

# warstwy

5

Rocznik Instytutu Sztuk Pięknych  
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Nr 5/2022 ISSN 2544-4824

z jedne  
acania  
pod  
tości ludz  
est tutaj  
ko wiern  
Czen  
tap w p  
nariusz  
ych. i U  
stojewsk  
hater  
głaga  
dną z inspi  
dotyka się  
przez Ler  
Polskie  
i późnie  
dowskiej  
la. Brak  
pustki m  
nie przed  
Wystawa

„gl.  
Obraz  
niona  
symbol  
na d  
iej przez prof. UR Renatę Szyszlak  
i dr Kamilę Bednarską, nominowana była Paulina Kula.  
emane z samolotami Mi Na  
zają mi ter  
Pod  
w gale

101  
NAG  
102  
Łukasz Cywicki  
104  
105  
106  
metafora

aktywn  
t oka  
wdro  
aż-  
kreślała jego  
dy w obrazie, a t  
w tradycji japońsk  
są do dziś.  
Przyjmując za  
czał w przestrze  
niekach b  
dyfiko  
ego stop  
zwrócić uwa  
owa jest

Wsp  
tak  
uk  
woju  
czna sy  
warto  
nia w  
aktyw  
budd  
ów arty  
intelekt  
zawa 20  
elegni  
Marija Zańkowiecka, które





Łukasz Kuśnierz, Fotografia z cyklu R.O.D.O., 2022, z archiwum artysty

---

#### **Zespół redakcyjny:**

Tadeusz Boruta  
Tadeusz Błoński  
Marcin Dudek  
Wiesław Grzegorzczak  
Agnieszka Iskra-Paczkowska  
Anna Jamrozek-Sowa  
Joanna Janowska-Augustyn  
Agnieszka Lech-Bińczycka  
Karolina Niwelińska (zast. redaktor naczelnej)  
Ondrej Revický  
Grażyna Ryba  
Dorota Sankowska  
Jadwiga Sawicka (redaktor naczelna)  
Anna Steliga (zast. redaktor naczelnej)

#### **Rada naukowa:**

prof. Lex Drewiński (Akademia Sztuki w Szczecinie)  
prof. Władysław Pluta (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie)  
dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR (Uniwersytet Rzeszowski)  
dr hab. Lucyna Rotter (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)  
prof. Joanna M. Wężyk (Kean University, New York, USA)

#### **Redaktorki naukowe numeru:**

Agnieszka Iskra-Paczkowska  
Agnieszka Lech-Bińczycka

#### **Recenzent:**

dr hab. Mirosław Pawliszyn, prof. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego (Olsztyn)

#### **Współpracownicy:**

Orest Holubets  
Łukasz Huculak  
Tadeusz Nuckowski

#### **Projekt okładki i interwencje graficzne wewnątrz numeru:**

Paweł Bińczycki

#### **Layout, skład:**

Ondrej Revický i Alicja Kalandyk

#### **Tłumaczenie na jęz. angielski:**

Agnieszka Andrzejewska

#### **Korekta:**

Bogdan Strycharz

#### **Wydawca:**

Instytut Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego

#### **Druk:**

ARTIS Poligrafia s.c.

#### **Adres redakcji i wydawcy:**

Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Rzeszowski  
al. mjr. W. Kopisto 2a,  
35-959 Rzeszów  
tel.: (17) 87 21 174  
e-mail: warstw@ur.edu.pl

# warstwy

Rocznik Instytutu Sztuk Pięknych  
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Nr 5/2022 ISSN 2544-4824

## WPROWADZENIE

- 2 Przestrzenie metafory

## TEMAT NUMERU: METAFORA

- 6 Artur Mordka: Jakie to płaskie! „Oko” Władysława Strzemińskiego  
16 Agnieszka Lech-Bińczycka: Metafora w twórczości Włodzimierza Kotkowskiego  
24 Krzysztof Mazur: Przedmiot metaforyczny  
28 Beata Romanowicz: *Wędrowanie z Hokusaiem* czyli rzecz o narracji wystawy *Hokusai. Wędrując...* Drzeworyty japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie  
38 Joanna Adamowska: *Czarny Jąbędz*. Darren Aronofsky o edukacji artystycznej, dojrzeniu artysty i sztuce

## KONTEKSTY SZTUKI

- 48 Miguel Ranilla Rodríguez: Śmierć jako metafora. Doświadczenie artystyczne Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Complutense w Madrycie na Cmentarzu Morille, Salamanca, Hiszpania  
51 Magdalena Uchman: This is my movie  
54 Anna Steliga: Wystawne podróżowanie – wybór z lat 2020–2021  
66 Marcin Jachym: Arte-fakty  
67 Małgorzata Drozd-Witek: Fragmenty. Trwałość nietrwałości  
70 Agnieszka Lech-Bińczycka: Ja-Ona

## SYLWETKI

- 74 Rusłana Szeretiuk: Refleksje artystyczne Wiry Czernijenko

## ILUMINACJE

- 80 Bianka Rolando: Wiersze z tomu *Ostańce* i zbioru litografii *Stones*  
82 Andrzej Włodarczyk: Poezja japońska

## ROZMOWY

- 84 Galeria Pastula. Rozmowa Marty Zgierskiej z Janem Pastulą  
88 Cały czas maluję wojnę... Rozmowa Jadwigi Sawickiej ze Stefanem Paruchem  
92 O wystawie *Do czysta* z jej kuratorem Wacławem Kuczma, ówczesnym dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu w Toruniu, rozmawiają Jadwiga Sawicka i Anna Steliga

## PRACOWNIE

- 96 Krzysztof Pisarek: *Odcienie*. O filmie Weroniki Noworól  
98 Tadeusz Boruta i Jarosław Sankowski: O cyklach malarskich *Podobierstwo – tożsamość?* (P) Pauliny Luli oraz *Podobierstwo – tożsamość?* (K) Karoliny Luli  
101 Jadwiga Sawicka: O filmie animowanym *Dar lasu* Oliwii Pawusiak

## NAGRODA IM. JERZEGO PANKA

- 102 Łukasz Cywicki: Dwunasta edycja Konkursu im. Jerzego Panka na najlepszy dyplom Instytutu Sztuk Pięknych UR  
104 Tadeusz Boruta: *Kobieta pod kloszem?* Agnieszki Ciury  
106 Łukasz Cywicki: Otwarcie wystawy XIII edycji Nagrody im. Jerzego Panka na najlepszy dyplom artystyczny Instytutu Sztuk Pięknych UR  
108 Wiesław Grzegorzczak: O ilustracjach Patrycji Szywały

## GALERIA INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH UR

- 111 Katarzyna Tereszkiwicz: Portret podwójny  
112 Katarzyna Woźniak: Symbole i konteksty  
113 Łukasz Cywicki: Jadwiga Szmyd-Sikora. *Z natury wzięte* – wystawa malarstwa Jadwigi Szmyd-Sikory  
114 Marek Olszyński: Przewrotny duch Podlasia, czyli klimatyczna wystawa Małgorzaty „Chudej” Józefowicz pt. *Fenomen podlaskiej egzystencji*  
116 Wiesław Grzegorzczak: Wojownicza plakatu  
120 Joanna Janowska-Augustyn: Na przekór mijaniu... Trwanie  
121 Jadwiga Sawicka, Anna Steliga: *Marina Abramović. Wolność absolutna*. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy  
124 Paweł Kraus: Plenery UNESCO.ART  
126 Agnieszka Ciura: *Uszyte wspomnieniem*  
127 Jarosław Sankowski: *Czerepy*

## RELACJE / RECENZJE / KOMENTARZE

- 128 Anna Steliga: *The Art of Banksy without limits* – wystawa w warszawskim Koneserze  
129 Anna Steliga: *Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydziała z kolekcji Roberta Longhiego* w Zamku Królewskim w Warszawie  
130 Anna Steliga: *Szancer, wyobraź sobie!* – wystawa czasowa Żydowskiego Muzeum Galicja w Krakowie  
132 Anna Jamrozek-Sowa: Maria Magdalena 2020  
134 Kamil Skrzypiec: Koło Artystyczno-Naukowe Grafo  
135 Katarzyna Woźniak: Koło Artystyczno-Naukowe Zapał  
136 Marcin Dudek: Koło Artystyczno-Naukowe Razem  
137 Łukasz Kuśnierz: Koło Fotograficzne Uniwersytetu Rzeszowskiego Lens

## WYDARZENIA I WYSTAWY

- 138 Agnieszka Iskra-Paczkowska: Jesteśmy strukturami włóknistymi. Magdalena Abakanowicz  
140 Anna Steliga: *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku* w warszawskiej Zachęcie  
142 Anna Steliga: *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż* w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN  
144 Piotr Wójtowicz: Abstrakcja – Znak, Symbol, Metafora  
150 Marek Olszyński: Niesamowita opowieść o udanym projekcie ART AND SCIENCE  
152 Adam Szewczyk: Art & Science: od nauki do sztuki?  
154 Julia Rut: BIO ART  
155 Agnieszka Iskra-Paczkowska, *Vilhelm Hammershøi. Światło cisza*

## 156 KALENDARIUM 2020

## 161 KALENDARIUM 2021

## 168 NOTY O AUTORACH

## LABIRYNTY

- 174 Łukasz Huculak: W głębi pejzażu. Widok z nadzieją na metamorfozę

## ETC.

Łukasz Kuśnierz: Fotografia

# Przestrzenie

Tematyka piątego numeru „Warstw” zogniskowana jest wokół metafory. Za podstawową przestrzeń metafory uznaje się język, w klasycznych ujęciach poetycki i literacki, w których pełni ona rolę tropu, świadomego i celowego odstępstwa od językowej normy. Językoznawstwo kognitywne metaforę rozumie znacznie szerzej: jako narzędzie myślenia, poznania i działania istotnie wpływające na modelowanie wyobrażeń o rzeczywistości<sup>1</sup>. W tym ujęciu „pole sztuki”, poprzez swój status ontyczny, pokrywa się z przestrzenią metafory.

Istotą metafory jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy<sup>2</sup>. Semantyczne przekształcenie konwencjonalnego znaczenia, *reklasyfikacja doświadczanego świata*<sup>3</sup>, stwarza przestrzeń dla nowych oglądów rzeczywistości, poszerza granice poznania. W próbach uchwycenia tego, co nowe także nauka czy filozofia odwołują się do metafor ujawniając źródłową sensualność kategorii abstrakcyjnych. Metafora bowiem jest myśleniem obrazowym. I jako taka (podobnie jak obraz) nie podlega weryfikacji przez kryterium prawdziwości, lecz sugestywności – jej efektywność jest potencjalna i wymaga współdziałania odbiorcy. Wypowiedź metaforyczna jest wieloznaczna, ekscentryczna, nie daje „jasnej” informacji, co dzieło mówi, o czym ono jest. Zakres znaczeniowy metafory jest nieostry, pozostawia otwarte pole interpretacji. Metaforyczny język sztuki jest więc wyzwaniem, którego sens lapidarnie ujął Nabokov: *Nagle walą się mury więzienia, w którym zamknięte jest ego, i do środka wdziera*

się *nonego*<sup>4</sup>. Czasem to „wdzieranie się” niesie piękno i ukojenie, czasem akceptację niejednoznaczności i niepokój, poczucie przerastającej nas złożoności rzeczy. Bywa doświadczeniem wyzwajającym.

Fenomenu metafory w sztuce nie da się sprowadzić do tematu, treści czy motywu. Performatywna „aktywność” metafory ujawnia się przede wszystkim w formalnych aspektach dzieła. Umberto Eco<sup>5</sup> formę artystyczną postrzega jako heurystyczny klucz – metaforę epistemologiczną. Sztuka zawsze jest zakorzeniona w rzeczywistości – artysta nie tworzy *ex nihilo*. Zgodnie z tym formy sztuki są strukturalnym metaforyzowaniem „ducha czasu”, w jakim powstały: historycznie i społecznie ukształtowanej wartości, idei, sposobów porządkowania wizualności. Formalne relacje w ramach dzieła sztuki (modele przedstawieniowe) stanowią metaforę struktury świata – od skali makro (kosmos, chaos), przez struktury świata materialnego czy społecznego, po subiektywnie zależny świat przeżyć wewnętrznych.

Temat numeru otwiera artykuł Artura Mordki *Jakie to płaskie! „Oko” Władysława Strzebińskiego*. W poszukiwaniu *eidosa* obrazu za fundamentalną (i w sensie dosłownym fundującą obraz) uznaje *malarską ideę płaskości*. Krytyczna analiza założeń i korekt unizmu Strzebińskiego prowadzi do wydobycia *toposu płaskości*; daje także autorowi osadzenie rozważań w konkretnej praktyce twórczej.

Agnieszka Lech-Bińczycka analizuje twórczość Włodzimierza Kotkowskiego, gęstą siatkę znaczeń budowanych wieloznacznym, metaforycznym językiem. W jego grafikach, intrygującej podróży przez *materię mezzotinty*

1 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 29.

2 Tamże, s. 31.

3 W. Forajter, *Wśród tropów i figur*, [w] *Retoryka*, red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek, Warszawa 2008, s.129.

4 Przytaczam za O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 201.

5 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 164–171.

# metafory

i akwatinty, odkrywa przestrzeń doświadczeń uniwersalnych, odpornych na wpływ czasu i kulturowe mody.

Krzysztof Mazur proponuje spojrzenie na współczesne sztuki trójwymiarowe przez pryzmat dominującego w nich – według autora – przedmiotu, który zyskuje status *autonomicznego przedmiotu metaforycznego*. Z wielości obiektów, na potrzeby analizy, Krzysztof Mazur wybiera stół, element potocznego doświadczenia, w różny sposób obecny w twórczości wielu artystów. Przywołany w tekście szereg realizacji „ze stołem” ujawnia jego pojemność semantyczną i potencjał interpretacyjny.

Beata Romanowicz, kuratorka wystawy drzeworytów japońskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (*Hokusai. Wędrując...*), opowiada o koncepcji ekspozycji skonstruowanej *jak dobrze zaprojektowany ogród zapewniający odpowiedni rytm narracji*. Twórczość wybitnego artysty – *obrazy przepływającego świata* – to w myśl założeń wystawy metaforyczna podróż przez Japonię, jej krajobrazy i legendy.

Artykuł Joanny Adamowskiej jest propozycją interpretacji filmu Darrena Aronofsky’ego *Czarny łabędź* w dwóch planach: obecnej w nim implicite Nietzsche’ańskiej wizji sztuki i danej explicite konstrukcji postaci głównej bohaterki. W analizach odwołuje się do wprowadzonej przez Junga koncepcji integracji Cienia i Persony oraz dezintegracji pozytywnej w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Kazimierz Dąbrowski.

Przestrzeń: publiczna i prywatna, realna i zmetaforyzowana, odzyskiwana i unieważniana to motywy łączący rozważania autorów działu Konteksty sztuki. Rozpoczyna go tekst Śmierć jako metafora – relacja Miguela Ranilla Rodrigueza z oryginalnego projektu Cmentarza Sztuki (Muzeum-Mauzoleum) w Morille w Hiszpanii: *zagubionego miejsca dla dzieł sztuki*

wyrwanych z kontekstu, wolnego od dyscypliny przestrzeni muzealnych i merkantylnych reguł. Opis performance’u studentów madryckiego Wydziału Sztuk Pięknych to działanie idei tego miejsca w praktyce: „unieważnienie” artefaktu na rzecz dowartościowania procesu twórczego. Refleksje Magdaleny Uchman, autorki cyklu grafik *This is my movie* także skupiają się na odzyskiwaniu przestrzeni, w jej przypadku to przestrzeń pamięci: odkrywania przeszłości, okruchów wspomnień, materialnych śladów. Grafiki stają się formą zatrzymania czasu. Nawarstwianie znaków, symboli i przedmiotów w przestrzeni prac oddaje strukturę pamięci – nieciągłość, fragmentaryczność, stały ruch ujawniania i przesłaniania. *Wystawne podróżowanie* Anny Steligi to refleks wrażeń z wybranych pięciu wystaw odwiedzonych w latach 2020–2021. Pięciu wystaw pięciu autorek: Marii Sibylli Merian, Anny Bilińskiej, Ludwiki Ogorzelec, Teresy Gierzyńskiej, Moniki Sosnowskiej. Różnią je epoki, wrażliwość, styl i forma. Łączy – metaforycznie – przestrzeń sztuki: wywalczana, negocjowana, traktowana jak swoja. Łączy też przestrzeń rozumiana literalnie, kształtowana i problematyzowana w twórczości. Przyroda w skali mikro (Merian); pejzaże i najbardziej własna przestrzeń pracowni (Bilińska); *krystalizacje przestrzeni* (Ogorzelec); ironiczna dekonstrukcja kulturowej „przestrzeni” kobiecego ciała w cyklach *Istota rzeczy* i *O niej* (Gierzyńska); materia architektury odarta z pierwotnej funkcji, dialogująca z przestrzenią wystawy (Sosnowska). Cykl *Arte-fakty* to, w opisie autora – Marcina Jachyma – graficzne obrazy obiektów ujętych tak, że stają się *nieoczywiste w nierzeczywistej przestrzeni*. Ekspresyjne tekstury detali z archeologicznych wykopalisk równoważy przestrzeń i uporządkowane kompozycje. Dwadzieścia dwa obrazy składają się na *Fragmenty. Trwałość nietrwałości*

Małgorzaty Drozd-Witek. Dla autorki są one zapisem dialogu prowadzonego ze sobą i ze światem. *Małe kadry rzeczywistości*: krzesła, sylwety ludzi, twarze, światło, fragmenty odrealnione emocją, kondensowane i dekonstruowane, uwolnione od potoczności i zmetaforyzowane obrazują nietrwałość, poszukiwanie formy dla tego, co nieuchwytnie i niewidzialne – świata przeżyć. Agnieszka Lech-Bińczycka w cyklu grafik *Ja-Ona* poszukuje prawdy portretu w kulturze, która przez masowo powielane, konwencjonalne wizerunki zbanalizowała *twarz jako jedną z najbardziej interesujących powierzchni na świecie*. Stąd radykalna decyzja eliminacji twarzy i odnajdywanie tożsamości w innych rejestrach – geście, detalu, ubiorze, kompozycji.

Sylwetkę Wiry Czernijenko, współczesnej ukraińskiej artystki, przedstawia Rusłana Szeretiuk. Czernijenko tworzy ceramikę artystyczną harmonijnie łącząc eksperymenty technologiczne z poszukiwaniami formalnymi. Jej prace charakteryzuje dążenie do synergii środków malarskich i własności materii, w jakiej pracuje, swoboda ekspresji artystycznej i osobista interpretacja rzeczywistości.

Iluminacje to czas poetów, przestrzeń metafor, języka w *stanie dzikości* (wedle określenia Sartre'a) uwolnionego z utylitarnych reguł. W tym numerze to spotkanie z wierszami z tomu *Ostańce* Bianki Rolando. To poezja „gęsta”, erudycyjna, łącząca wyrafinowane skojarzenia z frazami potocznymi i kolokwialnymi, wciągająca odbiorcę w nieoczywistą (podszytą ironią?) grę. Dopełnieniem wierszy są prace autorki. Drugim „bohaterem” Iluminacji jest precyzyjna, oszczędna w formie poezja Andrzeja Włodarczyka, z którą świetnie koresponduje prostota kaligrafii Yumi Itô.

Pierwszym gościem działu Rozmów jest Jan Pastuła. Rozmawia z nim Marta Zgierska. Dobrą okazją do wymiany poglądów jest dziesięciolecie Galerii Pastuła w Porębach Kupieńskich. Przedsięwzięcie, wydałoby się, stracone: prywatna galeria sztuki non profit w miejscu co prawda urokliwym, ale oddalonym od głównych traktów obiegu współczesnej sztuki. A jednak działa, i to na tyle spektakularnie, że *Wybór*, wystawa prac powstałych po strajku kobiet, została uznana za jedną z najważniejszych ekspozycji w Polsce roku 2020. Jan Pastuła jest także kolekcjonerem sztuki; jego zbiory są prezentowane także w innych galeriach. Tekst rozmowy ilustruje logo galerii autorstwa Stanisława Koby.

Stefan Paruch, artysta i pedagog, w rozmowie z Jadwigą Sawicką wyjaśnia genezę motywu czaszki w cyklu obrazów *Czerepy*. Autentyczna czaszka w zasięgu wzroku i pandemia ożywiły wszystkie konotacje z nią związane, wyrażające egzystencjalne doświadczenie najgłębszego lęku. W rozmowie pojawił się także wątek oryginalnej metody edukacji artystycznej poprzez kontakt z pracami współczesnych artystów, rozmowy z nimi i performatywne od-tworzenia. Wspiera ją wydany w 2021 roku

*Wzornik. Narzędzia do nauki posługiwania się obrazem*, autorstwa Moniki Masłoń i Stefana Parucha.

Rozmówca Jadwigi Sawickiej i Anny Steligi, Wacław Kuczma był kuratorem wystawy *Do czysta* i ówczesnym dyrektorem placówki, w której miała ona miejsce, czyli Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu. Mówi o kuratorskiej „kuchni” i wyzwaniach, jakie stawia organizacja tak wielkiego przedsięwzięcia. Refleksje, jakimi dzieli się Kuczma dotyczą zarówno prac Mariny Abramović, artystki, której wystawa jest poświęcona, jak i szerszego kontekstu współczesnego obiegu sztuki i jej społecznej recepcji.

Najskuteczniejszą rekomendacją pracowni działających w Instytucie Sztuk Pięknych UR jest jakość powstających w nich dyplomów. I tak, Pracownię Multimedialną reprezentuje film *Odcienie*; sny Weroniki Noworól, omawiamy w „Warstwach” przez promotora, Krzysztofa Pisarka. Pracownię Malarstwo i Rysunek cykle malarskie wykonane w technice olejnej na płótnie *Podobieństwo-Tożsamość (P)* Pauliny Luli, *Podobieństwo-Tożsamość (K)* Karoliny Luli analizowane przez promotorów, Tadeusza Borutę i Jarosława Sankowskiego. Pracownię Formy Projektowe i Multimedialne przedstawia animacja *Dar Lasu* Oliwii Pawusiak zrealizowana techniką poklatkową i digital art. Ten dyplom omawia promotorka, Jadwiga Sawicka.

Nagroda im. Jerzego Panka dla najlepszego w danym roku dyplomu to najważniejsze wyróżnienie, z jakim absolwent Instytutu Sztuk Pięknych wkracza w „dorosłe” artystyczne życie. Łukasz Cywicki prezentuje XII edycję (2019/2020); zostanie ona jako znak czasu pandemii i wystaw bez udziału publiczności. Zwycięski dyplom *Kobiety pod kloszem?* Agnieszki Ciury analizuje Tadeusz Boruta. Kolejny tekst Łukasza Cywickiego poświęcony jest otwarciu wystawy wieńczącej XIII edycję nagrody (2020/2021). Tym razem kapituła doceniła zestaw ilustracji Patrycji Szywały do *Alicji w Krainie Czarów* Carrolla. O dyplomie z uznaniem pisze Wiesław Grzegorzczak.

Przegląd wystaw, jakie miały miejsce w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych im. profesora Włodzimierza Kotkowskiego jest imponujący. Wiele z nich to pokłosie szerszych projektów i efekt współpracy z innymi ośrodkami. Pełna rekonstrukcja aktywności wystawienniczej jest wewnątrz tego numeru „Warstw”. W tym miejscu wspomnę tylko o kilku: *Portret podwójny* czyli artystyczny rezultat kooperacji z Uniwersytetem Sztuk Pięknych w Budapeszcie omawia Katarzyna Tereszkiewicz. *Na przekór mijaniu... Trwanie* to poruszająca wystawa rysunków Marleny Makiel-Hędrzak, namiastka obecności Osoby niezastępowalnej (o wystawie pisze Joanna Janowska-Augustyn). *Marina Abramović. Wolność absolutna* oferuje różnorodność mediów i inspiracji, prace amatorów, profesjonalnych artystów z różnych ośrodków i osób z niepełnosprawnościami zgodnie koegzystujące w przestrzeni galerii. Wystawie towarzyszyło wiele wydarzeń

i oryginalnych działań, jak choćby wirtualna wersja ekspozycji. A sama wystawa była tylko częścią kierowanego przez Jadwigę Sawicką i Annę Steligę *Międzynarodowego Projektu Artystyczno-Naukowego Marina Abramović. Wolność absolutna*. Plenery UNESCO.ART, wystawa prac studentów odwołująca się do ducha lokalności, to efekt współpracy Instytutu Sztuk Pięknych z Departamentem Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego Urzędu Marszałkowskiego w Rzeszowie w ramach PODKARPACIE.ART. Ideą projektu jest popularyzacja dziedzictwa kulturalnego regionu i sztuki współczesnej (sprawozdanie z całości przygotował Paweł Kraus).

Dział Relacji. Recenzji. Komunikatów otwiera Anna Steliga dzieląc się wrażeniami z trzech bardzo różnych wystaw: *The Art of Banksy without limits* w warszawskim Centrum Praskim Koneser, *Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego* w Zamku Królewskim w Warszawie, w Krakowie *Szancer, wyobraź sobie!* prezentowany w Żydowskim Muzeum Galicja. Charakterystycznym elementem, zwracającym uwagę w relacji Anny Steligi, jest aktualna strategia galerii, by ekspozycje „obudowywać” różnymi formami, wydarzeniami towarzyszącymi. Oryginalna aranżacja przestrzeni wystawienniczej, artefakty powiązane z twórcą, profesjonalne wydawnictwa, warsztaty i prelekcje – to wszystko niewątpliwie podnosi atrakcyjność wystaw, czyni z nich – w sensie dosłownym – „wydarzenie”, w którym sztuka jest tylko jednym z wielu elementów.

Anna Jamrozek-Sowa dzieli się wspomnieniami z warsztatów *Manewry Marii Magdaleny*. Warsztaty były częścią cyklu spotkań pod wspólną nazwą *Miejsca dotyku*; odbywały się w ramach XI interdyscyplinarnego festiwalu wielkopostnego *Nowe Epifanie*. Działania w interesujący sposób łączyły sztukę z bezpośrednimi interakcjami: ciało – dotyk – poczucie bezpieczeństwa – uwolnienie emocji. Punktem wyjścia było „ciało” zmetaforyzowane (wizerunki Marii Magdaleny), punktem dojścia świadomość własnej cielesności. Rzeczywistość do warsztatów dopisała epilog – dwa tygodnie później ogłoszono stan epidemii i dotyk przestał być bezpieczny.

Tę część zamyka sprawozdanie opiekunów kół naukowych: Kamila Skrzypca (GRAFO), Katarzyny Woźniak (ZAPĄŁ), Marcina Dudka (RAZEM), Łukasza Kuśnierza (LENS). W relacjach znalazły się opisy organizowanych wystaw, warsztatów i paneli, współpraca z innymi ośrodkami akademickimi i jednostkami kultury.

Wydarzenia. Wystawy zaczynamy od ekspozycji prac Magdaleny Abakanowicz w Muzeum Narodowym w Poznaniu. *Jesteśmy strukturami włóknistymi* to próba przekrojowego pokazania twórczości artystki – od abakanów z lat 60. XX wieku, przez fantastyczne sylwety z juty i stali, po architekturę arborealną. Do tego samego okresu w sztuce nawiązuje imponująca wystawa w warszawskiej Zachęcie: *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*. Wrażenia z wystawy przekazuje Anna Steliga opisując

oryginalne, nierzadko hermetyczne prace wykorzystujące nietypowe materiały (rzeźby z tkaniny), podejmujące polemikę z japońską tradycją społeczną i estetyczną, wchodzące w interakcje z przestrzenią galerii.

*Taki pejzaż*, pierwsza indywidualna wystawa Wilhelma Sasnala w Polsce miała miejsce w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. To próba zmierzenia się z pejzażem po kataklizmie, oddania środkami plastycznymi pustki i braku, konfrontacji przestrzeni zagłady z banalnymi śladami codzienności. Refleksjami z wystawy dzieli się Anna Steliga.

*Abstrakcja – Znak, Symbol, Metafora* to trzecia część tryptyku wystaw prezentujących abstrakcyjną sztukę artystów Podkarpacia. Poświęcony jej tekst Piotra Wójtowicza rozpoczyna wnikliwy, erudycyjny „rozbiór” tytułowych pojęć (kategorii), by w dalszej części przejść do analiz twórczości artystów biorących udział w wystawie.

Początki realizowanego od 2017 roku projektu ART & SCIENCE, wspólnego przedsięwzięcia artystów i biologów, wspominają Marek Olszyński i Adam Szewczyk. Poszukując wspólnej płaszczyzny dziedziny tak od siebie odległych, Adam Szewczyk podkreśla trzy elementy: ciekawość świata i kreatywne poszukiwania, wizualność współczesnych nauk biologicznych jako specyficzny „plener” artystyczny, heurystyczną skuteczność transkrypcji hermetycznego języka nauki na język sztuki. BIOART – konkurs na prace inspirowane tematyką kolejnych edycji projektu – relacjonuje Julia Rut.

*Vilhelm Hammershøi*. Światło i cisza to kolejna wystawa-wydarzenie w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Po niemal dekadzie starań, miłośnicy „światła i ciszy” dostali świetnie zaaranżowaną ekspozycję reprezentatywną dla poszukiwań twórczych duńskiego artysty.

Kalendarium, obejmujące lata 2020–2021, dokumentuje aktywność twórczą i naukową pracowników Instytutu Sztuk Pięknych UR: wystawy, tworzone i współtworzone projekty, wydarzenia i sympozja.

Labirynty tradycyjnie poświęcone są refleksji nad jednym dziełem. Tym razem to fascynująca analiza XVI-wiecznego obrazu Abrahama Bloemaerta, *Historia Apolla i Dafne* autorstwa Łukasza Huculaka. Potraktowana jak swoisty semantyczny palimpsest, w którym kolejne warstwy stanowią grecki mit, *Przemiany Owidiusza* i przewrotna inscenizacja tej opowieści w obrazie Bloemaerta, w zaproponowanej interpretacji ujawnia kolejną warstwę: zadziwiająco aktualną *metaforyczną prefigurację problemów antropocenu*. Dopełnieniem tekstu jest plastyczny komentarz autora – *tempera Historia Apolla i Dafne*.

Powrót do przewodniego tematu kończy piąty numer „Warstw”. Dopełniają go – wewnątrz ETC fotografie Łukasza Kuśnierza i towarzyszące tekstom interwencje graficzne Pawła Bińczyckiego, który jest także autorem projektu okładki. Tom składamy z nadzieją, że lektura okaże się satysfakcjonująca.

# Jakie to płaskie!

## „Oko” Władysława Strzemińskiego

### I. Uwagi wstępne

Rozważania podjęte w tym artykule nawiązują tematycznie do analiz malarskiej idei płaskości przeprowadzonych w tekście *Jakie to płaskie! „Oko” Jerzego Wolffa* i stanowią zarazem zapowiedź kolejnych, obejmujących rozumienie tej idei przez Stanisława Ignacego Witkiewicza i Pawła Taranczewskiego. Rysująca się tu jednorodność tematyczna zestawiona z różnorodnością artystycznych postaw – wszak artyści ci reprezentują odmienne kierunki malarskie – może najpierw dziwić, jednak zdziwienie to słabnie w kontekście zasadniczego pytania: czym jest obraz i jaka jest jego struktura, które musi zostać postawione przez teoretycznie nastawionych twórców, a nawet przez tych, którym obca jest pogłębiona malarska refleksja. Odpowiedź na nie została już udzielona przez filozofów sztuki, jednakże wynikała raczej z ogólnych przesłanek metafizycznych, stanowiła zatem konsekwencję przyjętych zasad teoretycznych. Natomiast w tym przypadku upojeciowanie obrazu dokonuje się w obrębie konkretnego doświadczenia artystycznego, a co za tym idzie – sama treść pojęcia „obraz” nasycona zostaje malarską naocznością. Nawiązując do Kanta, nie wykracza ona (zanadto) poza obszar możliwego doświadczenia artystycznego, zyskuje zatem przedmiotową ważność.

Jeśli Strzemiński uznaje, że „obraz jest światem czworokątnym, płaskim, samowystarczalnym w swoich granicach, izolowanym od wszystkiego, co dzieje się poza jego ramami”, a „granicą obrazu jest jego rama”<sup>1</sup>, to tak wypełniona treścią definicja domaga się rozjaśnienia, w szczególności zaś domaga się tego sam fakt obecności w niej wyrażenia „płaski”. Zostanie temu poświęcona pierwsza część artykułu: *Płaskość a „definicja” obrazu*. Natomiast w części drugiej – *Oblicza płaszczyzny* – uchwycone zostaną różne znaczenia, które Strzemiński wiąże z tym tworem artystycznym. W szczególności ujęte będzie rozumienie płaszczyzny jako: 1. zewnętrznego przedmiotu w stosunku do twórcy i odbiorcy; 2. powierzchni przedmiotu materialnego (płótna, płyty, tektury itd.); 3. tworu czysto intencjonalnego różnego od rzeczy materialnej; 4. tworu „idealnego”, swoistej geometrycznej idealizacji, która ma bezpośredni wydźwięk estetyczny.

Omówienie tych zróżnicowanych „wyglądów” płaszczyzny jest istotne także z tego względu, że umożliwia uchwycenie relacji między nią a tym, co występuje „na” niej lub „w” niej, stanowi zatem niezbędny krok w rozważaniach o strukturze obrazu. Już samo użycie różnych przyimków wskazuje na odmienne stany rzeczy, gdyż przyimek „w” odnosi się do relacji zawierania, zaś przyimek „na” do relacji nakładania. Można wstępnie przyjąć, że sam język podpowiada możliwe relacje formy do płaszczyzny i sygnalizuje różny stopień ich jedności. W przypadku teorii unizmu ma to swoją wagę.

Dopełnieniem rozważań o płaszczyźnie byłoby zatem z jednej strony uchwycenie relacji między nią a malarską formą, z drugiej zaś rozwinięcie idei wzrokocentryzmu, której treść dostrzec można w koncepcji Strzemińskiego<sup>2</sup>. Nie jest bowiem bez znaczenia, jak powinno się oglądać obraz i co w nim kieruje tym oglądem. Jeśli jest to płaskość, to jej analiza stanowi już wprowadzenie do „fenomenologii percepcji”.

### II. Płaskość a „definicja” obrazu

W swej wykładni unizmu Strzemiński podaje kilka definicji obrazu, które – stosownie do omawianej przez niego problematyki – akcentują odmienne strony płaskości obrazu. Oprócz wymienionej wyżej, na potrzeby analiz można przytoczyć jeszcze dwie. W pierwszej zostaje podkreślone znaczenie płaszczyzny (jako powierzchni): „Obraz odcięty ramą od otoczenia stanowi powierzchnię, która się nie łączy z tym, co jest poza obrazem. Obraz stanowi świat, zamknięty w sobie i rozciągający się do brzegów płótna, poza którym urywa się logika jego budowy”<sup>3</sup>, w drugiej natomiast „istota” obrazu została uchwycona przez wskazanie na jego „dane przyrodzone”. „Dane przyrodzone obrazu (czworobok granic i płaskość powierzchni) nie są jedynie terenem,

1 W. Strzemiński, *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, [w:] tegoż, *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 63.

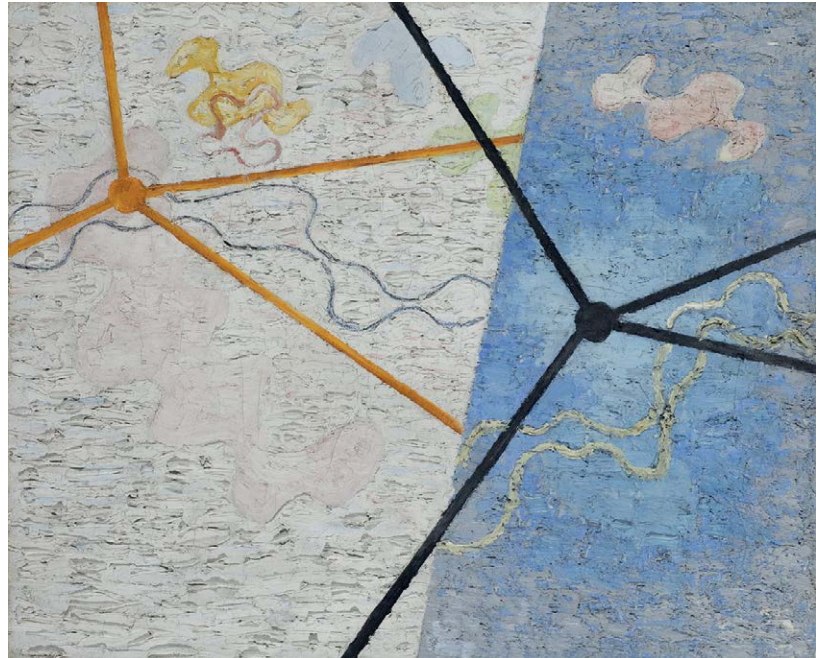
2 „Jakie stanowisko zajmuje Strzemiński w ramach sporu na temat wzrokocentryzmu? Biorąc pod uwagę jego teksty z okresu unistycznego, zauważyć można ślady kartezjańskiego perspektywizmu. Ujawniają się one na przykład w sposobie pojmowania danej podstawowej malarstwa, czyli płaszczyzny. Pisząc o niej, wielokrotnie Strzemiński ujmuje ją nie jako realnie widzialną powierzchnię papieru lub płótno naciągnięte na blejtram, a z «transcendentalnego» punktu widzenia”. G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. L.

