząc wspomniane bagienko.

Termin „szkoła” wywodzi się z łacińskiego *schola* – czas wolny, odpoczynek, beczynność [Satkiewicz, 1990]. Jeżeli ten termin odniesiemy do współczesnej szkoły przeznaczonej do kształcenia młodzieży, to istnieją dwa ukryte programy szkolne. Pozyskiwanie wiedzy, czyli główne zadanie szkoły, to oficjalny, wymagający aktywności program. Skąd więc ta beczynność w terminie *schola*? Ważniejsze od oficjalnego programu szkolnego są jego programy ukryte, oparte na beczynności ucznia. Pierwszy ukryty program polega na posadzeniu młodych ludzi na kilkanaście lat w rządy, co uczyni z nich posłusznych wykonawców poleceń. Drugi ukryty program polega na separacji pokoleń, żeby wykluczyć możliwość porozumienia pokolenia wchodzącego w życie społeczne z innymi grupami pokoleniowymi. Oba ukryte programy szkolne powodują kastrację współczesnych populacji i siłą inercji funkcjonują po opuszczeniu szkoły przez uczniów. Kastrację, która przejawia się również w szkołach istniejących w sztuce. Szkoła artystyczna, to nie tylko

wyższa uczelnia kształcąca artystów, ale również: *krąg artystyczny związany z klasztorem, miastem, dzielnicą itp., wyróżniający się odrębnymi i sobie właściwymi cechami przez krótszy lub dłuższy okres* [Kozakiewicz, 1969]. Takim kręgiem artystycznym, który funkcjonuje w Warszawie i wyróżnia się odrębnymi cechami, a przede wszystkim nie został dotknięty wspomnianą kastracją spolegliwości, chciałbym się w tym tekście zająć.

## KILKA SŁÓW O SZKOŁACH

Pewnego styczniowego dnia 2005 roku, w trakcie performance'u wykonywanego w ramach Klubu Performance<sup>1</sup> w Kordegardzie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Przemysław Kwiek sformułował pojęcie „Szkoły Warszawskiej” zarysowującej się w warszawskiej sztuce i wylistował artystów, których według niego można tym pojęciem objąć.<sup>2</sup> Minęło od tego czasu kilka lat i napisałem w *Gazecie Polskiej Codziennie* o szkołach w polskiej sztuce [Rylke, 2015]. Podjąłem ten temat także w odniesieniu do

historii sztuki, pisząc: *W nauce i w sztuce funkcjonuje pojęcie szkoły. Taka szkoła różni się od normalnej szkoły. Jest jak kamień rzucony do wody, który tworzy rozprzestrzeniające się w wodzie kręgi. Wagę szkoły określa siła idei, która ją zrodziła. Czy pojęcie szkół artystycznych lub szkół naukowych jest w Polsce nadal aktualne? Dzisiaj o nich nie mówimy, chociaż wcześniej ten termin był powszechnie używany. W okresie międzywojennym istniała jedna licząca się w historii sztuki szkoła utworzona przez Władysława Podlachę w Katedrze Historii Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej na Uniwersytecie Jan Kazimierza we Lwowie. Szkoła ta zajmowała się formą dzieła i, w przeciwieństwie do innych polskich szkół z historii sztuki, także sztuką współczesną. Po II wojnie światowej osiągnięcia tej szkoły rozpowszechnili uczniowie Podlacy: Ksawery Piwocki w Warszawie i Poznaniu, Maria Rzepińska w Krakowie i w Łodzi, Zbigniew Hornung we Wrocławiu i Toruniu. Dzisiaj, kiedy uczniowie Władysława Podlacy już nie żyją, trudno mówić o jakiejś szkole w obrębie polskiej historii sztuki, chociaż, jako uczeń Ksawerego Piwockiego, odwołuję się do metod przez tę szkołę wypracowanych. Metodologia historii sztuki rozplynęła się w nurtach tzw. ponowoczesności mówiącej o zaniku wzorów w sztuce. Mógłbym dodać, że Ksawery Piwocki nie znalazł zatrudnienia w obszarze uniwersyteckiej historii sztuki, ale wykształcił w obszarze historii sztuki wielu artystów, wykładając ją w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.<sup>3</sup> Dlatego temat warszawskiej szkoły sztuki podjęli artyści, a nie historycy sztuki. Po inicjatywie Przemysława Kwieka tematem warszawskiej szkoły sztuki zajął się Jan Stanisław Wojciechowski, proponując*

1 Działalność Klubu Performance została opisana w książce pod tym samym tytułem [Kwiek P., Piekarczyk J., Rylke J., 2011].  
2 App. 107; „Z punktu widzenia pomnika: co to jest Szkoła Warszawska – performance w instalacji. Co to jest Appearance i czym się różni od Performance – »wystawa chwilowa«. Andzia [Rottenberg]: Anegdota z dn. 18.11.2004. Dokument filmowy video J. Rylkego z Appearance 39: PK »performuje« z udziałem J. Piekarczyka podczas »Realizacji« »Nasze Kobiety« w Muzeum Narodowym w W-wie, jako przykład bezbłędnej (wzorcowej) dokumentacji performance, dokonywanej »na żywo«. »Sztuka jako relacyjna baza danych« – anons. »Lipton Tea Ice« – performance” /m.in: pokaz gotowego obrazu 100x140 cm „Niedopasy” z dodatkiem tekstu: „Co to jest Appearance i czym się różni od Performance? Zapytaj Kwieka or Piekarczyka”, patrz p. 304; pokaz „naprawionej” ekspozycji „Dyplomu PK”, patrz p. 300; pokaz obrazu olejnego kwiatów malowanych z natury w klatce złożonej z 6 krat stalowych Kwieka, patrz App. 31/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa, 18.01.2005 [Kwiek 2011, s. 241].

3 Był do śmierci moim promotorem, kiedy pisałem pracę z historii sztuki ogrodowej na Wydziale Ogrodniczym Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie.



15 grudnia 2018 roku<sup>4</sup> serię spotkań w Galerii Walka Młodych na temat „Szkoły Warszawskiej”. Ten tekst jest związany z jego inicjatywą. Jak widzimy, każdy z nas, inicjujących powstanie tej galerii (Kwiek, Rylke, Wojciechowski), uznał ten temat za ważny.