3 W. Strzemiński, *Integralizm malarstwa*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 41.



na którym można umieścić formę, powstałą niezależnie od nich. Dane przyrodzone (czworobok granic i płaskość powierzchni) są składnikami budowy obrazu – i to może najważniejszymi, gdyż jedynie w zależności od nich mogą powstać inne kształty obrazu. Muszą powstać w zależności i najściślejszym połączeniu”<sup>4</sup>. Posługiwanie się przez artystów definicjami w sztuce nie jest zbyt powszechną praktyką i ma zwykle wymiar propedeutyczny, chodzi w nich wszak o sprecyzowanie znaczeń używanych terminów. Jednakże w koncepcji Strzemińskiego definicje te mają na celu ukazanie rzeczywistej istoty obrazu, nie są zatem nominalne, lecz jak najbardziej realne<sup>5</sup>. Co więcej, przebijający przez nie esencjalizm<sup>6</sup> wydaje się lokować tę istotę w królestwie bezczasowej idealności<sup>7</sup>.

Takie ahisteryczne podejście może dziwić, zważywszy na rozwijaną przez Strzemińskiego po okresie unizmu teorię „historyczności artystycznego widzenia”, a także z uwagi na jego postulat włączania sztuki w życie społeczne<sup>8</sup>. Można je również wytłumaczyć psychologicznie, społecznie, ideowo lub jakkolwiek inaczej. Nie zmienia to jednak faktu, że Strzemiński w definicjach obrazu dąży



Władysław Strzemiński, *Powidok słońca. Przestrzeń (Kompozycja solarystyczna)*, 1948, olej na płótnie, 50 x 60,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. E. Sapka-Pawliczak

do wydobycia tego, co w nim pierwotne i niezbywalne, bez czego obraz przestaje być tym, czym jest.

Definicje te nie mają wymiaru jedynie opisowego, nie są zatem prostym zdaniem relacji z treści pojęcia „obraz”. Obecny jest w nich także wymiar normatywny. Obraz ma dążyć do płaskości, a formy w nim występujące powinny zbliżać się do jego płaszczyzny. Ten normatywny wymiar z jednej strony odsłania malarską ideę regulatywną, która wyznacza kierunek artystycznych działań, z drugiej zaś określa ich rezultat oraz stanowi kryterium uznania danego obrazu za twór estetycznie wartościowy. Teoretyczny program Strzemińskiego jest tym samym tak wkomponowany w jego artystyczną praktykę, że napędza i ukierunkowuje działania twórcze tego artysty oraz stanowi estetyczną miarę, która pozwala mu oceniać nie tylko przeszłe dzieła sztuki malarskiej, lecz także jego własne.

Z tego punktu widzenia można wyjaśnić różnicę między okresem unistycznym, reprezentowanym przez cykl *Kompozycji unistycznych*, a okresem malarstwa „odpoczynkowego”. Konkretne doświadczenie artystyczne nabyte w trakcie tworzenia *Kompozycji unistycznych* pokazało bowiem trudności w zachowaniu idei płaskości oraz w realizacji estetycznego programu unizmu. Szczególnie znacząca pod tym względem jest *Kompozycja unistyczna 13*, w której – dla zniwelowania „wrażenia «zapadania się» płaskich obrazów unistycznych”<sup>9</sup> – została wprowadzona jakość wypukłości. Ta zaś w sposób rozumiały koliduje z ideą płaskości. Jednakże także wcześniejsze obrazy Strzemińskiego – *Kompozycje*

4 Tenże, *Dualizm i unizm*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 28.

5 „Na pewno o obrazie możemy powiedzieć tylko to – rozumował Strzemiński – że jest on płaską powierzchnią płótna, ograniczoną ramami”. A. Turowski, *Unizm i architektonizm*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 96.

6 „W porównaniu z Greenbergiem Strzemiński reprezentuje stanowisko bardziej esencjalistyczne. Poszukuje on istotowych, «przyrodzonych» cech właściwych dla poszczególnych dziedzin sztuki. Na tej podstawie chce utrwalić określony sposób ich pojmowania i wyznaczyć stałe relacje między dziedzinami plastyki”. G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej...*, dz. cyt., s. XXXIII.

7 W tym wyraża się także utopijność koncepcji Strzemińskiego. „Co więcej, utopijność podaje w wątpliwość ten krańcowy esencjonalizm [...], choć Strzemiński przedstawia mityczny obiekt utopijnych badań malarskich jako poszukiwanie «naturalnej esencji» obrazu lub jego «esencjonalnej istoty» (absolutnej płaskości), jest świadom tego, że obiekt jego poszukiwań jest fikcją”. Y.A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 60.

8 „W pismach autora unizmu zaobserwować możemy występowanie dwóch punktów widzenia – uzupełniających się, a zarazem istotnie odmiennych. Jeśli chcemy temu dualizmowi uważnie się przyjrzeć, możemy spostrzec, iż z jednej strony swoje widzenie kontekstu formy artystycznej w jej ewolucji morfologicznej, zaś z drugiej – rozpatrywanie dzieła w jego izolowanej tożsamości, pozbawionej wszelkiego odbicia – formułował Strzemiński z taką wyrazistością, że czytamy tę opozycję, jakby była nakreślona dziś”. R. Stanisławski, *O „doskonłości obiektywnej” Strzemińskiego – dziś*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 52. Natomiast Jedliński dostrzega sprzeczność między ideą autonomii dzieła sztuki a ekonomicznym zdeterminowaniem jego formy: „Analizy przedstawione w *Teorii widzenia*, ostatnim dziele teoretycznym Strzemińskiego, posiadają mało inspirujący charakter, wtłaczając wielostronne zjawisko twórczości artystycznej i jej przemian w doktrynerskie schematy ideologiczne. To stanowisko pozostawało w istocie w sprzeczności z wcześniejszym widzeniem przez jego autora rozwoju sztuki jako zjawiska samoistnego”. J. Jedliński, *Dydaktyzm programu Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 126.

9 K. Szwałgier, *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008, s. 21.

architektoniczne – zawierają taką „kolizję” czy też odchylenie od idei płaskości, gdyż obecne w nich niektóre formy geometryczne są ze sobą kolorystycznie skonstrastowane, kontrast zaś prowadzi do napięcia przestrzennego, które wizualnie przełamuje płaszczyznę.

Fakt ten świadczy z jednej strony tylko o naturalnej rozbieżności między teoretycznym programem unizmu a jego artystyczną konkretyzacją, z drugiej zaś uwypukla to, że płaskość obrazu nigdy nie może zostać całkowicie osiągnięta, że każde malarskie dzieło sztuki mniej lub bardziej odchyła się od niej. Przyczyna tego może być bardzo prozaiczna i leżeć w samym barwnym zróżnicowaniu fakturowym powstałym przez nałożenie farby na płótno, w rodzaju zastosowanego narzędzia, a także w jakości użytego materiału. Może być nią samo zestawienie kolorystyczne, w którym nigdy nie uzyskuje się jednorodności nasycenia i jasności wszystkich barw itd. Innymi słowy, niemożliwość osiągnięcia pełnej równowagi form i pojawiające się między nimi różnice (choć nie kontrasty), nawet te wynikające z faktury, prowadzą do różnicowania płaszczyzny, a tym samym osłabiają płaskość samego obrazu. Nie znaczy to jednak, że zasadnicza idea płaskości musi zostać porzucona. Przeciwnie – można zaryzykować<sup>10</sup> tezę, że jej wyrażony pogłos jest obecny także w późnej fazie twórczości Strzemińskiego, w której rezygnuje on z rozumienia obrazu jako płaszczyzny pozbawionej napięć i jako zjawiska wyłącznie przestrzennego, jednakże utrzymuje obowiązujące idee płaskości.

Jeśli weźmiemy pod uwagę obraz *Żniwa* z 1950 r., to choć jego płaszczyzna została wizualnie złamana planami przestrzennymi i formami figuratywnymi, są one jednak tak mocno z nią scalone, że stanowią wręcz jej części. Normatywny charakter idei płaskości został zatem i tu zachowany, choć jej siła stopniowo słabła w obrazach solarystycznych<sup>11</sup>. Nie mogło być inaczej, i to nie tylko z przyczyn teoretycznych. Płaskość bowiem należy do istoty obrazu w tym prostym sensie, że płaszczyzna jest egzystencjalnym warunkiem jego istnienia. Ponadto

określa ona formalne rozstrzygnięcia i wpływa na to, co się na niej nadbudowuje.

Zupełnie innym pytaniem jest to, na ile w danym obrazie jest ona zachowana i jak daleko może być przekroczona. Odpowiedź na nie zależy od przyjęcia określonej koncepcji malarskiego dzieła sztuki, która definiuje się przez swój stosunek do płaskości. W koncepcji pierwszej płaszczyzna obrazu może zostać przekroczona przez jej fizycznie przełamanie lub nałożenie na nią obiektów trójwymiarowych, a także przez malarskie wypełnienie boków blejtramu. W drugiej zaś jej fizyczna płaskość zostaje wprawdzie zachowana, a negacja dotyczy jej płaskości wizualnej, która zanika za iluzyjną głębią. W trzeciej natomiast utrzymany jest również ten ostatni rodzaj płaskości.

W teorii i praktyce artystycznej Strzemińskiego realizowana jest trzecia możliwość. Jako malarz dąży on do tego, by formy nie „oddalały się” od płaszczyzny<sup>12</sup>, lecz zbliżały się do niej w możliwie największym stopniu, wręcz scalały się z nią, a nawet stanowiły jej części. Właśnie w tym ruchu form ku płaszczyźnie realizuje się istota ich pierwotnej malarskości.

Wszystko to czyni zrozumiałą krytykę obrazów, w których płaskość jest fizycznie lub wizualnie zniesiona. Jej najostrejszy wyraz stanowi uznanie iluzyjnej głębi za artystyczne kłamstwo, zaś trzeci wymiar – za sprzeczny z naturą obrazu. Czyni on z niego rodzaj okna, swoistej „dziury” w ścianie, przez którą spoglądamy na bezkresną dal, oraz sprowadza go do odtwarzania rzeczywistości.

Nie tylko klasyczne malarstwo przedstawiające, w szczególności barokowe, stanowi przedmiot krytyki Strzemińskiego. Jego normatywna definicja obrazu i uznanie płaskości za własność konstytutywną prowadzi do negatywnej oceny wszelkich kierunków i tendencji w malarstwie, w których występuje oderwanie się formy od płaszczyzny lub ześlizgiwanie się z niej. Zjawisko to jest skutkiem niewłaściwego osadzenia takiej formy. Ba, jej odróżnienia od części płaszczyzny. Tę negatywność dostrzega Strzemiński także w obrazach kubistycznych. Jako antidotum na ten niebezpieczny i zgubny proceder proponuje „całkowite zrośnięcie się kształtów ze sobą i z powierzchnią obrazu, tak by żaden z tych kształtów nie mógł wyrwać się całości, nie wypadł z niej, nie tworzył części oderwanej i odrębnej”<sup>13</sup>.

Sens normatywnej definicji obrazu, podkreślającej znaczenie jego płaskości, jest zatem wielowarstwowy.

10 „Zaryzykować”, gdyż w opracowaniach poświęconych Strzemińskiemu podkreśla się przede wszystkim istotną różnicę między okresem unizmu a malarstwem powidokowym. „Są to obrazy, które w inny sposób – niż w okresie unizmu i pejzaży pounistycznych – urzeczywistniają ostateczną jedność widzenia, to, o co mu chodziło w ciągu długich lat poszukiwań i odkryć. Chodziło mu o ześrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego, co się widzi”. J. Przyboś, *Nowatorstwo Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 33. „Twórczość Strzemińskiego, w momencie napisania tych słów i aż do jego śmierci, jest antyunistyczna (centralna kompozycja, opozycja figura – tło, dynamizm, iluzja głębi, niededuktywizm etc.; wszystkie charakterystyczne cechy jego twórczości plastycznej sprzeniewierzają się odtań zasadam unizmu)”. Y.A. Bois, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 66.

11 Stefan Krygier podkreśla, że ujednoczenie powierzchni obrazów solarystycznych dokonało się nie tyle przez sprowadzenie ich form do płaskości, ile przez zastosowanie określonej faktury. „Cykl obrazów solarystycznych odznacza się bogatą, mocną fakturą, w której – w sposób zadziwiający – można odczytać ruch pędzla rzeźbiącego powierzchnię obrazu. Ujednoczenie całej powierzchni poprzez fakturę świadczy o związkach z wcześniejszymi pracami unistycznymi z lat 1931–1933”. S. Krygier, *Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 46.

12 Omawiając rysunki z 1949 r., Irena Jakimowicz podkreśla związek przestrzeni wyobrażonej z materialną realnością płaszczyzny. „Obok symultanicznych zarysów postaci robotnika w powtarzającym się rytmicznie ruchu określonej pracy wykonuje Strzemiński w 1949 roku rysunki pocięte siatką wykresu, w którym punkty węzłowe łączą linie jakoby kierunkowych napięć potencjalnego ruchu, z płaszczyzną atakującego przestrzeń w różnych kierunkach. Być może narodziła się idea nowej integracji dzieła sztuki, łączącego materialną realność płaszczyzny z przestrzenią wyobrażoną”. I. Jakimowicz, *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 95.

13 W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, [w:] *tegoż, Wybór pism...*, dz. cyt., s. 29.

Wpływa on na praktykę malarską, pozwala oceniać dzieła przeszłe, służy za narzędzie interpretacji sztuki współczesnej oraz stanowi podstawą teorii unizmu. Niemniej otwarte pozostaje pytanie o źródło tej normatywności. Esencjalny charakter tej definicji nasuwać może na myśl ściśle filozoficzne wyjaśnienie: źródłem byłby wówczas fenomenologiczny ogląd istotowy, który „trafia” w zawartość idei obrazu i rozpoznaje jego przyrodzone (idealne) istotności. Trudno jednak przystać na takie wyjaśnienie, choć zbieżność czasowa obu koncepcji by na to pozwalała. Nie rezygnując z wyjaśnienia filozoficznego, należałoby raczej przyjąć, że definicja obrazu, podkreślająca jego płaskość, jest rezultatem odpowiedzi na pytanie o transcendentne warunki jego możliwości, a do takich zalicza się płaskość. Wyjaśnienie to wydaje się sensowne, gdyż nie zakłada ponadczasowej istoty. Nie jest zatem metafizycznie uwikłane. Choć nie zostało podane wprost, daje się wyczytać z rozważań Strzemińskiego. Jednak warto zauważyć, że dotyczy tylko pewnej formy przedstawienia malarskiego – formy unistycznej, ma zatem ograniczony obszar obowiązywania. Mimo to podkreśla uniwersalny moment: wszelkiego rodzaju obraz niezależnie od epoki historycznej, w której powstał, kierunku i tendencji w malarstwie oraz prywatnych przekonań jego twórcy musi określić się przez swój stosunek do płaskości i jej płaskości. Podane przez Strzemińskiego definicje obrazu spełniają ten konieczny warunek samookreślenia.

Warto jednak zastrzec taką możliwość, w której „Zdefiniowanie «przyrodzonych danych» obrazu (unistycznego) jest związane z odniesieniem się do faktu uwolnienia go z funkcji określających jego istnienie w przestrzeni katedry, faktu, który Strzemiński sytuuje na przełomie XVI i XVII wieku. Definicja ta nie odsyła do żadnej innej metafizyki poza ideą estetycznej autonomii obrazu, pojmowanego, to prawda, według organicznego modelu: kontekst architektoniczny nie uzasadnia już wartości malarstwa”<sup>14</sup>. Wprawdzie trudno się zgodzić z tezą, że dopiero wraz z uzyskaną autonomią estetyczną obraz zyskuje również swą płaskość, jednakże zasadne w tym wyjaśnieniu jest to, że warunkiem podjęcia rozważań o istocie obrazu i jego własnościach przyrodzonych jest uznanie autonomii malarstwa. Jest ona świadectwem jego artystycznej substancjalności, a co za tym idzie – podmiotowości. Obraz jako część dzieła architektonicznego takiej podmiotowości nie ma, toteż musi – będąc tylko przyczynkiem lub dodatkiem – czerpać swój sens z większej całości. Wyklucza to jego samodzielność. Natomiast w teorii unizmu samodzielność obrazu jest absolutyzowana, toteż właśnie w niej możliwe było czyste uchwycenie jego istoty.

Miejsce płaskości w definicji obrazu da się wyjaśnić jeszcze w inny sposób: przez odwołanie się do procesu

twórczego. Pomijając jego podmiotowy aspekt, można przyjąć, że płaskość obrazu jest pierwszym przedmiotowym momentem w procesie malowania. Niezależnie od jej materialnego pochodzenia, fakturowego zróżnicowania oraz kolorystycznej jakości jawi się malarzowi jako mniej lub bardziej płaska. Ten sposób prezentacji stanowi pierwotny fakt, który nie daje się unieważnić. Choć dalsze fazy procesu twórczego mogą, i zwykle tak bywa, prowadzić do wizualnego zaniku płaskości, to jednak zawsze zakładają jej rzeczywistą obecność. Niekiedy przezierną ona przez nałożone warstwy kolorystyczne, ujawniając swe sploty, staje się widoczna dla odbiorcy i twórcy obrazu, a jej istnienie prześwieca przez konfiguracje figuralne i temat malarcki. Jednakże nawet jako niejawną i skrytą za tematem zachowuje fundamentalne znaczenie.

Podsumowując tę część rozważań, obecność płaskości jako własności przyrodzonej obrazu oraz jako momentu go definiującego została wyjaśniona na trzech poziomach. Na pierwszym – płaskość uchodziła za niemal beczasową i podniesioną do idealności istotność, która określała postulowany rodzaj przedstawienia malarskiego i była warunkiem jego tożsamości. Zaznaczony normatywny charakter tej własności wyrażał się w nakazie, by dążyć do płaskości. Na drugim – przyrodzoność płaskości była wynikiem procesu usamodzielnienia malarstwa, jego uwolnienia od architektury. W tym wypadku metafizyka istoty została zastąpiona historyczną „ideą autonomii obrazu”. Na trzecim – płaskość jest „uderzającą” własnością płaskości, przed którą stoi malarz i z którą musi się zmierzyć. Ostatnie zdanie stanowi już wprowadzenie do drugiej części rozważań, traktujących o płaskości obrazu.

### III. Oblicza płaskości

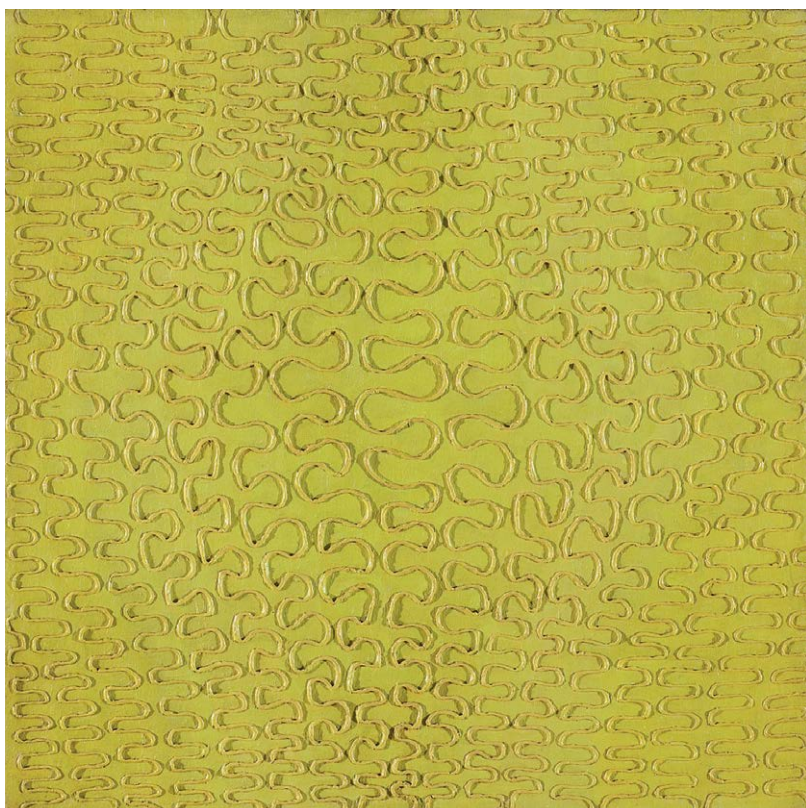
Wybór takiego przedmiotu analiz jest podyktowany tym, że pierwotnym substratem płaskości wydaje się właśnie płaskość. Jednakże konieczne jest zastrzeżenie, że Strzemiński nie zawęży do niej obowiązywania płaskości. Przeciwnie – rozszerza je na cały obraz. Niemniej na plan pierwszy wybija się właśnie płaskość.

Doprecyzowanie tego, czym ona jest, ma także wartość metodologiczną, gdyż pozwala rozgraniczyć jej różne znaczenia, które w rozważaniach Strzemińskiego często się krzyżują. Płaskość jako powierzchnia płótna – gdyż także takiego wyrażenia używa Strzemiński – zdaje się mieć inny sens, bardziej fizyczny niż artystyczny, od sensu przypisywanego płaskości malarzkiej, na której obecne są określone formy. Ta zaś, ujęta w swej konkretności jako twór mający określony format, fakturę i kolor, różni się w swym ujęciu i sposobie istnienia od pewnego bytu zredukowanego do swej idealnej płaskości. Toteż właściwą rzeczą będzie rozważenie wymienionych w uwagach wstępnych czterech znaczeń płaskości.

14. L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, s. 26.

### Płaszczyzna jako przedmiot (to, co stoi „przed”)

W ujęciu pierwszym korzystne jest odwołanie się do rozumienia przez Strzemińskiego obrazu jako „rzeczy obiektywnej”. „Obraz można rozpatrywać albo jako rzecz obiektywną, oderwaną od nas, ukształtowaną według swoich własnych praw, wynik swojej własnej formy, albo też jako znak wewnętrznego przeżycia malarza, przeżycia uzewnętrznionego odpowiednią formą”<sup>15</sup>.



Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna 13*, 1934, olej na płótnie, 50 × 50 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. E. Sapka-Pawliczak

Użyte przez Strzemińskiego wyrażenie „rzecz obiektywna” w interpretacji filozoficznej może sugerować, że malarskie przedstawienie jest bytem w sobie, czymś absolutnie samoistnym, co istnieje niezależnie od jakiegokolwiek odniesienia podmiotowego. Pewne aspekty takiego rozumienia są obecne w koncepcji Strzemińskiego, jednakże z naturalnych względów nie wgłębia się on w pojęcie bytu, nie rozważa różnic i podobieństw między nim a obrazem, co nie znaczy, że nie przejmując treści tego pojęcia istotnych własności, które umożliwiają charakterystykę obrazu i jego płaszczyzny.

Pierwszą z nich jest obiektywność, którą można utożsamić z przedmiotowością. Z tego punktu widzenia obraz jako przedmiot jest czymś, co stoi *przed* podmiotem, wychodzi mu naprzeciw i nie daje się sprowadzić do wewnętrznych przeżyć jego twórcy i odbiorcy. W rozwinięciu tej tezy obecne jest wyraźnie negatywne nastawienie Strzemińskiego do takiej koncepcji obrazu, w której

jest on traktowany jako „wyraz” lub „uzewnętrznienie” procesów psychicznych twórcy. Niezależnie od oceny tego nastawienia oraz jego zgodności z teorią widzenia, w której Strzemiński podkreślał przecież zależność struktury obrazu od oglądu rzeczywistości, pewne jest to, że obraz jako obiekt jest czymś oderwanym od przeżyć twórcy, ma własne prawidłowości i zasady, których wydobyć nie ma nic wspólnego z podmiotową genezą dzieła sztuki. Już samo nominalne znaczenie pojęcia „przedmiotowość” wskazuje, że malarskie dzieło sztuki jest tym, co znajduje się *przed*, i to nawet wówczas, gdy nie osiągnęło ostatecznej formy. Tak filozoficznie rozumiana przedmiotowość obrazu jest źródłem jego obiektywności w sensie wyłożonym przez Strzemińskiego (autonomii estetycznej).

Jednym z warunków tej przedmiotowości i obiektywności jest płaszczyzna malarska. Stanowiąc płótno naciągnięte na czworokątne krosno, zatem w istocie blejtram, tworzy już dystans między malarzem a jego dziełem. Właśnie ona współustanawia obraz jako obiekt, unieważnia lub co najmniej osłabia jego subiektywizację oraz poświadcza jego rzeczowość. Nie ma znaczenia, że w porządku czasowym obraz jeszcze nie powstał, że „puste” płótno jedynie go zapowiada. Istotne jest natomiast, że w tej zapowiedzi zawarta jest już przedmiotowość obrazu czerpana z przedmiotowości płótna.

Trzeba jednak podkreślić, że takie znaczenie przedmiotowości nie jest *explicite* wyłożone w rozważaniach Strzemińskiego, lecz z nich „wywiedzione”. Ma także swe źródło w fenomenologicznej interpretacji obrazu jako „rzeczy obiektywnej”, w której pojęcie „obiektywności” zastąpiono pojęciem „przedmiotowości”. Nie odbiega jednak wiele od intencji Strzemińskiego. Ma również tę zaletę, że umożliwia uwzględnienie w rozważaniach tej fazy malarskiego procesu twórczego, w której artysta „zderza się” z powierzchnią płótna jako czymś radykalnie zewnętrznym, a nawet obcym dla jego wewnętrznej wizji. Choć Strzemiński nie podejmuje tej kwestii, to jednak można uznać, że transcendencja blejtramu jako przedmiotu powiązana ze zjawiskiem bieli płaszczyzny może działać paraliżująco na proces twórczy i prowadzić do artystycznej bezsilności. Nie jest to typowe tylko dla twórczości malarskiej i wyraża się także w literackim fenomenie białej, pustej strony. Taka płaska i pusta płaszczyzna może działać również pobudzająco, domagać się malarskiego wypełnienia, które nie rozpoczyna się bynajmniej wraz z pierwszym ruchem narzędzia malarskiego, ale ma przyczynę w samej projekcji malarskiej wizji na blejtram<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> We *Fragmencie dziennika* poświęconym Władysławowi Strzemińskiemu Stanisław Fijałkowski pisze: „Postawiłem na sztaludze małe płócienko (46 × 41), bo tylko takie mi jeszcze z poprzednich zostało, i próbowałem dojrzeć w nim obraz. Pojawienie się początkowego zarysu jest bardzo ściśle związane z formatem i wielkością płótna”. S. Fijałkowski, *Fragmencie dziennika*, [w:] Władysław Strzemiński in memoriam..., dz. cyt., s. 24.

<sup>15</sup> W. Strzemiński, *Notatki*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 17.

Interpretacja płaszczyzny malarskiej jako przedmiotu, wywiedziona z rozumienia obrazu jako „rzeczy obiektywnej”, otwiera zatem możliwość pozyskania rozważań Strzemińskiego do fenomenologicznych analiz malarskiego procesu twórczego.

### Płaszczyzna jako powierzchnia płótina

Drugie rozumienie płaszczyzny jest także „wywiedzione” z podanego wyżej określenia obrazu, akcentuje jednak jego rzeczowość w sensie materialności<sup>17</sup>. W szerszym rozumieniu płaszczyzna malarska stanowiłaby materialną (obiektywną) rzecz, w szczególności płótno, która należy do fizycznej warstwy świata realnego. W konsekwencji jej uposażanie materialne, formalne oraz sposób istnienia zbiegają się z uposażeniem, formą oraz egzystencją bytu materialnego. Jeśli Strzemiński rozważa płaskość płótna osadzonego na krośnie, to sugeruje przez to, że ma na uwadze materialny twór fizycznie przymocowany do listew za pomocą stosowanych narzędzi, mający określoną rozciągłość (napięcie), której zniesienie prowadzi do destrukcji płaszczyzny.

Strzemiński mówi zatem o płótnie jako o rzeczy w ścisłym sensie tego słowa. Co więcej, rzeczowość ta nie zanika za obrazem, lecz zostaje utrzymana, nawet jeśli skrywa się za jego warstwami kolorystycznymi. Nie może zatem dziwić, że zostaje uwzględniona w „definicji” obrazu.

Natomiast w węższym rozumieniu płaszczyzną byłaby powierzchnia określonych bytów materialnych: płótna, deski, papieru itd., których przestrzenność (rozciągłość) jest wyznaczona przez ramę, daje się więc ograniczyć i matematycznie obliczyć. Szczególnie przestrzenność jest tu istotna, gdyż własność ta w tradycji filozoficznej jest przypisywana rzeczy materialnej (Kartezjusz), zatem pewnemu tworowi fizycznemu, który radykalnie różni się od bytów psychicznych i duchowych. Strzemiński wielokrotnie podkreślał jej znaczenie, przyjmując, że obraz jest tworem wyłącznie przestrzennym. Można z tego wnioskować, że w jego koncepcji obecna jest idea materialności obrazu i jego płaszczyzny, choć konkretyzuje się ona w różny sposób i z różną intensywnością.

Ideę tę rzadko uwzględniano w filozoficznych i artystycznych dociekaniach. Zwykle bowiem, i nie bez powodu, za obraz uznawano to, co przedstawione, pomijając przy tym materialny warunek tego przedstawiania – fizycznie rozumiane płótno i jego powierzchnię. Niemniej nawet u najbardziej wyrazistego współczesnego reprezentanta takiego myślenia o obrazie – Romana

Ingardena – pojawia się znaczące pojęcie malowidła<sup>18</sup>, które wprawdzie zostaje odniesione do rzeczy fizycznej, jednak już w swym prostym językowym sensie odsłania ścisły związek z obrazem.

O ile jednak filozoficznie zainteresowanie samym przedstawieniem malarskim jest zrozumiałe, o tyle artystycznym namysł nad nim powinien uwzględnić także jego materialne strony, gdyż namysł ten jest ugruntowany w konkretnym doświadczeniu malarskim. Jednakże próżno szukać w analizach Strzemińskiego pogłębionych, „warsztatowych” uwag o gruntowaniu płótna, które przecież prowadzi do wytworzenia określonej płaskości<sup>19</sup>. Nieobecna jest również myśl o jego „grubości”, splotach itd. Nie rozważa także specyfiki płaszczyzny, która wynika z odmienności zastosowanych materiałów.

Nie jest to zarzut, lecz tylko uwaga, że takie „rzeczowe” podejście do obrazu, które reprezentuje ten artysta<sup>20</sup>, stwarza znakomitą sposobność do włączenia w szerszy zakres problemowy analiz materii obrazu. Pokazałyby one, że specyfika płaszczyzny malarskiej, rozumianej jako powierzchnia „płótna”, zależy od zastosowania określonego rodzaju gruntu, jego spoiwa, liczby nałożonych warstw, koloru itd. Że płaskość różnicuje się tym samym i zyskuje odmienne jakości, co ma istotne znaczenie dla charakteru malarskich form. Że gruntowanie rozumiane jako proces fizyczny zmienia własności materialne powierzchni płótna wedle określonych praw obiektywnych. W analizach Strzemińskiego te warsztatowe aspekty są pomijane<sup>21</sup>, choć jego teoria unizmu wręcz nakłania do ich uwzględnienia. Wprawdzie pojawiają się w nich uwagi, które uprawomocniają tezę o materialnym aspekcie płaszczyzny i jej fizycznej rzeczowości, ale nie są one liczne ani systematyczne. Odnoszą się przede

17 „U podstaw unizmu leżało zmysłowe doświadczenie obrazu i stąd założenie o jego materialności. Obraz miał pokazywać swoje rzeczywiste własności fizyczne, miał eliminować więc iluzję przestrzeni trójwymiarowej i iluzję ruchu, ekspresję dynamiczną”. W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] Władysław Strzemiński in memoriam..., dz. cyt., s. 86.

18 „Ta rzecz – będę ją odtąd nazywał «malowidłem» – jest na przykład z płótna rozpiętego na drewnianym blejtramicie, stanowi pewien określony wycinek rzeczywistej przestrzeni, i to wycinek, który jest raz mniejszy, raz większy w zależności od temperatury, w jakiej znajduje się malowidło”. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 8.

19 Aczkolwiek do własności „przyrodzonych” przedmiotu estetycznego zalicza Strzemiński także własności materiału. „Obecnie, odrzucając wszelką dowolność w zdobnictwie, musimy estetykę przedmiotu wyprowadzić z jego własności przyrodzonych: wielkości, kształtu, materiału i charakteru opracowania materiału (faktury)”. W. Strzemiński, *Przedmiot i przestrzeń*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 72.

20 „Niezależnie od tego, jak Strzemiński oceniał Tatlin, unizm za-wdzięczał wiele tatlinowskiej «kulturze materiałów», co jest widoczne nie tylko w samym traktowaniu faktury w obrazie unistycznym, ale i w samej idei elementów malarskich wyprowadzonych z materialnych właściwości obrazu – w reliefach Tatlina kształty ukazywały charakterystyczne dla danego materiału własności, podkreślane przez użycie kontrastu. I Tatlin, i Strzemiński dążyli do realności i konkretności przedmiotu”. W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu...*, dz. cyt., s. 88. Trzeba jednak podkreślić, że dla Strzemińskiego „kultura materiału” Tatlina była skutkiem „niewyrobionej formy”. Zob. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 5.

21 Strzemiński „Nie komentował natomiast szerzej ogólnej idei reifikacji obrazu”. G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej...*, dz. cyt., s. XIX.

wszystkim do relacji między już zmaterializowaną płaszczyzną a formami na niej obecnymi<sup>22</sup>.

Nie chodziłoby przy tym o to, by zajmować się technologią obrazu, lecz o to, by włączyć fizyczność do struktury obrazu, a tym samym ukazać ich jedność (unizm). By znieść dualizm warsztatu i przedstawienia. Okazałoby się wówczas, że istnieje szereg zależności, dających się ująć w prawa, które umożliwiają tak pożądaną w rozważaniach teoretycznych racjonalizację obrazu.

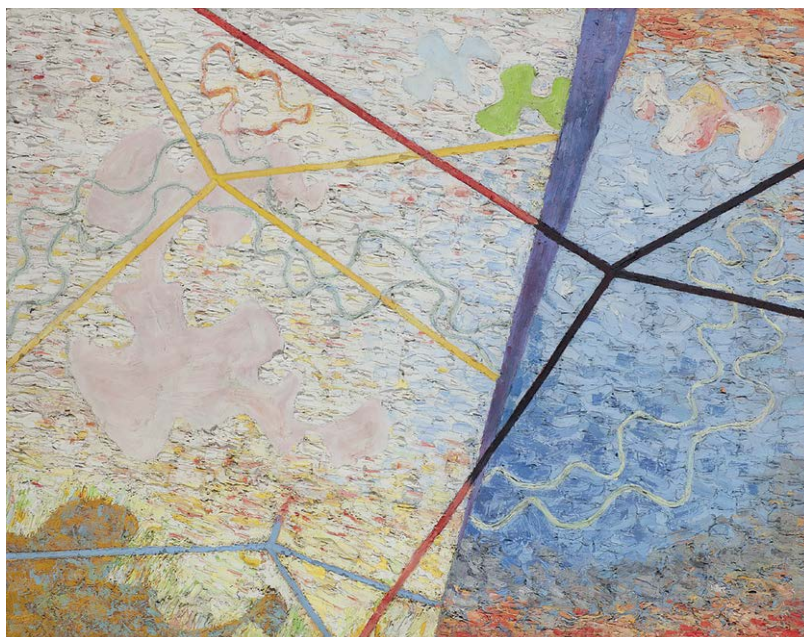
### Płaszczyzna jako czysto intencjonalny przedmiot artystyczny

Brak szerszego odniesienia do aspektów warsztatowych ma istotne powody. Strzemiński skupia się przede wszystkim na analizie płaszczyzny rozumianej jako czysto intencjonalny przedmiot artystyczny, na którym widnieją formy malarskie. Jej intencjonalność wyraża się w trzech aspektach: egzystencjalnym – zostaje wytworzona w określonych aktach i z nich czerpie istnienie; formalnym – jest jej nadana forma, która zmienia fizyczny kształt płótna i stanowi w stosunku do niego *novum*; materialnym – wiele własności zostaje jej świadomie przypisanych w określonym celu kompozycyjnym.

Charakterystyczne jest to, że Strzemiński rozważa płótno, czyli pewien byt fizyczny, w kontekście jego czworobocznej formy. W tym prostym sensie ujmując je jako już w sobie uformowane, przy czym podkreślić należy, że jest to formowanie geometryzujące. Przez takie formowanie zmienia się ono z kawałka materiału w twór mający określone wymiary oraz kształt: staje się czworobokiem. Nie jest to bez znaczenia dla charakteru nakładanych na niego form malarskich, gdyż te wynikają z „geometryzmu blejtramu”<sup>23</sup>. „Rozpoczynając budowę obrazu, należy wiązać jego szerokość i wysokość jako wymiary podstawowe, jako punkt wyjścia – i dopiero od nich powinna być uzależniona szerokość i długość, jak również miejsce każdego kształtu. Przez to wymiary obrazu stają się w obrazie rzeczą najgłówniejszą, nie rzeczą wtórną, istniejącą niejako poza granicami naszej świadomości, jak to było w baroku, lecz podstawową i decydującą o budowie i jej charakterze”<sup>24</sup>. Co więcej, formy te inaczej odnoszą się do formy czworobocznej, inaczej zaś do wielobocznej czy też kolistej (owalnej). Nadanie kształtu kwadratowego lub prostokątnego oznacza zatem nie tylko ustanowienie nowego przedmiotu – płaszczyzny malarskiej, lecz także wiąże się z rodzajem form na niej obecnej.

Z definicji obrazu wynika, że czworoboczność płótna jest zasadniczym momentem, który czyni z niego przedmiot czysto intencjonalny. Choć takie rozstrzygnięcie nie jest arbitralne, to jednak idea płaszczyzny dopuszcza także inne formaty, toteż w szerszej perspektywie czworoboczność jest tylko jedną ze zmiennych, która w unizmie stała się konkretem. Natomiast za stałą należałoby uznać posiadanie formatu jako takiego. Bez niego płaszczyzna pozostaje tylko kawałkiem płótna lub innego materiału, który może być wykorzystany w zupełnie innym celu.

Pozostaje również takim kawałkiem bez naciągnięcia na krosno. Ten moment prowadzący do przekształcenia rzeczy fizycznej w czysto intencjonalny przedmiot artystyczny jest tak oczywisty, że niemal niezauważalny, a przecież dopiero to on w istocie czyni płaszczyznę, ma przeto znaczenie zasadnicze. Dzięki niemu płótno prezentuje się niejako „obliczem do przodu”, zyskuje



Władysław Strzemiński, *Powidok światła. Pejzaż*, 1949, olej na płótnie, 65 × 82 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. E. Sapka-Pawliczak

zatem określoną płaskość i przestrzenność. Jednakże jest tu już przestrzenność płaszczyzny malarskiej, nie zaś bytu fizycznego.

Naciągnięcie płótna na krosno oraz jego geometryzacja stanowią pierwsze akty nadawania formy, które prowadzą do powstania przedmiotu czysto intencjonalnego. Kolejny został już wspomniany – jest nim gruntowanie. Choć Strzemiński nie podejmuje tej kwestii, jest ona bezpośrednio wpisana w charakter jego rozważań. Gruntowanie można rozumieć jako czynność malowania w tym sensie, że na fizyczną powierzchnię zostaje naniesiona określona warstwa, która modyfikuje jej własności. Modyfikacja taka ma z pewnością charakter użytkowy związany z trwałością farby, ma jednak także

22 „Twórczość to droga kolejnych rezygnacji, droga do osiągnięcia jedności przedmiotowej: fizycznych własności płótna, ramy, farby, z wprowadzonymi przez artystę kształtami. A. Turowski, *Unizm...*, dz. cyt., s. 96.

23 W. Strzemiński, *Wypowiedź w „Katalogu Wystawy Nowej Sztuki”*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 3.

24 Tenże, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928. Cyt. za: Y.A. Bois, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 72.

charakter artystyczny: obejmuje uposażanie płótna, które bogaci się o nowe jakości czysto intencjonalne, obce rzeczy fizycznej.

Pierwszą z nich jest gładkość. Zagruntowana powierzchnia płótna może stracić swą „szorstkość” i stać się płaszczyzną pozbawioną materialnej „surowości”. Narzędzie malarskie przesuwają się po niej bez oporu, zaś jego ślady zyskują specyficzny wyraz. Stopień gładkości płaszczyzny wpływa zatem istotnie na jakość znaku malarskiego. Sprawia ponadto, że sama płaszczyzna nie jest dana wyłącznie wzrokowo, lecz także dotykowo<sup>25</sup>, a nawet słuchowo. Jest to szczególnie istotne dla procesu twórczego, gdyż niektórzy malarze muszą „czuć” opór płaszczyzny, by osadzić na niej formy. W tym czuciu wykorzystują zmysł dotyku zapośredniczony przez narzędzie. Rozszerzają zatem zakres pierwotnej estetyczności (zmysłowości) obrazu.

Możliwe są tu rozmaite wariacje, zaś wybór jednej z nich zależy od sposobu pracy malarza, rodzaju użytego narzędzia oraz artystycznej wizji obrazu. Jednakże to, co dla nich wspólne, sprowadza się do doświadczenia zagruntowanego płótna osadzonego na krośnie jako płaszczyzny – przedmiotu czysto intencjonalnego, który nie jest już rzeczą fizyczną (kawałkiem materii), lecz tworem artystycznym.

Jego intencjonalność zostaje wzmocniona przez zastosowanie określonej barwy. Zwykle jest nią biel, być może dlatego, że „na tle bieli można lepiej ocenić kolor”<sup>26</sup>. Niezależnie jednak od jej wyboru pewne jest to, że płaszczyzna przez gruntowanie zyskuje określoną jakość kolorystyczną, która odróżnia ją od fizycznego płótna i jego barwy. Dematerializuje je<sup>27</sup>. Ustanowiona różnica jest świadectwem skoku ontologicznego z dziedziny tego, co realne, do tego, co czysto intencjonalne.

Istotna jest również jakość gruntu. Grunt chudy nie tylko inaczej przenika do płótna od gruntu tłustego, lecz

także inaczej „wiąże się” kolorem. Czyni go bardziej matowym, co nie jest bez znaczenia dla jego jasności i nasycenia, a tym samym nie jest takie dla zestawiania kolorystycznego. Być może w tej czysto fizycznej i chemicznej reakcji koloru na grunt chudy lub tłusty ujawnia się wyraźnie intencjonalny charakter płaszczyzny malarskiej, gdyż jej uposażanie materialne partycypuje bezpośrednio w ustanowieniu warstwy kolorystycznej obrazu.

Już nawet pobieżny przegląd własności, które zostają wprowadzone przez gruntowanie, pokazuje ich podobieństwo do jakości estetycznie wartościowych obrazu, szczególnie do jakości materiałowych. Są one artystycznie ustanowione, toteż przedmiot, któremu przysługują, ma charakter czysto intencjonalny.

Niemniej, zachowując taki status artystyczny płaszczyzny malarskiej, należy uwzględnić jej ścisły związek z fizycznym płótnem. Jest on obecny także w analizach Strzeмиńskiego, który *explicite* mówi o powierzchni płótna jako płaszczyźnie. Nie dzieje się tak bez powodu, gdyż choć płaszczyzna malarska z jednej strony wyrasta z powierzchni płótna i stanowi jego formalne, egzystencjalne i materialne przeformowanie, to z drugiej – jest bardzo blisko z nim związana, a niekiedy nawet wręcz stopiona.

Teoria unizmu Strzeмиńskiego daje znakomitą sposobność analizy tego stopienia, gdyż osłabia malarski dualizm, zatem także dualizm fizycznej powierzchni i malarskiej płaszczyzny. Wszelkie zabiegi nadające tej powierzchni nową formą nie oddzielają radykalnie tego, co intencjonalne, od tego, co fizyczne, lecz wiążą je w szczególnym splocie, przez co intencjonalny sens płaszczyzny zostaje zapośredniczony w fizycznym uposażaniu płótna, ono zaś jest podniesione do rangi momentu współkonstytuującego jakość płaszczyzny. Płótno i płaszczyzna scalają się ze sobą, tworzą ścisłą jedność, bez której nie istnieje obraz. W tym scaleniu zachowują jednak swą odrębność.

Scalenie dotyczy także ich istnienia, które zdaje się dwoiste: realne i czysto intencjonalne. Toteż można uznać, że przede wszystkim od sposobu doświadczenia zależy, która egzystencja uzyska przewagę. Warsztatowe podejście do płaszczyzny akcentuje jej fizyczną stronę i afirmuje realny sposób istnienia, natomiast podejście malarskie dostrzega w niej jakości artystyczne, które mają istotne znaczenie dla samego obrazu. Z naturalnych względów twórca obrazu patrzy na płaszczyznę malarsko, toteż dostrzega w niej przede wszystkim czysto intencjonalny przedmiot artystyczny, konserwator natomiast będzie się koncentrował na jej fizycznym aspekcie. Bezstronny obserwator zaś zobaczy w niej rzecz realną, która splata się z tworem artystycznym. Podobnie czyni Strzeмиński – w jego rozważaniach fizyczność i malarskość płaszczyzny są traktowane wspólnie.

25 „Chropowatość, połysk, matowość, przezroczystość, iglastość, włóknistość drzewa, szkła, siatki drucianej, żelaza lanego, tynku i in., dzielących przestrzeń, przecinających się wzajemnie, podtrzymujących i zamykających, tworzących całość skupioną – możemy opowiedzieć, lecz istotna treść tych zestawień leży w zakresie wzroku i może być rozumiana jedynie wzrokowo, a nawet dotykowo”. W. Strzeмиński, *Snobizm i modernizm*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 123.

26 Zamiast palety Strzeмиński używał białych talerzy. „Twierdził, że są one doskonalsze od palety, ponieważ na tle bieli lepiej można ocenić kolor, a ze szklistej powierzchni łatwiej usunąć niepotrzebną starą farbę”. S. Krygier, *Strzeмиński – artysta...*, dz. cyt., s. 44. Lepiej można także wydobyć kontrast nasycenia. „Wydany w marcu 1932 roku, bogato ilustrowany katalog kolekcji [Kolekcji Sztuki Nowoczesnej zebranej przez grupę a.r.] zawierał wykaz 75 obrazów 44 autorów. W konstrukcji katalogu Strzeмиński przeciwstawił białą powierzchnię tła – fakturze reprodukcji. Duże białe płaszczyzny podkreślały kontrast w nasyceniu czcionek, którymi wyodrębniono nazwiska, narodowości i tytuły obrazów”. J. Zagrodzki, *Drukarnstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzeмиńskiego*, [w:] *Władysław Strzeмиński in memoriam...*, dz. cyt., s. 106.

27 Teza ta, obecna w rozważaniach o rzeźbie, obowiązuje także w malarstwie. „Kolor dematerializuje bryłę. Z ciała materialnego staje się ona wyrazem stosunków przestrzennych [...]. Tej bryły, ukrywającej się pod kolorem, już nie widzimy. Widzimy natomiast bezielesne w swej wyłączności czysto przestrzennej i dzielące przestrzeń płaszczyzny kolorowe”. K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Oblicza rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 78.

Uwzględnienie aspektu warsztatowego prowadzi jednak do pytania o samą płaskość płaszczyzny. Przecież jako wynik określonych zabiegów, w szczególności gruntowania, ujawnia ona materialne i fakturowe zróżnicowania. Ponadto jej barwa nie jest absolutnie jednolita, a odmienny stopień kolorystycznego nasycenia cofa niektóre części płaszczyzny, inne zaś czyni planem pierwszym. Trudno zatem utrzymać jej faktyczną i wizualną płaskość. Konieczna jest redukcja pewnej grupy własności, by móc ją zachować.

### Płaszczyzna zredukowana

Redukcja ta może przybrać dwie formy: ponownie możemy ująć ją jako przedmiot czysto intencjonalny, w którym grupa własności „burząca” płaskość płaszczyzny zostaje wzięta w nawias i wyeliminowana z pola percepcji, nawet jeśli faktycznie tam występuje; w ujęciu idealizującym zaś płaszczyzna jest traktowana jako geometryczne pole czworoboku, którego bokami są listwy ramy.

Mając na uwadze drugi typ redukcji, można uznać, że w pozytywnym sensie prowadzi ona do wytworzenia „czystej” płaszczyzny malarskiej na wzór płaszczyzny czworoboku. Tak powstały twór determinują kategorie pochodzenia geometrycznego, które pozwalają go racjonalizować. Zredukowana do własności geometrycznych płaszczyzna jest w sobie jednorodna i pozbawiona napięć kierunkowych. Charakteryzuje ją swoisty bezruch egzystencjalny, które eliminuje wszelkie działanie się, toteż stanowi fenomen wyłącznie przestrzenny. Zostaje jasno i wyraźnie ograniczona przez boki, które przez swe geometryczne kształty tworzą kategoriałną i wizualną jedność z innymi formami geometrycznymi na niej występującymi. Jest w ścisłym sensie dwuwymiarowa (płaska) i nie wyraża nic poza sobą.

Bez wątplenia żadna faktyczna płaszczyzna malarska takich własności nie ma. Nie ma ich także jakakolwiek realna powierzchnia. Jaki zatem jest status płaszczyzny zredukowanej do tworu geometrycznego? Wyłącznie normatywny. Jego sens malarski wyraża się w takim kierowaniu okiem i ręką malarza, by powstał obraz w sobie jednorodny i płaski, w którym zanikają wszelkie napięcia między jego formami. Nie jest przy tym aż tak istotne, w jaki sposób jednorodność ta zostanie osiągnięta. Czy będzie wynikała z zastosowania określonego rodzaju faktury jednolitej w swym kształcie, mocy i formie, która równoważy geometryczny podział<sup>28</sup>, czy może będzie ugruntowana w tej samej jakości kolorystycznej, a nawet jej jasności i nasyceniu. Wszelkie użycie środków musi natomiast dążyć do jednego, unistycznego celu.

W rozważaniach Strzemińskiego obecne jest to geometryzujące rozumienie płaszczyzny, a wynika ono nie tylko z unistycznego programu, lecz także z całościowego nastawienia do sztuki jako takiej, które można określić jako obiektywizujące. Obecne jest również w jego praktyce artystycznej. Charakterystyczne jest to, że obrazy unistyczne tworzą numeryczne cykle (ciągi) wyrażające dążenie do coraz bardziej idealnych form, w których konkretyzuje się idea płaskości, jedności, czystej przestrzenności i braku napięć. Sporną kwestią pozostaje, na ile to się udaje, pewne jest natomiast, że cel działania malarskiego został sprecyzowany.

Można założyć, że odmienny charakter jego późniejszych obrazów powodowany był przekonaniem, iż przyłożenie takiej geometrycznej miary nie tylko nie prowadzi do zamierzonego celu, lecz także „rozmija się” z istotą malarstwa, które jest przecież sztuką zmysłowego, a nie geometrycznego widzenia. Nie oznacza to jednak całkowitego porzucenia zasadniczych założeń unizmu, lecz tylko ich osłabienie.

Natomiast pierwszy rodzaj redukcji nie jest już aż tak teoretyczny i odnosi się bezpośrednio do praktyki malarskiej, w szczególności do specyfiki artystycznego widzenia. Do jego istoty należy bowiem pomijanie, opuszczanie, wzięcie w nawias tego, z czym bezpośrednio nie jest związane malarskie zainteresowanie. Płaszczyzna malarska tym samym może być zupełnie płaska i czysta – mimo wewnętrznego zróżnicowania i wyraźnych kontrastów materiałowych, fakturowych, a nawet barwnych. Wszystkie one zostają wzięte w nawias, zawieszane, nie są przeto „widziane” przez „unistyczne oko”, choć faktycznie istnieją.

Taka redukcja jest specyficzna nie tylko dla widzenia malarskiego, lecz dotyczy wszelkiego artystycznego nastawienia. Nie ma również wydzźwięku czysto negatywnego, gdyż pozwala skupić widzenie na tych własnościach, które są malarsko istotne, inne zaś pominać. Taką własnością była dla Strzemińskiego płaskość. Zawładnęła ona jego widzeniem, weszła do definicji unistycznego dzieła malarskiego i stanowiła ideę normatywną, która kierowała jego ręką i okiem.

### IV. Uwagi końcowe

Splatanie się refleksji nad sztuką i sztuki samej, tak charakterystyczne dla teorii i praktyki artystycznej Strzemińskiego, z jednej strony sprawia, że jego analizy są nasycone malarską konkretnością, z drugiej zaś – że konkretność ta jest nieustannie racjonalizowana. Tak wytworzone koło nie ustaje w swym ruchu i prowadzi nie tylko do modyfikacji malarskich, lecz także do teoretycznej korekty. Dotyczy to również płaskości obrazu jako jego własności „przyrodzonej”. Zostaje ona uwzględniona w „definicjach” obrazu unistycznego i do pewnego momentu urzeczywistniana przez konkretne działania twórcze. Jednakże to one pokazały, że czysta

<sup>28</sup> „Trzy inne grupy zawierają kompozycje «architektoniczne», monochromy i serię godnych uwagi obrazów, jak np. *Kompozycja unistyczna nr 9 z 1931*, w którym geometryczny podział, charakterystyczny dla płócien «architektonicznych», jest zrównoważony fakturalną jednolitością; powierzchnia tych płócien przypomina strukturę obrazu telewizyjnego – są to linie rozdzielające kolory i tworzące opozycje figura – tło”. Y.A. Bois, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 72.



idea płaskości jest nie do utrzymania. Niemniej jej całkowite porzucenie nie jest możliwe, gdyż przecież obraz u swych podstaw – w płaszczyźnie malarskiej – jest czymś płaskim.

Dynamika ruchu tego „koła” sprawia ponadto, że płaskość zyskuje coraz to nowe znaczenia, nie tracąc zarazem podstawowego. W konsekwencji zmienia się również substrat, któremu przysługuje. W rozważaniach wyżej podjętych został on zawężony do płaszczyzny, której sens ukazano na kilku poziomach. Miało to wartość nie tylko metodologiczną – pozwalającą odgraniczyć i nie mieszać odmiennych znaczeń tego pojęcia – lecz także przedmiotową, gdyż określiło *topos* płaskości.

**Słowa kluczowe:** płaskość, płaszczyzna, malarstwo, unizm

ARTUR MORDKA

**How flat it is!**

**„The eye” of Władysław Strzemiński**

### Summary

This article will present this aspect of Władysław Strzemiński's theory of unism, which refers to flatness of a painting and its plain. The choice of a painting plane (flatness) as a subject of study was caused by the fact, that – according to Strzemiński – flatness is a “natural” property of a painting work of art, therefore its explanation is also the explanation of the “essence” of painting. The definitions of a painting will be given and discussed, in which flatness is the artistic *definiendum*. In the second part of article the importance of a plain for the structure of a painting will be considered. A painting plane will be understood as: an object; surface of canvas, a purely intentional being; an object with geometrical properties.

**Key words:** flatness, plane, painting, unism

### Bibliografia

- Bois Y.A., *W poszukiwaniu motywacji*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001.
- Fijałkowski S., *Fragment dziennika*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Ingarden R., *O budowie obrazu*, [w:] *tegoż, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.
- Jakimowicz I., *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978.
- Jedliński J., *Dydaktyzm programu Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Kemp-Welch W., *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.

- Kobro K., Strzemiński W., *Kompozycja przestrzeni. Oblicza rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Krygier S., *Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Przyboś J., *Nowatorstwo Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Stanisławski R., *O „doskonałości obiektywnej” Strzemińskiego – dziś*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Strzemiński W., *Dualizm i unizm*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *Integralizm malarstwa*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *Notatki*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *O sztuce rosyjskiej – notatki*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Przedmiot i przestrzeń*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Snobizm i modernizm*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.
- Strzemiński W., *Wypowiedź w „Katalogu Wystawy Nowej Sztuki”*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Sztabiński G., *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Szwajgier K., *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008.
- Turowski A., *Unizm i architektonizm*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Zagrodzki J., *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.

# Metafora w twórczości Włodzimierza Kotkowskiego

Sztuka, co usuje rzeczywistość naśladować, podszyta jest kłamstwem, bo tak czy owak nie naśladuje naprawdę świata, ale jego nikczemności i brzydocie przydaje piękną barwę, zachęcającą maskę<sup>1</sup>.

Motyw maski pojawił się w twórczości Włodzimierza Kotkowskiego (1942–2011)<sup>2</sup> wraz z powstaniem cyklu *Miasto* (1969–1970). Niepowtarzalny teatr jego grafik, „w którym mieszają się gatunki i nastroje z przewagą tragikomicznych”<sup>3</sup>, tworzą postaci w ruchu lub charakterystycznych pozach, z twarzami ukrytymi pod maską. Zagubione wśród surowej, nowoczesnej architektury, snują się niczym widma, zlewające się nierzadko w kształty o nieostrych konturach. Ich maska – czasem zwielokrotniona, innym razem uzupełniona groteskowymi rysunkami twarzy – ma jeszcze dosadniej podkreślić sztuczność sytuacji, fałszywy obraz świata.

## Wstęp

Sztuka Kotkowskiego nosiła znamiona „krakowskiej szkoły grafiki” – umownie przyjętych środków formalnych i treściowych: tradycyjnego stosunku do warsztatu graficznego, dążenia do jego perfekcji, jak i pobudzania widza do aktywnej postawy wobec dzieła. Jej twórcy, stosując język metafory, podejmowali problematykę egzystencjalną, zachwycali się naturą, komentowali sprawy społeczne i polityczne. Inicjator tego stylistycznego zjawiska, autor metaforycznej opowieści o anonimowym rowerzysty – Mieczysław Wejman (1912–1997)<sup>4</sup> – wywarł ogromny wpływ na formowanie się postawy graficznej Kotkowskiego.

Wejman był przekonany o potrzebie zaistnienia refleksji intelektualnej w procesie twórczym. Według niego ważnym czynnikiem dzieła sztuki była nie tyle jego forma, co zawarte z nim treści ideowe. Grafika, jako dziedzina sztuki, miała stać się predestynowaną do przekazywania komunikatów treściowych. Jej „rys

symboliczności” wynikałby ze związków z pismem (*grapho*<sup>5</sup>) oraz posługiwania się abstrakcyjną linią, co wpływa na „dziwność, wręcz tajemniczość” grafiki, „oderwanej od natury [...] w całości wydobytej z wyobraźni i do niej przemawiającej”<sup>6</sup>.

W krakowskim środowisku graficznym popularność metafory opierała się na zdolności nadania przedstawieniu poetyckiego piętna, oderwania go od zbytnej przedmiotowości, przekazania treści filozoficznej bez przesadnej dosłowności oraz umiejętności wprowadzania do obrazu atmosfery fantastyki i snu<sup>7</sup>. Mieczysław Wejman czuł potrzebę przywrócenia grafice jej pierwotnej funkcji opowiadania i symbolizowania, natomiast jego uczniowie wzbogacili i rozwinęli refleksję w kierunku plastycznej metafory oraz nowego ekspresjonizmu<sup>8</sup>.

Ze szkoły o „wejmanowskim rodowodzie” wyszło wielu wspaniałych artystów, takich jak: Andrzej Pietsch – mistrz giętkiej akwafortowej linii, Tadeusz Jackowski – eksponujący w swych pracach graficznych rozległą skalę malarskich tonów czy Jacek Gaj – hołdujący klasycznej technice miedziorytu. Nurt nowej ekspresji ujawnił się natomiast w dziełach wielkich mezzotintystów – Janusza Karwackiego i Włodzimierza Kotkowskiego<sup>9</sup>.

## W poszukiwaniu pierwszych znaczeń

Już w grafikach będących przygotowaniem do cyklu dyplomowego – tworzonego pod kierunkiem Wejmana – można dostrzec, że Kotkowski, zgodnie z duchem krakowskiej szkoły, rezygnuje z powierzchownej bezpośredniości. Tę serię grafik – określoną przez Jackowskiego jako niełatwą w czytaniu<sup>10</sup> – mógłby otwierać znamienne zatytułowany sztych *Melancholia* (1967). Skostniała, zamyślona postać umiejscowiona za stołem przywołuje szesnastowieczną Dürerowską rycinę, będącą obrazowaniem duchowego stanu ludzkiej melancholii – egzystencjalnego zwątpienia. Wymowa grafiki Kotkowskiego nabiera nowego znaczenia, gdy spojrzymy na znajdujący się na pierwszym planie słonecznik – symbol radości życia. W tej atmosferze dochodzi do

1 L. Kołakowski, *O maskach*, [w:] *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000, s. 65.

2 *Artyści – noty biograficzne: Włodzimierz Kotkowski (1942–2011, Kraków)*, [w:] *Wielość w jedności. Techniki włędodruku w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2012, s. 206.

3 T.G. Wiktor, *Poetycko-oniryczna figuracja Włodzimierza Kotkowskiego*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011): grafika*, red. J. Dembosz, L. Sterczewska, Kraków 2014, s. 45.

4 Zob. J. Grabowska, *Biografia Mieczysława Wejmana*, [w:] *Mieczysław Wejman – Rowerzysta: akwaforty i szkice z lat 1957–1971*, red. D. Saul, wystawa: Międzynarodowe Centrum Kultury, 12.09–29.10.2006, Kraków 2006, s. 17–19.

5 Termin *grapho* (z greckiego – pisać, rysuje). Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 7.

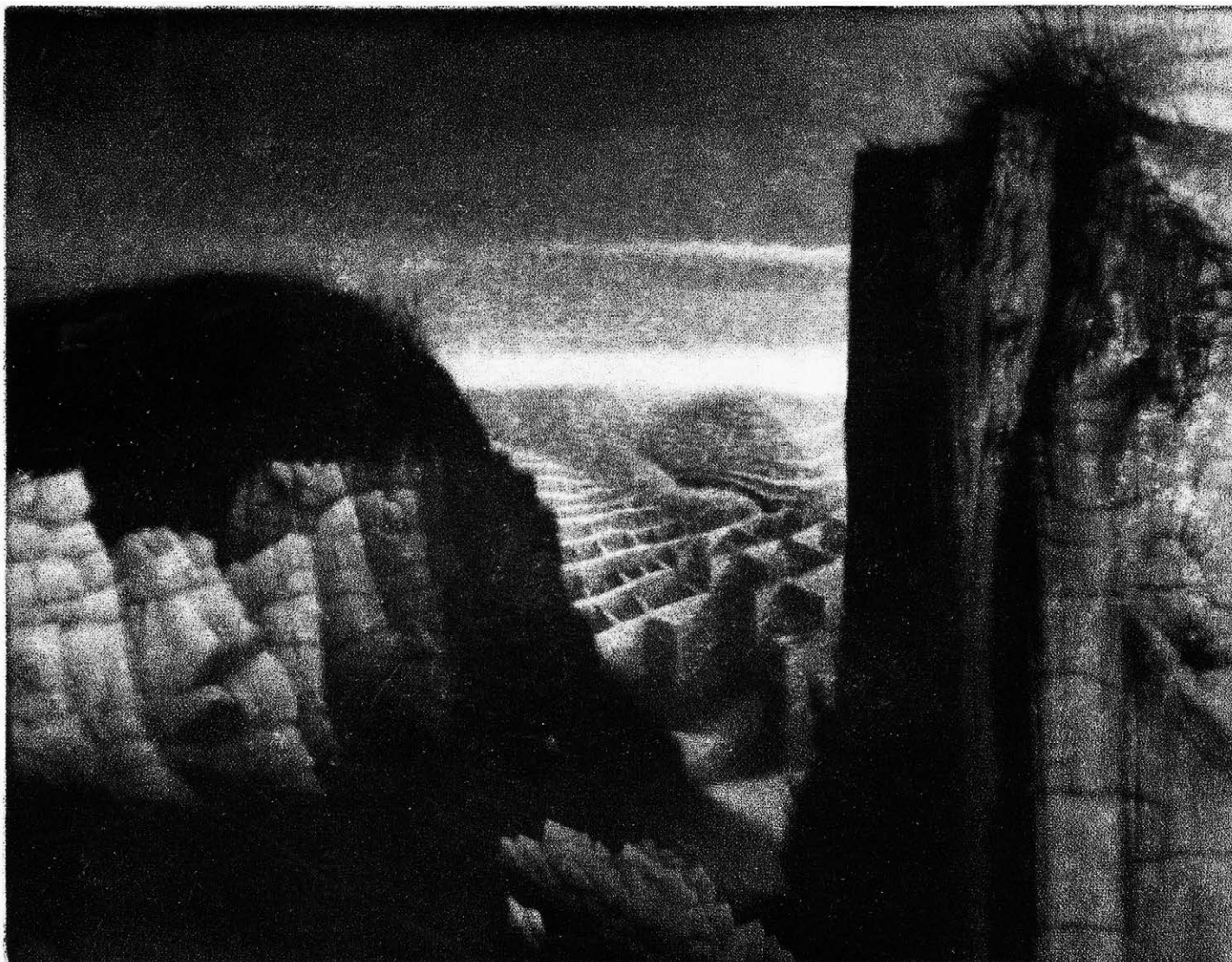
6 M. Wejman, *O sztuce graficznej*, rkps, b.s.

7 Zob. T. Gryglewicz, *Metaforyka Rowerzysty*, [w:] *Mieczysław Wejman...*, s. 34–35.

8 Zob. tamże, s. 36.

9 Zob. B. Chojnacka, *Wielość w jedności...*, s. 24.

10 Zob. T. Jackowski, *Słoneczniki – słoneczniki*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 15.



Włodzimierz Kotkowski, *Labirynt*, 1985, mezzotinta, papier, 21 × 26 cm

starcia przeciwstawnych sił: niemocy i chęci działania. Odpowiada im nawet kontrast drżącej faktury kreski i bezruchu postaci (rodem z szlembarskiej teki Kulisiewiczza). Sugestywny obraz stworzony przez Kotkowskiego to poemat ku czci człowieka postawionego przed nieustannym wyborem.

Jeśli nawet próby interpretacji treści zawartych w grafice mogą się nam wydawać bliskie myśli autora, kolejne obrazy cyklu powodują, że dość szybko tracimy pewność swoich ustaleń. Poddając się atmosferze poprzednio oglądanych przedstawień, natrafiamy na nowe elementy gry, jaką artysta prowadzi z odbiorcą swych grafik.

W pracy *Śmierć słonecznika* (1969) zaskakujące zestawienie tytułu dzieła oraz przedstawionych przedmiotów odsłania nowy sens metaforyczny – sugeruje nieoczekiwane. Kotkowski wprowadza nas w intymną oniryczną scenę – odpowiadającą nastrojowi litografii Odilona Redona. Grafikę „spowija [...] urzekająca aura

tajemniczości, budząca skojarzenia z brzaskiem bądź schyłkiem dnia”<sup>11</sup>. Nastroj wspierany jest warsztatem – gęstą, wibrującą materią mezzotinty możemy interpretować jako poranną mgłę lub parujące wieczorne powietrze.

*W oeuvre* krakowskiego grafika obok smolistych czerni mezzotinty technika trawiona stanowi odrębną jakość. Dzięki akwatincie artysta osiąga tonalne zróżnicowanie walorów: głęboką czerń, dźwięczne malarskie szarości oraz jaskrawe biele światła. Kompozycje te wydają się powrotem do natury w jej powszechnie postrzeganym wyglądzie, lecz użyte w nich środki wzmagają poczucie głębi znaczeniowej dzieła.

Taki przykład stanowić mogą akwatinty *Gołqb I* i *Gołqb II* (1974), w których Kotkowski odsłania swój emocjonalny kontakt z naturą, a wraz z nią zainteresowanie problematyką egzystencjalną. Scenografię powstającego

11 Tamże.



Włodzimierz Kotkowski, *Lustro*, 1986, mezzotinta, papier, 11 × 9 cm

miasta, którego rzędy bloków rysują się na horyzoncie, zestawia z postacią mężczyzny i kobiety oraz sylwetką zawisłego w powietrzu ptaka. Istotnym momentem dzieła, które ewokuje nowe sensory, jest relacja pomiędzy człowiekiem a elementem natury. Tadeusz Jackowski sprowadza je do pojęć „lęku nadziei i zagrożenia”<sup>12</sup>. Wrażenie to zostaje wzmocnione przez grę światła – nadającą dziełu nastrój oscylujący na granicy nadrealizmu.

Dla osób, które znały osobiście Kotkowskiego, sugestywna dłoń mężczyzny z grafiki *Gołąb II* przywołuje żywy obraz dłoni jej autora – przechowującej ślady pracy zawodowej. „Czarna farba wtarta w jej powierzchnię niczym w matrycę, jakby do przekazania dalej”<sup>13</sup>, staje się metaforą charyzmatycznego wykładowcy, jakim był Kotkowski.

Jest więc dla nas oczywiste, że ta forma artystycznej wypowiedzi, wraz z mnogością interpretacji, jest swobodnym autoportretem twórcy.

### Labirynty metafory

W naturze interesuje Kotkowskiego to, co służyć może rozbudzeniu wyobraźni, co jest nośnikiem tajemnicy, nie zaś rzeczywistości postrzeganej. Do takich właśnie

grafik należą trzy mezzotinty zatytułowane *Niby Wieża Babel* (1984) – formalne przeciwieństwo poprzednio omawianych dzieł.

W wersji pierwszej forma budowli jest żywa i monumentalna. Pozarastana roślinnością – inspirowane do rozmyślań nad trwaniem rzeczy i ich przemijaniem. Koronkowość rysunku i precyzja trawionych detali graficznych przechodzi w mezzotintowe sfumato składającej się z segmentów wieży. Skazana na niekończącą się budowę, pozostawiona sama sobie, nosi ślady czasu, zaczyna stapiać się z naturą, powracając tym samym do swych pierwotnych korzeni.

W odsłonie drugiej jej postać różni się od pozostałych, przechodzi do formy zgeometryzowanej, syntetycznej, z pogranicza abstrakcji. Do nękanej w mroku wieży prowadzą rzędy maleńkich piramid. Są dekoracyjnym elementem architektonicznego pejzażu, który wzmacnia enigmatyczność przedstawienia. Spękania i szczeliny budowli stanowiące mogą zapowiedź powstałego w późniejszych latach *Labiryntu*, który podobnie jak wieża obrazować może zamęt i zagubienie.

Kotkowski „wznosi” swe *Niby Wieże Babel*, czyniąc je znakiem czasu, pretekstem do formułowania komentarzy oraz odniesień do realnego świata. Nie przypominają one budowli z Księgi Rodzaju (przynajmniej wg ich biblijnych opisów lub stereotypowych wyobrażeń), nie wiemy również, czy są dziełem rąk ludzkich, czy zostały stworzone przez naturę. Autor stawia przed widzami nie tylko wizualną, ale również słowną zagadkę – metaforę ukrytą w kilku warstwach dzieła. Do tytułu pracy wprowadza partykułę „niby”, wskazując tym samym na nowe miejsca niedookreślenia, czyniąc sytuację przedmiotową niejednoznaczna.

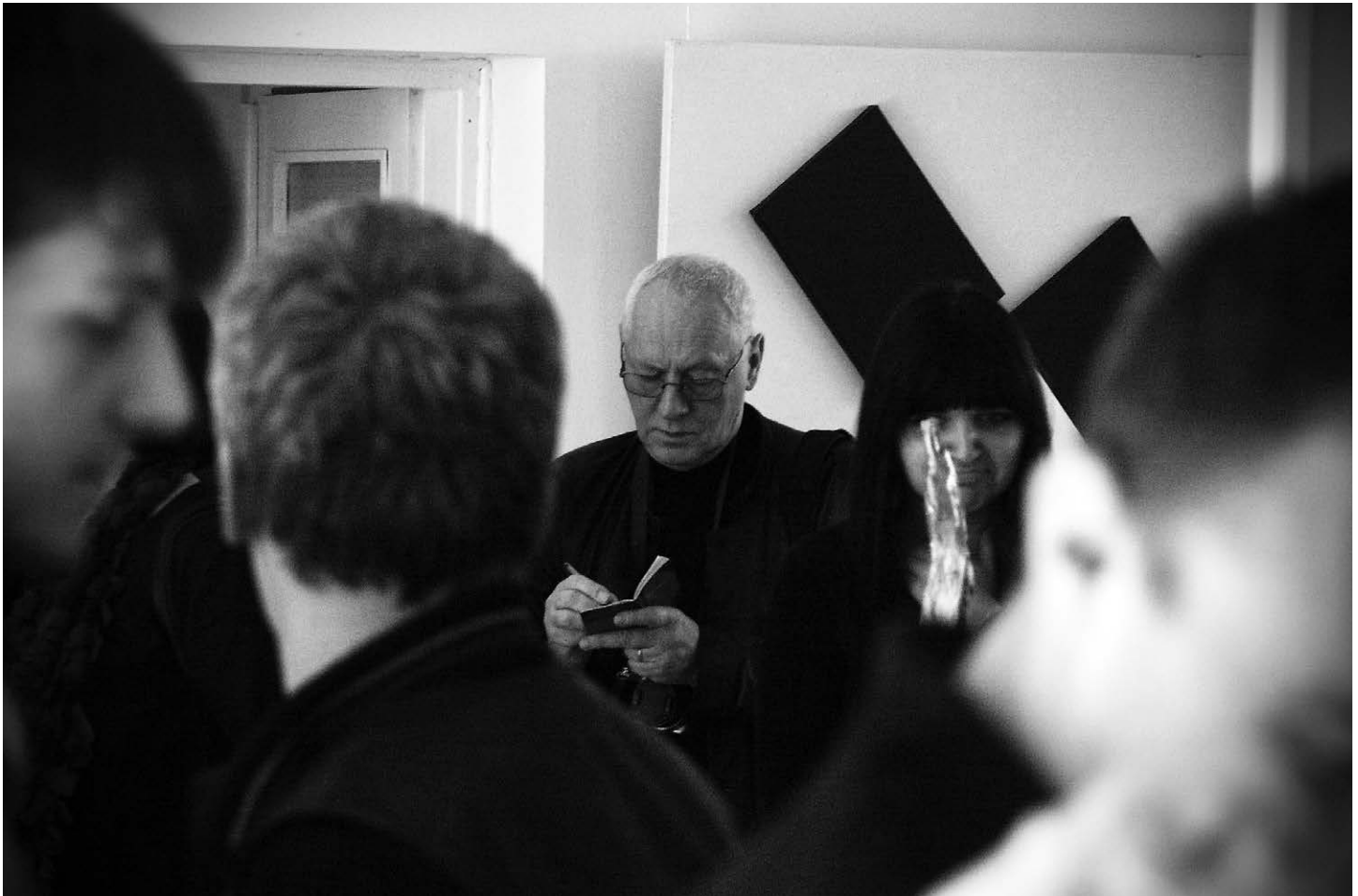
Podobnie wspomniany *Labirynt*, powstały w 1987 r., fascynujący i wysmakowany, może być dekodowany na różne sposoby. Kotkowski konstruuje iluzyjną przestrzeń biegnącą od kurtyny ciemnych monumentalnych skał do budowanej światłem dali, z jego tajemniczym horyzontalnym prześwitem.

Z wąskiego przejścia rozpościera się przed nami wizja budowli o niezwykłej geometrii. Kierowani ciekawością, choć nie bez lęku, podejmujemy wyzwanie rzucone nam przez artystę.

Łagodna liryka i szlachetne niuanse labiryntu prowadzą nas wśród zaułków i krętych ciągów korytarzy w poszukiwaniu własnej tożsamości, własnego duchowego centrum.

<sup>12</sup> Tamże, s. 16.

<sup>13</sup> P. Bińczycki, *O Włodzimierzu Kotkowskim w czasie przeszłym*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 135.



Włodzimierz Kotkowski, Galeria Schron Sztuki, Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Krasne, fot. P. Bińczycki

Przemierzając obszary interpretacji, której reguły utrwalone zostały w naszej tradycji kulturowej, wejście do labiryntu utożsamiamy ze znakiem narodzin, zaś gmatwaninę korytarzy – z podróżą przez życie. Ten świat tajemniczych, zagadkowych budowli i skomplikowanych struktur architektonicznych rodzi sposobność do wyrażania wewnętrznych wizji autora, ujawnienia prawdy o przestrzeni i czasie, komentowania ludzkiego losu.