## ARTYŚCI WYKLĘCI SZTUKI WYSOKIEJ

Przemysław Kwiek mówi o artystach wyklętych sztuki wysokiej. Mozart mówił, że pisze muzykę zrozumiałą, ale nie pisze muzyki dla stan-gretów. Dzisiaj zamazuje się pojęcie sztuki wysokiej i niskiej. Pomija się artystów otwierających nowe, dopiero pojawiające się perspektywy życia, których nie ogarniają liczone przez manipulatorów społecznych parametrycznie trendy rozwojowe określone przez urzędników sztuki. Parametryzacja określa wartości ilościowe myśli i rzeczy już istniejących i nie może ogarnąć tego, co dopiero się rodzi. Myśli i rzeczy, które jeszcze nie istnieją, istnieją tylko w sztuce i reprezentują w niej wartości, które się kształtują, wartości stanowiące jakościową istotę sztuki wysokiej. Ponieważ te wartości dopiero się rodzą, w sposób naturalny stanowią zagrożenie dla myśli i rzeczy, które już istnieją. Dlatego są przesładowane i funkcjonują w polu istnienia artystów wyklętych. Artystów wyklętych sztuki wysokiej. Dlatego Ksawery Piwocki nie mógł uczyć historii sztuki na warszawskim uniwersytecie, a Jerzy Sołtan i Oskar Hansen architektury na warszawskiej politechnice. Także Henryk Stażewski, Wojciech Fangor i Magdalena Abakanowicz nie mogli uczyć w warszawskiej akademii. Podobnie nie wspomina się Tadeusza Breyera, twórcy warszawskiej szkoły rzeźbiarskiej, czy Stanisława Szymańskiego, twórcy warszawskiej szkoły współczesnego gobelinu. Artystów wyklętych nie tylko przez urzędników sztuki wysokiej, ale wymazywanych powszechnie. Jeżeli będziemy liczyć na demokratyczne wartości parametrycznie, to Zenon Martyniuk, nazywany Królem Disco Polo, zgromadzi w Zakopanym większe tłumy niż Wojciech Blecharz, który, żeby komponować muzykę, musiał wyjechać do Kalifornii.

119

## SZKOŁY W SZTUKACH PIĘKNYCH

Jak pisałem w *Gazecie Polskiej Codziennie* [Rylke, 2015], w Polsce wcześniej od szkoły naukowej historii sztuki powstały szkoły artystyczne. Ukształtowały się jeszcze w okresie zaborów. Pierwsza taka szkoła powstała w Krakowie, rozpoczęta historycznym malarstwem Jana Matejki, i odwoływała się, tak jak jego sztuka, do świata idei. W okresie

4 Miało to miejsce na spotkaniu w Galerii Walka Młodych przy okazji prezentacji performance'u i wystawy Michała Banaszka: *Info na pasku telewizora*.

międzywojennym rozwijała się i przybrała oficjalną nazwę Grupy Krakowskiej. Największe znaczenie miała w połowie XX wieku, a jej najbardziej znani przedstawiciele – to nieżyjący już Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski. W obszarze sztuki performance kontynuuje ją Zbigniew Warpechowski. Nieco później powstała druga szkoła, warszawska. Zapoczątkowało ją malarstwo Aleksandra Gierymskiego. Ta szkoła odwoływała się do świata rzeczywistego i cechowało ją zaangażowanie społeczne. W 1929 roku uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego powołali „Szkołę Warszawską”, której przedstawicielami byli m.in.: Włodzimierz Bartoszewicz, Efraim i Menasze Seidenbeutel, Eugeniusz Arct, Michał Bylina i Antoni Łyżwański. Ta szkoła po wojnie nie funkcjonowała już oficjalnie, chociaż trzech ostatnich z wymienionych artystów uczyli w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych [Encyklopedia, 1976].

W okresie międzywojennym próbowano stworzyć szkoły według obcych wzorów. W latach 20. Józef Pankiewicz zorganizował tzw. Komitet Paryski dla stworzenia ruchu artystycznego wzorowanego na francuskim koloryzmie. Jako kapiści (KP – skrót od nazwy Komitet Paryski) zdominowali po wojnie szkolnictwo artystyczne, ale ostatni i najwybitniejszy ich przedstawiciel, Józef Czapski, w tym czasie mieszkał i zmarł w Paryżu. W okresie międzywojennym powstały również dwie artystyczne szkoły oparte na wzorach totalnych idących ze Wschodu i Zachodu. Małżeństwo Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro próbowało zaszczepić wschodni konstruktywizm sowiecki, organizując grupę Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów. Stanisław Szukalski przyjechał do Polski z zachodu, z Chicago, i odwołując się do amerykańskich koncepcji rasistowskich, stworzył artystyczną grupę Szczep Rogate Serce. Obie szkoły zanikły wraz z kompromitacją charakterystycznych dla tego okresu pojęć: walki klas i walki ras. Po wojnie Włodzimierz Sokorski, jako minister kultury i sztuki, a później przewodniczący Komitetu ds. Radia i Telewizji, tworzył w trybie administracyjnym polską odmianę sztuki komunistycznej, zwaną socrealizmem. Socrealizm nie przetrwał długo, chociaż zapłodnił takich artystów jak Andrzej Wróblewski i Andrzej Wajda. Dzisiaj w sztuce, przynajmniej w sztuce oficjalnej, dominuje tzw. postsztuka, odpowiednik ponowoczesności w naukach o sztuce, która neguje rolę sztuki jako wzorca kulturowego, także wzorca określającego naszą przyszłość. W efekcie ten tekst jest napisem nagrobnym, epitafium, nie tylko szkół w polskiej sztuce, ale również polskiej sztuki wysokiej. Jak pisałem na początku, jedyna lansowana dzisiaj sztuka, to sztuka wtórna, oparta na dekoracyjnych wzorach abstrakcji z I połowy ubiegłego wieku. Szkoły w sztuce pozwalały artyście ugruntować się w określonym nurcie intelektualnym i formalnym, który był osadzony w kontekście społecznym. W sytuacji zaniku szkół zanika sztuka jako wzorzec kultury, do którego możemy się odwołać. Stajemy się bezbronni wobec obcych, często wrogich, wzorców kultury serwowanej nam przez mass media. Dla artystów sztuki wysokiej pozostaje rola artysty wyklętego.

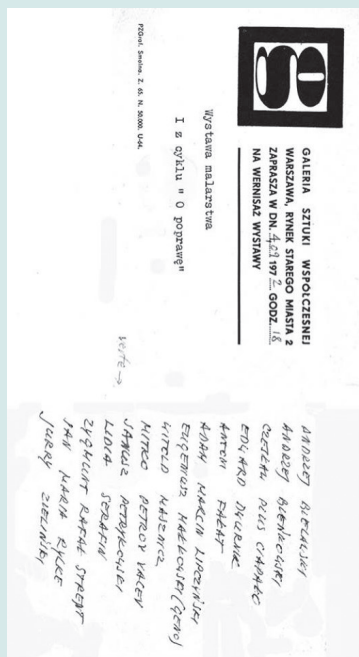
## WARSZAWSKA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH

Mimo zniszczenia Warszawy „Szkoła Warszawska”, chociaż niesformalizowana po wojnie jak „Szkoła Krakowska”, największego znaczenia nabrała w drugiej połowie XX wieku. Wówczas, podobnie jak dzisiaj, w sztuce głównego nurtu dominowała abstrakcja. W reakcji na skostnienie wzorów formalnych tej sztuki rozwinęły się w Warszawie dwa ruchy artystyczne. Pierwszy, nazwany później nową figuracją, wracał do sztuki przedstawiającej. Drugi, nazywany drugą awangardą, opierał się na konceptualizmie, sztuce procesualnej i środowiskowej. Oba ruchy, mimo negatywnego nastawienia do establishmentu artystycznego, także do siebie były nastawione konfrontacyjnie, chociaż miały charakterystyczne dla „Szkoły Warszawskiej” nastawienie prospołeczne. Do porozumienia dążyli nieliczni, m.in. nasza trójka (Kwiek, Rylke, Wojciechowski), czego przykładem była wystawa i sympozjum w Galerii Studio pod nazwą: *Obrazy, grafiki, rzeźby, nieobrazy, niegrafiki, nierzeźby*, w której wspólnie uczestniczyliśmy. Komisarz wystawy Roman Różyci pisał na początku katalogu: *Wystawa jest próbą zerwania z partykularyzmem panującym w galeriach i ukazania na wspólnej płaszczyźnie wielu rzeczywistości w sztuce* [Obrazy..., 1973].

Organizacyjnie pierwsze świadectwo reaktywacji „Szkoły Warszawskiej” uzewnętrżniło się na początku lat 70., kiedy na obrzeżu oficjalnego życia powstał ruch O poprawę [„Geno” Małkowski, 2015]. W pierwszej wystawie tego ruchu uczestniczyło 14 artystów (patrz: zaproszenie na pierwszą wystawę z cyklu *O poprawę*).

W drugiej wystawie tego ruchu uczestników było już znacznie więcej (patrz: zaproszenie na drugą wystawę z cyklu *O poprawę*). Potem ruch rozwinął się nawet poza granicami Polski, ale w końcu został zablokowany przez polskich krytyków sztuki. Kontynuowała go w latach 80. Akcja Świat, która była ugrupowaniem łączącym artystów z ludźmi pióra.

Kształtująca się w latach 70. awangarda także miała swoje miejsca i ruchy alternatywne wobec oficjalnej sztuki, takie jak spotkania w Nowej Rawie, w prowadzonej przez Zofię Kulik i Przemysława Kwieka w ich mieszkaniu Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU) lub w Biurze Poezji Andrzeja Partuma. Te ruchy, chociaż nie dążyły bezpośrednio do stworzenia szkoły artystycznej, integrowały artystów wyklętych, którzy nie mieścili się w ramach sztuki globalnej, lansowanej przez krytyków i oficjalną politykę kulturalną. W latach 80. polityka kulturalna państwa i jego krytyków utraciła funkcję oficjalnego wyznaczania trendów w sztuce, a rozwinął się szeroko w Warszawie nurt kultury niezależnej. Jej zasięg przy zróżnicowanej formule artystycznej był ogromny, co pokazuje dorobek jednej z działających wówczas w prywatnych warszawskich mieszkaniach galerii [Rylke, 2010]. W tym okresie dominował pierwszy nurt wywodzący się ze sztuk przedstawiających.



↑ ZAPROSZENIE NA PIERWSZĄ WYSTAWĘ Z CYKLU O POPRAWĘ.  
FOT. Z ARCHIWUM AUTORA





MAREK MAKSYM CZAK

# Tytuł, głupcze!

Otwarta w połowie stycznia 2020 roku w Muzeum Biegasa w Warszawie wystawa *Narracja obrazu* stanowiła trzecią część projektu *Untitled*. W każdej wystawie uczestniczyło tych samych kilkunastu reprezentantów konkretnych uczelni: UMCS w Lublinie, ASP w Warszawie i ASP we Wrocławiu. Wcześniej prace pokazano na dwóch zeszłorocznych wystawach, z których pierwsza – *Śmierć tytułom* – miała miejsce we Wrocławiu, druga – *Znaki i litery* – w Lublinie. Projekt *Untitled* dotyczył roli słowa i tytułu w sztukach wizualnych, a jak zasugerowali kuratorzy: *Tytuł bez wątpienia wpływa na ekspresję obrazu, wywołując dodatkowe konteksty w danych zmysłowo formach wizualnych. Jaką strategię wybrać, jak ułożyć nasze relacje z werbalnością? Unikać tytułów, aby nie wpływać na właściwości obrazu, czy może podkreślać siłę przedstawienia efektowną grą słów? Zwrot lingwistyczny, czy zwrot ikoniczny? Czytając tę wypowiedź, a także tytuł projektu, można było odnieść wrażenie, że przytoczone tu słowa pełniły funkcję retoryczną, były prowokacyjnym zwróceniem uwagi na postawiony problem. W przeciwnym wypadku po co realizować tak rozbudowany projekt wystawienniczy na temat zasadności tytułowania dzieł, jak nie w obronie tej praktyki. Jeśli tytuł, według kuratorów, miałby być czymś zbędnym, to sprawa jest prosta: odrzucamy go i w ogóle nie zwracamy sobie nim głowy. Tymczasem zaproszono nas do głębszego zastanowienia się nad nim. Dlatego, gdy po raz pierwszy usłyszałem o projekcie, pomyślałem, że chodzi tu o dowartościowanie słowa jako tytułu przyczyniającego się do rozwoju narracji obrazu.*



← TOMASZ MILANOWSKI, BEZ TYTUŁU,  
2018 OLEJ NA PŁÓTNIE, 195×195 CM,  
OBRAZ WCZEŚNIEJ TYTUŁOWANY  
2018021003. FOT. ADAM GUT

Choć efektem przypisywania nazw dziełom jest artykułowanie słów, czyli czegoś zewnętrznego wobec obrazu, łatwo można zauważyć, że słowa warunkują odbiór kompozycji. Przed laty zajął się tym francuski filozof Jacques Derrida, który mówił, że tytuł to *parergon*, coś zewnętrznego wobec dzieła, jak rama, co mimo to nadaje sens kompozycji. Kompozycję natomiast myśliciel określił mianem *ergon*, stanowiącym samą wypowiedź. Sugestia Derridy o „uruchamianiu” obrazu przez słowa spotkała się z wielkim aplauzem, perspektywa ta pozwoliła odświeżyć spojrzenie na wiele innych zjawisk. *Ergon* jako centrum np. lingwistyczne, geopolityczne czy urbanistyczne itd. paradoksalnie nie jest w stanie generować swego znaczenia wyłącznie przez siebie samego, lecz istotny wpływ na niego ma to, co jest prefiksem, prowincją czy obrzeżem. Tytuł może przyczynić się nie tylko do rozwoju narracji, lecz również do nadania pracy semantycznej wielowymiarowości. To bardzo cenne, gdyż stanowi miarę pomagającą odnaleźć dzieło wyjątkowe, dzieło dalekie od dosadnej jednoznaczności i znaczeniowego spłaszczenia. Dzięki tytułom taki wymiar uzyskały prace *Abbatelis* Łukasza Huculaka i *Lascaux* Aleksandry Liput. Abstrakcyjny obraz Huculaka, prezentujący się jako formalna gra, zyskał status refleksji o *Zwistowaniu*, najsłynniejszym dziele Antonella da Messiny, a praca Liput poszerzyła swój znaczeniowy wymiar, odwołując się do samych początków historii malarstwa.