### Groteskowe metafory

Klasyk „krakowskiej szkoły grafiki” w swojej sztuce przedstawia zdystansowaną, intelektualną rzeczywistość, odnosząc się przy tym do kondycji jednostki, jak i społeczeństwa. Posługuje się odmiennym językiem wypowiedzi, specyficzną, głęboką metaforą graniczącą „z jednej strony z surrealizmem, z drugiej ze swoistą poetyką, symboliką”<sup>14</sup>. To czyni jego dzieła rozpoznawalnymi we współczesnej grafice polskiej.

Zanurzając się w dorobek graficzny artystów tworzących rdzeń krakowskiej szkoły, natrafiamy na powtarzające się w ich twórczości motywy czerpane bezpośrednio

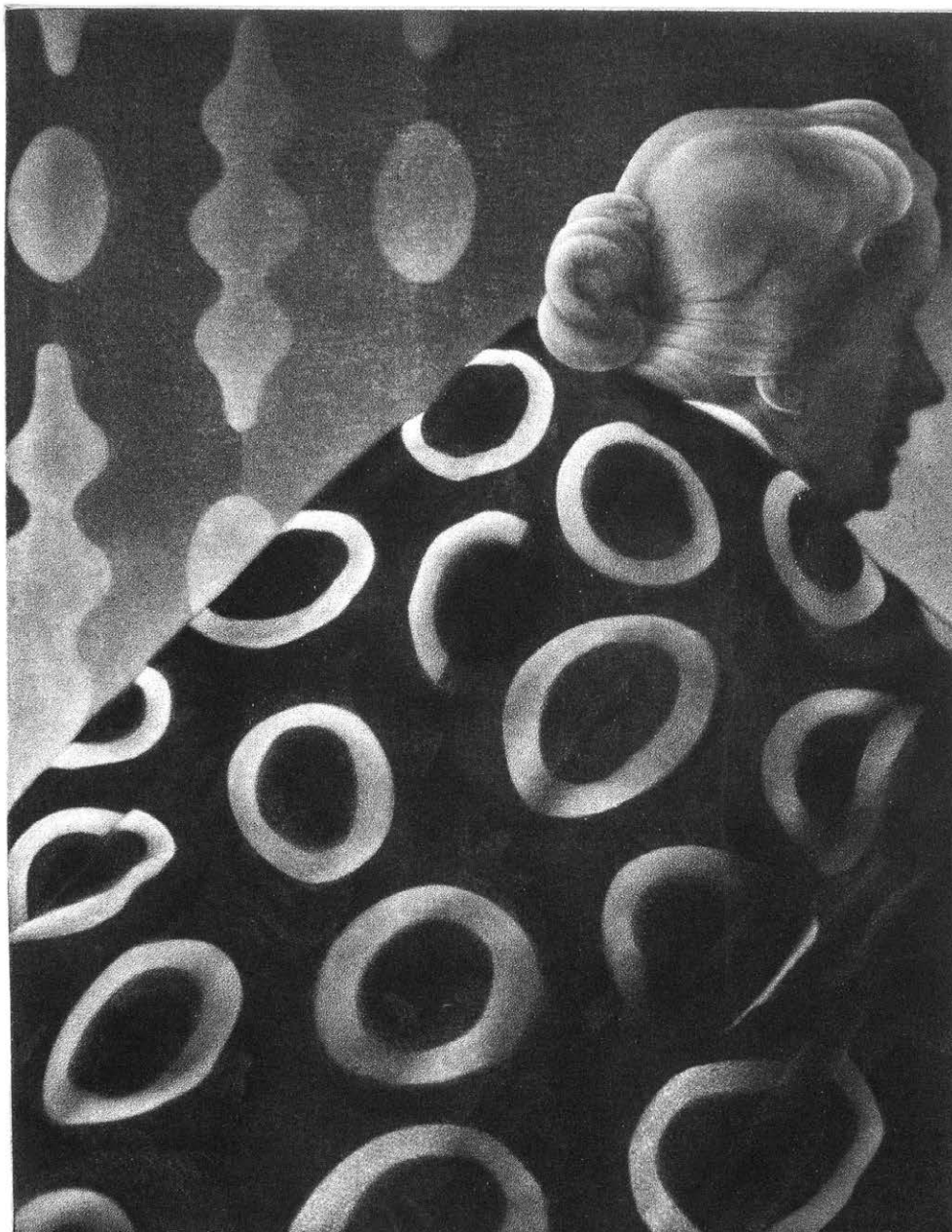
z życia, inspirowane atmosferą chwili. Są one często odkrywczą formalną propozycją zawierającą elementy groteski. Wprowadzenie tej kategorii estetycznej widzimy u Kotkowskiego już w cyklu *Miasto*, ale wyrażają ją również exlibrisy artysty – małe graficzne formy wypełnione ukrytą symboliką, często komiczne w formie. W *Ex librisie Jacka Lubarta-Krzysicy* (1970) stworzona z przerysowań i deformacji postać kryje swoje oblicze, zasłaniając je kartką papieru pełniącą tu rolę maski. Z kolei w znaku dedykowanym Andrzejowi Pietschowi (1979) nad rozległą przestrzenią labiryntu, między kobiecymi piersiami – wkomponowanymi w krajobraz dzieła – wisi rozkołysany na huśtawce mężczyzna.

W tych graficznych miniaturach groteska staje się pretekstem do odzwierciedlenia stosunku autora do odbiorcy wskazanego w inskrypcji, jednocześnie może stać się wyrazem odniesień do istniejącego stanu rzeczy, przejawem lęków czy fascynacji artysty.

Podobni w swej wymowie stają się *Olimpijczycy III* (1978), gdzie artysta stosuje żartobliwy sposób portretowania. Charakter wyobrażeń łączy dzieło z surrealizmem.

Scenie rodzajowej rozgrywającej się zapewne na plaży towarzyszy niecodzienny widok akrobatycznego

14. Wypowiedź Krzysztofa Tomalskiego, [w:] *Historia nauczania grafiki w Krakowie*, <https://grafika.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2020/03/Historia-Wydzia%c5%82u-Grafiki-ASP-w-Krakowie.pdf>, s. 7 [dostęp: 5.05.2022].



„Matka”

8/50

Włodzimierz Kotkowski 2003 r.

Włodzimierz Kotkowski, *Matka*, 2003, mezzotinta, papier, 33 × 26 cm

popisu mężczyzny. Jego muskularne ciało wyraża analogię z dziełem *Kolos* (1818) Francisca Goi. Ogrom postaci ocenić można w zestawieniu z plażowiczami z pierwszego planu. Choć gigant Goi budzi w nas trwogę i niepokój, a gimnastyk Kotkowskiego podszyty jest poczuciem humoru, łączy ich swoista relacja – świadome niedomówienie.

Wyczuwamy zaburzenie stosunków przestrzennych, obecność nadprzyrodzonych zjawisk. Kotkowski operuje niespodziewanym zestawieniem niepowiązanych ze sobą formalnie i treściowo przedmiotów.

Choć wybór tematu ma tutaj zdecydowanie realną genezę, przedstawiona sytuacja wydaje się nam dziwna – domaga się dodatkowego wyjaśnienia.

W *Olimpijczykach I* (1978) artysta wprowadza dwie postaci przywodzące na myśl *Adama i Ewę* z miedziorytu Albrechta Dürera. Tak jak w sztychu norymberskiego artysty, tak i tutaj Kotkowski odwołuje się do ideału piękna ludzkiego ciała. Zakazany rajski owoc zastępuje czarna kula – atrybut ludzkiego losu (?), a miejsce symbolizujących temperamenty zwierząt zajmuje figurka słonia. Zgodnie z wyobrażeniami grafik Dürera tło wypełnia pejzaż architektoniczny. Nad tytułowymi olimpijczykami unosi się wypełniona powietrzem męska marynarka. Czy powinniśmy ją odebrać jako nieuchronne fatum ciężące nad losem bohaterów grafiki?

Do motywu czarnych kul Kotkowski powraca kilkakrotnie (*Przedmioty olimpijskie*, *Martwa natura olimpijska*

– obie z 1980 r.), lecz za każdym razem konwencja przedstawieniowa jest w stanie zaskoczyć widza. W grafice *Miotaczka w szatni* (1977), postawieni w roli podglądaczy, natrafiamy na moment, gdy tytułowa postać uświadamia sobie własną kobiecość. W barwnej mezzotincie *Odpozynek miotaczki* (1978) wraz z aluzją do kobiety-sportowca „można się dopatrzeć hołdu dla René Magritte’a. Stopa miotaczki przeobraziła się w damski but”<sup>15</sup>.

### Metaforyczne rozkołysanie

Wyznawca *la manière noire*, przeżywając przygodę budowania obrazu, spogląda na naturę jako grę światła i koloru. Pełne zmysłowości przedstawienia uzyskuje skoncentrowanymi w czerni i bieli możliwościami mezzotinty, ale i bliskiej jej założeniom barwnej akwatinty. Niezależnie od tego, po jakie narzędzie sięga, jego dzieła „posiadają cielesność malowanego obrazu”<sup>16</sup>. Materia malarskich przeżyć, kontrastów światła i cieni czasami zostaje dotknięta ściszoną do szeptu barwą. W pracach takich jak m.in. *Łatwa żegluga* (1978) czy *Trudna żegluga* (1978) dochodzą do głosu cechy znamienne dla impresyjno-malarskiego stylu Kotkowskiego. „Krucza” papierowa łódka – przedmiot o metaforycznym znaczeniu – delikatnie kołysana na falach, to znów walcząca z ich nieoczekiwanymi przypiływami, staje się swoistą analogią do pracy artystycznej.

Jak pisał Krzysztof Tomalski,

grafika warsztatowa, szczególnie wkłęsłodruk [...] ma [...] wyjątkowy smak zmagania się ze skomplikowanym oporem materii, gdzie na równi z wyobraźnią staje tzw. zmysł techniczny, który pozwala w sposób precyzyjny i przewidywalny rozwiązywać najbardziej skomplikowane wyzwania artystyczne, głębokie wyobrażenia<sup>17</sup>.

Rytmicznie powtarzanie nacięć chwiejaka, gładzenie światła czy sypanie tinty... – złożony i czasochłonny warsztat uczy grafika pokory. Te zmagania z materią rekompensuje artyście kontemplacyjny nastrój, który towarzyszy procesowi twórczemu, i jego wynik w postaci odbitki graficznej. Nic więc dziwnego, że Kotkowski spośród wszystkich symboli odwołujących się do pracy grafika wybiera łódkę wykonaną z papieru – „biernego *podobrazia*”<sup>18</sup>, które przyjmując matrycę, zmienia swój status, stając się miejscem przetrwania myśli jej twórcy. Fascynacja tym tworzywem będzie

towarzyszyła Kotkowskiemu przez cały okres jego twórczości, bo jak pisał Tadeusz Nuckowski: „Dla prawdziwego grafika papier jest wszystkim. A wszystkim jest grafiką”<sup>19</sup>.

[...] chłopiec rozgląda się po parku i myśli  
że mimo wszystko żegluga po stawie  
jest najlepszym końcem papierowej czapki<sup>20</sup>.

To ciekawe, że niedługo po powstaniu mezzotinty *Mała ciężka żegluga* (1984) – kontynuacji refleksji twórcy – Kotkowski wykonuje grafikę *Lustro* (1986), będącą jego autoportretem. Obraz własny artysty staje się dla niego pretekstem do wyrażania sfery duchowości, śladów minionych przeżyć, życiowych doświadczeń i wzruszeń. Prowokuje do pytań o treści nieujawnione, ponadczasowe – tożsamość, relację pomiędzy bytem realnym a wyobrażonym.

Lustro scala światła i cienie, przemienia postać w nieuchwytną zjawę, płaszczyzny narastają, oscylując „między mrokiem, a fosforescencją”<sup>21</sup> – to zapowiedź nowego rodzaju syntezy, jaką autor proponuje w późniejszych grafikach.

### „Tam, gdzie kończy się dosłowność”<sup>22</sup>

Już cykl *Słuchający* (1986–1989), powstały z zachwyty „scenerią i podniosłą atmosferą”<sup>23</sup>, staje się odmiennym graficznym wyzwaniem, w którym Kotkowski ulega swym malarskim fascynacjom. Wycinkowe barwne płaszczyzny wypełniają całe powierzchnie poszczególnych plansz serii – emanują światłem.

Dynamiczne strukturalne akwatinty są odpowiedzią na radosny entuzjazm ich autora, który traktując grafikę jako otwarte medium, wydobywa z niej nowe jakości. Wraz ze śladem swobodnego, spontanicznie prowadzonego gestu, Kotkowski zadziwia odbiorcę strategią komunikatu.

Przedmioty i postaci jawią się tutaj w swym potencjalnie ukonstytuowanym wyglądzie. Rozedrgane formy zatracają kontur i stopniowo przechodzą w świat umowności. Poddajemy się tej poruszanej światłem i barwą wizji autora, oglądając jej napięcia i momenty zatrzymania, niby sekwencyjne kadry podniosłego widowiska.

„Odnosi się niepokojące wrażenie, że któraś z tych zaledwie dostrzeżonych postaci wychyli się w naszym kierunku, prosząc, być może, o zrozumienie zasad tej nie do odcyfrowania ceremonii”<sup>24</sup>.

15 J. Marciniak, *Słoneczniki. Kilka refleksji o twórczości Włodzimierza Kotkowskiego*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 25.

16 M. Di Capua, z katalogu wystawy w Galleria d’Arte Spicchi dell’Est w Rzymie, 1993, [w:] *Włodzimierz Kotkowski. Mezzotinty*, red. J. Lubart–Krzysica, Kraków 1998, s. 5.

17 K. Tomalski, *Zmysł techniczny – intuicja artystyczna – rytuał*, [w:] *Wielość w jedności. Techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 18–19 października 2012*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2013, s. 200.

18 J. Fejkiel, *Wiosłując pod prąd*, Kraków 2021, s. 164.

19 Tamże, s. 123.

20 J. Mikołajewski, *Łatwa żegluga – Włodkowi Kotkowskiemu*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski...*, s. 9.

21 M. Di Capua, dz. cyt., s. 5.

22 E. Balcerzan, *Metafora a interpretacja*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6 (54), s. 38.

23 W. Kotkowski, *Włodzimierz Kotkowski...*, s. 3.

24 M. Di Capua, dz. cyt., s. 5.

Po seriach akwatint Kotkowski powraca do ukochanej „sztuki czarnej”, by swą myśl na nowo wyrazić w intensywnej materii mezzotinty. Tym razem aranżuje kameralne sceny pełne postaci i aluzyjnie traktowanych form.

Pełne niedomówień kadry *Rady* (1991) i *Deseru* (1992) są komentarzem codzienności poddanej pewnemu rodzajowi syntezy. Autor rezygnuje z rekonstrukcji wygładów na rzecz przedmiotów przedstawionych przy jednoczesnym zachowaniu tkwiącej w nich poetyki. Kumulują się tutaj migawkowe ujęcia akwatinty oraz rozmyte ostrości kształtów znane z mezzotintowego autoportretu ich twórcy. Smoliste czernie przechodzą nadzwyczaj miękko we własnoręcznie kształtowane równomierności tonalne. Obok nich niewielkie przestrzenne kształty rzucają długie ukośne cienie.

Napięcia formy wynikające z kontrastowego zestawienia prawie pustej, ciemnej przestrzeni stołu, złamanej niewielkimi akcentami bieli poskładanych kartek z „wciśniętą dotkliwie” grupą zgeometryzowanych, ale portretowo przedstawionych postaci doskonale uwydatniają treść zawartą w pracy<sup>25</sup>.

Ujęte fragmentarycznie profile anonimowych postaci – rytmiczne w strukturze i walorowych przejściach – odnoszą się do najbliższego otoczenia artysty.

W zbliżonej formalnej dyscyplinie, choć w bardziej intymnym, prywatnym charakterze, utrzymane zostały mezzotinty *Deser*, *Po zabawie* (1994) czy *Dziwna gruszka* (1997). Kotkowski uczestników swych spotkań przy stole ukazuje często w deformujących skrótach i ostrym świetle. Przedmioty przedstawione coraz wierniej upodabniają się do znaków-pojęć, decydują tym samym o semantycznej strukturze dzieła.

W 2003 r. artysta tworzy grafikę, którą tytułuje *Matka*. W ciasnym kadrze wyrafinowanej kompozycji napotykamy na prowadzoną skosem sylwetkę starszej kobiety, której twarz niknie w mroku. Zbliżenie portretowanej postaci, geometryczny ornament na okrywającej jej ramiona tkaninie i wielkie dekoracyjne przestrzenie – kierują nas w stronę estetyki japońskich drzeworytów *ukiyo-e*. Ten dialog z odmienną kulturą odczuwamy także w kunsztownym uczesaniu pasm włosów postaci – niezwykle ważnym temacie okresu Edo, gdzie oddanie każdego kosmyka na rycinie było dowodem maestrii rzeźbiarskiej drzeworytnika<sup>26</sup>.

Zatrzymana w podglądniętej scenie matka mogłaby stanowić analogię zarówno do kobiet-matek (*boshi-e*)

autorstwa Utamara Kitagawy<sup>27</sup>, jak i innych przykładów portretów matek artystów, które spotykamy w historii grafiki warsztatowej (m.in. *Portret matki* Rembrandta van Rijn z 1628 r., *Portret kobiety*, tzw. *Matka Cornelia Visschera* pochodzący z XVII w. czy – powstałe na gruncie grafiki polskiej – przepiękne wkłesłodrukowe portrety matki Ignacego Łopieńskiego<sup>28</sup>, jak też matki Czesława Ślania<sup>29</sup>).

Niezwykłą siłę tej metafory podkreśla fakt, że macierzyństwo w ujęciu tych artystów zawsze wiązało się z obrazami kobiet troskliwych, pełnych poświęcenia i oddania (choć nieraz zmęczonych codziennymi obowiązkami związanymi z wychowaniem swych dzieci).

Kotkowski, chcąc utrwalić przelotną chwilę, pozostawia niezwykle psychologiczny portret swej matki, dając tym wyraz synowskiej miłości.

### Zakończenie

W trakcie 44 lat twórczości graficznej Włodzimierza Kotkowskiego powstało wiele zadziwiających dzieł wypełnionych poetyką aurą niedopowiedzenia. Artysta, dla którego „konwencją [...] [było] po prostu życie”<sup>30</sup>, za welonem codzienności ukrył właściwy sens swojego wizualnego przekazu. Nie powstał żaden ustalony słownik będący kluczem do poznania świata, w którym zrodziły się myśli autora. Swój metaforyczny język – bogaty w skróty, symbole i znaki – wyraził w *maniére noire*<sup>31</sup> (w nadzwyczaj miękkich przejściach biegnących od świetlistych bieli przez tonacje szarości, aż do aksamitnych czerni), jak i w innych technikach druku wkłesłego – miedziorycie i trawionej akwatincie.

„Patrząc na prace Kotkowskiego, patrzymy mu w oczy i rozmawiamy z nim o życiu bez końca”<sup>32</sup>. Pewna dosłowność wynikająca z kompozycji w przywoływanym już *Lustrze* z 1986 r., gdzie nasz wzrok dosłownie spotyka się ze wzrokiem artysty, otwiera jednocześnie szereg znaczeń i symboli opartych na analizie odbicia lustrzanego, jak i samej matrycy graficznej. Ta, nim pojawi się na niej obraz powołany przez artystę, posiada cechy zwierciadła. Artysta, pochylając się nad gładką wypolerowaną płytą, może poza własnym odbiciem ujrzeć w niej obraz otaczającego go świata. To cecha, która odróżnia przyszłą matrycę od czystej kartki, w której

25 L. Miśkiewicz, *Trzy obrazy*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 38–39.

26 Typy upięć włosów znane w drzeworycie japońskim pod nazwą *mage* były przyporządkowane do statusu społecznego portretowanej kobiety. Zob. B. Romanowicz, *Onna: piękno, siła, ekstaza. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017, s. 12–13.

27 Mowa tutaj m.in. o serii *Cenny zbiór obyczajów odnoszących się do dzieci* (ok. 1801–1804) autorstwa Utamara Kitagawy (1753–1806). Zob. B. Romanowicz, dz. cyt., s. 54–56.

28 Zob. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, *Motyw matki i dziecka w ossolińskiej grafice*, <https://ossolineum.pl/index.php/motyw-matki-i-dziecka-w-ossolinskiej-grafice> [dostęp: 10.06.2022].

29 Artysta portretował swoją matkę co najmniej trzy razy (w latach 1963, 1992 i 1998). Zob. Z.K. Jagodziński, *Moi wielcy artyści/ My great artists: Czesław Ślania, Piotr Naszarkowski, Andrzej Heidrich*, Warszawa 2009, s. 92–93.

30 T.G. Wiktor, dz. cyt., s. 45.

31 *La graveure en manière noire* – z franc. półcień, półton. Zob. H. Widacka, *Sztuka czarna. Piękna mezzotinta angielska XVIII wieku*, Warszawa 2003, s. 7.

32 J. Marciniak, dz. cyt., s. 29.



poza bielą nie dostrzeżemy nic więcej. Tak o tym pisał Jacek Gaj:

I tyleż się w niej odbijają, co ukazują w tej niby przestrzeni zarysy kształtów zapamiętanych i zaczątki form fantastycznych. Jakby nastawał czas obustronnej gotowości materiału i człowieka, tworzywa i wyobraźni; osobliwe wzajemne podpowiadanie sobie kształtów i znaczeń<sup>33</sup>.

Twarz Kotkowskiego w *Lustrze* zajmuje miejsce, z którego dziś patrzy na to dzieło jego perceptor, a to z kolei tworzy złudzenie, że owa grafika jest lustrem. W iluzyjnej przestrzeni Kotkowski spogląda na nas badawczo, z pewną przenikliwością i skupieniem – melancholijną zadumą, zaś jego grafiki opowiadają świat, w którym z kolei przeglądał się Kotkowski, czasem wyraźny i czytelny, a innym razem zdeformowany i groteskowy za mgłą kontekstów i znaczeń, które można odkrywać wciąż na nowo...

**Słowa kluczowe:** Włodzimierz Kotkowski, mezzotinta, *maniére noire*, akwatinta, metafora, „krakowska szkoła grafiki”

AGNIESZKA LECH-BIŃCZYCKA

### Metaphor in the work of Włodzimierz Kotkowski

#### Summary

The article is the attempt to find symbols and metaphors hidden in graphics by Włodzimierz Kotkowski. Works of Włodzimierz Kotkowski are not easy to „read”, and that’s because the artist chose the language of poetic metaphors marked by numerous ambiguities. The artist, sensitive to social and political matters, in the matter of mezzotint and aquatint has hidden digressions on his contemporary world, which by becoming increasingly more distant to us is depriving us more and more of the context of the stories that take place on his graphics. Kotkowski, just as often using existential problems, creates the series of universal and not devoid of ambiguities paintings in which, using metaphor, he creates content that doesn’t debase and always stays relevant, thereby confirming the timelessness of his creations.

**Key words:** Włodzimierz Kotkowski, mezzotint, *maniére noire*, aquatint, metaphor, „Cracow’ school of graphics”

#### Bibliografia

- Balcerzan E., *Metafora a interpretacja*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6 (54).  
 Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.  
 Chojnacka B., *Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku*, Bydgoszcz 2012.  
 Fejkiel J., *Wiosłując pod prąd*, Kraków 2021.

- Gaj J., *O wycinaniu rylcem w blasze miedzianej. Grafika (metody, podstawy, tendencje)*, katalog wystawy: Pałac Sztuki w Krakowie, 1978.  
 Jagodziński Z.K., *Moi wielcy artyści/ My great artists: Czesław Ślania, Piotr Naszarkowski, Andrzej Heidrich*, Warszawa 2009.  
 Kołakowski L., *O maskach*, [w:] *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000.  
 Krzyżanowska K.M., *Twórczość Grupy Dziewięciu Grafików (1947–1960)*, Warszawa–Toruń 2014.  
 Mieczysław Wejman – *Rowerzysta: akwaforty i szkice z lat 1957–1971*, red. D. Saul, wystawa: Międzynarodowe Centrum Kultury, 12.09–29.10.2006, Kraków 2006.  
 Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6 (54).  
 Romanowicz R., *Onna: piękno, siła, ekstaza. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017.  
 Wejman M., *O sztuce graficznej*, [w:] *Wprowadzenie do problemów i warsztatu grafiki artystycznej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1971, nr 3.  
 Wejman M., *O sztuce graficznej*, rkps, b.s.  
 Widacka H., *Sztuka czarna. Piękna mezzotinta angielska XVIII wieku*, Warszawa 2003.  
 Włodzimierz Kotkowski. *Mezzotinty*, katalog wystawy, red. J. Lubart–Krzysica, Kraków 1998.  
 Włodzimierz Kotkowski – *Mezzotinty i inne grafiki*, katalog wystawy: Kolegium Wydawnicze Muzeum Zamkowego w Malborku, Malbork 2007.  
 Włodzimierz Kotkowski (1942–2011): *grafika*, red. J. Dembosz, L. Sterczewska, przekł. J. Taylor–Kucia, oprac. graficzne B. Korska, R. Otręba, Kraków 2014.

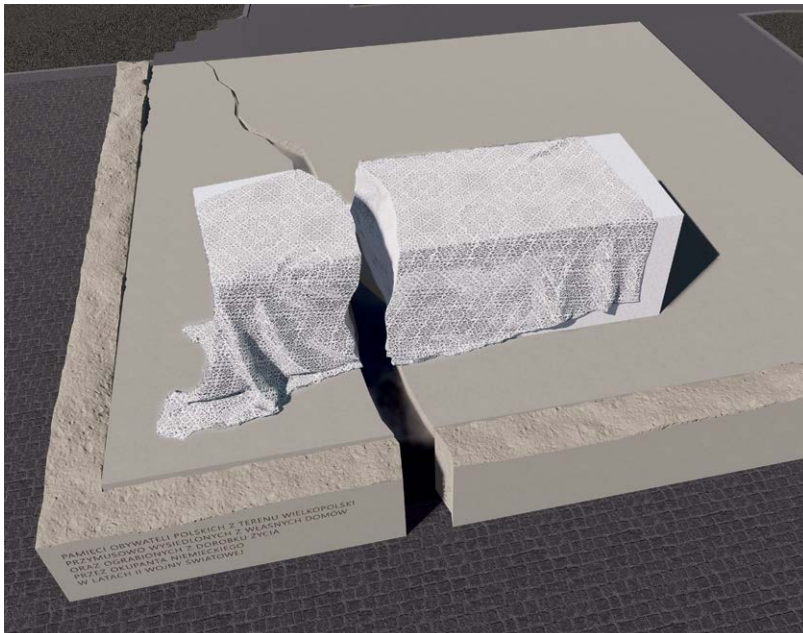
#### Netografia

- Historia nauczania grafiki w Krakowie*, <https://grafika.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2020/03/Historia-Wydzia%C5%82u-Grafiki-ASP-w-Krakowie.pdf> [dostęp: 5.05.2022].  
 Wysłouch S., *Wizualność metafory*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, <https://grodecka.home.amu.edu.pl/wp-content/uploads/S.-Wys%C5%82ouch-Wizualno%C5%9B%C4%87-metafory.pdf> [dostęp: 2.05.2022].  
 Zakład Narodowy im. Ossolińskich, *Motyw matki i dziecka w ossolińskiej grafice*, <https://ossolineum.pl/index.php/motyw-matki-i-dziecka-w-ossolinskiej-grafice> [dostęp: 10.06.2022].

33 J. Gaj, *O wycinaniu rylcem w blasze miedzianej. Grafika (metody, podstawy, tendencje)*, katalog wystawy: Pałac Sztuki w Krakowie, 1978, b.s.

## Przedmiot metaforyczny

Znakomity rzeźbiarz Maciej Szańkowski, relacjonując mi swoją wyprawę do Grecji, zwrócił uwagę na ciekawy szczegół: oto umundurowany hotelowy windziarz na pasku służbowej czapki nosił napis: „Metafora. Rolą windy jest przenoszenie (gr. *metaphorá*) ludzi na inny poziom” – cóż za wspaniała metafora, zwłaszcza dla uszu niegreckojęzycznych. Poza pewnymi wyjątkami



Zbigniew Mikielawicz, 2018, projekt Pomnika Upamiętniającego Wypędzenia Wielkopolan w czasie II Wojny Światowej – Poznań

wynikającymi ze szczególnego rodzaju artystycznych strategii metafora wydaje się szczelnie wypełniać całą przestrzeń sztuki i jeśli nawet nie ujawni się w intencji autora dzieła, to pojawić się może u odbiorcy w fazie opisu czy interpretacji.

Być może twórczość artystyczna i krytyczna nie jest w ogóle możliwa bez metafory, ale moim zadaniem nie jest rozstrzygnięcie o tym, ani też zajmowanie się naukowo pojęciem metafory w szerokim jej rozumieniu, gdyż nie mam ku temu odpowiednich kompetencji i świadomie unikam bibliografii. Natomiast jako rzeźbiarz chciałbym skoncentrować się na konkretnym tylko wycinku tematu i skupić uwagę na przedmiocie metaforycznym pełniącym w sztuce rolę windy dla naszej wyobraźni. Dla lepszego zilustrowania dokonuję uproszczenia, zamieszczając kilka przykładów dzieł sztuki przestrzennej różnych artystów z użyciem tego samego przedmiotu.

Warunkiem pojawienia się przenośni poetyckiej, bez względu na dyscyplinę sztuki, jest rozpoznawalny przedmiot, który poprzez odpowiednie zabiegi uzyskuje dodatkowo nowe, nieoczekiwane znaczenie.

Czy zatem sztuka abstrakcyjna może być metaforyczna? Tak, o ile użyta forma stanowi analogię do możliwej do skojarzenia sytuacji, jest wizualnym ekwiwalentem przedmiotu. To jednak szczególna sytuacja, której ze względu na rozmiar tekstu nie będę rozwijał.

Namalowany przedmiot już jest transpozycją poprzez oczywisty fakt przeniesienia go w akcie twórczym z rzeczywistości trójwymiarowej na płaszczyznę. Przeważnie bezbłędnie rozpoznajemy sam przedmiot, jak też to, że ten przedmiot jest namalowany, a dalej zwykle próbujemy odczytać sens, odkryć metaforyczną naturę tego przedmiotu. Platońska idea *mimesis*, mimo dwudziestowiecznych formalizmów, do dziś nie została złamana, a pytanie o to, co obraz przedstawia, jest stale pierwszorzędne. Dobrym przykładem chęci podważenia tego schematu percepcyjnego jest obraz z fajką René Magritte'a – *Ceci n'est pas une pipe*. W istocie, nie mamy tu do czynienia z fajką, lecz tylko z jej malarskim przedstawieniem. W tej grze z widzem przedmiotem staje się materialnie istniejące płótno na ramie pokryte farbą, a nie to, co jesteśmy w stanie skojarzyć ze znanym z naszej rzeczywistości przedmiotem. To odsyłanie nas w inną rzeczywistość za pomocą obrazu już posiada znamiona metaforyczne, nawet jeżeli pominiemy cały bagaż indywidualnych wczuć i odczytań, uprawnionych wraz z Ingardenowską konkretyzacją – czytanie tekstu.

Jednak jeszcze bardziej złożoną sytuację obserwujemy w sztukach przestrzennych.

Ale wróćmy na chwilę do Magritte'a i wyobraźmy sobie fajkę wyrzeźbioną. Jeżeli będzie to rzeźba w odpowiedniej do istniejących fajek wielkości, to jak uznać ją za dzieło rzeźbiarskie, a nie produkt rzemiosła? Nawet jeżeli uznamy ten produkt za wyjątkowo piękny i artystycznie wartościowy, to metafora nie wystąpi. Metaforyczna winda nie przeniesie nas do innej rzeczywistości, bo rzeczywiste i wyobrażone jest w tym przypadku tym samym.

Od zarania dziejów przedmioty pojawiały się w rzeźbie bardzo sporadycznie i raczej jako atrybuty służące najczęściej do identyfikacji przedstawianych osób. Czy łatwo nam znaleźć martwą naturę w rzeźbie albo pejzaż? Mamy ogromną liczbę fantastycznych przedmiotów niemetaforycznych, bardziej lub mniej kunsztownych

wytworów sztuki użytkowej: naczyń, instrumentów, fajek itd.

Skąd zatem widoczny dziś w sztukach trójwymiarowych triumf przedmiotu, jako motywu już nie tylko występującego w roli podrzędnej, pomocniczej, ale samodzielnie w niekwestionowanej roli autonomicznego przedmiotu metaforycznego?

Pytanie to stawiam badaczom, historykom czy teoretykom, gdyż sam nie potrafię rzeczowo na nie odpowiedzieć, nie dysponując oprócz intuicji odpowiednimi narzędziami do zgłębienia tego ciekawego fenomenu.

Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na trzy podstawowe, rozpoznane przeze mnie aspekty tego tematu:

1. przedmiot gotowy lub zrealizowany w celach artystycznych,
2. przedmiot przekształcony,
3. przedmiot jako inspiracja i transpozycja w formę rzeźbiarską.

Wiadomo, że artyści rzeźbiarze mają swoje ulubione materiały i sposoby ich wykorzystania. Wielu z nich ma też ulubione przedmioty, których chętnie używa do swoich kompozycji. Te specyficzne przedmioty są jak znaki rozpoznawcze w identyfikacji autora. Jeżeli widzimy stopy metalowych trybów czy szklanych butelek, to pewnie mamy do czynienia z Tonym Craigiem, dmuchane zabawki czy inne bibeloty zdradzają autorstwo Jeffa Koonsa, ciuchy mogą być Michelangela Pistoletta albo Mariana Stępaka, meble i zegary – Jarosława Kozłowskiego, banany – Marcina Berdyszaka, krzesła, laski, ptasie pióra – Jacka Jagielskiego, a drzwi czy schody – Moniki Sosnowskiej.

Repertuar dość szeroki i aby w dalszej części tekstu nie zgubić istoty problemu, przechodząc do omówienia wymienionych wyżej punktów już z wykorzystaniem konkretnych przykładów, tak jak już zapowiedziałem, postawię na jeden wybrany przedmiot. Niech będzie nim stół. Mam na wyciągnięcie ręki wiele stołów autorstwa koleżanek i kolegów z mojego tylko toruńskiego środowiska. Na potrzeby niniejszego tekstu posłużę się kilkoma z nich, prosząc o wyrozumiałość czytelników spoza tego środowiska.

Jak wiemy, jest stół jadalny, kuchenny, szwedzki, operacyjny, stolarski, kreślarski, bilardowy i może mniej dosłownie – stół negocjacyjny, okrągły stół czy stół ofiarny. Za każdym razem jednak mamy do czynienia z przedmiotem użytkowym, pełniącym określoną funkcję.

Jak pamiętamy, Duchamp otworzył szeroko drzwi do galerii sztuki z przedmiotami w roli dzieł.

1. Zatrzymajmy więc do jednej z takich galerii. Odbyna się właśnie wernisaż wystawy Elżbiety Jabłońskiej. Jedynymi obiektami w zaaranżowanej przestrzeni sztuki jest kilka zbyt dużych w stosunku do skali człowieka

mebli wykonanych specjalnie na tę okoliczność. Widzowie przechodzą obok ponadnaturalnej wielkości stołu, starając się z większym niż zazwyczaj trudem sięgnąć po tradycyjny wernisażowy poczęstunek. Z niczego więcej



Elżbieta Jabłońska, Kuchnia, instalacja i performance podczas wystawy *Pod flagą białoczerwoną. Nowa sztuka z Polski* – wystawa przygotowana przez Narodową Galerię Zachęta w Warszawie, 18 marca – 2 maja 2004 – Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie



Ala Majewska, *Stół*, 2020, obiekt rzeźbiarski – wystawa *Trudne niebo* w CSW Toruń 2020

nie są w stanie skorzystać. Celebracja wydarzenia, jakim jest otwarcie wystawy, stanowi bowiem jedyną treść wystawy. Ta minimalistyczna sytuacja zwraca uwagę widzów na nich samych jako statystów w wykreowanym towarzysko-artystycznym rytuale afirmującym samo zdarzenie, przejawiające się jako autonomiczny artefakt, podczas którego nawet nie wypada pytać o rangę sztuki ze względu na zawartość i jej wartość. Niedopasowanie fizycznych wielkości ludzi względem mebli, i odwrotnie, wskazuje na sprzężenie wartości również w sensie metaforycznym.



Krzysztof Mazur, *Pomiędzy*, 2016, drewno 90 x 78 x 212cm – wystawa 25 lat Galerii Nad Wisłą – wystawa jubileuszowa, Galeria ZPAP w Toruniu 2016.

2. Gdzie miłość i zgoda panuje – taka oto sentencja została wygrawerowana złotymi zgłoskami na fragmencie obręczy stołu, przy którym treść ta brzmi niemal jak gorzka ironia. Ala Majewska – autorka dzieła – wykorzystując gotowy mebel, odpowiednio go poprzez fragmentaryzację najpierw przekształciła i następnie zainstalowała w przestrzeni, dezintegrując i pozbawiając dotychczasowej funkcji użytkowej. To szczególnie, bo precyzyjnie zdefiniowana dekompozycja mebla, który zazwyczaj integruje członków małych społeczności. Forma nie pozostawia jednak złudzeń. Nie mamy wątpliwości, że oto pojawił się problem w relacjach międzyludzkich w najbliższym otoczeniu. To rodzaj związanej historii rodzinnej z rozbiciem i odejściem w finale, który wcale nie zamyka sprawy. Stół jako przedmiot metaforyczny na tyle jest tu pojemny, że każdy z widzów może odnaleźć w nim swoje własne doświadczenia bądź sytuacje zaobserwowane. Chyba nie ma osób, dla których ten mebel będzie pusty, pozbawiony analogii i towarzyszących refleksji czy emocji.