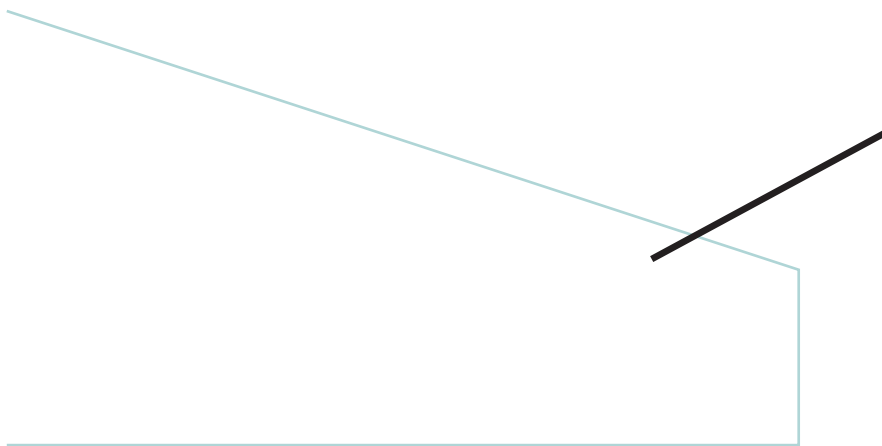
Choć tytułowanie jawi się jako obiecująca praktyka, nie oznacza to, że automatycznie przysłuży się *ergonowi*. Od wielu lat we współczesnym malarstwie popularna jest

rezygnacja z tytułowania. Czasami wynika ona z obawy przed wywarciem przez słowo nadmiernego wpływu na obraz, jak to miało miejsce w socrealizmie. Jednak nie tylko w państwach postkomunistycznych, ale i na całym świecie wielu autorów nie nazywa swych prac, uważając, że brak tytułu otworzy pole wielu interpretacjom. Niech obraz sam przemówi. Niestety, nie każdy obraz to potrafi. Nie wiem, czy artyści, szczególnie abstrakcyjni, zdają sobie sprawę, że gdy podpisują pracę „Bez tytułu”, szkodzą swym kompozycjom tak samo, jak ci, którzy przypisują im zbyt jednoznaczne i ograniczające interpretację tytuły. Absolutyzacja odbiorczego relatywizmu jest równie zgubna, bo każdy może taką abstrakcję odczytać na swój sposób. Obraz jest wtedy o wszystkim, a jeśli o wszystkim, to i o niczym.

Odwiedzając wystawę *Narracja obrazu*, można było popaść w konsternację, bo połowa z 32 kompozycji nie była zatytułowana. Odrzucenie słowa potraktowano poważnie i uznano, że *ergon* jest samowystarczalny. Wiele dobrych dzieł, np. autorstwa Jakuba Ciężkiego, Sławomira Tomana i Tomasza Milanowskiego, nie posiadało słownej identyfikacji. Milanowski mógł najbardziej zaskoczyć, gdyż pokazał obraz, który niecałe dwa lata temu wyeksponował pod tytułem *2018021003*. Generalnie, omawiana wystawa i cały projekt nie powstały z myślą o obronie tytułu. Otworzono pewien problem, ale nie doprowadzono do konkluzji. Zabrakło wyraźnego rozstrzygnięcia sprawy. Doszło nawet do niepotrzebnego szafowania słowem, przyczyniającego się do jego dewaluacji. Po co wymyślać każdej z trzech wystaw osobny tytuł, skoro na

pokazach większość dzieł się powtarzała? Jedynie Łukasz Huculak, Tomasz Milanowski, Igor Przybylski i Arkadiusz Karapuda chociaż raz wymienili swoje kompozycje. Zdaje się, że tylko ostatni z wymienionych stanął na wysokości zadania. Karapuda wystawił obrazy idealnie mierzące się z postawionym tu problemem. Jego *C'est un tableau* [To jest obraz] z iluzyjną ramą pokrytą inskrypcjami, podejmującymi grę z tytułem na rzeczywistej ramie, wyraźnie nawiązuje do twórczości René Magritte'a. Karapuda wykorzystał dziedzictwo Belga, aby trafnie odpowiedzieć kuratorom, że nie ma potrzeby polaryzować sprawy: zwrot ikoniczny albo lingwistyczny. W jego obrazie *parergon* został wepchnięty do wnętrza i stał się *ergonem*. To tak, jakby dzieło zdało sobie sprawę, że w tej walce o niezależność od tytułu należy wchłonąć zewnątrz do wnętrza, przenicować je. Zatem to, co peryferyjne, przybrało wygląd centrum. W tym wypadku zdanie *To jest obraz* jest równoznaczne z „Bez tytułu”. Nazwa ma podkreślić, że oglądamy sam obraz, *ergon*, choć wyraźnie widzimy, że jest inaczej, gdyż zaprzecza temu rzeczywista rama z tabliczką. Karapuda sugeruje, że pozbawienie się *parergonu* jest niemożliwe, bo napis „Bez tytułu” już jest tytułem. Jest niemożliwe, bo zawsze nietytułowanemu dziełu można nadać nieoficjalny tytuł umożliwiający identyfikację, np. *To żółte*.<sup>1</sup> Warto zatem tworzyć bardziej ambitne tytuły niż „Bez tytułu”. ¶

126



1 Nawiązuję tu do obecnej na wystawie pracy Kamila Stańcaka pt. *To żółte* z 2019 r.

→ ARKADIUSZ KARAPUDA, *C'EST UN TABLEAU*,  
2019, OLEJ I AKRYL NA PŁÓTNIE, 55×65 CM





CECI N'EST PAS

SANS



TITRE

UN TITRE

• C'EST UN TABLEAU •

## WYBRANE Z KALENDARZA:

1. *Mascullinea*, Bogusław Bachorczyk, Stanisław Piotr Gajda, Paweł Hajncel, Bartek Jarmoliński, Piotr Kotlicki, Robert Kuśmirowski, Paweł Łyjak, Tomasz Matuszak

**Galeria XXI**, Warszawa, 24.01–15.02.2020

Kurator: Bartek Jarmoliński

Tytuł pokazu nawiązuje do słowa „miscellanea”, które oznacza dowolny zbiór tekstów lub dzieł różnych autorów. *Mascullinea* podkreśla w ten sposób, że ekspozycję budują dzieła wyłącznie mężczyzn, reprezentujące odmienne gatunki: malarstwo, grafikę, fotografię, wideo, rzeźbę i kolaż. Każda praca opowiada o osobistej historii artysty lub jego bliskich. Fot. dzięki uprzejmości Galerii XXI.

2. *Geometria miasta* – wystawa fotografii Artura Nizickiego

**Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej**, Przemysł, 10.01–17.02.2020

Artur Nizicki, absolwent UA w Poznaniu mieszkający od 13 lat w Londynie, prezentuje swoje najnowsze prace w rodzinnym mieście. Ekspozycję można uznać za fotograficzny portret architektury i urbanistyki brytyjskiej stolicy. Odsłania on niedostrzegane na co dzień cechy metropolii. Pomaga w tym nie tylko czarno-biała kolorystyka prac, lecz także niezwykła perspektywa, jaką twórca obrał przy ich wykonywaniu. Fot. dzięki uprzejmości artysty.