3. Przedmiot, jako inspiracja z transpozycją w formę rzeźbiarską – wersja pomnikowa Zbigniewa Mikielewicza, niestety zachowana jedynie w formie projektu. Pomnik przypomina o tragicznych wydarzeniach związanych z wypędzeniem, a więc unicestwieniem miejsca

warunkującego ludzką tożsamość wraz z szeroko pojętym rozwojem osobistym i społecznym w ramach określonej kulturowości. Centrum tej podstawowej wspólnoty społecznej symbolicznie stanowi kamienny stół posadowiony na kwadratowej bryle przypominającej obrys domu. Wszystkie te elementy rozdziera dramatyczne pęknięcie, będące nieusuwalnym piętnem grozy sytuacji warunkującej dalsze losy ludzi. Składowe kompozycji: skala, materiał i forma – budują dramaturgię. Założenie jest monumentalne ze względu na skalę, zastosowany materiał i formę. Forma stołu jest maksymalnie uproszczona, sprowadzona do prostopadłościennego bryły, której surowość burzy asymetrycznie udrapowany koronkowy obrus. W tym przykładzie rozpoznawalność przedmiotu nie jest oczywista, ale jeżeli ktoś bardziej skojarzy go z ołtarzem czy np. katafalkiem, to jedynie tym bardziej wzmocni przekaz w powiązaniu z pojęciem ofiary złożonej czy mimo woli poniesionej.

W ramach tego samego trzeciego punktu sięgnę jeszcze do jednego przykładu – do jednej z moich własnych prac rzeźbiarskich z motywem stołu. Podobnie jak w przypadku dzieła Ali Majewskiej moja propozycja też dotyczy relacji międzyludzkiej, z tym że wyraźnie ukierunkowanej biegunowo, a nie odśrodkowo. Kompozycja na planie wydłużonego prostokąta wskazuje na przeciwstawność stron lewa-prawa. Pomiędzy

stronami piętrzą się sęki w naturalny sposób zawsze przecież obecne w drewnianych stołach, ale w tym wypadku zostały mocno rzeźbiarsko wyeksponowane i jako fizyczne przeszkody redukują funkcję stołu jedynie do sfery mentalnej. Sęk także ma tu naturę metaforyczną – znaczy pojawiające się problemy. Obiekt został powołany do istnienia tylko na potrzeby wyrazowe ze stałym napięciem bez przewidywanego w relacjach wyobrażonych uczestników dialogu, progresu czy regresu. To bardziej permanentny stan niż dynamiczny proces z jakimś wymarzoną w perspektywie kresem. To ilustracja kondycji ludzkiej zawsze obciążonej zmaganiem w bezpośrednich relacjach, zwłaszcza tych najbardziej intymnych ja–ty, bo tylko na tyłu partnerów w dialogu udzielam przestrzeni.

Jestem autorem kilku rzeźb z motywem stołu, co uzmysławia mi, że nie byłem w stanie w jednej pracy zarzeć złożoności problematyki, jaka pojawia się w odniesieniu do tego jednego wybranego metaforycznego przedmiotu. Jego pojemność wyrazowa i interpretacyjna poprzez różne ujęcia jest na tyle duża, że zapewne pojawiać się będzie wciąż cała masa niezależnych od siebie kolejnych autorskich jego wersji.

W podsumowaniu tych trzech zilustrowanych przykładami aspektów warto zwrócić uwagę na to, że omawiany tu przedmiot metaforyczny może posiadać różne właściwości, niekoniecznie pozbawione pierwotnej funkcji użytkowej, jak w przykładzie 1. Nie ogranicza go też przestrzeń, chociaż rzadko mamy do czynienia ze stołami wielkości mocno odbiegającej od skali tradycyjnego stołu. Stół, jako przedmiot metaforyczny, może pojawić się w scenerii kameralnej, ale może też zaistnieć w przestrzeni publicznej, jako forma monumentalna. W stosunku do konkretnego przedmiotu warstwa semantyczna, może być mocno okrojona z uwagi na nasze doświadczenia w ramach wcześniej rozpoznanych funkcji i mimo uruchamianych poetycko skojarzeń może nie przekraczać obszaru relacji międzyludzkich i oscylować jedynie w tym obrębie.

\*\*\*

Mój wybór przedmiotu na potrzeby tego tekstu, jak już napomknąłem, nie był przypadkowy. I chociaż oprócz stołów wykonałem serię łodzi i może kilka innych rodzajów przedmiotów, to stół być może poprzez swoją zwyczajność zanurzoną w codzienności jest najbliższy mojemu doświadczeniu i doświadczeniu potencjalnego odbiorcy. Każdy jednak inny przedmiot mógłby znaleźć swoje uszczegółowione opracowanie dotyczące metafory – tytułowego hasła aktualnego numeru pisma artystycznego „Warstwy”. Moją intencją było jedynie zwrócenie uwagi na zjawisko z perspektywy moich obserwacji i mojej praktyki. Przedmioty metaforyczne, jak już wspominałem, rozmnożyły się w przestrzeni sztuki

w ostatnich latach niebywale, chociaż zasada popytu i podaży, jak w wypadku obecnie notowanej nadprodukcji dóbr materialnych, nie ma tu raczej zastosowania. Potrzeba wyrażania była, jest i będzie bez względu na zmieniające się koniunktury. Przedmioty metaforycznie ożywione towarzyszą nam obecnie powszechnie i zapewne długo jeszcze nie znikną z przestrzeni sztuki, zwłaszcza w momencie, gdy ich potencjał został właśnie z zafascynowaniem odkryty.

**Słowa kluczowe:** obiekt, metafora, przestrzeń, instalacja, rzeźba

KRZYSZTOF MAZUR

### Metaphorical object

#### Summary

The author focuses on a specific aspect of a metaphor is, i.e. on a metaphorical object, which in contemporary art often plays a key role. He focuses on the differences in depicting an object on a plane and in space, accentuating a particular complexity of the role of the metaphorical object in spatial arts. The paper discusses basic aspects, such as:

- a ready object
- a transformed object
- an object as an inspiration and transposition into a sculpting form

To better illustrate the topic, the author presents and briefly describes from the metaphorical point of view a few examples of works of spatial art by various artists using the same object.

**Key words:** object, metaphor, space, installation, sculpture

#### Ilustracje:

Elżbieta Jabłońska, *Kuchnia* – instalacja i performance podczas wystawy: *Pod flagą białą-czerwoną. Nowa sztuka z Polski* – wystawa przygotowana przez Narodową Galerię Zachęta w Warszawie, 18 marca – 2 maja 2004 – Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie.

Ala Majewska, *Stół 2020*, obiekt rzeźbiarski – wystawa *Trudne niebo* w CSW Toruń, 2020.

Zbigniew Mikielewicz, projekt pomnika upamiętniającego wypędzenia Wielkopolan w czasie II Wojny Światowej – Poznań, 2018.

Krzysztof Mazur, *Pomiędzy*, drewno, 90 × 78 × 212 cm, 25 lat galerii *Nad Wisłą* – wystawa jubileuszowa, galeria ZPAP w Toruniu, 2016.

# Wędrowanie z Hokusaiem, czyli rzecz o narracji wystawy *Hokusai. Wędrując...*

## Drzeworyty japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie

Im dłużej bada człowiek sztukę japońską, tym bardziej pasjonuje się tą sztuką; czyż nie jest najniezwyklejsza, najsubtelniejsza, najśmielsza, najwykwintniejsza, najbardziej ekstrawagancka, najwdzięczniejsza, gdy zmierza od najbardziej zdumiewającej fantastyki do najbardziej wyszukanej poezji, od najskrupulatniejszej obserwacji do najintensywniejszego życia, z zawsze nieporównaną maestrią wykonania...

Słowami wybranymi na motto tego tekstu zachwycał się sztuką japońską w 1901 r. wielki jej znawca, znakomity kolekcjoner i największy darczyńca Muzeum Narodowego w Krakowie – Feliks „Manggha” Jasiński (1861–1929). Gdy 120 lat później, w roku 2021, finalizowa-

geniuszem – Jasiński, który swój najpopularniejszy pseudonim „Manggha” zaczerpnął od tytułu serii albumów rysunkowych *Hokusai Manga (Różnorodne szkice)*. Scenariusz wystawy wykorzystywał ponadpokoleniowy dialog między „wielkimi nieobecnymi” – dopowiedziany współczesną myślą badawczą, za którą odpowiedzialna była kuratorka wystawy.

Należy podkreślić, że jedną z najważniejszych cech przedsięwzięcia było oparcie pierwszej w Polsce monograficznej wystawy Hokusai na całości na zbiorach własnych Muzeum Narodowego w Krakowie, a większa część eksponowanych drzeworytów pochodziła z daru Feliksa „Manggi” Jasińskiego z 1920 r. Do tej dyskusji o sztuce, a zarazem narracji wystawy dołączył dr Jens Wiebel, który w 2018 r. przekazał MNK zbiór japońskich grafik, w tym 26 drzeworytów autorstwa Hokusai, co niezwykle wzbogaciło warstwę ekspozycyjną. Obiekty te – bardzo dobrej jakości technicznej drzeworyty publikowane w latach dwudziestych XX w. – stanowiły na wystawie materiał porównawczy zarówno dla odbitek z czasów Hokusai, jak i tych produkowanych współcześnie, o kolorystyce znacznie odbiegającej od oryginałów.

Na okoliczności powstania ekspozycji miały wpływ także znaczące rocznice ostatnich lat – jak np. stulecie stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią, uroczyste obchodzone w 2019 r. W porównaniu ze światem dyplomacji sztuka pokazała, że znacznie wcześniej przetrzała drogę kontaktów, a inspiracje kulturą japońską wyprzedziły o dwie dekady świat polityki. Rok 2019 obchodzony był również na świecie jako 170. rocznica śmierci Hokusai, a kolejny – jako 260. rocznica urodzin geniusza, którego sława wpłynęła na opublikowanie pierwszej biografii japońskiego artysty poza Japonią. Również 100. rocznicę przekazania daru Feliksa Jasińskiego dla Muzeum Narodowego w Krakowie upamiętniła doniosłej rangi wystawa przygotowana przez kilka lat.

Przytoczenie tak wielu rocznic, pretekstów i wydarzeń wokół wystawy już we wstępie do artykułu ma bardzo konkretny cel. Do każdej z tych okoliczności nawiązywał bowiem scenariusz wystawy, która była opowieścią zarówno o Hokusai, jak i o epoce, w której żył; o fascynacji, która wyszła daleko poza granice



il. 1 Hokusai, *Szataś nad jeziorem Suwa w prowincji Shinano, Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi*, 25,2 × 35,9 cm, pocz. 1831

waliśmy przygotowania do wielkiej wystawy Hokusai Katsushiki (1760–1849), wciąż nawiązywaliśmy do fascynacji tego kolekcjonera. Wykorzystując dodatkowo pretekst przypadającej w tym roku 160. rocznicy urodzin Jasińskiego, kuratorka zaproponowała, by jako wyraz hołdu dla tego krytyka sztuki uczynić z niego *cicerone* – jednego z głównych przewodników po wystawie.

W ten sposób na jednej wystawie niejako spotkali się wielki japoński artysta – Hokusai i zafascynowany jego



il. 2 Hokusai, *Wielka fala w Kanagawie, Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi*, 25,0 × 37,3 cm, koniec 1831

zamkniętej jeszcze wówczas Japonii. Opowieść ta odnosiła się również do techniki drzeworytu doprowadzonej do perfekcji przez mistrzów *ukiyo-e*, czyli obrazów przepływającego świata.

Wydaje się, że przede wszystkim była to opowieść o człowieku, który do tego świata należał. O artyście poddającym się wiecznemu ruchowi napędzanemu twórczym niepokojem o niedoskonałość formy, wyrazu, idei...

Hokusai, świadomy niekończącej się wędrówki ku doskonałości, pozostawił po sobie istotną wypowiedź podsumowującą etapy poszukiwań. W roku 1834, w okresie gdy podpisywał się Gakyōrōjin Manji, została ona opublikowana we wstępie do albumu *Fugakuhyakkei* (*Sto widoków góry Fuji*). Wrażliwy, choć bezkompromisowy, wymagający od siebie, przekraczający granice wyobraźni – tylko wobec sztuki pozostał pokorny.

Już w szóstym roku życia miałem manię malowania tego, na czym moje oczy spoczęły. Do pięćdziesiątego roku popełniłem był mnóstwo dzieł, ale wszystko to djabła warto. Dopiero mając lat siedemdziesiąt trzy, zacząłem tworzyć rzeczy nie zupełnie pod rudym psem, pojmować kształt i kolor. Mając lat osmdziesiąt, zacząłem niewątpliwie robić rzeczywiste postępy, w dziewięćdziesiątym dojdę do zrozumienia istoty rzeczy, w setnym zjawią się dzieła praw-

dziwie artystyczne, a w sto-dziesiątym potrafię tchnąć życie w każdą linię, w każdy punkt.

### Koncepcja wystawy

Koncepcja wystawy zakładała wielopoziomą prezentację twórczości Hokusai Katsushiki. Stanowiła zaproszenie do wędrówki rozumianej wielorako. Z jednej strony – jako przemieszczanie się po traktach Japonii, w tym Tōkaidō, łączącego Edo (dzisiejsze Tokio) z dawną stolicą – Kioto. Z drugiej – odnosiła się do rozbudowanego kontekstu okresu Edo (1603–1868), wędrówek metaforycznych poprzez kulturę i sztukę, zwłaszcza drzeworyt i malarstwo nurtu *ukiyo-e*, który zdominował filozofię i estetykę warstw mieszczańskich. Przywołując sylwetkę i temperament artystyczny Hokusai, podkreślała jego pasję wędrówki w poszukiwaniu prawdy w obrazie, a także osadzała twórczość tego mistrza w tradycji japońskiej sztuki i inspiracji, które aktualne są do dziś.

Przyjmując zaproszenie na wystawę, widz wkroczył w przestrzeń epoki Edo (1603–1868), czasu, gdy po wiekach bratobójczych wojen zapanował w kraju pokój pod rządami rodu Tokugawa. Istotne zmiany w hierarchii społecznej pozbawiły wpływów klasę samurajów, z których wielu stało się wówczas bezpańskimi roninami. Natomiast kwitnący handel wzbogacił



il. 3 Hokusai, *Piękna pogoda przy południowym wietrze, Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi*, 24,8 × 37,4 cm, koniec 1831

mieszczach (jap. *chōnin*) i podniósł jego rangę do warstwy decydującej o guście epoki. Czasy pokoju pozwalały cieszyć się życiem, lecz wspomnienie nieodległych wojen, a do tego trudne naturalne warunki na wyspach wpłynęły na postrzeganie życia jako wartości ulotnej, kruchej.

Hedonistyczny sposób myślenia o życiu i chwytanie chwil znalazły odzwierciedlenie w literaturze i sztukach plastycznych tego okresu. Trafnego podsumowania panującej wówczas filozofii dokonał pisarz o wielkim narracyjnym talencie Asai Ryōi (1612–1691) w wydanej w 1661 r. książce *Ukiyo monogatari* (*Opowieści przepływającego świata*). Jako wnikliwy obserwator i doświadczony życiem ronin dostarczył zwięzłego, poetyckiego opisu, który do dziś uchodzi za rodzaj manifestu epoki:

Żyjąc tylko przez chwilę, oddajemy się radości podziwiania księżyca, śniegu, kwitnienia wiśni i liści klonu, śpiewając pieśni, pijąc wino i zatracając się w przemijaniu, przepływaniu, nie dbając o pospolitość, która zagląda nam w twarz, omijamy przeszkody tak jak tykwa unoszona z prądem rzeki – to właśnie nazywamy *UKIYO*.

Warto w tym miejscu wyjaśnić, że pojawiające się w opisach określenie *ukiyo-e* jest rozbudowaną formą

pojęcia *ukiyo* poprzez dodanie japońskiego sufiksu *-e* (pol. obraz), co pozwala odczytywać *ukiyo-e* jako „obrazy z przepływającego świata, świata ulotnego, kruchej, efemerycznej”.

### Wędrując ze słońcem

Po ogólnym zapoznaniu z epoką i sylwetką Hokusai wystawa otwierała pierwszą przestrzeń „wędrowki”. Była nią sfera jednego z najsłynniejszych cykli drzeworytów na świecie – *Trzydziestu sześciu widoków góry Fudzi* (*Fugaku sanjurokkei*).

Na początku roku 1831 wydawca Hokusai, Nishimuraya Yohachi, opublikował w jednym z albumów pierwszą odbitkę, którą opatrzył komentarzem, że wraz z mistrzem przewidują wydanie całej serii drzeworytów pokazujących górę Fudzi w nietypowy sposób, bo w monochromatycznej wersji *aizuri-e* (*aizuri* – niebieski, *e* – obraz). Wiązało się to z wykorzystaniem niebieskich pigmentów – tradycyjnego japońskiego indygo oraz błękitu pruskiego przywiezionego do Japonii ok. 1820 r.

W całej serii publikowanej ok. 1832 r. pojawiło się tytułowych 36 grafik. Po ogromnym sukcesie tego wydania Hokusai dokomponował kolejnych dziesięć plansz, rozbudowując serię, której tytuł zachowano jednak w wersji pierwotnej.



Pomimo konkretnej, policzalnej liczby plansz nie określono dotychczas ich „kolejności”. Autorzy książek bądź kuratorzy wystaw przyjmowali dowolną formułę prezentacji – np. oglądanie góry z miejscowości odwiedzanych zgodnie z ruchem wskazówek zegara – od zachodu, przez północ, wschód ku południowej stronie świata. Porządkowano też grafiki od najbliższych lub najdalszych odległości usytuowania danego miejsca widokowego od przedstawianego obiektu.

Dopiero ostatnie lata badań przyniosły niezwykle ciekawy klucz–podpowiedź stanowiący nową sugestię kolejności. Nawiązując do niej, powstał na ekspozycji układ drzeworytów, który odpowiadał kolejnym stadiom pejzażu sprzed wschodu słońca, gdy słońce jeszcze nie sięga linii horyzontu, nieco później, gdy nieznacznie styka się z tą linią, rozjaśniając różowiejącą łuną obraz spowity dotychczas w niebieskoszarych mgłach. Wraz z unoszeniem się słońca coraz wyżej świat zyskuje coraz bogatszą gamę barw.

W tym miejscu warto wyjaśnić, że tylko początkowe plansze zostały utrzymane w typie *aizuri-e* i – wbrew wcześniejszym zapowiedziom – kolejne wzbogacane były o niuanse różowości, a po przejściu przez niemal wszystkie subtelności poświaty poranka reprezentowały najbardziej klasyczną feerię kolorów właściwą dla obrazów *nishiki-e* (*nishiki* – brokat, *e* – obraz), zwanych brokatowymi z racji bogactwa mieniących się barw.

Jednej idei pozostał Hokusai wierny w tym cyklu – konturom opracowanym w kolorze niebieskim. Tak prosty zabieg spowodował „zmiękczenie” rysunku i silniejsze związanie optyki z naturalnym widzeniem oka niż przy stosowaniu popularnych czarnych linii.

Prezentowane na wystawie odbitki plansz z różnych okresów pozwalały na delektowanie się smakiem dyskretnych (lub nie) różnic kolorystycznych, które tak często wpływają na odbiór konkretnego obrazu.

#### Poezja w obrazach i zobrazowane poezje

Od tego momentu ekspozycja wymagała większego przygotowania i wrażliwości na słowo. Wkraczaliśmy bowiem w świat tradycyjnej japońskiej poezji, której antologię *Ogura hyakunin-issū* ułożył w XII w. Fujiwara-no Teika (1162–1241). Żyjący w erze hołdowania ulotnym przyjemnościom Hokusai nie tylko znał klasyczną literaturę, ale poprzez swoją wrażliwość transponował ją na język wizualny. Nigdy nie było to bezpośrednie przełożenie ilustrujące tekst. Odnosząc się do wyrafinowanej wrażliwości i wyobraźni, Hokusai wysoko stawiał poprzeczkę sobie jako autorowi, ale i odbiorcom. Jednym z takich przykładów jest wiersz Ariwara-no Narihira, który, pojmany w Chinach, opisuje tęsknotę za krajem, przy czym głównym motywem wiersza czyni księżyc. Na drzeworycie ilustrującym ten wiersz księżyc pojawia się jako główny bohater, ale tylko jako odbicie na tafli jeziora.

Gdy patrzę  
na bezkres nieba  
czy tam w Kasudze  
zza góry Mikasa  
ten sam księżyc spogląda?

Trudno u Hokusai szukać dosłowności w interpretacji poezji. Jednocześnie wydaje się, że często prowadzi dowcipny dialog z odbiorcą, któremu zostawia dużo przestrzeni. Treści nieodczytane nadal tkwią w obrazie i tylko odbiorca wychodzi nieubogacony z tego spotkania.

Pozostając w sferze słowa, warto przytoczyć choć jeden przykład portretów samych poetów, z których wielu określano mianem nieśmiertelnych. Do tego grona należy również Ono-no Komachi (ok. 834–900), słynąca z poetyckiego talentu, niezwyklej inteligencji i urody. Jej portret wykonany został przez Hokusai z wykorzystaniem pisma japońskiego, które daje niezwykłą możliwość kaligraficznego wpisania postaci w swoje własne imię.

Szczególne miejsce w tradycji Japonii, jak i na ekspozycji zajmowały historie o duchach. Nawet mło-



il. 4 Hokusai, *Wiersz dworzanina Abe-no Nakamara, Sto wierszy od stu poetów* namalowanych według objaśnień piastunki, 24,9 × 36,3 cm, ok. 1835–1836

dzi Japończycy odwiedzający wystawę odnajdywali na planszach drzeworytów dobrze znane wyobrażenia upiornych zjaw. Do takich należy na pewno opowieść *Sarayashiki* (*Porcelanowy dwór*), o duchu młodej dziewczyny wrzuconej do studni za stłuczenie porcelanowego talerzyka. Zważywszy na rok wydania oryginału – 1833 – kształt dymka wypuszczanego z ust zjawy znakomicie wskazuje źródła charakterystycznie wygiętej secesyjnej linii.



il. 5 Hokusai, *Poetka Ono-no Komachi, Sześciu nieśmiertelnych poetów*, 37,0 × 23,0 cm, 1810



il. 6 Hokusai, *Porcelanowy dwór Sarayashiki, Opowieści przy stu knotkach*, 24,3 × 17,2 cm, 1833 (odbitka późniejsza, b.d.)

### Mistrz wody

Każda wystawa powinna być skonstruowana jak dobrze zaprojektowany ogród – to jego kompozycja wskazuje miejsca, gdzie warto skierować wzrok, z jakiego kąta i jakiej perspektywy ukaże się kolejna odsłonięta tajemnica. Z kolei narracja wystawy musi mieć swój rytm – od intensywnego, poprzez utrzymywanie napięcia u widza, aż po możliwość odpoczynku. Takim miejscem była przestrzeń, w której prezentowane były serie drzeworytów związane z żywiołem wody. A przede wszystkim – niezwykła, niemal magiczna seria z widokami wodospadów (*Oglądanie wodospadów w różnych prowincjach/ Shokoku taki meguri*). W całej serii powstało osiem plansz. Jasięskiemu nie tylko udało się zdobyć wszystkie, ale jedną odbitkę uzyskał w dwóch kopiach, co pozwoliło na podkreślane już wcześniej delectowanie się różnicami między poszczególnymi planszami.

Hokusai zdecydowanie pokazuje w swojej twórczości fascynację żywiołem wody. W tej serii dochodzą do głosu zarówno umiejętność patrzenia na wodę i dostrzeganie różnych jej form, jak i genialne transpozycje tego żywiołu na dwuwymiarową powierzchnię drzeworytu. Jeden z wodospadów – o nazwie Kirifuri – zyskał u Hokusai niemal organiczny, pełzający kształt, o nieco drapieżnym charakterze poprzez skojarzenie ze szponiastą dłonią. Choć budzi grozę, widok nadal przykuwa uwagę i intryguje.

### Surimono – druki okolicznościowe

Pod wieloma względami część wystawy, w której prezentowane były druki okolicznościowe *surimono*, stanowiła przestrzeń wyjątkową.

Drzeworyty tego typu powstawały na szczególne okazje, w limitowanych wersjach, z dbałością o wyrafowanie kolorystyczne i kompozycyjne, często uzupełniane złoceniami, srebrzeniami, jak i ślepym tłoczeniem *karazuri*. O ile przy tzw. regularnych drzeworytach używano kilku czy kilkunastu kolorów, to przy tych drukach liczba desek rzeźbionych pod osobny kolor dochodziła nawet do trzydziestu.

W kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się ponad czterdzieści druków okolicznościowych autorstwa Hokusai. Wśród nich jeden jest jego autoportretem.

Kompozycje często uzupełniane były okolicznościowymi wierszami *kyōka* – zabawnymi, nawiązującymi do danego święta lub okazji. Wielokrotnie obrazy nawiązywały do legend, historycznych bohaterów, postaci bóstw czy zwierząt patronujących konkretnym latom w chińskim zodiaku. Najwyższy stopień wyrafowania doceniał sam Jasięski, który część bezcennych druków *surimono* przechowywał w teczce opatrzonej własnoręcznym komentarzem: „Nie dla bydła”. Kolekcjoner uchodził za osobę bezkompromisową, jeśli



il. 7 Hokusai, *Wodospad Kirifuri w górach Nikkō w prowincji Shimotsuke, Oglądanie wodospadów w różnych prowincjach*, 37,5 × 24,9 cm, pocz. 1833

rzecz dotyczyła sztuki, ale też umiał mówić o niej tak jak opisywał *surimono* w słynnej teczce:

*Surimono* (karta z powinszowaniem) [...] niesłychana subtelność w zestawieniu plam barwnych. Szczyt wytworności i doskonałości technicznej.

### Wędrowka traktem Tokaido

Podążając za scenariuszem wystawy, docieramy do traktu Tokaido – drogi łączącej nową stolicę – Edo (dziś Tokio) z dawną – Kioto. Początkową i końcową stację łączyły 53 przystanki, stacje, gdzie można było odpocząć, wymienić konie, skorzystać z noclegu, posiłku, rozrywki. Każda miejscowość przyciągała uwagę podróżnych jakąś wyjątkową cechą – rodzajem rzemiosła, pomnikiem przyrody, wspaniałym widokiem czy słynną świątynią. Drzeworyty prezentujące kolejne stacje służyły jako przewodniki po kraju i dlatego artyści, którzy bardzo licznie produkowali serie poświęcone



il. 8 *Autoportret artysty jako rybaka*, 21,8 × 19,4 cm, ok. 1825

temu traktowi, szukali sposobów na zachęcenie do odwiedzenia takiego miejsca.

Hokusai również wykonał kilka serii drzeworytniczych, za każdym razem odwołując się do innych przypraw, podań czy charakterystycznych widoków.

Jedną ze stacji o nazwie Fukuroi, poprzez skojarzenie ze szczęściem (jap. *fuku*) zilustrował zabawną scenką w herbaciani, gdzie młoda kobieta podaje czarkę herbaty podróżnemu – a jest nim... Daikoku – jeden z siedmiu bogów szczęścia.

Słynna stacja w Kameyama stała się pretekstem do pokazania sylwetek pięknych kobiet podróżujących traktem. W oddali widać majestatyczną sylwetkę zamku należącego do rodu Ishikawa.

### Hokusai Manga i inne wzorniki

W opowieści o Hokusaiu nie mogło zabraknąć albumów, które przyczyniły się do popularności tego artysty wśród współczesnej młodzieży, i to na całym świecie. Ale zanim do tego doszło, albumy z rysunkami nazwanymi przez samego mistrza *manga* – tłumaczone jako „rysunki wypływające bezwiednie spod pędzla” – stanowiły w ówczesnej Japonii rodzaj podręczników, źródło nauki rysowania. Z czasem powstawały także albumy dedykowane rzemieślnikom, dekoratorom np. fajek czy grzebieni.

Pierwszy tom *Hokusai Manga* został wydany w 1814 r., ostatni, piętnasty, ukazał się niemal trzydzieści lat po śmierci artysty – w 1878 r. Doliczono się ponad czterech tysięcy rysunków w całej serii, którą kompleto- wano w ciągu sześćdziesięciu lat. Wszystkie wydane techniką drzeworytniczą stanowią doskonałe źródło wiedzy o szkicowaniu sylwetek ludzkich, postaci, roślin, zwierząt, bohaterów realnych i fantastycznych



il. 9 Hokusai, *Przystanek Fukuroi, Pięćdziesiąt trzy przystanki na tracie Tōkaidō*, 12,8 × 18,4 cm, 1804; odbitka późniejsza, ok. 1810–1815

zjaw, odnoszą się do lekkiej spontanicznej kreski, ale i odwołują się do geometrii wykreślnej i precyzyjnych rysunków architektonicznych.

Feliks Jasieński, który zainspirowany właśnie tymi tomami Hokusai przybrał najpopularniejszy ze swoich literackich pseudonimów – „Manggha”, skomentował:

Co znaczy: „Manggha”? Różnorodne szkice.

Co zawiera? Odpowiedzieć można: czego nie zawiera?

Zamykając opowieść o wzornikach *Hokusai Manga*, spinamy swoistą klamrą początek i koniec narracji. Warto odwołać się raz jeszcze do wypowiedzi Jasieńskiego, który – choć nieco egzaltowanym językiem, jednak niezwykle trafnie – podsumowuje albumy, jak i twórczość Hokusai.

Ten, który się podpisywał: „starzec, zwarjowany na punkcie rysowania”, służył najczystszyemu ideałom w sposób budzący dla niego cześć i podziw. Kolosalny talent, wsparty przez kolosalną pracę. Talent najwszechstronniejszy, jaki kiedykolwiek istniał. By się o tem przekonać, wystarczy obejrzeć słynną *Mangghę* i zastanowić się nad każdą stronką tego nadzwyczajnego dzieła, składającego się z piętnastu tomików, z których trzynastcie ukazało się za życia twórcy.

[...]

A zatem encyklopedia małych rozmiarów, będąca jak gdyby ekstraktem tej wielkiej, którą jest cała twórczość artysty.

\*\*\*

Każdy z poruszanych na wystawie tematów, a wśród nich widoki góry Fudzi, wędrowanie po tracie Tōkaidō, sylwetki bohaterów historycznych czy zobrazowane poezje, podróże w głąb wątków literackich, jak też galeria znakomitych technicznie ponad 40 druków

okolicznościowych *surimono*, dawał i daje impuls do kontynuowania opowieści prowadzących w świat tradycyjnej kultury japońskiej, starych baśni i legend opowiadanych przy stu knotkach świec. Sztuka *ukiyo-e* kryje znacznie więcej wątków niż te, które można było przytoczyć, dlatego stawia odbiorcom wymagania wiedzy, wrażliwości, kojarzenia literatury i obrazu. Raz jeszcze warto podkreślić, że tej opowieści towarzyszą najwyższej jakości grafiki z kolekcji MNK, wysoko ceniłone przez specjalistów w kraju ich powstania.

To jedna z tych wędrówek bez końca, odwołujących się do pojęcia „metafora”, bo to właśnie na nim opierała się zarówno warstwa narracyjna wystawy o Hokusai, jak i bieżąca o niej opowieść.

Wiele zagadnień poruszanych w tym artykule znajduje rozwinięcie w publikacjach dotyczących wystawy, a zwłaszcza w katalogu *Hokusai. Wędrując...* Powstał on na podstawie sfinalizowanych do roku 2021 badań, o czym informuje cytowana bibliografia. Hokusai jest artystą opisywanym w niezwykle licznych wartościowych publikacjach. Ta zaś dotyczy bezpośrednio jego związków z kolekcją Muzeum Narodowego w Krakowie.

**Słowa kluczowe:** Hokusai Katsushika, wystawa sztuki japońskiej, Muzeum Narodowe w Krakowie, drzeworyty *ukiyo-e*, sztuka przepływającego świata, wędrowanie metaforyczne

BEATA ROMANOWICZ

**Wandering with Hokusai, or: on the narration of the exhibition *Hokusai. Passages... Japanese woodblock prints from the collection of the National Museum in Kraków***

### Summary

The concept of the exhibition *Hokusai. Wandering... Japanese woodcuts from the collection of National Museum in Krakow* that took place in 2021 has envisioned presentation of works by brilliant Japanese artist, presenting him in context of Edo period and *ukiyo-e* trend – pictures of the Floating World, taking particular notice of the exceptional value of woodcuts. Their technical mastery puts graphics in line with the most celebrated Japanese works from seventeenth to nineteenth century. Both the exhibition and wrought publications have invited to the metaphorical wandering through Japanese landscapes, around Mt. Fuji, into the world of legends, classical literature and its interpretations translated into paintings. By explaining historical, social and literary contexts as

well they have opened the space of the greatest artistic values, present in the private collection of the National Museum in Krakow.

Memories of the exhibition became an excuse to tell about its concept from the curator's point of view, but most importantly to present some of the terms that are worth coming back to and using them as the source of neverending studies and inspiration.