3. Artur Trojanowski, *Przypadek jako wypadkowa wielu zmiennych*

**Galeria Biała Centrum Kultury w Lublinie**, 17.01–28.02.2020

Wielokolorowe malarstwo, instalacje, konstrukcje przestrzenne, animacje i muzyka – to wystawa prac, których wspólnym mianownikiem jest język abstrakcji. Artysta nazywa siebie konstruktorem i chętnie wykorzystuje przypadek, co wraz z obraną formą wyraźnie wskazuje na awangardowy rodowód jego działań. Problem zaangażowania we współczesny świat Trojanowski ukazuje z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru, dzięki czemu prace są pozbawione uciążliwego balastu powagi. Fot. Piotr Wysocki, dzięki uprzejmości Galerii Białej.

4. Łukasz Jankowicz, *Czy się stoi, czy się leży*

**Galeria Sztuki Wystawa**, Warszawa, 5.12.2019–3.01.2020

W prezentacji dyplomu Łukasza Jankowicza, absolwenta warszawskiej ASP, można zauważyć przewrotną grę z polskim społeczeństwem, które nadal trawi traumę komunizmu. Artysta ukazuje zrealizowane w okresie PRL pomniki, ostałe lub zburzone po 1989 roku, poświęcone rewolucjonistom, robotnikom lub wojskowym. Powadze wypowiedzi towarzyszy prowokacyjna ironia, która nie pozwala przejść obojętnie obok dzieł. / Łukasz Jankowicz, *Natasza*, 2019, olej, płótno, 160x110 cm. Fot. dzięki uprzejmości artysty.

5. Natalia Rybka, *Własność przyciąga obecność*

**Galeria Willa**, Łódź, 20.02–11.04.2020

Kurator: Adriana Michalska

Natalia Rybka w swoich surrealistycznych widokach natury mówi o związku człowieka z przyrodą, ich tajemniczej współzależności, gdzie natura dominuje, gra pierwszorzędą rolę. Każdy obraz przyciąga uwagę z równą siłą i każdy skłania do filozoficznej refleksji o ponadczasowych wartościach. Niektóre prace naśladują dzieła klasyków. Kompozycje ujawniają wysokie opanowanie warsztatu malarskiego. / Natalia Rybka, *Sadzić pośród ruin świeże kwiaty* (wg *Ofelii* J.E. Millaisa), 2018, olej, płótno, 100 x 170 cm. Fot. dzięki uprzejmości artystki.

6. Małgorzata Kopczyńska, *Ambiwalencja*

**Galeria Kaplica Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku**, 18.01–5.04.2020

Kurator: Leszek Golec

Na cykl prac *Ambiwalencja* składają się rzeźby pokryte złotem, nawiązujące do klasycznej techniki polichromowania pełnoplastycznych form. Autorka wyznaje, że nigdy nie podobały się jej złote ozdoby. Natomiast barokowe rzeźby, mimo że pokryte złotem, budzą jej podziw. Tytuł wystawy odnosi się do stanu między zachwytem a niechęcią, aprobatą a negacją, próbuje stan ambiwalencji czy dwuznaczności dowartościować. Fot. dzięki uprzejmości CRP w Orońsku.

1



2



3



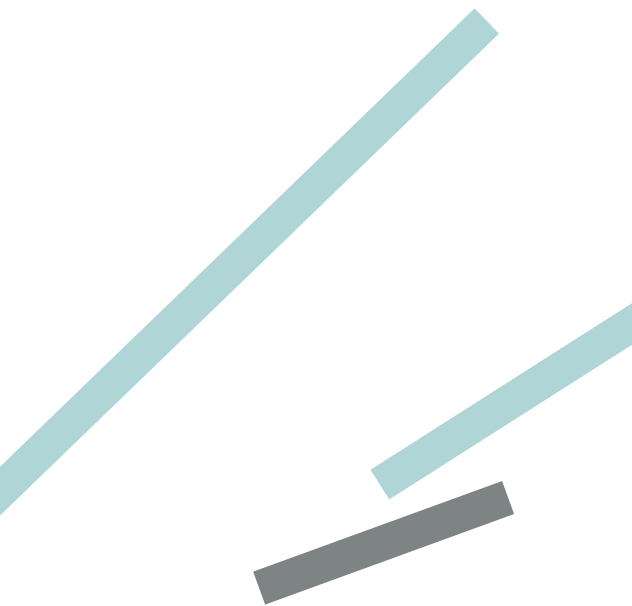
5



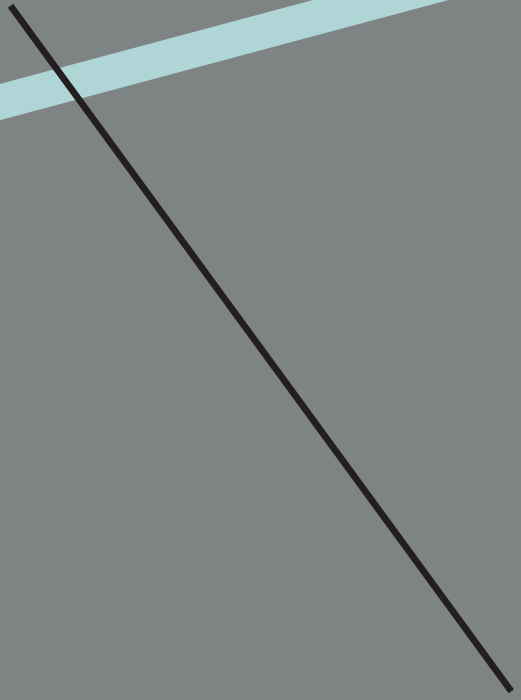
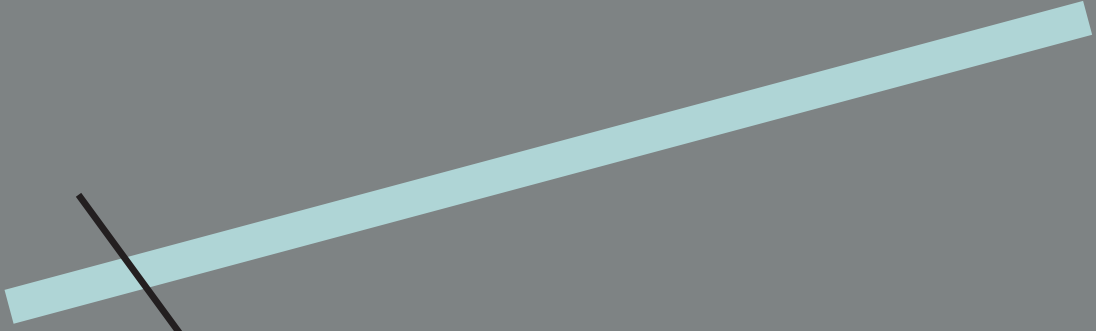
4



130







# Summaries

Marta Ewa Olbryś  
SHADES OF GREY AND YESTERYEAR...

The aim of the article is to present the essence of drawing, its specificity and characteristics in the context of artist's skills and artistic maturity. Drawing as a map of an artist's inner world. Kinds of drawing in the context of various forms of artistic creation. Grey as a colour of distance and 'lack of colour'. The initial part on drawing makes an introduction to the analysis and reflection on the exhibition 'Greyscale' of Profesor Jacek Staszewski, head of the Chair of Painting and Drawing at the Faculty of Graphic Arts, which was hosted by PROM - Saska Kępa Cultural Centre in September this year.

Marta Ryczkowska  
INTERACTIONS. THE BOYS OF  
COMMUNIST ERA VS. BLACK HOLE  
CHILDREN

21st International Art Festival *Interactions* in Piotrków Trybunalski, with a slogan *The Boys of Communist Era vs. Black Hole Children*, was an intergenerational gathering. Two curators selected and invited artists to participate. The teams were defined by the time of their birth and its impact on their artistic careers. Curator Zofia Kuligowska chose young performance artists born on the turn of 1980s and 1990s: Anna Rutkowska, Emrah Gökdemir, Grzegorz Bożek, Grzegorz Demczuk, Nadia Markiewicz, Paweł Korbus, Stachu and Piachu duo, Timo Viialainen and Vala T. Foltyn. Ruderger and Siksa were responsible for audio-verbal aspects. Curator Przemysław Kwiek invited some artists of his generation: Jacek Lilpop, Jan Rylke, Jan S. Wojciechowski, Lenka Klodova, Tomasz Sikorski.

Magda Brzezińska  
FEAR  
NATIONAL MUSEUM IN KIELCE  
26 NOV 2019 – 29 MARCH 2020

The text aims to recommend *Fear* exhibition on display in the National Museum in Kielce from 26 November 2019 to 29 March 2020. It includes paintings, engravings, drawings, posters and craft works from the collections of national museum in Gdańsk, Cracow, Warsaw and Wrocław. Joanna Kaczmarczyk is the curator and author of the script and the exhibition arrangement has been designed by Leszek Mądzik. The works collected in Kielce museum depict original visions of fear, one of the oldest human emotions, created by artists working throughout five centuries, from Dolabella to Beksiński.

Janusz Zagrodzki  
KATARZYNA KOBRO. THE ISSUE OF  
GRAVITATION. SCULPTURE IN SPACE.  
SPACE FOR SCULPTURE  
WARSZAWA,  
KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 20/22, AP. 6

The exhibition prepared by Janusz Zagrodzki deals with a significant, but hardly noticed so far, aspect of Katarzyna Kobro's artwork. It explains the assumptions which allow perceiving her works as examples of completely new 'cosmic art' in public space. The exhibition presents Kobro's *Spatial Compositions*, whose shape and colours were reconstructed in 2019 by Anna Szklińska and Ryszard Motkowicz based on Zagrodzki's design. The exposition is accompanied by his publication and film *Katarzyna Kobro (1891-1951) Space composition* made by Janusz Zagrodzki and Cyprian Piwowarski. Photo: Anna Zagrodzka

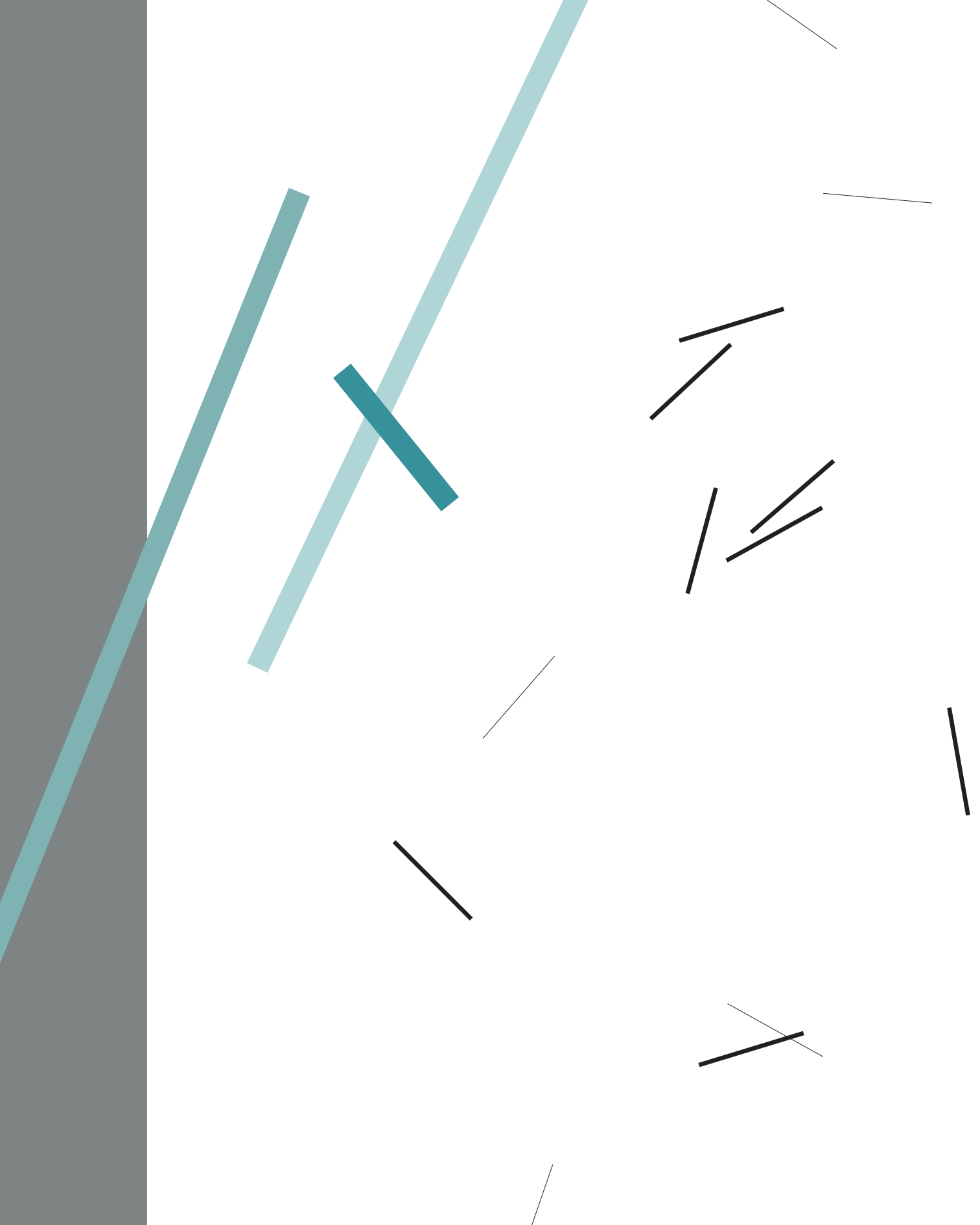
Iwona Lorenc  
PHENOMENOLOGY OF PAINTING  
OF SŁAWOMIR MARZEC

The aim of my essay is to extract one of philosophically more important aspects of Sławomir Marzec's art and theoretical work, namely – its phenomenological potential. I perceive his artistic practice, mainly in

painting, as a kind of visual reflection being in a dialogue with phenomenology on the mechanisms of sight, visibility and visuality, late-modern receiving sensitivity (*aisthesis* in post-media times) or finally – in the sphere of transcendental phenomenology – on the conditions of representation in the era of new receiving sensitivity (meta-painting motives). I do not refer to all the artist's work or all his theoretical statements. For clarity, I restrict the range of exemplification to painting, and even in this area I focus on limited samples.