**Key words:** Hokusai Katsushika, exhibition of Japanese art, National Museum in Krakow, Ukiyo-e woodblock prints, art of the Floating World, metaphorical passages

## Bibliografia

- Cultural Bridges: Collections – Encounters – Inspirations. Japanese Art in Central and Eastern Europe till 1919 and beyond*, red. E. Kamińska, B. Romanowicz, A. Görlich, Toruń 2019.
- Feliks Jasioński i jego Manggha, wstęp i oprac. E. Miodońska-Brookes, wybór tekstów M. Cieśla-Korytowska, E. Miodońska-Brookes, Kraków 1992.
- Forrer M., *Hokusai*, New York 1988.
- Forrer M., *Hokusai. A Guide to the Serial Graphics*, Philadelphia 1974.
- Fujiwara no Teika, *Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów*, przekł. A. Zalewska, Poznań 2008.
- Fujiyama. *A japán szépség Hokusai, Hiroshige fametszetein és fényképeken/ The Japanese Beauty on Woodcuts of Hokusai, Hiroshige and on Photos*, „A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai” [Budapest] 2005, nr 4.
- Goncourt E. de, *Hokusai*, Paris 1896.
- Hokusai Manga i inne wzorniki Hokusai*, Kraków 2021.
- Hokusai Returns. A Long-Lost Picture Scroll and Masterpieces from the Collection*, Tōkyō 2016.
- Hokusai the Performer, Electrifying Edo and Nagoya. Bicentennial of the Great Bodhidharma*, Tōkyō 2017.
- Hokusai. Beyond the Great Wave*, red. T. Clark, London 2017.
- Japan in the Fin-de-Siècle Poland. Feliks Jasioński's Collection of Japanese Art and Polish Modernism*, Tōkyō 1990.
- Japanese Art. The Great European Collections*, Tōkyō 1993.
- Lane R., *Images from the Floating World. The Japanese Print*, Fribourg 1979.
- Piękne widoki Wschodniej Stolicy*, t. 1, 2, przekł. B. Murakami, Kraków 2021.
- Romanowicz B., *Hokusai. Wędrując... Drzeworyty japońskie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2021.
- Romanowicz B., *Manga-Manggha-manga. Komiksowość i animacja w sztuce japońskiej. Katalog wystawy*, Kraków 2001.



il. 10 Hokusai, *Przystanek Kameyama, Pięćdziesiąt trzy przystanki na trakcie Tōkaidō*, 12,9 × 17,9 cm, 1804

## Spis ilustracji

### il. 1

Szałas nad jeziorem Suwa w prowincji Shinano/ A View of Mount Fuji Across Lake Suwa/ Shinshū Suwa-ko  
 SERIA/SERIES: Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi/ Thirty-Six Views of Mount Fuji/ Fugakusanjū-rokkei  
 Początek/early 1831; 25,2 × 35,9 cm  
 SYGN./SIGNATURE: Saki no Hokusai Iitsu hitsu [Pędzłem Iitsu, (zwanego) poprzednio Hokusai/ Brush of Iitsu, former Hokusai]  
 WYDAWCA/PUBLISHER: Nishimuraya Yohachi (Eijudō)  
 NR INW./ INV. NO. MNK VI-493

### il. 2

Wielka fala w Kanagawie/ The Great Wave off Kanagawa/  
 Kanagawa-oki nami-ura  
 SERIA/SERIES: Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi/ Thirty-Six Views of Mount Fuji/ Fugakusanjū-rokkei  
 Koniec/late 1831; 25,0 × 37,3 cm  
 SYGN./SIGNATURE: Hokusai aratame Iitsu hitsu [Pędzłem Iitsu, w którego zmienił się Hokusai/Brush of Iitsu, changed from Hokusai]  
 WYDAWCA/PUBLISHER: Nishimuraya Yohachi (Eijudō)  
 NR INW./ INV. NO. MNK VI-486

### il. 3

Piękna pogoda przy południowym wietrze/ Fine Wind, Clear Morning/ Gaifūkaisei  
 SERIA/SERIES: Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi/ Thirty-Six Views of Mount Fuji/ Fugakusanjū-rokkei  
 Koniec/late 1831; 24,8 × 37,4 cm  
 SYGN./SIGNATURE: Hokusai aratame Iitsu hitsu [Pędzłem Iitsu, w którego zmienił się Hokusai/ Brush of Iitsu, changed from Hokusai]  
 WYDAWCA/PUBLISHER: Nishimuraya Yohachi (Eijudō)  
 NR INW./ INV. NO. MNK VI-491  
 Wielka fala inspiruje do dzisiaj, wychodząc daleko poza ramy dzieła sztuki, rzemiosła artystycznego i szlachetnych mediów.



il. 11 Hokusai, *Różnorodne szkice Hokusai*, *Różnorodne szkice Hokusai*, 22,7 × 15,7 cm, niedatowany, po 1815

il. 4

Wiersz dworzaniina Abe-no Nakamara

SERIA: Sto wierszy od stu poetów namalowanych według objaśnień piastunki/ Hyakunin-isshu ubagaetoki

Ok. 1835–1836; 24,9 × 36,3 cm

SYGN. Saki no Hokusai Manji [Manji, poprzednio Hokusai]

WYDAWCA: Iseya Sanjirō

STEMPEL CENZORA: kiwame

NR INW. MNK VI-519

il. 5

Poetka Ono-no Komachi

SERIA: Sześciu nieśmiertelnych poetów/ Rokkasen

1810; 37,0 × 23,0 cm

SYGN. Katsushika Hokusai ga [Namalował Katsushika Hokusai]

WYDAWCA: Ezakiya Kichibei (Tenjudō)

NR INW. MNK VI-564

il. 6

Porcelanowy dwór Sarayashiki

SERIA: Opowieści przy stu knotkach/ Hyaku monogatari

PIERWSZE WYDANIE: 1833 (odbitka późniejsza, b.d.); 24,3 × 17,2 cm

SYGN. Saki no Hokusai hitsu [Pędzlem dawnego Hokusai/ Brush of the former Hokusai]

WYDAWCA PIERWSZEGO WYDANIA: Tsuruya Kiemon (Senkakudō)

NR INW. MNK VI-509

il. 7

Wodospad Kirifuri w górach Nikkō w prowincji Shimotsuke/  
Kirifuri Waterfall at Mount Kurokami in Shimotsuke

Province/ Kirifuri no taki

SERIA/SERIES: Oglądanie wodospadów w różnych prowincjach/  
Tour of Waterfalls in Various Provinces/ Shokoku taki meguri  
Pocz. 1833; 37,5 × 24,9 cm

SYGN./SIGNATURE: Saki no Hokusai Iitsu hitsu [Pędzlem Iitsu,  
(zwanego) poprzednio Hokusai/ Brush of Iitsu, former  
Hokusai]

WYDAWCA/PUBLISHER: Nishimuraya Yohachi (Eijudō)

STEMPEL CENZORA/ CENSOR'S SEAL: kiwame

NR INW./ INV. NO. MNK VI-501

il. 8

Autoportret artysty jako rybaka

Ok. 1825; 21,8 × 19,4 cm, surimono

SYGN. Jigasan [Własnoręcznie rysowane i opisane]

NR INW. MNK VI-573

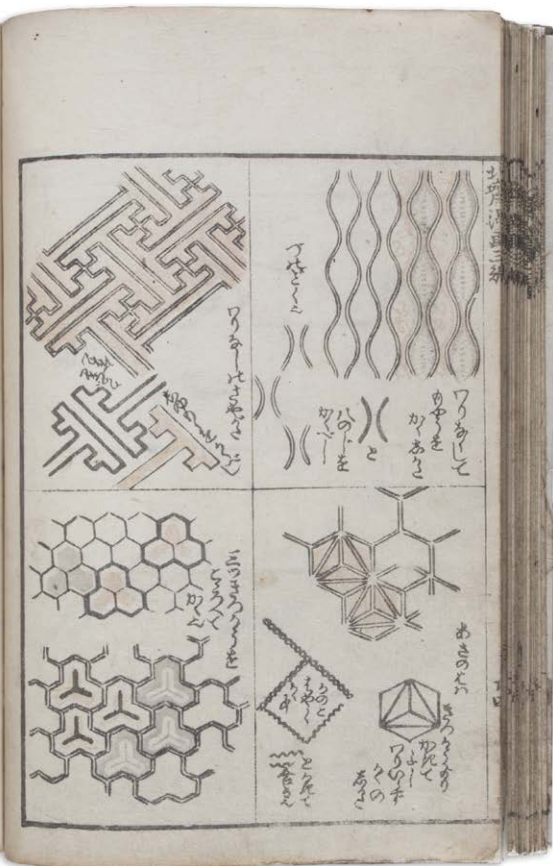
il. 9

Przystanek Fukuroi/ Fukuroi Station/ Fukuroi

SERIA/SERIES: Pięćdziesiąt trzy przystanki na trakcie Tōkaidō/  
Fifty-Three Stations of the Tōkaidō/ Tōkaidōgojūsantsugi

PIERWSZE WYDANIE/ FIRST EDITION: 1804; odbitka  
późniejsza/ laterprint, ok./ca. 1810–1815; 12,8 × 18,4 cm

SYGN./SIGNATURE: Gakyōjin Hokusai ga [Wykonał Hokusai]



ogarnięty manią rysowania/ Painted by Hokusai,  
a man crazy about drawing]  
NR INW./ INV. NO. MNK VI-598

**il. 10**  
Przystanek Kameyama/ Kameyama Station/ Kameyama  
SERIA/SERIES: Pięćdziesiąt trzy przystanki na trakcie Tōkaidō/  
Fifty-Three Stations of the Tōkaidō/ Tōkaidōjūsantsugi  
1804; 12,9 × 17,9 cm  
SYGN./SIGNATURE: Gakyōjin Hokusai ga [Wykonał Hokusai  
ogarnięty manią rysowania/ Painted by Hokusai, a man crazy  
about drawing]  
NR INW./ INV. NO. MNK VI-630



**il. 11**  
Różnorodne szkice Hokusai/ Random Sketches by Hokusai/  
Hokusai Manga  
TOM/VOLUME 3  
WYDANIE NIEDATOWANE/ UNDATED EDITION, po/after 1815;  
22,7 × 15,7 cm  
NR INW./ INV. NO. MNK VI-651



instrukcji Aro  
ze Czarny tabeń to przed  
stan jej zadrapań na plec  
rzeniem jest – wciąż infantylny, be  
t ni – przejaw niezależności Niny: wyjści  
ou wbrew woli matki oraz późny powrót do do  
to

# Czarny łabędź

## Darren Aronofsky o edukacji artystycznej, dojrzewaniu artysty i sztuce

### Prolog

#### „na powierzchni filmu...”

Zatrudniona w nowojorskim zespole baletowym Nina Sayers chce dostać główną rolę w nowej inscenizacji *Jeziora łabędziego*. Ma duże szanse, ponieważ jest piękna, utalentowana, pracowita i niezwykle zdyscyplinowana. Całe jej życie jest podporządkowane morderczym treningom i rygorystycznej diecie. Nina nie ma chłopaka ani znajomych, mieszka z matką, była baleriną, która traktuje córkę jak kilkuletnie dziecko. Pokój Niny jest pokojem małej dziewczynki – oprócz tapet w różowe motyle pełno w nim białych i różowych pluszaków. Żyjąca w takich warunkach młoda baletnica doskonale radzi sobie z interpretacją roli Odetty, niewinnej i dobrej dziewczyny przemienionej w Białego Łabędzia przez złego czarownika Rotbarta. Nie potrafi jednak przekonująco wcielić się w jej rywalkę – bliźniaczo podobną, lecz wyrachowaną i rozwiązłą Odylię, córkę czarownika, która uwodząc księcia Zygfyda, niweczy szanse Białego Łabędzia na odzyskanie ludzkiej postaci. Gdy w zespole baletowym pojawia się przybyła z San Francisco Lily będąca przeciwieństwem Niny, bohaterka zaczyna panicznie bać się utraty roli i popada w obłąd, którego wyrazem są nasilające się wizje. Wielokrotnie postrzega Lily jako własnego, pociągającego, a zarazem agresywnego i szyderczego sobowtóra, którego w końcu zabija w garderobie w czasie premiery przedstawienia. Po tym wydarzeniu Nina tańczy partię Odylii tak ekstatycznie, że we własnym odczuciu staje się nią – jej ręce i ramiona pokrywają się czarnymi piórami. W czasie kolejnej przerwy okazuje się jednak, że osobą, którą Nina ugodziła kawałkiem potłuczonego lustra – jest ona sama. Nina tańczy ostatnią partię Białego Łabędzia i po finalnym skoku ze skały, zachwycona własnym występem, najprawdopodobniej umiera.

#### „i w środku...”

Historia nowojorskiej baletnicy cieszy się niesłabnącą popularnością wśród badaczy i wielbicieli kina. *Czarny łabędź* Darrena Aronofsky’ego – pozornie prosty, według niektórych krytyków komercyjny, ocierający się o pretensjonalny kicz, momentami pozbawiony smaku i psychologicznej finezji<sup>1</sup> – jest filmem poddającym się różnorodnym interpretacjom. Całościową jego analizę przeprowadziła Tarja Laine, wiele miejsca poświęcając

technikom kształtowania obrazu i dźwięku apelującym do zmysłów odbiorcy<sup>2</sup>. Wśród omówień dominują ujęcia psychoanalityczne, koncentrujące się na ukazaniu opresji, jakiej poddane zostały cielesność, kobiecość, seksualność oraz psychika głównej bohaterki<sup>3</sup>. *Czarny łabędź* bywa również interpretowany w kontekście pojęć analizy Jungowskiej<sup>4</sup>, *animal studies*<sup>5</sup> oraz filozofii Fryderyka Nietzschego<sup>6</sup>. Fani kina gatunkowego z upodobaniem tropią intertekstualne nawiązania do innych filmów, wizualne i fabularne cytaty z *Perfect blue*, *Wstrętu* czy *Carrie*<sup>7</sup>. Niektóre odczytania popularne koncentrują się na analizie poszczególnych motywów (np. lustra, klatki, rany) oraz ograniczonej palety barwnej jako elementu charakterystyki bohaterów (biel, róż, szarość, czerń, czerwień)<sup>8</sup>. Podejmowane są również próby medycznych interpretacji psychotycznych zaburzeń Niny<sup>9</sup>.

Z pewnością wielość i pozorna konkluzywność możliwych interpretacji filmu pogłębia dyskomfort oraz

2 T. Laine, *The Uncanny Sublime: "Black Swan"*, [w:] tejże, *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*, New York–Oxford 2015, s. 127–157.

3 M. Fisher; A. Jacobs, *Debating "Black Swan": Gender and Horror*, "Film Quarterly" 2011, nr 65 (1), s. 58–62, <https://online.ucpress.edu/fq/article/65/1/58/41891/Debating-Black-Swan-Gender-and-Horror> [dostęp: 15.06.2020]; B. Tyrer, *An Atheist's Guide to Feminine Jouissance: On "Black Swan" and the Other Satisfaction*, [w:] *Embodied Encounters: New Approaches to Psychoanalysis and Cinema*, red. A. Piotrowska, London 2015, s. 131–146; S. Christiansen, *Metamorphosis and Modulation: Darren Aronofsky's "Black Swan"*, <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-4-christiansen> [dostęp: 15.06.2020].

4 Y.F.C. Suprpto, *Self Individuation Process in the Main Character of "Black Swan" Movie*, [http://eprints.undip.ac.id/50893/1/SKRIPSI\\_FIX.pdf](http://eprints.undip.ac.id/50893/1/SKRIPSI_FIX.pdf) [dostęp: 15.06.2020]; L.R. Haynes, *What Does "Black Swan" Have To Do With Carl Jung?*, <https://owlcation.com/social-sciences/Jungian-Elements-In-The-Black-Swan> [dostęp: 15.06.2020].

5 I.R. Žigo, G. Tkalec, *"Black Swan" by Darren Aronofsky or Decomposition of a Being in the Culture and its Reintegration in the Animalistic*, "Language, Individual & Society" 2016, nr 10, s. 292–306, <https://www.scientific-publications.net/get/1000018/1483019014870594.pdf> [dostęp: 15.06.2020].

6 A. Wansbrough, *Nietzsche and the Total Experience of "Black Swan"*, "Philosophy Study" 2013, vol. 3, nr 6, s. 538–543, <https://www.readkong.com/page/d-nietzsche-and-the-total-experience-of-black-swan-3918883?p=1> [dostęp: 15.06.2020]; D. Dhillon, *"Black Swan"*, [https://philosophynow.org/issues/86/Black\\_Swan](https://philosophynow.org/issues/86/Black_Swan) [dostęp: 15.06.2020]; *Dionysiac Union with Art in Aronofsky's "Black Swan"*, <https://vigourof-filmlines.com/2019/06/14/black-swan-darren-aronofsky-2010-dionysiac-union-with-art> [dostęp: 15.06.2020].

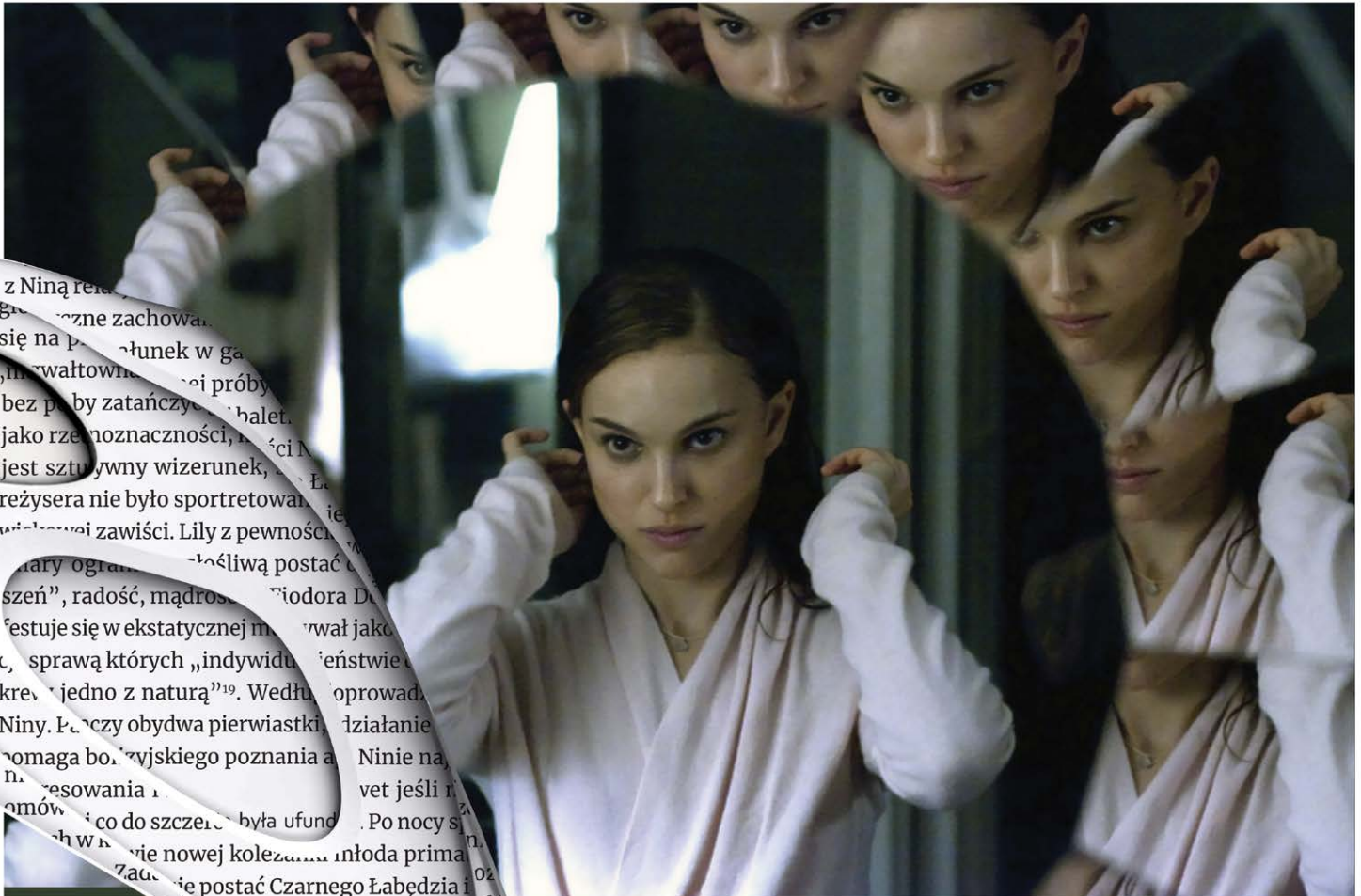
7 D. Halik, *„Czarny łabędź” a „Perfect Blue”. Hold Aronofsky’ego czy luźna adaptacja?*, <https://film.org.pl/a/czarny-labedz-a-perfect-blue-adapter-aronofsky-150588/2> [dostęp: 15.06.2020].

8 Por. *Lipstick and Blood – an analysis of Darren Aronofsky's "Black Swan"*, <http://cinema-nalysis.blogspot.com/p/many-thanks-to-mrzkinand-bonezthesecond.html>.

9 D.R. Copeland, *"Black Swan"*, <http://www.houstonpsychoanalytic.org/film/papers/black-swan>.

1 A. Kołodyński, *Czarny łabędź*, „Kino” 2011, nr 1, s. 67.





Filmweb, *Czarny łabędź* (2010),  
[filmweb.pl/film/Czarny+%C5%82ab%C4%99d%C5%BA-2010-526137/photos/205331](http://filmweb.pl/film/Czarny+%C5%82ab%C4%99d%C5%BA-2010-526137/photos/205331)

dezorientację widza/badacza, ofiarowując mu jednocześnie przecucie intrygującej tajemnicy. Tropienie ostatecznego sensu *Czarnego łabędzia* nie jest proste, przypomina raczej błądzenie po prowadzących donikąd schodach z fantazji architektonicznych Piranesiego. Wydaje się, że celem reżysera nie była jednak gra z odbiorcą, polegająca na opowiedzeniu niejednoznacznej historii, zawierającej dodatkowo frapujący koncept, zagadkę, której nieoczywiste rozwiązanie widz otrzymuje

na końcu seansu<sup>10</sup>. Obydwa zabiegi – zarówno dwuznaczność poszczególnych scen i wątków, jak i częściowe wyjaśnienie tajemnicy prześladujących Ninę wizji w zakończeniu filmu, posłużyły reżyserowi do zbudowania metaforyczności obrazu i ukazania wielowymiarowości zagadnień, które stanowią, moim zdaniem, właściwy temat dzieła. Analiza poszczególnych płaszczyzn znaczeniowych konstrukcji Aronofsky’ego przekonuje bowiem, że *Czarny łabędź* to przede wszystkim

<sup>10</sup> Jest to zamysł kompozycyjny często wykorzystywany przez twórców kina, by wspomnieć tylko popularne produkcje głównego nurtu, takie jak *Piękny umysł* (2001) Rona Howarda, *Szesty zmysł* (1999) M. Nighta Shyamalana, *Wyspę tajemnic* (2010) Martina Scorsese czy *Incepcję* (2010) Christophera Nolana.

film o tworzeniu i kondycji artysty. Reżyser przygląda się edukacji artystycznej, procesowi dojrzewania osobowości twórczej, a także formułuje własną wypowiedź na temat szeroko pojętej idei sztuki.

### Edukacja artystyczna i świat baletu

Blaski i cienie edukacji artystycznej Aronofsky pokazuje na przykładzie baletu klasycznego. Wybór tej właśnie dziedziny sztuki z pewnością nie był przypadkowy – reżyser podkreślał w wywiadach, że uczennicami szkoły baletowej były zarówno jego siostra, jak i sama Natalie Portman<sup>11</sup>. Kluczowy wydaje się również wizualny potencjał baletu, jego atrakcyjność dla kina jako sztuki obrazu i dźwięku. Aronofsky sugestywnie ukazuje piękno klasycznego tańca, zwiewność, wdzięk, precyzję ruchu i ekspresję baletnic. Służy temu m.in. wirujący ruch kamery wokół tancerzy oraz zbliżenia zamiast ujęć ukazujących z oddali całą scenę i widowisko. Wyeksponowany zostaje w filmie materialny, cielesny aspekt sztuki baletu. Widzimy przysłowiowe „pot, krew i łzy”: morderczy wysiłek fizyczny w czasie codziennych treningów, ból kontuzjowanego, wychudzonego, krwawiącego ciała reagującego na skrajny stres zaburzeniami psychiki i odżywiania. Piękno jest okrutne, a doskonałość wymaga skrajnej dyscypliny, wytrzymałości i wyrzeczeń.

Równie ambiwalentnie zostało przedstawione w filmie środowisko baletowe. Członkowie zespołu z racji wielogodzinnej wspólnej pracy nad kolejnymi projektami artystycznymi są ze sobą związani. Świadczą o tym na przykład emocjonalne reakcje baletnic po wypadku samochodowym primabaleriny Beth czy wzajemna bliskość tancerzy, wyeksponowana zwłaszcza w scenie swobodnego tańca Lily z partnerami podczas próby. Jest to oczywiście również środowisko toksyczne, w którym rządzą bezwzględna rywalizacja i zawiść. Baletnice poddane obciążającej presji rygorystycznych kryteriów wyglądu oraz treningu ciała, traktowane przedmiotowo, zabiegają o względy reżysera spektaklu, który, jak to zostaje zasugerowane w wypowiedziach Beth, Eriki i Lily, słynie z wykorzystywania swojej pozycji. Okrucieństwo tego świata najdobitniej Aronofsky ukazał na przykładzie losów Beth – najlepszej, wspaniałej primabaleriny, która zostaje zmuszona do przejścia na emeryturę z racji wieku. Leroy bezceremonialnie żegna ją w czasie rautu inaugurującego nowy sezon, prezentując jednocześnie nową gwiazdę zespołu – Ninę. Upokorzona przez, jak domniemywamy nie tylko reżysera, ale i byłego ko-chanka, Beth nadużywa alkoholu, po przyjęciu słownie atakuje Ninę, a następnie ulega ciężkiemu wypadkowi – zostaje potrącona przez samochód. Z powodu obrażeń Beth najprawdopodobniej już nigdy nie zatańczy. Jeżeli założymy, że tematem *Czarnego łabędzia* jest krytyka środowiska i sztuki baletu, postać Niny byłaby kolejną

ofiara tego świata. Odpowiedź na rodzące się po seansie pytanie, czy dla chwili ulotnego piękna warto poświęcać kobiecą godność, zdrowie psychiczne i fizyczne, relacje osobiste i w końcu – życie – brzmiałaby z pewnością: nie warto. Nina, która zarówno z powodu wymagań roli, jak i z obawy przed jej utratą stopniowo popada w obłęd, a w dzień premiery dokonuje poważnego aktu autoagresji, raniąc się śmiertelnie odłamkiem rozbitego lustra, to – wedle takiego ujęcia – bohaterka, której los jest przestroga dla wszystkich artystów, zwłaszcza wrażliwych młodych adeptów sztuki tańca klasycznego. Czy jednak o taki wniosek chodziło Aronofsky’emu? Uważam, że interpretacja ignorująca potencjał metaforyczny obrazu ogranicza, jeżeli w ogóle nie uniemożliwia, zrozumienie filmu. Ukazane z całą brutalnością realia pracy tancerza stanowią niezbędny element refleksji Aronofsky’ego o sztuce. Ich dosadne zobrazowanie mocno apelujące do zmysłów widza (chrzęst kości i naciąganych stawów, widok potu, wymiotowania, połamanych paznokci, krwawiących ran) jest koniecznym elementem, bez którego film byłby jedynie opowieścią o pięknoduchowskich złudzeniach reżysera-estety, a nie prawdziwą historią artystki doświadczającej zarówno bólu, jak i radości tworzenia.

### Dojrzewanie osobowości twórczej

#### Artystka *in statu nascendi*: Nina vs mistrzowie

Balet jest dla głównej bohaterki *Czarnego łabędzia* wszystkim. Poznajemy ją, gdy wybór drogi życiowej narzucony przez apodyktyczną matkę – niespełnioną baletnicę – uwewnętrzniła już jako własny. Nina chce „być doskonała” jak primabalerina Beth, dlatego zapamiętała trenuje. Dzięki talentowi, wytężonej wieloletniej pracy i żelaznej dyscyplinie osiąga doskonałość techniczną. Jej kunszt polega na całkowitej kontroli i perfekcji ruchu. Nina nie potrafi jednak zatracić się w tańcu, zaufać swojemu instynktowi, cieszyć się spontanicznie sceniczną kreacją. Zarazem fanatycznie podziwia Beth, która – jak twierdzi Leroy – perfekcyjnie tańczy, ponieważ ulega ciemnym, wewnętrznym impulsom. Nina marzy, by osiągnąć podobną doskonałość. Jest to jej najgłębsze, obsesyjne pragnienie, które popycha ją do kradzieży drobiazgów z garderoby Beth: szminki, kolczyków, buteleczki perfum, papierosów i pilnika. Nina postrzega te przedmioty w sposób magiczny, jako przynoszące szczęście, cenne talizmany. Ma irracjonalną nadzieję, że udzieli jej one cząstki twórczego potencjału Beth, dlatego szminką maluje usta, gdy idzie prosić Leroya o rolę Księżniczki Łabędzi, a kolczyki wkłada na uroczysty bankiet, w czasie którego zostaje przedstawiona jako nowa primabalerina zespołu. Jednocześnie stosunek Niny do Beth jest pozbawiony zawiści, co odróżnia bohaterkę od pozostałych solistek z satysfakcją akceptujących detronizację „my little

11 P. Jahn, „Black Swan”: interview with Darren Aronofsky, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/01/16/black-swan-interview-with-darren-aronofsky> [dostęp: 15.06.2020].

princess” reżysera i złośliwie komentujących jej wiek. Nina tylko raz przyjmuje postawę konfrontacyjną, ale jest to reakcja na niestosowne insynuacje zrozpaczonej i oszołomionej alkoholem Beth. Co charakterystyczne, Nina broni się nie tyle jako kobieta, co jako artystka. Na wulgarną zaczepkę: “Did you suck his cock?” odpowiada: “Some of us don’t need to do that”.

O pełnej koncentracji Niny na osiągnięciu twórczej doskonałości świadczy również jej relacja z Leroyem. Bohaterka podziwia go przede wszystkim jako wizjonera teatru i całkowicie akceptuje kierunek, jaki usiłuje on nadać jej artystycznemu rozwojowi. Co charakterystyczne, wbrew swojej reputacji Leroy nie nawiązuje z Niną relacji seksualnej, a jedynie współpracę twórczą. Erotyczne zachowania Leroya względem bohaterki, takie jak pocałunek w gabinecie czy dotykanie jej ciała w czasie wieczornej próby, nie są wyrazem chęci uwiedzenia kolejnej młodej baletnicy, lecz mają na celu obudzenie uśpionej seksualności Niny, będącej niezbędnym elementem kreacji Czarnego Łabędzia. Nina pomimo swojej skromności i pozornej nieporadności nie godzi się na uprzedmiotowienie i gwałtownie reaguje, zwłaszcza na pierwszą z prowokacji Leroya – instynktownie broniąc się przed wymuszonym pocałunkiem, gryzie go mocno w wargę. Jej determinacja, duma i siła, ujawnione w tym geście ostatecznie przekonują reżysera do obsadzenia Niny w podwójnej roli – Białego i Czarnego Łabędzia. Leroy, zapraszając Ninę do swojego mieszkania po przyjęciu, czyni to jedynie po to, by dyskretnie omówić z nią krępującą kwestię jej doświadczeń seksualnych w kontekście roli wymagającej odwołania się do tej sfery. „Zadanie domowe”, jakie w czasie rozmowy otrzymuje Nina („Go home and touch yourself. Live a little”), jest pozbawione jakiegokolwiek wymiaru osobistego. Świadczy o tym również fakt, że Leroy nie dąży później do intymnego zbliżenia. W czasie próby przerywa zmysłowy pocałunek i wychodzi z sali, mówiąc: „To ja uwodziłem ciebie. Powinno być odwrotnie”. Celem obojga jest zatem stworzenie autentycznej i przez to porywającej kreacji scenicznej, ukazującej siłę pierwotnych instynktów – wszak Czarny Łabędź to postać magiczna, córka złego czarownika Rotbarta, która, wedle zamysłu Leroya, ma uwieść „nie tylko księcia, ale i dwór, publiczność, cały świat”. Postać ta jest jednocześnie kimś więcej niż uosobieniem archetypu uwodzicielki – *femme fatale*. Leroy zdaje się postrzegać ją jako wcielenie własnej idei sztuki baletu, czy szerzej – sztuki w ogóle. Gdy Nina przychodzi prosić o rolę, tłumaczy jej: „Twój taniec jest perfekcyjny, ale jeszcze nigdy się w nim nie zatraciłaś. Nigdy. [...] Doskonałość to nie tylko samokontrola. To także szaleństwo. Jeśli zaskoczysz siebie, zaskoczysz i publiczność. To rzadka umiejętność”.

Aby osiągnąć ten ideał, Nina musi zmierzyć się zarówno ze swoim najbliższym otoczeniem, jak i z własną psychiką.

### Opuszczanie klatki: Nina vs Erica

Związek Niny z matką jest dość typowym przykładem toksycznej relacji niespełnionego rodzica przekładającego swoje niezrealizowane ambicje na uzdolnione artystycznie dziecko. Erica nie chce zauważyć, że Nina jest już dorosłą kobietą, ponieważ to oznaczałoby utratę kontroli nad jej życiem. Na różne sposoby infantylizuje Ninę (często zwraca się do niej „my sweet girl”), nie szanuje jej fizycznych i psychicznych granic, nie dostrzega potrzeby intymności i prywatnego życia. Na wszelkie przejawy niezależności Niny reaguje agresją, którą bohaterka próbuje łagodzić, by uniknąć otwartego konfliktu. Nina stara się być dobrą córką, nie ranić matki, dlatego podporządkowuje się jej, nawet jeżeli związane jest to z poważnym dyskomfortem. Jaskrawo Aronofsky pokazuje istotę tej relacji w scenie, gdy Nina pada ofiarą szantażu emocjonalnego i ostatecznie zjada kawałek kupionego przez Ericę tortu pomimo chronicznie ściśniętego żołądka – symptomu zaawansowanych zaburzeń odżywiania.

Realny sukces, jaki Nina odnosi, gdy otrzymuje główną rolę w *Jeziorku łabędzim*, obnaża prawdę o relacjach matki i córki. Erica wcale nie chce, by jej dziecko osiągnęło więcej niż ona sama. Pozornie cieszy się z jej osiągnięć, ale naprawdę rozpacza (szlocha, obsesyjnie malując naiwne portrety Niny). Na różne sposoby sabotuje ambicje i dążenia córki. Początkowo, gdy Nina dopiero walczy o rolę, po nieudanym castingu pociesza ją jak przyjaciółka i doradza, by zadowolili się efektowną rolą drugoplanową. Ze zrozumieniem mówi także o rosnącej z wiekiem presji ciężącej na baletnicach. Wydaje się, że okazuje córce życzliwość oraz wynikającą z miłości troskę o jej dobrostan psychiczny. Gdy Nina otrzymuje rolę Księżniczki Łabędzi, matka jawnie usiłuje ją zniechęcić i osłabić – wielokrotnie powtarza, że Nina nie da sobie rady, że rola ją przerasta. Wmawia jej, że nieświadome drapanie się jest przejawem słabości i niedojrzałości Niny, i że tylko ona, Erica, może ukryć przed otoczeniem skutki tej wstydlivej przypadłości – kupić drogi korektor, obciąć córce paznokcie i założyć sweterek („Będziesz nosić sweterki. Masz biały i różowy”). Nina z kolei zaczyna rozumieć, że matka poważnie ją ogranicza i przytłacza. Stopniowo określa więc swoje granice, zarówno fizyczne, jak i psychiczne, a także przestaje godzić się na ich naruszanie. Bohaterka próbuje ukradkiem zabarykadować drzwi do swojego pokoju drewnianym kijem, ucina rozmowę o swoich relacjach z Leroyem, w końcu odważa się zakwestionować rodzinny mit poświęcenia kariery dla dziecka („Jaka kariera...”; „Miałaś 28 lat...”) i kategorycznie odmawia zdjęcia bluzki, gdy matka w odwecie za owo naruszenie rodzinnego tabu chce sprawdzić stan jej zadrapań na plecach. Przełomowym wydarzeniem jest – wciąż infantylny, bo w istocie nastoletni – przejaw niezależności Niny: wyjście z Lily do klubu wbrew woli matki oraz późny powrót do domu

pod wpływem alkoholu i narkotyków. Odpowiedzią na agresję Eriki nie są tym razem przeprosiny, lecz szczerza i zarazem prowokacyjna opowieść o przygodach erotycznych i używkach oraz niewpuszczenie matki do pokoju. W odwecie Erica nie budzi córki na próbę generalną, a w dzień premiery – dzwoni do teatru z informacją, że Nina nie wystąpi z powodu choroby. Następnie chowa zegarek Niny i odkręca klamkę od drzwi jej pokoju, by ta nie mogła z niego wyjść. Niechęć matki do wypuszczenia dorosłego dziecka z rodzinnego „gniazda” Aronofsky ukazuje w charakterystyczny sposób – Erica, chowając okrągłą klamkę w fotelu, zasiada na nim jak kura na jajku. Nina przemocą wydziera matce klamkę i na kolejny raz wypowiedziane słowa: „Co się stało z moją słodką dziewczynką?”, „Nie czujesz się dobrze!”, „Nie poradzisz sobie!”, krzyczy: „Odeszła!”, „Nie? To ja jestem Księżniczką Łabędzi! Ty zawsze grałaś ogony!”. Aronofsky sugeruje jednak, że ta niezwykle przykra i trudna sytuacja może okazać się punktem zwrotnym, dzięki któremu relacje pomiędzy matką i córką zostaną uzdrowione. Obecność Eriki na premierze i jej pełna rozpaczy, ale i miłości wymiana spojrzeń z Niną w kulminacyjnym momencie przedstawienia dają przynajmniej taką nadzieję. Dzięki buntowi bohaterki oboje mają szansę wyzwolić się z ograniczającej je, nieautentycznej, toksycznej więzi. Aronofsky dla jej zobrazowania posługuje się motywem dwóch klatek stojących na pianinie w pokoju ćwiczeń Niny.

Skomplikowaną relację pomiędzy matką i córką należy interpretować jednak nie tylko w kontekście psychologii relacji rodzinnych, lecz także metaforycznie – jako obraz pewnej walki wewnętrznej, którą Nina musi stoczyć w sobie, by rozpoznać swoje prawdziwe aspiracje. W konfrontacji z matką Nina przekonuje się, że nie realizuje niespełnionych ambicji Eriki, nie jest baleriną po to, by zyskać akceptację, lecz wybrała właśnie tę drogę, ponieważ balet jest jej prawdziwą pasją i adekwatną formą samorealizacji. Odkrycie zazdrości matki dodatkowo mobilizuje Ninę do walki o siebie i własne marzenia, a także podważa wiarygodność demotywującego, destrukcyjnego obrazu samej siebie skształtowanego w Ninie przez Ericę. Realne osiągnięcia zawodowe Niny przeczą jej uwewnętrznionemu wizerunkowi „sweet girl” – słabej, uległej, znerwicowanej dziewczynki. By stać się w pełni kobietą/człowiekiem i móc to doświadczenie wyrazić w swojej sztuce, Nina musi również odrzucić wpojony jej przez matkę lęk przed własną seksualnością, której skutkiem może być – jak to nazywa Erica – „błąd”, czyli zajście w ciążę udaremniające karierę primabaleriny. Bohaterka filmu nie nawiązuje żadnych głębszych – wyobrażonych lub rzeczywistych – relacji emocjonalnych i seksualnych ani z Leroyem, ani z przygodnie spotkanymi w klubie „Tomem i Jerryem”, ani z Lily. Nina dopiero odkrywa siebie jako istotę seksualną, dopiero daje sobie prawo,

by przestać się bać tej sfery swojej osobowości i w pełni ją zaakceptować.

### Integrowanie Cienia: Nina vs Lily

Nina pod wpływem pracy nad rolą Czarnego Łabędzia doświadcza ataku Cienia, czyli, naporu nieakceptowanych, wypartych do nieświadomości treści psychicznych<sup>12</sup>. Ważnym impulsem zapoczątkowującym ten proces jest pojawienie się w zespole nowej baletnicy – Lily. Po raz pierwszy bohaterka widzi ją w metrze i jest tym widokiem poruszona, ponieważ w jej odczuciu Lily jest do niej bardzo podobna – tak samo uczesana, wykonuje te same gesty, jedynie ubrana jest inaczej: ma na sobie czarny, a nie, jak Nina, jasnoróżowy płaszcz. Pomimo że Lily dopiero dołączyła do zespołu, zachowuje się bardzo swobodnie, wręcz nonszalancko: spóźnia się na casting, wchodzi bezceremonialnie do sali prób ze słuchawkami w uszach i trzaska drzwiami, nie zważając, że przeszkadza w tańcu ubiegającej się o rolę Ninie. Swobodnie wita się z Leroyem, a zachęcana przez niego do rozgrzewki, odpowiada, że jej nie potrzebuje. Tańczy nieprecyzyjnie, ale, jak podkreśla Leroy, bez wysiłku i naturalnie, co znakomicie predestynuje ją do roli Czarnego Łabędzia. Skojarzenia z tą postacią nasuwa nawet tatuaż na plecach Lily, przedstawiający czarne skrzydła. Nina jest zaintrygowana, a jednocześnie zazdrosna o rywalkę, która od razu zdobywa uznanie reżysera i stanowi dla niej realne zagrożenie.

Pozornie konflikt między baletnicami zarysowany przez Aronofsky’ego jest wręcz banalny: pewna siebie, bezwzględna i nieco wulgarna karierowiczka postanawia odebrać główną rolę w spektaklu wrażliwej,

12 Używam pojęcia Cienia w znaczeniu nadanym przez Carla Gustava Junga. „Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem. Jeśli samopoznanie jest środkiem psychoterapeutycznym, to często oznacza ono żmudny wysiłek, który może obejmować długi okres czasu. Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywoływać coś w rodzaju obsesji – lub – by lepiej rzecz określić – opętania”. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 68–69.

„Swoj cień możemy napotkać w wewnętrznej – symbolicznej lub zewnętrznej – skonkretyzowanej postaci. W pierwszym przypadku materiał nieświadomości objawia się na przykład pod postacią snu, gdzie przedstawione zostają zarówno pojedyncze, jak i skumulowane duchowe cechy śniącego w spersonifikowanej formie, w drugim przypadku będzie to człowiek z otoczenia pacjenta, który ze specyficznych strukturalnych powodów staje się medium projekcji jednej lub kilku cech ukrytych w nieświadomości. [...] w sztuce figuralna postać Cienia jest zarówno ulubionym, jak i często przepracowywanym motywem. Artysta w swoim akcie tworzenia i w wyborze zastosowanego motywu żywi się przeciw z głębin swojej nieświadomości i w efekcie porusza nieświadomość publiczności tym właśnie, co w ten sposób stworzył; w tym tkwi cała tajemnica i kwintesencja jego oddziaływania”.