Jan Rylke  
THE WARSAW SCHOOL  
OF HIGHBROW ART.  
SWAMP AND SCHOOL

In his text on the Warsaw school of highbrow art, Jan Rylke takes up an issue of individuality of art in Warsaw, the city destroyed and depopulated during the II World War, where artistic community fought hard to rebuild itself in the oppressive communism system. The first subsection: *Swamp and school* shows a typical-of-Warsaw ability to act in a situation when artists are considered to be a socially harmful element. In chapter: *A few words on schools*, the author explains why artists, at the lack of interest for the Warsaw school among theoreticians and historians of art, engage in the topic. Chapter *Cursed artists of highbrow art* deals with a problem of replacing – in Warsaw political environment – highbrow art with popular, simply ludic culture. Chapter *Schools in fine arts* describes 20th-century attempts to install in Poland schools of totalitarian character. The last chapter: *Warsaw school of fine arts* presents artistic movements and artists which may be considered significant for postwar Warsaw school of highbrow art.





## NASI AUTORZY

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

**MAGDA BRZEZIŃSKA** – dziennikarka i redaktorka magazynu psychologicznego *Charaktery* oraz zastępczyni redaktora naczelnego pisma. Ukończyła filologię polską na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (specjalizacja: teoria literatury pod kierunkiem prof. Stefana Sawickiego i prof. Władysława Panas). Finalistka Nagrody im. Barbary Łopieńskiej za najlepszy wywiad prasowy. Autorka tomuik poetyckiego *Pilnowaliśmy szczegółów* (Pewne Wydawnictwo, 2019), a także reportaży naukowych z dziedziny psychologii oraz wywiadów z badaczami i twórcami.

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

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

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

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

**DR HAB. KRZYSZTOF LIPKA** – muzykolog, historyk sztuki, filozof, prozaik i poeta. Profesor Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina. Redaktor Programu III Polskiego Radia, autor licznych audycji i słuchowisk literacko-muzycznych. Inicjator oraz współzałożyciel Polskiego Radia Bis, kierownik pierwszej w historii Polskiego Radia Redakcji Form Eksperymentalnych, a następnie Redakcji Popularyzacji Kultury. Autor licznych książek i artykułów z zakresu sztuki i kultury.

**PROF. IWONA LORENC** – kierownik Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii UW. Zajmuje się współczesną filozofią sztuki, historią estetyki oraz filozofią współczesną, głównie francuskojęzyczną (fenomenologia, hermeneutyka, postmodernizm). Autorka m.in.: *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do*

*filozofii sztuki* (Warszawa 1990), *Logos i mit estetyczności* (Warszawa 1993), *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (Warszawa 2001), *Estetyczne problemy późnej nowoczesności* (Toruń 2014). Opublikowała ponad 100 rozpraw i artykułów dotyczących współczesnej estetyki, zwłaszcza fenomenologicznej, współczesnej filozofii oraz refleksji nad późną nowoczesnością.

**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](http://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.

**MARTA EWA OLBRYŚ** – dziennikarka i animatorka kultury. Absolwentka politologii, pedagogiki i arteterapii na UW. Prowadzi Galerię Młodych Twórców Łazienkowska. Założycielka Galerii Rozwijania Talentów i Umiejętności. Współorganizatorka Interdyscyplinarnego Festiwalu Sztuk. Współautorka książki *Koniec sztuki?!* Dwukrotna jurorka w konkursie *Czego szuka młoda sztuka?* w kategorii animacja kultury. Obecnie zbiera materiały do doktoratu z zakresu performatywnego krajobrazu teatralnego.

**MARTA RYCZKOWSKA** – doktor historii sztuki, kuratorka wystaw, autorka tekstów, koordynatorka wydarzeń artystycznych, edukatorka. Absolwentka grafiki na UMCS i historii sztuki na KUL. Prezes Stowarzyszenia „Otwarta Pracownia” w Lublinie, działa w radzie Fundacji Sztuki Performance. Koordynuje i współprowadzi interdyscyplinarny program edukacji twórczej „Karuzela sztuki”. Realizuje cykl warsztatów performatywnych *Odseja performer* z Pawłem Korbussem w Fabryce Sztuki w Łodzi. Dwukrotna stypendystka ministra nauki i szkolnictwa wyższego za osiągnięcia w nauce (w 2007 i 2014).