J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przekł. G. i G. Glodek, Poznań 2014, s. 149–150; por. także: J. Monbourquette, *Oswoić swój cień. Jak zaakceptować ciemne strony własnej osobowości*, przekł. M. Ciszewska, Poznań 2002.

dobrej i delikatnej Ninie. W tym celu próbuje zbliżyć się do swojej ofiary, by poznać i wykorzystać jej słabości, a także negatywnie ingeruje w jej relacje z reżyserem. Pod pretekstem przeprosin zaprasza Ninę na kolację i drinka, namawia do wzięcia narkotyków, a po zabawie w klubie odwozi Ninę do domu, gdzie uprawia z nią seks. Rano Nina budzi się jednak sama i spóźnia się na próbę. W teatrze okazuje się, że Lily z powodzeniem ją zastąpiła. W odpowiedzi na pretensje Niny, Lily zaprzecza, że spędziły razem noc i wyśmiewa jej erotyczne fantazje. Wkrótce okazuje się, że Lily prawie osiągnęła swój cel, jakim było wyeliminowanie rywalki – została dublerką Niny, co wpłynęło na pogorszenie stanu psychicznego głównej bohaterki do tego stopnia, że omal nie pojawiła się na premierze. Nieczyste intencje Lily potwierdza jej gwałtowna reakcja, gdy jednak Nina przychodzi do teatru, by zatańczyć główną rolę w *Jeziorze łabędzim*.

Niejednoznaczności, którymi Aronofsky komplikuje ów negatywny wizerunek, świadczą jednak, że celem reżysera nie było sportretowanie intryganctwa i środowiskowej zawiści. Lily z pewnością pod pewnymi względami przypomina złośliwą postać dwojnika Goladkina młodszego z opowiadania Fiodora Dostojewskiego *Sobowtór*, które Aronofsky wskazywał jako jedną z inspiracji *Czarnego łabędzia*<sup>13</sup>. W przeciwieństwie do literackiego krewniaka sobowtóra Lily nie doprowadza do upadku Niny. Paradoksalnie to właśnie jej działanie najbardziej pomaga bohaterce. To Lily okazuje Ninie najwięcej zainteresowania i zrozumienia – nawet jeśli nie mamy pewności co do szczerości jej intencji. Po nocy spędzonej w towarzystwie nowej koleżanki młoda primabalerina inaczej interpretuje postać Czarnego Łabędzia i zmianę tę dostrzega Leroy. Twierdzi on, że doszło do przełomu, którego tak bardzo oczekiwał i nad którym usilnie pracował w czasie prób. Dzięki uwodzicielskiej rywalce Nina przestaje odrzucać swoją kobiecość i zaprzeczać własnym negatywnym emocjom. Symbolicznym wyrazem tej przemiany jest zmiana koloru stroju – Nina po raz pierwszy tańczy w czerni. Po starciu z Lily bohaterka niszczy też przedmioty symbolizujące jej infantylną tożsamość: wynosi pluszaki do śmietnika i w gniewie rozbija pozytywkę, którą matka co wieczór nakręcała, usypiając dorosłą córkę jak małe dziecko. Bohaterka dokonuje projekcji swojego Cienia na Lily, ponieważ ucieleśnia ona to wszystko, czego Nina nie akceptuje lub co z powodu restrykcyjności matki i nacisków baletowego środowiska musiała ukryć – spontaniczność, seksualność, kobiecość, pewność siebie, niezależność i anarchiczność. Pod wpływem Lily bohaterka dostrzega w sobie te cechy, akceptuje ich istnienie, dzięki czemu dojrzeewa jako osoba i jako artystka.

### Integrowanie Cienia: Nina vs sobowtór

Lily jest jedną z postaci, które transformują w szyderczego lub wrogiego sobowtóra Niny. Wizje z udziałem sobowtórów postaci nie służą jednak, moim zdaniem, zobrazowaniu rozwijającej się w efekcie nadmiernej presji i wycieńczenia organizmu choroby psychicznej bohaterki. Pojawiają się one w sytuacjach skrajnego zmęczenia, upojenia, snu lub w czasie doznań seksualnych, czyli wtedy, gdy rygory racjonalności ulegają rozluźnieniu, a do głosu dochodzą treści wewnętrzne, skumulowane w nieświadomości bohaterki. Aronofsky wykorzystuje sugestywny i utrwalony w kulturze motyw sobowtóra, by ukazać zmagania Niny z naporem jej własnej energii psychicznej oraz dokonujący się stopniowo proces integracji nieakceptowanych lub zepchniętych do sfery nieświadomej składników tożsamości.

Sobowtór ukazuje się Ninie wielokrotnie. Pierwszy raz wyraźnie Nina widzi go w ciemnym tunelu, gdy wraca po trudnym castingu do domu. Mijając powtarzającą jej gesty postać, bohaterka wyraźnie dostrzega, że jest to ona sama, lecz ubrana na czarno, uwodzicielska i pewna siebie. Kolejne spotkania z sobowtorem są coraz bardziej niepokojące. Gdy zanurzona w wannie Nina dotyka się, próbując odrobić „pracę domową” zadaną przez Leroya, widzi ironicznie uśmiechniętą samą siebie, pochyloną nad lustrem wody. W czasie rzeczywistego bądź wymagowanego seksu z Lily dwukrotnie zamiast twarzy koleżanki spostrzega własną, tym razem wyraźnie szyderczą i wrogą. Wtedy też sobowtór po raz pierwszy atakuje Ninę – po stosunku rzuca na jej twarz poduszkę, jakby chciał ją udusić, ironicznie szepcząc „sweet girl”.

Najbardziej przerażające są jednak wizje doppelgängera, które Nina ma w noc poprzedzającą premierę. Prezentowana przez Aronofsky'ego sekwencja obrazów jest tak nierzeczywista, że może być uznana za efekt postępujących zaburzeń psychicznych Niny lub nocny koszmar dręczący przemęczoną i skrajnie zestresowaną czekającym ją występem bohaterkę. Podobnie jak w przypadku erotycznej sceny z udziałem Lily nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć ostatecznie, co wydarzyło się naprawdę, a co jest tylko złudzeniem Niny. O psychotycznym bądź onirycznym charakterze kolejnych fantasmagorii świadczą pojawiające się w nich elementy fantastyczne ukazane przez Aronofsky'ego w konwencji horroru – poruszające się niezależnie w lustrze i krzyczące na obrazach sobowtóry Niny, transformacja Leroya oraz sobowtórów przemiany Lily i Beth, pojawianie się i znikanie zakrwawionego pilnika oraz animalne przekształcenia w ciele bohaterki, obrazujące jej metamorfozę w łabędzia – wyrastające na plecach pióra, przekrwione oczy, złamane na kształt ptasich nogi. Treść poszczególnych sekwencji nie świadczy jednak, moim zdaniem, o narastającej psychozie Niny, lecz pozwala się interpretować symbolicznie, jako wizualizacja

<sup>13</sup> Aronofsky wielokrotnie wskazywał ten utwór jako jedną z inspiracji. Por. np. *Turn out Darren Aronofskys "Black Swan"*, <https://filmmaker-magazine.com/20334-turn-out-darren-aronofskys-black-swan/#.XwMdhPVJXY> [dostęp: 15.06.2020].

gwałtownego procesu transformacji psychicznej. Zapoczątkowuje go dostrzeżenie przez Ninę własnego sobowtóra drapiącego się po plecach i poruszającego się niezależnie od niej najpierw w niezliczonych lustrach przymierzalni podczas przymiarki kostiumu, a następnie w lustrach sali treningowej, gdzie Nina późnym wieczorem samotnie ćwiczy w przeddzień występu. Gdy nagle gaśnie światło, wystraszona Nina dociera za kulisy sceny, gdzie widzi Lily będącą zarazem nią samą, śmiejącą się głośno i uprawiającą gwałtowny seks z Leroyem, który z kolei zmienia się w Rotbarta. Roztrzęsiona Nina w panice zbiera drobiazgi, które wcześniej wykradła z garderoby Beth i biegnie do szpitala, by zwrócić ukradzione przedmioty. Identyfikuje się z jej sytuacją zdezonizowanej primabaleriny („Wiem jak się czuć. Ona chce mnie wygrać”). Przeprasza i tłumaczy przywłaszczenie pragnieniem osiągnięcia doskonałości Beth. Siedząca na wózku inwalidzkim, okaleczona „little princess” odpowiada z goryczą, że nie jest doskonała, że „jest niczym”, po czym rani swoje policzki odzyskanym właśnie pilnikiem. Jej twarz zmienia się w twarz Niny. Przerażona tym widokiem Nina wybiega z sali szpitalnej, po czym w windzie orientuje się, że trzyma w ręce zakrwawiony pilnik. Dwojnik ze szpitala próbuje ponownie zaatakować ją w domu, w otoczeniu jej upiornych, krzyczących portretów. Wejście matki do pokoju rozprasza jednak tę wizję. Zostaje ona zastąpiona kolejną – przemianą Niny w ptaka, zakończoną upadkiem i utratą przytomności na skutek uderzenia głową o poręcz łóżka. Gdy Nina budzi się, ze zdziwieniem spostrzega na swoich rękach długie różowe skarpetki. „Drapałaś się całą noc” – tłumaczy matka.

Podczas gdy konfrontacja z Lily pozwoliła Ninie zasympilować treści nieświadome reprezentujące domnę Erosa, dramatyczne zmagania z sobowtórową Beth symbolizują owładnięcie świadomości Niny przez sferę Thanatosa. Postać odrzuconej i drastycznie okaleczonej primabaleriny pozwala Ninie zobaczyć jasno zagrożenia związane z otwarciem się na kreatywne, ale i wiodące do autodestrukcji źródła twórczości. Bohaterka dostrzega w historii Beth mroczny kres własnego tak upragnionego spełnienia w sztuce baletu. Kres wyznaczony przez nieubłaganą przemijalność sprawności ciała, jego śmiertelność i kruchość. Pojmuje też ostateczny sens poniżającego uprzedmiotowienia, którego ofiarą się stanie, zajmując prestiżową, lecz, ze względów obiektywnych, jedynie tymczasową pozycję primabaleriny – kolejnej i zapewne nie ostatniej „my little princess” reżysera. Wtargnięcie w „porcelanowy” świat Niny seksualności i śmierci jest warunkiem i jednocześnie katalizatorem jej przemiany, ukazanej przez Aronofsky’ego dosłownie – wstrząsająco i groteskowo zarazem.

Scena, w której udręczona wizjami i przerażona metamorfozą swojego ciała Nina wyciąga z ran po zdrapaniach na plecach czarne pióra, ma tu szczególne

znaczenie. Reżyser, używając takiego właśnie obrazu, sugeruje, że kreatywny potencjał Niny jest ściśle powiązany z jej nieświadomym samookaleczaniem, dosłownie „wyrasta” z jej zwiększonej pobudliwości psychicznej i jest z nią ściśle sprzężony. Tym samym Aronofsky sugeruje, że nie mamy do czynienia z objawami nasilającego się obłądzenia bohaterki, ale z wizualizacją procesu dezintegracji pozytywnej, prowadzącej do istotnej i pozytywnie waloryzowanej przemiany osobowości, której celem jest ponowna integracja na wyższym poziomie. Według Kazimierza Dąbrowskiego, wybitnego badacza procesu dezintegracji pozytywnej, destabilizacja osobowości w związku z aktywnym rozwojem twórczym jest naturalną cechą uzdolnionych, a zwłaszcza wybitnych jednostek<sup>14</sup>.

W przypadku Niny do niezwykle dramatycznego zwieńczenia procesu reintegracji dochodzi w dzień premiery. Po nieudanym pierwszym akcie Nina застаје sobowtóra w swojej garderobie. Początkowo ma on twarz Lily, a następnie jej własną. Szydzi z nieudanego tańca bohaterki i chce odebrać jej rolę Czarnego Łabędzia. W wyniku szarpaniny Nina i jej sobowtór tłuką lustro, co jest symbolicznym obrazem końca sytuacji rozdwojenia. Gdy dwojnik próbuje udusić Ninę, krzyżąc, że teraz „jego kolej”, Nina unika śmiertelnego uścisku dzięki przemianie własnej szyi w łabędzią. Następnie z mocą powtarza słowa: „To moja kolej!” („It’s my turn!”) i zabija sobowtóra, wbijając w jego brzuch odłamek lustra. Po unicestwieniu sobowtóra (który ponownie przybiera twarz Lily) Nina zdaje się przejmować jego cechy – staje się pewna siebie, silna, uwodzicielska, przerażająca i piękna zarazem. Nierzeczywiste zmiany w wyglądzie – zaznaczmy, że widoczne jedynie dla bohaterki i widza oglądającego rzeczywistość z jej perspektywy – takie jak podbiegłe krwią oczy i wspaniałe czarne pióra wyrastające na ramionach są przez Ninę po raz pierwszy przyjmowane z radością i bez lęku. Po ekstatycznie wykonanej kodzie Odylii Nina kłania się, a za jej plecami widzimy dwa uskrzydłone cienie – kolejny znak zintegrowania postaci sobowtóra.

Pojawienie się dwojnika, traktowane w baśniach i mitach jako zły omen i zwiastun rychłej śmierci, w filmie Aronofsky’ego okazuje się – wbrew pozorom – zapowiedzią pożądanego przemiany wewnętrznej bohaterki. O dokonywanych przez Ninę postępach w rozwoju osobowości świadczy fakt, że zamiast sobowtórów postaci Lily i Beth zaczyna ona widzieć samą siebie – według Junga proces integracji Cienia odbywa się bowiem właśnie poprzez wycofywanie własnych projekcji z innych osób<sup>15</sup>. Śmierć bohaterki w końcowej scenie

14. K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979; W. Limont, *Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego a zdolności, twórczość, transgresja*, [w:] *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska, Wrocław 2011, s. 95–108.

15. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, dz. cyt., s. 70–71.

filmu należy interpretować jako symboliczne zwieńczenie tego procesu, obraz pożegnania z pewnym etapem życia i zarazem aspektem osobowości: infantylną dziewczęcością, perfekcjonizmem oraz uległością jako mechanizmami obronnymi. Śmierć Białego Łabędzia to również metafora zerwania Niny jako artystki ze światem sztuki uciekającej przed mroczną prawdą życia w zapewniający psychiczne bezpieczeństwo kult technicznej doskonałości.

### Tworzenie sztuki: Nina vs Apollo, Dionizos i Future Clone

Znaczenia, jakie nadał Aronofsky postaciom Białego i Czarnego Łabędzia, korespondują z Nietzscheańską ideą podziału sztuki na apollińską i dionizyjską<sup>16</sup>. Według Nietzschego żywioły apolliński i dionizyjski to „moce artystyczne, które wynurzają się z samej przyrody, bez pośrednictwa człowieka artysty”<sup>17</sup>, objawiając się jako rzeczywistość snu lub upojenia. Sztuka apollińska jest sztuką pięknego pozoru, jasnego, harmonijnego obrazu, w którym realizuje się podmiotowość człowieka. Apollińskie dzieło – obraz lub rzeźbę – cechują „pełne miary ograniczenie”, „wolność od dzikszych wzruszeń”, radość, mądrość i piękno<sup>18</sup>. Dionizyjskość manifestuje się w ekstatycznej muzyce i orgiastycznym tańcu, za sprawą których „indywidualna jaźń znika, stapiając się w jedno z naturą”<sup>19</sup>. Według Nietzschego tragedia grecka łączy obydwa pierwiastki, równoważąc mroczny aspekt dionizyjskiego poznania apollińskim pozorem:

[...] kultura grecka nie była ufundowana na harmonii, radości i pogodzie – u jej podstaw leży ciemny żywioł dionizyjski, tragiczna wiedza o istocie bytu, która wymaga dla swej przeciwwagi apollińskiej harmonii i piękna pozoru. [...] Grecy znali straszną prawdę o istocie ludzkiego życia, wyjawioną królowi Midasowi przez sylena: najlepszą rzeczą dla człowieka jest nie rodzić się, nie istnieć, lub umrzeć jak najszybciej. Tragedia była więc dla starożytnych lekarstwem na rozpacz wywołaną poznaniem, pozwalała na radosną akceptację jednostkowego życia w jego przemianach [...]. Żywioł dionizyjski dominuje tak w oddziaływaniu tragedii na widza, jak i w świecie, ponieważ stanowi on istotę bytu i decyduje o nieuchronności ludzkiego losu. Dionizos symbolizuje też najwyższą, radosną afirmację życia wraz z jego przemijalnością, okrucieństwem i cierpieniem<sup>20</sup>.

Leroy pragnie w swojej nowej inscenizacji *Jeziora łabędziego* nawiązać do takiego właśnie pojmowania widowiska teatralnego. Zapowiada stworzenie spektaklu, który będzie głęboko poruszający („trzewny” – visceral) i prawdziwy. W jego interpretacji Biały Łabędź jest postacią tragiczną, szlachetną jednostką przegrywającą z dionizyjskimi siłami natury reprezentowanymi przez Rotbarta i Odylię. Ginącą samotnie, bez pocieszającej obecności podążającego za nią księcia.

Nina, jako artystka apollińska, musi w akcie transgresji przekroczyć ograniczenia własnej kondycji, by wcielić się w rolę Czarnego Łabędzia. Dążąc do stworzenia przekonującej kreacji, doświadcza dionizyjskiego żywiołu w jego obydwu wymiarach: seksualnego i narkotycznego upojenia oraz egzystencjalnej rozpacz. Bohaterka poznaje sferę Dionizosa dzięki na pozór trywialnym przeżyciom wyzwolonej seksualności, narkotycznej ekstazy oraz swobodnego tańca podczas zabawy w klubie, a także dzięki autoerotycznym fantazjom oraz za sprawą wstrząsu wywołanego widokiem fizycznych obrażeń Beth.

Tragiczny los poprzedniczki pozwala Ninie odkryć jeszcze jeden aspekt dionizyjskiego poznania. Bohaterka dostrzega, że zarówno ona, jak i Beth ustępująca jej miejsca w baletowej „sztafecie pokoleń”, reprezentują jednostkową, kruchą i skończoną egzystencję (*bios*) przeciwstawioną odwiecznej sile istnienia realizującego się w wiecznym procesie rozkwitu i rozkładu (*zoe*):

Mit dionizyjski, stanowiąc kwintesencję greckiego rozumienia kategorii życia, pozwala rozgraniczyć dwa terminy używane do jego opisu: *bios* i *zoe*. Pierwszy z nich określa każdą poszczególną egzystencję, której ramy wyznacza jednostkowa skończoność, drugi natomiast odsyła do nieskończoności ożywionej natury [...]. Pod imieniem Dionizosa czczono *zoe*, życie nieskończone, które utożsamiano z najbardziej pierwotnym doświadczeniem istnienia, niepoznawalnym i nieuchwytnym dla zakorzenionego w nim *bios*<sup>21</sup>.

W tym kontekście śmierć Białego Łabędzia można również odczytywać jako metaforę nieuchronnego unicestwienia, które czeka każdą jednostkową świadomość, metaforę wchłonięcia *principii individuationis* przez dionizyjskie, odwieczne, kreacyjne i destrukcyjne zarazem, istniejące „poza dobrem i złem”, siły natury.

Symbolicznym obrazem tej opozycji jest również ukazana w filmie Aronofsky'ego rzeźba *Future Clone* Fritza Scholdera. Posąg pojawia się w scenie rozmowy odchodzącej primabaleriny Beth i zajmującej jej miejsce Niny. Tytuł dzieła („Przyszły klon”/„Przyszła kopia”) w kontekście dokonującej się właśnie wymiany pokoleń odczytywany być może jako zapowiedź tragicznych

16 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. L. Staff, posłowie T. Macios, Kraków 2004. Pokrewieństwo to zostało zauważone przez interpretatorów filmu, por. przypis 6.

17 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 22.

18 Tamże, s. 21.

19 T. Macios, *Posłowie*, [w:] F. Nietzsche, dz. cyt., s. 109.

20 Tamże, s. 111.

21 M. Rolka, *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014, s. 20.

losów obydwu bohaterek. W szerszej perspektywie odnosi się również do rozwoju i kresu jednostkowego życia, jego przemijalności i wymienności. Rzeźba przedstawia stojącą na kuli ziemskiej postać posiadającą cechy obu płci, skrzydła zamiast rąk i pobieloną, nieco przerażającą twarz. Zarówno skrzydła, jak i przesłonięte farbą, niczym maską, oblicze posągu wydają się aluzją do apollońskiej złudy obrazowego przedstawienia, metaforą natchnienia (skrzydła) znajdującego wyraz w artystycznej formie (maska). Dwupłciowe ciało postaci – zbyt masywne i ciężkie, by mogły je unieść wątle skrzydła – ukazuje zanurzenie człowieka w materii i biologiczności. Realizująca się w sztuce apollońska wizja zdominowana zostaje przez dionizyjską, podatną na cierpienie i podlegającą prawom czasu cielesność człowieka. Biały Łabędź ulega sile Czarnego Łabędzia.

Film Aronofsky'ego ukazuje drogę, jaką musiała przebyć Nina Sayers, by stać się artystką, która jest w stanie wyrazić tragiczną prawdę o wspaniałości i okrucieństwie istnienia, przesłaniając ją jednocześnie pięknem artystycznej perfekcji. Jednocząca apollońską jasność i dionizyjską ciemną wiedzę sztuka ma czynić ludzkie „życie możliwym i godnym przeżywania”<sup>22</sup>. Tę właśnie doskonałość osiągnęła i „poczuła” Nina podczas swojego ekstatycznego występu („I felt it. It was perfect”).

**Słowa kluczowe:** Darren Aronofsky, *Czarny łabędź*, Carl Gustaw Jung, Kazimierz Dąbrowski, Fryderyk Nietzsche, Cień, dezintegracja pozytywna, sztuka apollońska i dionizyjska

JOANNA ADAMOWSKA

**Black Swan. Darren Aronofsky on art education, artist maturation, and art**

### Summary

The article is the interpretation of the film *The Black Swan* by Darren Aronofsky. According to the author, by portraying the fate of Nina Sayers the director shows the dynamics of psychic processes of Shadow integration (as understood by Jung's analysis) and positive desintegration (as understood by Kazimierz Dąbrowski) that accompany the creative evolution of a brilliant individual. According to Adamowska both those occurrences enable the main character to grow both as a person and as an artist. The author also reconstructs the vision of art as presented in the film that refers to, coming from Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy*, the dichotomy between the Apollonian and the Dionysian art.

**Key words:** Darren Aronofsky, *Black Swan*, Carl Gustav Jung, Kazimierz Dąbrowski, Fryderyk Nietzsche, Shadow integration (Jung), Apollonian and Dionysian element (Nietzsche)

### Bibliografia

- Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przekł. G. i G. Glodek, Poznań 2014.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kołodźński A., *Czarny łabędź*, „Kino” 2011, nr 1, s. 67.
- Laine T., *The Uncanny Sublime: “Black Swan”*, [w:] tejsze, *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*, New York–Oxford 2015, s. 127–157.
- Limont W., *Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego a zdolności, twórczość, transgresja*, [w:] *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska, Wrocław 2011, s. 95–108.
- Monbourquette J., *Oswoić swój cień. Jak zaakceptować ciemne strony własnej osobowości*, przekł. M. Ciszewska, Poznań 2002.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. L. Staff, postłowie T. Macios, Kraków 2004.
- Rolka M., *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014.
- Tyrer B., *An Atheist's Guide to Feminine Jouissance: On “Black Swan” and the Other Satisfaction*, [w:] *Embodied Encounters: New Approaches to Psychoanalysis and Cinema*, red. A. Piotrowska, London 2015, s. 131–146.

### Netografia

- Christiansen S., *Metamorphosis and Modulation: Darren Aronofsky's “Black Swan”*, <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-4-christiansen> [dostęp: 15.06.2020].
- Copeland D.R., *“Black Swan”*, <http://www.houstonpsychoanalytic.org/film/papers/black-swan> [dostęp: 15.06.2020].
- Dhillon D., *“Black Swan”*, [https://philosophynow.org/issues/86/Black\\_Swan](https://philosophynow.org/issues/86/Black_Swan) [dostęp: 15.06.2020].
- Dionysiac Union with Art in Aronofsky's “Black Swan”*, <https://vigouroffilmlines.com/2019/06/14/black-swan-darren-aronofsky-2010-dionysiac-union-with-art> [dostęp: 15.06.2020].
- Fisher M., Jacobs A., *Debating “Black Swan”: Gender and Horror*, *“Film Quarterly”* 2011, nr 65 (1), s. 58–62, <https://online.ucpress.edu/fq/article/65/1/58/41891/Debating-Black-Swan-Gender-and-Horror> [dostęp: 15.06.2020].
- Halik D., *„Czarny łabędź” a „Perfect Blue”. Hold Aronofsky'ego czy luźna adaptacja?*, <https://film.org.pl/a/czarny-labeledz-a-perfect-blue-adaptacja-aronofsky-150588/2> [dostęp: 15.06.2020].
- Haynes L.R., *What Does “Black Swan” Have To Do With Carl Jung?*, <https://owlcation.com/social-sciences/Jungian-Elements-In-The-Black-Swan> [dostęp: 15.06.2020].
- Jahn P., *“Black Swan”: interview with Darren Aronofsky*, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/01/16/black-swan-interview-with-darren-aronofsky> [dostęp: 15.06.2020].

22 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 21.



Lipstick and Blood – an analysis of Darren Aronofsky’s “Black Swan”, <http://cinema-analysis.blogspot.com/p/many-thanks-to-mrzkinandbonezthesecond.html> [dostęp: 15.06.2020].

Suprpto Y.F.C., *Self Individuation Process in the Main Character of “Black Swan” Movie*, [http://eprints.undip.ac.id/50893/1/SKRIPSI\\_FIX.pdf](http://eprints.undip.ac.id/50893/1/SKRIPSI_FIX.pdf) [dostęp: 15.06.2020].

Turn out Darren Aronofsky’s “Black Swan”, <https://filmmakermagazine.com/20334-turn-out-darren-aronofskys-black-swan/#.XwMdhPVJXY> [dostęp: 15.06.2020].

Wansbrough A., *Nietzsche and the Total Experience of “Black Swan”*, “Philosophy Study” 2013, vol. 3, nr 6, s. 538–543, <https://www.readkong.com/page/d-nietzsche-and-the-total-experience-of-black-swan-3918883?p=1> [dostęp: 15.06.2020].

Žigo I.R., Tkalec G., “Black Swan” by Darren Aronofsky or *Decomposition of a Being in the Culture and its Reintegration in the Animalistic*, “Language, Individual & Society” 2016, nr 10, s. 292–306, <https://www.scientific-publications.net/get/1000018/1483019014870594.pdf> [dostęp: 15.06.2020].



MIGUEL RANILLA RODRIGUEZ

# Śmierć jako metafora

## Doświadczenie artystyczne Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Complutense w Madrycie na Cmentarzu Morille (Salamanca, Hiszpania)

### Wprowadzenie

Cmentarz Sztuki (zwany także Muzeum-Mauzoleum) powstał z inicjatywy artystów Dominga Sáncheza Blanca i Javiera Utraya w Morille (Salamanca, Hiszpania) 11 kwietnia 2005 r. Podstawowym celem Cmentarza Sztuki w Morille jest pochówek dzieł o uznanej wartości artystycznej i/lub bezpośrednio związanych ze sztuką awangardową – nadaje artystyczne znaczenie temu, że proces prowadzący do pochówku jest nie mniej ważny niż sam pochówek. Każdy pochówek (każdy proces) jest skatalogowany i udokumentowany z myślą o stworzeniu w przyszłości Centrum Dokumen-

a także „wkłęsłe muzeum”; chociaż określenie „cmentarz sztuki” zwyciężyło nad innymi, być może ze względu na siłę określeń.

Wielość ujęć sytuuje Cmentarz Sztuki w Morille właśnie na rozdrożu, co symbolizuje istotę twórczości artystycznej (m.in. jej charakter i funkcję społeczną), nie zwalniając z ewidentnego wymiaru krytycznego dotyczącego fundamentów nurtu muzealnego.

Ogromny oddźwięk projektu jest jednym z przejawów zainteresowania, jakie wzbudził on zarówno wśród szerokiej, jak i specjalistycznej publiczności.

Cmentarz Sztuki gościł w ostatnich latach różne projekty pochówków, w tym prace Isidora Valcárcela Mediny, Esther Ferrer, Fernanda Arrabala, Juana Hidalgi, Avelina Sali, Quico Rivas i Javiera Utraya. Łączna liczba „pochówków” i projektów zbliżyła się do czterdziestu.

Morille jest ukazany jako zagubione miejsce dla dzieł sztuki wyrwanych z kontekstu. Nie-miejsce, gdzie marzy się o tej niejednoznacznej przestrzeni tworzenia – tworzeniu dla dekonstrukcji, twórczej wolności; twórcze miejsce przeciwstawne do pełnej reguły i struktur muzealnej przestrzeni. I tak jak mówi Fernando Castro Flórez:

[...] sztuka polega na [...] niestannym pozostawianiu otwartej, a może trochę niezdecydowanej drogi znaczeń, ucieczce zarówno od dogmatyzmu, jak i od nieistotności. Obecnie konceptualistyczne składanie, gry aluzjami, metafizyczne komplikacje są bronione przez placówkę muzealną z prawdziwą pasją<sup>1</sup>.

### Projekt/Warsztat

Studenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Complutense pod kierownictwem artystów z Wydziału Rzeźby i Szkolenia Artystycznego w ramach przedmiotu „artysta, kreatywność i edukacja” zorganizowali warsztat w „Muzeum-Mauzoleum” w Morille w Salamance. Ta kolektywna kreacja koordynowana przez studentów polegała na interwencji odzwierciedlającej pluralistyczną tożsamość i specyfikę ośrodka. Motywacją było zlokalizowanie jak najbardziej charakterystycznych elementów, które mogłyby odzwierciedlić, uosobić te aspekty.



Drzwi do łazienki Wydziału Sztuk Pięknych UCM w Madrycie, 2022, fot. z archiwum autora

tacji, które umożliwi pełny i rygorystyczny dostęp do różnych dzieł. Mamy do czynienia z propozycją niejednoznaczną, złożoną i mnogą: dla niektórych jest to „permanentne repozytorium sztuki”; dla innych „muzeum-mauzoleum”, „podziemne centrum sztuki”,

<sup>1</sup> F. Castro Flórez, *Contra el Bialismo, Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Madrid 2012, s. 9.



Warsztaty zrealizowane w ogrodzie Wydziału Sztuk Pięknych UCM w Madrycie, 2022, fot. z archiwum autora

Zdecydowano się wybrać drzwi do łazienki i do ogrodu wydziału, które stały się symbolicznymi narzędziami tego projektu.

Łazienka reprezentuje miejsce do przemyśleń – przestrzeń, w której studenci zostawiają swoje *détournements* nieustannie w historii wydziału. W ten sposób przyczyniają się do kolekcjonowania twierdzeń, które nawiązują do społeczeństwa i samej uczelni jako przestrzeni myśli. Są to refleksje i pisma, które obejmują krytykę, humor, osobiste relacje, twórczość w najbardziej nieskazitelnej fazie, bez ekstrawaganckich potrzeb konceptualnych.

W tym celu projekt składa się z kilku części. W pierwszej kolejności rozległo się wezwanie do interwencji przy drzwiach toalety przy pomocy gestów, aktywności lub graffiti na powierzchni drzwi, która pozostała na łasce uczniów przez określony czas. Następnie powstały „twór” został złożony w grobie cmentarza jako symboliczny akt procesu oczyszczającego, który dla wielu uczestników oznaczał zamknięcie różnych etapów uniwersyteckich – od metamorfozy studentów po przemianę w artystów. Jedno z napisów na drzwiach mówi: „wydział nie jest już tym, czym był”, a inne, że „czasy się zmieniły”. Ktoś ze studentów także zadaje nam pytanie: „Czy wydaje wam się, że wolność twórcza uległa zmianie?”

Następnie moment pochówku zostaje zrytualizowany w środowisku wiejskim wraz z mieszkańcami wsi Morille w Salamance, gdzie cmentarz sztuki został stworzony jako miejsce załączków kultury i transformacji. W ten sposób realizowane były różne zbiorowe działania typu performance obejmujące różne etapy żałoby i jej późniejszego pochówku. Ta propozycja została udokumentowana i zostanie zaprezentowana na kongresie.

#### **Cmentarz-mauzoleum sztuki jako koncepcja wartości wystawienniczej**

Wysłuchując się w słowa Jeana Claira<sup>2</sup> – „mętne miejsce, którym stało się muzeum sztuki nowoczesnej”, możemy z grubsza zrozumieć, czym jest mauzoleum-muzeum sztuki Morille: to alternatywna droga do wystaw „kanonicznych”, w których pochówek sztuki wydaje się kwestionować pewne podejrzenie co do wartości artystycznej i jej produkcji. Nicość, w odpowiedzi na wiele przewidywalnych propozycji sztuki, które są dziś akceptowane w dziedzinie sztuki. Przestrzeń Morille’a, która zachęca do czystej twórczej refleksji artystycznego dystansu, stworzenia, które pragnie zostać pogrzebane żywcem, kontekstu, który chce bronić czystej i proceduralnie artystycznej *per se*, istoty sztuki dla sztuki. Grać w grę bez myślenia o wygranej. Mówiąc

2 J. Clair, *De immundo*, Madrid 2007, s. 33.



Uczestnicy warsztatów zakopują pracę, fot. z archiwum autora

słowami Slavoja Žižka, możemy zrozumieć tę symboliczną grę, do której mamy dostęp:

The artifice of 'true art' is thus to manipulate the censorship of the underlying fantasy in such a way as to reveal the radical falsity of this fantasy [...]. In order to be operative, fantasy has to remain 'implicit', it has to maintain a distance towards the explicit symbolic texture sustained by it, and to function as its inherent transgression. The constitutive gap between explicit symbolic texture and its phantasmic background is obvious in any work of art<sup>3</sup>.

Na zakończenie propozycji „zwłoki” zostały zwoalowane, a następnie zakopane. Pogrzeb jako akt socjalizacji, który jednoczy społeczeństwo, aby zdemontować wspólnie symboliczny szacunek. Aseptyka ukrywania się jako akt. W Morille powstaje zatem pojedynczy akt typu performance, który łączy kulturę wiejską z intelektualną, wieś – z wydziałem, widza – z artystą; przestrzeń odkupienia kultury jako bytu społecznego, który otwiera umysły i aktywizuje sposoby myślenia. W ten sposób studenci wydziału, w procesji, rozpoczynają *via crucis* z autobusu, który zabrał ich z Madrytu do Morille, aby kontynuować intelektualny pogrzeb. W anturazie muzyka zachęca artystów, a mieszkańcy wsi towarzyszą aktowi, by celebrować, że

sztuka wciąż ma swoje miejsce w kulturze, że jej uwarowanie nie jest konieczne do zrozumienia jej istoty. Liturgia kończy się uściskiem między wspólnotami na powitanie na pogrzebie pełnym radości.

Członkami projektu byli: Sata García, Rodrigo Flechoso, Pepe Hernández, Macarena Valero, Irene Ortega, María Gil, Roberto Fernández, Cristina Valiente, Irene Ortuño, Pablo Expósito, Rodrigo Molina, Andrea Aguilera Gil, Teresa Díez Izco Ayure Cabrera, Manuel Herreras, David Salvador, Marina Sobreviela, Miguel Fernández, Andrea Alcázar, Laura Jiménez, Lucía Gómez, Carlos Enrique Pasarón, Ángela Aylagas, Rubén Pérez, Miguel Quevedo, Manuel Hernández Belver i Miguel Ranilla Rodríguez.

### Zakończenie

Susan Sontag<sup>4</sup> zwykła mawiać, że dzieło sztuki zaczyna się, gdy się od niego odchodzi, gdy się porzuca sztukę. Mówiąc słowami Jeana Baudrillarda –

nieważność jest cechą, której nikt nie może się domagać. Nieistotność – prawdziwa, zwycięskie wyzwanie sensu, odarcie ze znaczenia, sztuka zanikania znaczenia – to wyjątkowa cecha kilku rzadkich dzieł, które nigdy do niej nie aspirują<sup>5</sup>.

3 S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, New York 1997, s. 18, 26.

4 S. Sontag, *Estilos Radicales*, Madrid 2005.

5 J. Baudrillard, *El complot del arte*, Madrid 2006, s. 211–212.

MAGDALENA UCHMAN

# This is my movie

W nieruchomych punkcie krążącego świata. Ani cielesnym, ani bezcielesnym.

Ani od, ani ku. W nieruchomym punkcie, tam trwa taniec, Ani bezruch, ani ruch. Nie mówcie mi, że to stałość, Że stygnie i co będzie, i co było. Ani ruch od czegoś, ni ku czemuś,

Ani w górę, ani w dół. Gdyby nie punkt, nieruchomy punkt,

Nie byłoby tańca, a jest jedynie taniec<sup>1</sup>.

T.S. Eliot, *Burnt Norton*

Szukając słów do opisu zbioru grafik *This is my movie*, odwołam się do znajdowania pewnych analogii z filmem, który jest dla mnie zapisem myśli rozciągniętym w określonym czasie z uwzględnieniem kadru, ujęcia, planu i osób, które go tworzą.

Zbiór ten jest również zapisem czasu przeszłego, a także nadzieją na aktualny i przyszły...

Duży wpływ na powstanie *This is my movie* miały podróże, jakie odbyłam w trzech ostatnich latach, oraz pracownie, gdzie powstawały te prace, jak też miejsce mojego pochodzenia i dzieciństwo.

## Dzieciństwo

„Każdy człowiek nosi w sobie obraz z dzieciństwa” – pisał Gaston Bachelard w książce *Poetyka marzenia*.

Dzieciństwo refleksyjnie widziane jest rodzajem samotności, w której dziecko, marząc, staje się istotą wolną. W każdym z nas jest potencjalne dzieciństwo, do którego możemy powrócić za pomocą pamięci, aby odnaleźć wspomnienia.

Myślę, że dzieciństwo, jego miejsce jest właśnie pierwszą przestrzenią, w której kształtowała się moja „twórcza” osobowość. Miejscowość Surochów położona na Podkarpaciu między Wietlinem a Sobiecinem – tam się urodziłam i tam mieszkałam do ósmego roku życia.