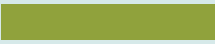
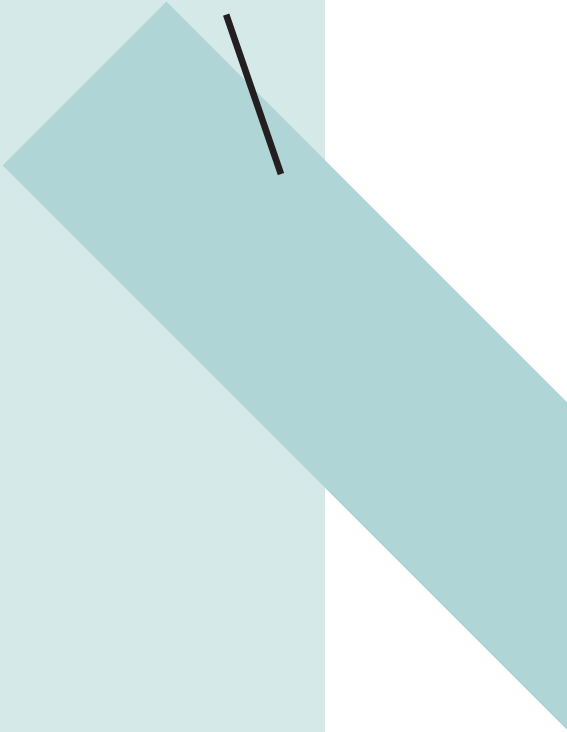
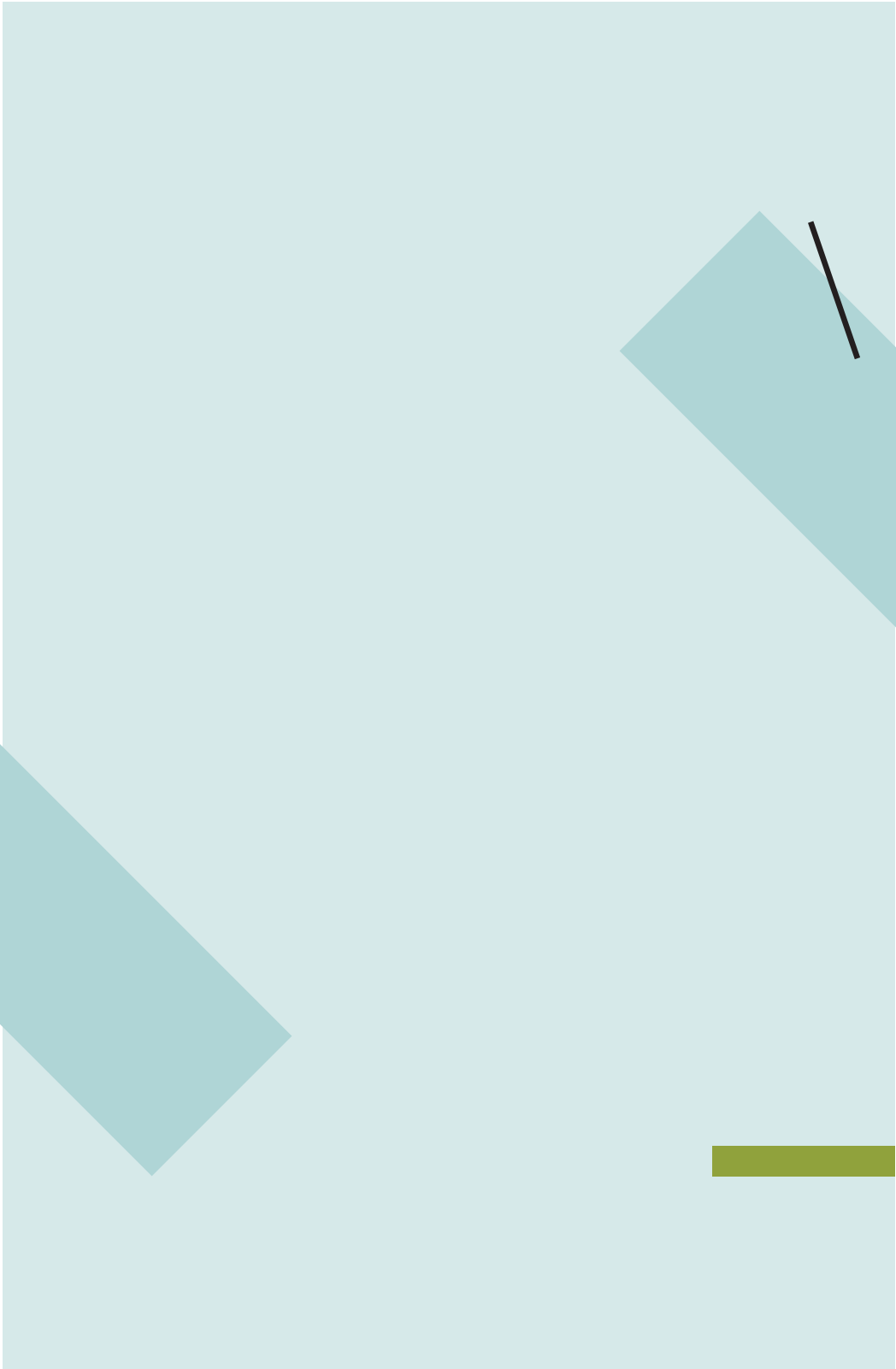
**PROF. JAN RYLKE** – malarz i performer, profesor zwyczajny w Katedrze Projektowania i Konserwacji Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie. Prowadzi w swojej pracowni Galerię Walka Młodych.

**MONIKA WEYCZERT** – absolwentka filologii polskiej na UMK, zarządzania jednostkami kultury oraz kulturoznawstwa UAM, podyplomowych studiów kuratorskich na UJ i interdyscyplinarnych studiów doktoranckich w SWPS w Warszawie. Studiowała także filologię albańską na UMK. Obecnie współpracuje z IBPP ASP w Warszawie. Prowadziła m.in. niezależną galerię, była związana z Galerią Foksal i Muzeum Rzeźby w Królikarni. Kuratorka kilkudziesięciu wystaw, m.in. *Patriotyzm jutro*, *IS „Wyspa”*, *Lucim żyje!*, *CSW „Znaki Czasu”*, *Domy srebrne jak namioty*, *Zachęta* i *MWW*. Wieloletnia współpracownica TVP Kultura, autorka artykułów, redaktorka książek, członkini AICA.

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

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

**JANUSZ ZAGRODZKI** – teoretyk sztuki, autor tekstów, wystaw i filmów o sztuce, ukończył Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu (1966), dr nauk humanistycznych UJ (1979), profesor PWSFTiT w Łodzi (2000), kurator Muzeum Sztuki w Łodzi (1966–1987), dyrektor do spraw sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie (1987–1995), opublikował m.in.: *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni* (1984); *Henryk Stażewski w kręgu awangardy 1921–1933* (1999); *Stefan Gierowski* (2005); *Władysław Strzemiński. Obrazy słów* (2014); *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji. Sculpture in Space* (2019).





**TOŻSAMOŚĆ POLSKA**  
**POLISH NATIONAL IDENTITY**

MOZEUM PLAKATU W WILANOWIE  
ST. MOSTY PODCIEKIE 10/16  
02-358 WARSZAWA  
WWW.POSTERMUSEUM.PL

15.11.2019 – 1.03.2020

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
w ramach Programu Wieloletniego  
NIEPODLEGŁA na lata 2017-2022.

*niepodległa*

POLSKA  
KULTURA ODDZIAŁUJĄCA  
NIEPODLEGŁOŚĆ

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

Gdańsk —  
Warszawa.

Wspólne historie —  
kryterium koloru.

KRYTERIUM  
KOLORU

21 stycznia

8 lutego 2020

Galeria Salon Akademii

**salon  
akademii**  
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Centrum Praskie Koneser —  
Plac Konesera 8, Warszawa

wt — pt: 12 — 18  
sb: 12 — 16

Jan Cybis  
Aleksander Kobzdej  
Artur Nacht-Samborski  
Janusz Strzałecki  
Juliusz Studnicki  
Krystyna Łada-Studnicka  
Jan Wodyński

Stanisław Baj  
Jarosław Bauć  
Józef Czerniawski  
Piotr Józefowicz  
Arkadiusz Karapuda  
Barbara Łuczkwiać  
Tomasz Milanowski  
Marek Model  
Jarosław Modzelewski  
Sylwester Piędziejewski  
Grzegorz Radecki  
Antonii Starowiejski  
Arkadiusz Sylwestrowicz  
Krzysztof Wachowiak  
Wojciech Zubala

KURATORZY —  
Jarosław Bauć  
Arkadiusz Karapuda

ORGANIZATORZY —



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



**salon  
akademii**



PARTNER —

**KONESER**

PATRONAT MEDIALNY —

ASPIRACJE



**SZUM**