Wciąż pamiętam tamten zapach kwitnących drzew, kwiatów, ziemi i piasku. Wspominam ulubione zabawki: kolorowe foremki i ich piękne kształty, pluszowe misie, plastikowe lalki, rzutnik „Ania”. Dom dzieciństwa był ulubionym miejscem zabaw, różnych eksperymentów i wolności. Tam rodziła się moja tożsamość, którą budują zapamiętane rysunki, kształty liter, kolory, „bazgroły”, wycinki. Zostają one przywołane w moich pracach.

Zatrzymanie czasu w grafice staje się dla mnie zapisem momentów czy też chwil, które nie tracą aktualności i nie odchodzą bezpowrotnie. Stają się również przywołaniem tego, co przeszłe. Przenikają się w taki

sposób, że świat przeszły staje się niekiedy bardziej realny od świata teraźniejszego. Sięgając do przeszłości, widzę zdarzenia, sytuacje, przedmioty, osoby. Poprzez znaki, litery, symbole przywołuję tamten świat.



Magdalena Uchman, *This is my movie* – 1981, algrafia, litografia, 70 × 100 cm, 2018

Do zbioru znaków-symboli zaliczam formy zaczerpnięte ze świata szkolnych zeszytów, „bazgrołów” i innych, czasem nieistotnych, notatek. Zaznaczę jednak, że znaki te na poziomie komunikacji wizualnej pozostają zrozumiałe tylko dla ich twórcy. Kształty, płaszczyzny, przedmioty niejednokrotnie nakładają się na siebie, tworząc nowe obiekty – symbole. Stosowane przeze mnie znaki w istocie odnoszą się do osób i zdarzeń, które w jakiś sposób były lub są ze mną związane. Te reminiscencje na pewno pozostawiły ślad w mojej pamięci.

W cyklu *Zapiski* przedmioty, które wprowadzałam w przestrzeń grafik, dotyczyły zjawiska odkrywania przeszłości i odsłaniania bądź zakrywania tożsamości. Były to pamiątki znalezione w domowym archiwum, a jego symbolem stał się ocalały od zapomnienia studencki indeks mojego dziadka z 1947 r. – jedyna namacalna pamiątka, która mi po nim pozostała. Otwierając go, miałam poczucie, że stanowią z nim jedność...

Fotografia, która pojawia się w grafikach z cyklu *This is my movie* – *Imagine*, jest portretem Władysława Uchmana i stanowi ciągły *leitmotiv* całego cyklu. Pomimo że jestem kobietą, starałam się zachować ciągłość nazwiska mojego ojca, dziadka i pradziadka. Postanowiłam nigdy go nie zmieniać. Nazwisko moje przypomina mi, że nie jestem sama, i że nie wzięłam się znikąd.

<sup>1</sup> Cyt. za: C. Miłosz, *Mowa wiązana*, Warszawa 1986, s. 183.

Używanie w grafice przedruków uważam za swego rodzaju graficzny *ready made*, choć oczywiście nie w ścisłym tego słowa znaczeniu. Mam takie poczucie, że unieruchamiając obraz osób i przedmiotów w moich grafikach, przedłużam ich trwanie...

### Podróże i miejsca

Walizkę zapakować – rozpakować, zapakować – rozpakować, zapakować,  
 maszyna do pisania (Hermes Baby), paszport (SA 323273),  
 bilet, lotnisko,  
 schodki, samolot, zapiąć pasy, start, odpiąć pasy, lot,  
 kołysanie,  
 słońce, gwiazdy, kosmos, biodra spacerujących stewardes, sen, chmury,  
 spadające obroty silników, zapiąć pasy, zniżanie, kołowanie, lądowanie,  
 ziemia, odpiąć pasy, schodki, lotnisko, książeczka szczepień, wiza, cło,  
 taksówka, ulice, domy, ludzie, hotel, klucz, pokój, duszno, pragnienie,  
 inność, obcość, samotność, czekanie, zmęczenie, życie.

Ryszard Kapuściński, *Wojna futbolowa*

Podróże budują mnie jako człowieka. Są one dla mnie ruchem (*movie*), który pozostawia ślad w moich grafikach.

Pierwszą istotną podróż artystyczną odbyłam w 2015 r. Był to wyjazd do USA na zaproszenie Islip Art Museum i St. Johns University do Nowego Jorku na symposium graficzne. Spędziłam tam trzy tygodnie.

Podczas symposium powstały prace malarskie za-tytułowane *This is my movie*, które stały się początkiem nowych grafik (serigrafii) o tym samym tytule. Były to obrazy na płótnie malowane akrylem z użyciem ograniczonej do czterech kolorów palety barwnej: białego, czarnego, szarego i niebieskiego. Przedstawiały elementy pudełek, sześcianów i konstrukcji brył rysowanych linearnie. Płaskie plamy zamknięte w płaszczyźnie zderzały się z linearną formą wyżej wspomnianych elementów. Wspomniane pudełko (*box*) traktowałam jako symbol zmiany miejsca, który zawiera rzeczy osobiste, przedmioty, pamiętki i po-pamiętki.

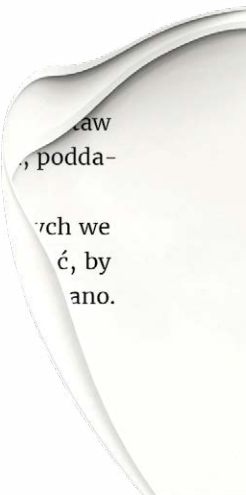
Akryl na płótnie jest techniką, którą stosuję w pracy nad obrazem, ponieważ daje mi możliwość szybkiego nakładania warstw farby oraz szybkiego wysychania. Sposób pracy poprzez odkrywanie już wyschniętej poprzedniej warstwy jest dla mnie bardzo interesujący (czego do tej pory nie jestem w stanie wypracować w grafice). Te doświadczenia wynikają z moich potrzeb i stosunku do grafiki, która jest fundamentem moich działań. W niej warstwy i warstwowość, poprzez nasycanie płaszczyzny kolorem lub nawarstwianie przy użyciu innych matryc, stanowi podstawę.

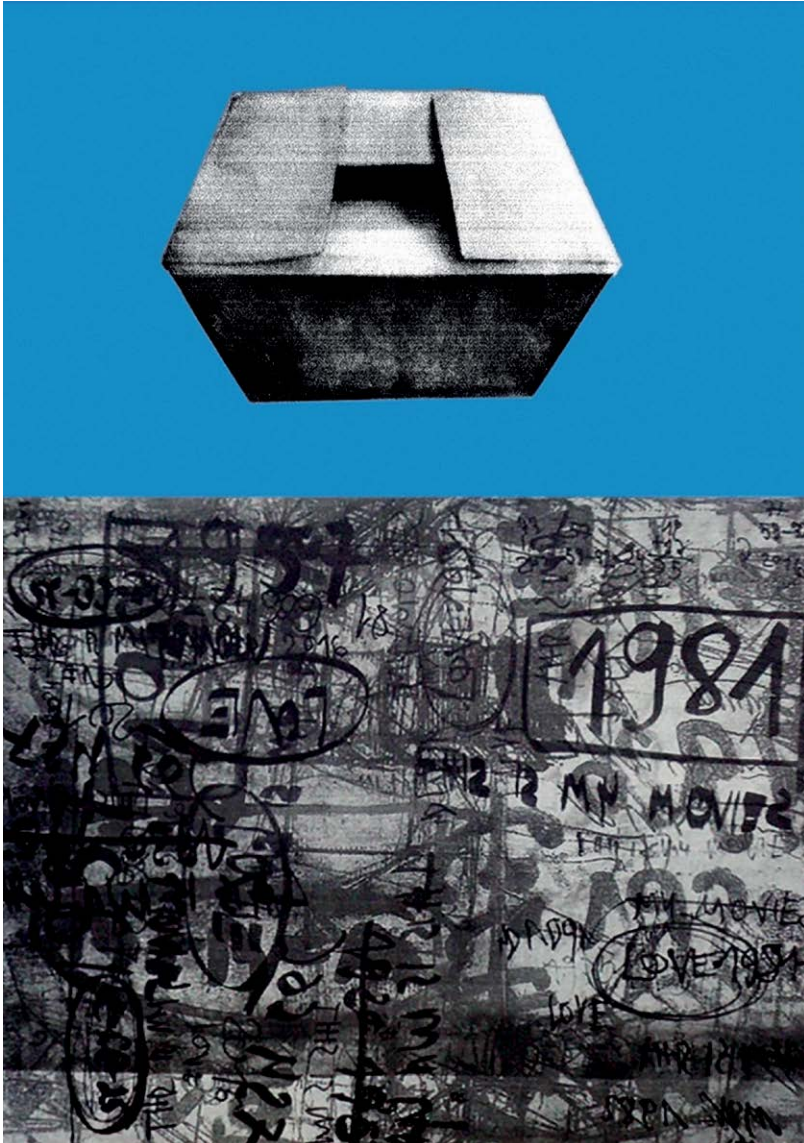
Ponieważ jestem przede wszystkim grafikiem warsztatowym, malarstwo stanowi dla mnie swego rodzaju „odskocznię” od tego, czym na co dzień się zajmuję. Jest rodzajem doświadczania innych materiałów i innego medium. W ostateczności moje obrazy akrylowe stają się często projektem do grafiki, w której kontynuuję myśli tam właśnie zaczęte.

Nowy Jork był takim miejscem, które zawsze chciałam zobaczyć: muzea, architektura, ludzie. Jednak nie zrobił na mnie pozytywnego wrażenia. Miasto moich marzeń okazało się złudzeniem. Obraz, czy może wyobrażenie, jakie miałam o tym mieście, pękło jak bańka mydlana – wszystko dla mnie było tam prowizoryczne. Tak właśnie oddziaływało na mnie to miejsce, a czas w nim spędzony był doświadczeniem innego rodzaju codzienności, gdzie pęd, prowizoryczność, ulotność i powierzchowność rozdzierała mnie od środka. Ameryka – synonim wolności – okazała się tylko ułudą. Do tych wspomnień niechętnie wracam, pomimo że powstały tam prace, które znacząco wpłynęły na obecny kształt mojej twórczości. Właśnie podczas tego symposium pojawiły się po raz pierwszy w moich realizacjach słowa i zdania, które formalnie rozwinęłam już po powrocie do kraju.

W 2016 r., pięć miesięcy po wizycie w Nowym Jorku, pojechałam na symposium grafiki warsztatowej do Afryki, na zaproszenie Stowarzyszenia APAC w Asilah. Duże wrażenie wywarł na mnie dom, w którym mieszkaliśmy, w szczególności jego bryła i usytuowanie. Zaprojektowany został przez marokańskich architektów i był usytuowany nad brzegiem morza ze wspaniałym widokiem na nie. Z planu domu wynikało, że został tak zbudowany, aby zawierał pokoje dla osób zaproszonych, pracownię i galerię sztuki. Dom posiadał dziesięć otwartych pracowni studyjno-malarskich oraz pracownię grafiki. Powstały one na potrzeby organizowanego symposium. Wybór rodzaju druku i technik graficznych był mocno ograniczony.

Skromnie wyposażona pracownia sprawiła, że postanowiłam do realizacji moich prac wykorzystać technikę drzeworytu. Cieszyła mnie w niej surowość kreski charakterystyczna dla tej techniki. Te doświadczenia sprawiły, że pojawiające się potknięcia zaczęłam traktować jako wartość pozytywną, wynikającą z naturalnego ruchu ręki i gestu. Skreślenia, pomyłki, błędy w budowaniu matrycy, zwłaszcza przy odwracanych lustrzanie literach, stały się naturalne i akceptowalne. Uważam to za zaletę tej techniki i odtąd takie „nieporadne” ślady staram się zostawiać. Mimo wielu ograniczeń drzeworyt ujął mnie prostotą rysunkowego wyrazu i swoją bezpośredniością. Często wyraża się ona w specyficznym, „prymitywnym” rodzaju rysunku. Daje mi on jednak więcej przyjemności niż ten wypracowany w skupieniu. Zaczęłam sobie pozwalać na swobodę rysunku właśnie takiego „brzydkiego”, by stopniowo wprowadzać go do swoich grafik. W moim odczuciu rysunek jest zapisem





Magdalena Uchman, *Box*, algrafia, 70 x 100 cm, 2016

ruchu ręki, tak samo jak rodzaj odręcznego pisma, który potrafi być „brzydki” i toporny, ale zawsze charakterystyczny dla jego autora.

Poznań – to miasto położone 640 km od Rzeszowa, w którym dopełniłam mój cykl habilitacyjny. Prace powstały w technice serigrafii, tworząc cykl *This is my movie*. Jego istotną częścią jest *Who is who?* – o wymowie społeczno-politycznej. Jednocześnie praca ta jest zapowiedzią kolejnych grafik, które zamierzam zrealizować.

Pracownia serigrafii poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego była szczególnym miejscem, w którym nagromadzone doświadczenia zostały wykorzystane w pracy habilitacyjnej.

Przestrzeń pracowni i jej profesjonalne wyposażenie pozwoliło mi swobodnie tworzyć. Co więcej, wcześniej wydrukowane grafiki, należące do cyklu, mogłam zebrać i uporządkować, mam nadzieję, w logiczny ciąg i uzupełnić nowymi grafikami.

Analizując te prace i tematy, w których się poruszam i realizuję, stwierdzam, że łączy je pojęcie czasu. Mówi

się o czasie, że płynie, pisze się o czasie, porządkuje się czas. Czas zmarnowany, czas pełen radości, czas smutku i żalu, czas pracy itd. Czas wpływa na nas psychicznie i fizycznie. Jest rokiem, miesiącem, tygodniem, dniem, godziną, minutą, sekundą i chwilą... Zapamiętujemy czas, żyjemy chwilą, tu i teraz, być albo nie być.

Czym innym jest pojęcie czasu dla fizyka, biologa, filozofa i artysty. Zatrzymać czas to w moim przekonaniu zatrzymać wspomnienie o chwilach utraconych, przeżyciach i ludziach, a także o przedmiotach pozostawionych. Czas stanowi o nas. Czas porządkuje nasze istnienie, ma swój rytm i w rytmie tego trwania wszystko się toczy. Stanowi przywołanie tego, co przeszłe, do tego, co obecne. Moje grafiki rozumiem jako „rejestr” doświadczeń w czasie. Czesław Miłosz tak to ujmuje:

Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu na ziemi, ukrywam przed ludźmi przekonanie, że nie jestem stąd.

Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć wszystkiego, co jest udziałem człowieka, przemienić co doznane w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd przyszedłem.

Czesław Miłosz, *Gdziekolwiek*

Na koniec, na podstawie własnych doświadczeń, mogę powiedzieć, że artysta może komentować czas i rzeczywistość w różnoraki sposób, ale zawsze najważniejsze jest, by czynił to najlepszymi metodami i środkami wyrazu, na jakie go stać, oraz tak, by wzruszać, wstrząsać, zaskakiwać...

Są rzeczy, które czasowi nie podlegają, lecz mu się wymykają, tworząc pewien świat wartości niemal idealnych, tzn. z czasu wyjętych – to są nasze wspomnienia. Moje grafiki przywołują elementarne wartości naszej egzystencji: życie, śmierć, miłość, nienawiść... Sytuując je między duchowym a materialnym, stawiam pytania, ale nie zawsze chcę znaleźć na nie odpowiedzi – pozostawiam to odbiorcy.

# Wystawne podróżowanie

## wybór z lat 2020–2021

### Widzieć, słyszeć, czytać

Odkąd sięgam pamięcią, podróżuję. Mój śp. Tato nauczył mnie, że najlepszą formą odpoczynku jest przemieszczanie się, oderwanie od swojego „tu i teraz”, nabranie dystansu i innej perspektywy. W dorosłym życiu do zwiedzania krajów dołożyłam odwiedzanie wystaw. Dlatego że lubię sztukę i dlatego że wykładam m.in. współczesną krytykę artystyczną. Nie wiem, ile ich oglądałam w ciągu roku. Niestety, nie zliczam i nie numeruję obejrzanych przez siebie wystaw, tak jak to czyni znajomy mi Profesor. Często słyszę pytanie, dlaczego zależy mi, aby coś zobaczyć „na żywo”. Odpowiem za Mieczysławem Porębskim<sup>1</sup>, który pisząc o rolach krytyka sztuki podzielił je na trzy grupy. Grupa pierwsza, a zarazem trzy pierwsze funkcje to: widzieć, słyszeć, czytać. Funkcje drugiego stopnia to: sprawiać, by widziano; sprawiać, by słuchano; sprawiać, by czytano. Są jeszcze funkcje trzeciego stopnia, ale o nich napiszę dopiero na końcu tekstu. Te role krytyka sztuki przekładam na moje role – „zwiedzaczki” wystaw. Widziałam, usłyszałam i przeczytałam. Teraz czas, by sprawić, aby Czytelnicy doświadczyli tego, co ja.

Wspomniany Profesor ma już policzoną, „zaliczoną”, pokazną kolekcję wystaw. Ja skupię się na pięciu wystawach, które obejrzałam w pandemicznych latach 2020–2021. „Piątka” to energia ciekawości i wyrażania wolności osobistej, a w tym artykule – energii kobiecej, gdyż będą to wystawy pięciu kobiet: Marii Sibylli Merian, Anny Bilińskiej, Ludwiki Ogorzelec, Teresy Gierzyńskiej i Moniki Sosnowskiej. W przypadku każdej to wystawy wyjątkowe.

Wystawę Marii Sibylli Merian, przyrodniczki i artystki malarki uznawanej za wczesną entomolożkę, po raz pierwszy w Polsce przedstawiła krakowska Manggha. Na wystawie pokazano miedzioryty, lustrzane odbitki i kilka czarno-białych rycin z jej najważniejszych atlasów botaniczno-entomologicznych. Fascynująca twórczość artystki zdaje się w XXI w. bardziej aktualna niż kiedykolwiek wcześniej, gdyż świat owadów i roślin, uwieczniony w jej dziełach, zagrożony jest wyginieciem.

Twórczość Anny Bilińskiej – „perły schowanej w historii” – była prezentowana na najważniejszych europejskich wystawach i doceniana przez krytyków sztuki

z wielu krajów. Celem wystawy było zwrócenie uwagi na bogatą twórczość artystki: mistrzowskie portrety i pełne urody pejzaże. W Polsce artystka – znana przez historyków sztuki, muzealników, kolekcjonerów – w powszechnej świadomości do tej pory była mało obecna. Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie przywróciła jej należne miejsce.

Oryginalność twórczości Ludwiki Ogorzelec zauważają światowi teoretycy sztuki, a fotografie jej rzeźb znalazły się wśród dzieł największych artystów na świecie w podręczniku na temat piękna dla licealistów japońskich. Informacje o niej zamieściły m.in. MoMA w Nowym Jorku, „New York Times” i japońskie, chińskie, francuskie, angielskie, kanadyjskie pisma. „Sculpture”, najpoważniejszy na świecie periodyk poświęcony rzeźbie, obszernie pisał o jej twórczości aż czterokrotnie. Przez 35 lat życia poza granicami kraju z całą świadomością konsekwencji Ogorzelec pozostaje przy obywatelstwie polskim jako jedynym. W pojedynkę, bez niczyjego wsparcia, z sukcesem reprezentuje i rozśławia sztukę polską w świecie. Pierwsza z serii jej ekspozycji miała miejsce w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski.

Pojedyncze prace Teresy Gierzyńskiej znajdują się w kilku kolekcjach najważniejszych muzeów w kraju i np. w paryskim Centrum Pompidou, a jej nazwisko nieraz wymieniane jest w jednym szeregu z pionierkami polskiej sztuki feministycznej i najważniejszymi fotografami drugiej połowy XX w., a mimo to dopiero teraz doczekała się w Zachęcie wystawy monograficznej ugruntowującej jej pozycję w najnowszej historii sztuki.

Wystawa Moniki Sosnowskiej to pierwsza tak duża monograficzna prezentacja dzieł artystki w Polsce, przygotowana specjalnie dla warszawskiej Zachęty. Składa się ze starszych prac wybranych z obszernego dorobku i z ostatnich dzieł o nowych inspiracjach. Wystawa obejmowała przestrzeń głównych sal Zachęty, tak by można było prześledzić konceptualizację i przemiany twórczości powstającej w szerokim kontekście rzeźbiarskim, architektonicznym i technologicznym. U podstaw sztuki Sosnowskiej leży tradycja modernizmu, poddawana rewizji i konsekwentnie przetwarzana.

Przechodzę zatem do realizacji wspomnianych we wstępie funkcji drugiego stopnia. Chcę sprawiać, by widziano; sprawiać, by słuchano; sprawiać, by czytano.

1 M. Porębski, *Krytycy i metoda*, [w:] *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław, 1983, s. 201–206.



**Sprawiać, by widziano; sprawiać, by słuchano;  
sprawiać, by czytano**

**Wystawa 1: Maria Sibylla Merian z kolekcji  
Kunstkabinett Strehler**

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Mahggħa w Krakowie

**Scenariusz i aranżacja wystawy:** Anna Król

**Interwencje graficzne:** Przemysław Wideł

**Opieka konserwatorska:** Joanna Haba, Sebastian Klocek

Wystawa przygotowana we współpracy z Domem Norymberskim w Krakowie

2.02.2021–27.06.2021

Od najmłodszych lat zajmowałam się studiowaniem owadów [...]. Z tego powodu stroniłam od towarzystwa, poświęcałam się badaniom, jednocześnie pragnąc zyskać biegłość w malowaniu, aby tworzyć opisy przedmiotów moich dociekań oraz ich przedstawienia z natury<sup>2</sup>.

Maria Sibylla Merian

Maria Sibylla Merian, córka wydawcy i artysty (Matthiasa Meriana), pasierbica malarza kwiatów (Jacoba Marrela), urodzona w 1647 r., zmarła 13 stycznia 1717 r. w Amsterdamie (w rejestrze zgonów określono ją jako niewiastę niemającą). Zapomniana na niemal dwieście lat, mimo że była prekursorką ilustracyjnego dokumentowania wyglądu żywych owadów, została ponownie odkryta w XX w. Przełamywała stereotypowy wizerunek kobiety swoich czasów, choć sama twierdziła, że czyniła to nie dla chwały własnej, a wyłącznie na chwałę Boga. Swojej pracy oddawała się z prawdziwą pasją, tworząc bardzo precyzyjne ilustracje.

W XXI w. jest jedną z najbardziej znanych artystek na świecie, postacią niezwykłą, niezależną, występującą przeciwko ówczesnym wyobrażeniom o rolach społecznych kobiet. Merian była aktywna na wielu polach: podróżniczka, wydawczyni, znakomita organizatorka biznesowych przedsięwzięć, jednakże do historii przeszła przede wszystkim jako wybitna entomolożka. Jako pierwsza sformułowała, zilustrowała i udokumentowała wygląd żywych owadów i ich czterostopniowy cykl rozwojowy: od jaja, przez larwę, poczwarkę, aż po imago,



Maria Sibylla Merian, *Ślaz i stadia rozwoju powszelatka malwowca. Malva, Pyrgus malvae*, plansza CVIII, miedzioryt kolorowany akwarelą i gwaszem, fot. A. Steliga

a także metody ich odżywiania oraz funkcjonowanie w środowisku.

Obecnie sztuka, badania i życie Merian fascynują nie tylko entomologów, botaników i historyków sztuki, lecz także zwykłych ludzi, o czym świadczą wielkie wystawy jej twórczości organizowane w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Muzeum Manggha w Krakowie przedstawiło po raz pierwszy wystawę Marii Sibylli Merian, prezentując jej twórczość w kontekście współczesnej sztuki botanicznej, europejskiej i japońskiej, a także dzieł dawnych mistrzów ilustracji botanicznej i twórców „obrazów kwiatów i ptaków” (jap. *kachō-ga*). W gmachu instytucji widzowie mieli okazję zobaczyć trzy wystawy: *Botaniczne poszukiwania. Sztuka botaniczna w XXI wieku*, *Paradise 101* i *Maria Sibylla Merian z kolekcji Kunstkabinett Strehler*. Pokazano m.in. prace takich artystów, jak: Utagawy Hiroshige, Hermana de Vriesa, Yoshihira Sudy czy Yui

<sup>2</sup> M.S. Merian, *O sobie*, [w:] *Maria Sibylla Merian z kolekcji Kunstkabinett Strehler*, red. A. Król, Kraków 2020, s. 32.

Tombana, a także dzieła Basiliusa Beslera, Crispijna van de Passe Starszego i Młodszego, Jacoba Hoefnagela, Emanuela Sweerta, Elizabeth Blackwell. Łącznie to dzieła 35 twórców z Austrii, Francji, Holandii, Irlandii, Japonii, Niemiec, Rosji, Wielkiej Brytanii, Włoch i... Polski (Edyta Dufaj, Kamila Piazza).

Takiej ekspozycji w Polsce dotąd nie było. Wystawa przedstawiała 69 dzieł – miedzioryty ręcznie kolorowane, *contre-épreuve* (odbitki lustrzane), kilka rycin czarno-białych – z jej najważniejszych atlasów botaniczno-entomologicznych: *Neues Blumenbuch* (Nowa księga kwiatów), *Raupenbuch* (Cudowne przeobrażenia gąsienic i ich osobliwe kwiatowe pożywienie, przy tym zupełnie nowe odkrycia o gąsienicach, żukach, motylach, ćmach, muchach etc. i ich pochodzeniu, odżywianiu się cyklach rozwojowych wraz z ich czasem, miejscem i przymiotami) oraz *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (Metamorfozy owadów surinamskich – jedna z pierwszych książek o tropikalnej florz i faunie, a zawarte w niej teksty mają bezcenną wartość nie tylko przyrodniczą, lecz także kulturowo-histeryczną) z kolekcji *Kunstkabinett Strehler*.

Maria Sibylla Merian pochodziła ze znanej rodziny frankfurckich miedziorytników. Wykształcenie artystyczne – podstawy rysunku i malarstwa – zdobyła u swojego ojczyma. Już w wieku jedenastu lat opanowała technikę miedziorytu, a nieco później zapoznała się z atlasami botanicznymi i herbariami. W wieku trzydziestu lat Merian zobaczyła po raz pierwszy gąsienicę jedwabnika. Dla przyszłej entomolożki doświadczenie to było jak „przejście na drugą stronę lustra”, otworzyło inną, nową przestrzeń eksperymentu.

„Zachęciło mnie to do zbierania wszelkiego rodzaju gąsienic, jakie tylko byłam w stanie znaleźć, by następnie obserwować ich przemianę. [...] Przeto porzuciłam towarzystwo istot ludzkich i trudniłam się jedynie moimi badaniami”<sup>3</sup>.

Na przykładzie gąsienicy jedwabnika, która może przeżyć wyłącznie na liściach morwy, Merian dostrzegła zależność pomiędzy owadem a rośliną żywicielską. I choć Merian nie otrzymała wykształcenia botanicznego, to na podstawie własnych badań i obserwacji właściwie odczytała osobliwą metamorfozę z gąsienicy przez poczwarkę po motyla i jako pierwsza badaczka odkryła, że punktem wyjściowym rozwoju owadów są jaja. Aby docenić znaczenie odkryć Merian, należy pamiętać, iż w XVII stuleciu obowiązywała teoria sformułowana w IV w. p.n.e. przez Arystotelesa – o samoródtwie (abiogenezie) gąsienic, powstających spontanicznie wprost z natury: z błota, gnijącej ziemi, z drewna, włosów i mięsa zwierząt.

Maria Sibylla Merian prowadziła przez ponad trzydzieści lat dziennik („notatki wizualne”), w którym szkicowała i notowała zaobserwowane przemiany owadów. W pracy posługiwała się szkłem powiększającym. Rysowała i malowała każdy motyw – roślinę i żywiącą się nią owad – akwarelą na papierze welinowym, cienkim, delikatnym i drogim, następnie przenosiła rysunek na płytkę miedzianą, osobiście rytowała i odbijała, a numerowaną planszę ręcznie kolorowała akwarelą i gwaszem (w ostatnim atlasie z Surinamu osobiście wryła tylko trzy płyty, pozostałe zleciła znanym holenderskim grafikom – Josephowi Mulderowi oraz Pieterowi Sluyterowi).

Życie prywatne Merian i jej wybory niezmiennie budzą zainteresowanie i można ją uznać za prekursorkę ruchów emancypacyjno-feministycznych. Już w wieku trzydziestu lat opuściła męża, Johanna Andreasa Graffa, z którym miała dwie córki: Johannę Helenę i Dorotheę Marię, i zdecydowała się na samodzielne życie. W 1685 r. razem z matką i córkami wstąpiła do protestanckiej wspólnoty labadystów we Fryzji Zachodniej, gdzie pomimo surowych reguł kontynuowała badania terenowe i dokumentowała ich wyniki na licznych akwarelach. Prowadziła obserwacje cyklu życiowego żab (te mistrzowskie akwarele zakupił car Piotr Wielki i są one przechowywane w *Kunstkammerze* w Sankt Petersburgu). W roku 1691 Merian osiadła w Amsterdamie, gdzie samodzielnie utrzymywała siebie i córki, zarabiając sprzedażą farb, akwarel i okazów przyrodniczych.

Skandalem była jej podróż do Ameryki Południowej, do Surinamu, dokąd wyjechała w 1699 r. ze swoją córką Dorotheą. Nie towarzyszył im męski opiekun, co samo w sobie było niedopuszczalne. Sensacyjnym wymiarem tego projektu pozostają jednak odwaga i determinacja, które popchnęły ją, jako pierwszą kobietę, w zamorską podróż badawczą – i to na sto lat przed Alexandrem von Humboldtem. Aby sfinansować podróż, Merian sprzedała cały swój majątek. Oprócz przedstawiania różnorodnego świata surinamskich owadów, pajaków, płazów i gadów Merian zwracała uwagę na rozmaite jadalne i lecznicze, nieznanne w Europie owoce (arbuz, cytrusy czy granaty).

W roku 1701 Maria Sibylla Merian zachorowała na malarię i wróciła z córką do Amsterdamu, przywożąc z sobą kolekcję akwarel i zbiór entomologiczny. Jej *opus magnum* zatytułowane *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* wydano w języku niderlandzkim i po łacinie w 1705 r.

Rysunki Merian odsłaniają zawrotne, wielopoziomowe zależności: relacje owada z rośliną-gospodarzem; relacje między kolejnymi fazami przeobrażenia; relacje między powłoką i wnętrzem, kokonem i zawartością hormonalną (choć hormony regulujące procesy przeobrażenia zostaną odkryte dopiero w XX w.).

3 A. Król, *Maria Sibylla Merian: życie po życiu*, [w:] *Maria Sibylla Merian z kolekcji Kunstkabinett Strehler*, dz. cyt., s. 8.

Badając metamorfozę, Merian skupiała się na związkach motyli z roślinami, słońcem i innymi elementami środowiska. W naukowych albumach przyrodniczych tamtych czasów rośliny i zwierzęta przedstawiano osobno, segregowane na królestwa, w kontekście własnego gatunku. Merian odrzucała takie rozwiązania kompozycyjne, które kawałkowały ekosystem; szkicowała ekologię przeobrażenia. Uwzględniając rolę roślin-żywcicieli, Merian podkreśla związek metamorfozy z konkretnym środowiskiem. Jako artystka zawierzała wrażeniom, jako badaczka polegała na rozumie – stąd osobliwy realizm jej widzeń<sup>4</sup>. A urodę i kunszt rysunków Merian docenił sam Karol Linneusz, bo to jej sztychy leżały na stole, kiedy tworzył *Systema naturae* w swej pracowni.

## Wystawa 2: Artystka. Anna Bilińska 1854–1893

Muzeum Narodowe w Warszawie

**Kuratorki:** Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger

**Patronat:** Ambasador Francji w Polsce Frédéric Billet

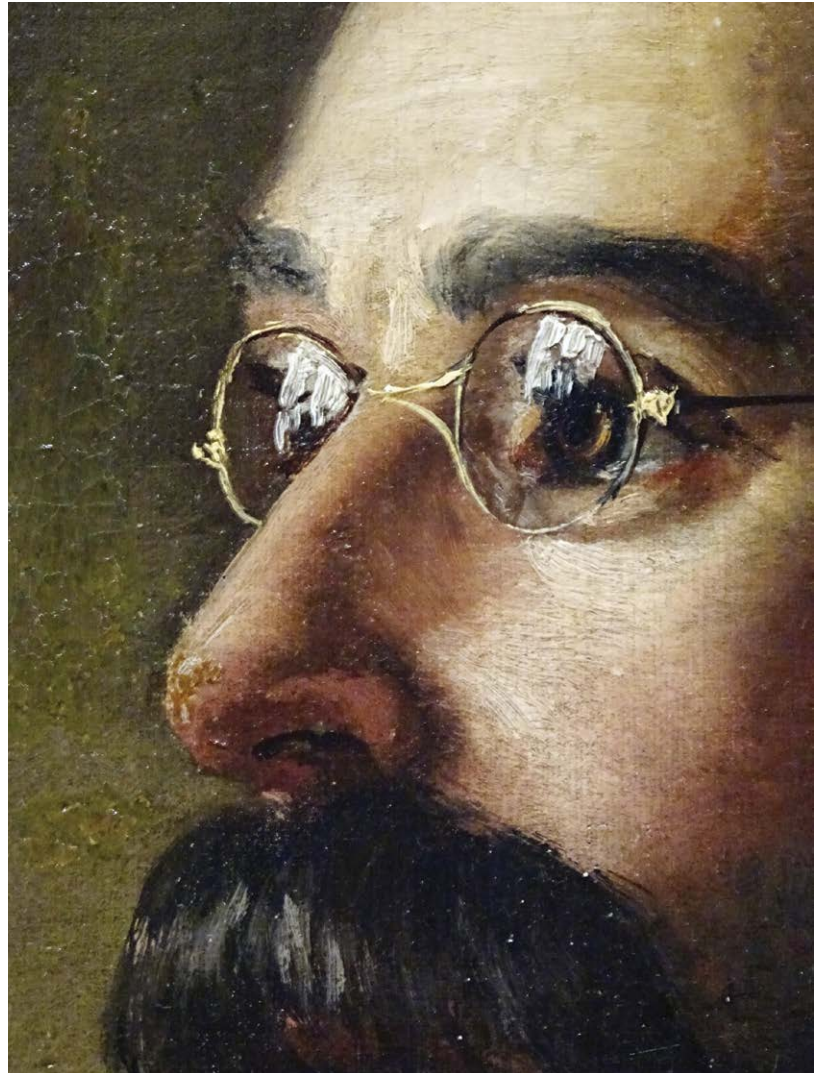
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu w ramach Programu Wieloletniego NIEPODLEGŁA na lata 2017–2022

26.06.2021–10.10.2021

Czyś widział... zobacz... jak żywa... co za siła...  
Zakasowała nawet Matejkę!<sup>5</sup>

Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1854–1893) to pierwsza polska artystka, która osiągnęła międzynarodową sławę. Jej twórczość była prezentowana na najważniejszych europejskich wystawach i doceniana przez krytyków sztuki z wielu krajów. Także dziś obrazy i fascynujące losy malarki wzbudzają duże zainteresowanie publiczności, a wiele dzieł Bilińskiej trafiło do kanonu polskiej sztuki. Jednak całość twórczości i biografia artystki wciąż czekają na opracowanie.

Celem wystawy była prezentacja możliwie najszerszego wyboru prac malarskich i rysunkowych Bilińskiej (w tym dzieł do tej pory nieznanych), pochodzących



Anna Bilińska, *Portret Cesare Trombiniego*, ok. 1878, olej, płótno, (fragment), fot. A. Steliga

z polskich i zagranicznych muzeów oraz kolekcji prywatnych. Prezentacja porusza zagadnienia natury artystycznej, takie jak akademizm w twórczości Bilińskiej, portret jako preferowany przez nią temat malarski czy technika pastelu, w której wypowiadała się równie często jak w malarstwie olejnym. Inne kwestie podejmowane w ramach ekspozycji to samoświadomość artystki i jej widzenie pozycji twórcy w świecie, wyrażające się m.in. w kreowaniu własnego wizerunku w autoportretach. Interesujące są również wątki biograficzne: pokonywanie przez malarkę materialnych i osobistych trudności na drodze do zawodowego sukcesu czy jej relacje towarzyskie i uczuciowe.

Anna Bilińska żyła 39 lat.

„Tworzyła krótko, niewiele ponad dwadzieścia lat, ale pozostawiła ogromne zbiory dzieł. Energia i siła biją z jej obrazów. Wystawa opowiada o talencie, determinacji, ciężkiej pracy i życiu artystki”<sup>6</sup>.

4 J. Skolicka, *Metamorfoza*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9392-metamorfoza.html?print=1> [dostęp: 10.02.2022].

5 Sęp [W. Maleszewski], *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1887, nr 38, s. 194, za: A. Bagińska, „Artystka tak męska w malarstwie...”. *Identyfikacja twórczości Anny Bilińskiej Bohdanowicz w ramach kategorii „męskiej” i „kobiecej” sztuki w polskiej krytyce artystycznej przełomu XIX i XX wieku*, pdf z Repozytorium UWb.

6 Słowa kuratorki R. Higersberger podczas konferencji otwierającej ekspozycję.



Anna Bilińska, *Portret własny*, 1887, olej, płótno, fot. A. Steliga

W Muzeum Narodowym zaprezentowano blisko 120 obrazów olejnych, akwareli, pastelów i rysunków. Ekspozycja skomponowana według klucza chronologicznego ukazuje przebieg kariery artystycznej Bilińskiej, od pierwszych prób malarskich w Warszawie, m.in. w szkole Wojciecha Gersona, poprzez naukę w paryskiej Académie Julian po udział artystki w najważniejszych międzynarodowych wystawach sztuki, np. Salonach Paryskich.

Jednym z najważniejszych obrazów w biografii artystycznej Anny Bilińskiej jest *Autoportret*. Jest to dzieło emblematyczne. Ten obraz przyniósł jej sukces, dzięki niemu weszła na salony, zdobyła kilka nagród, m.in. Medal III klasy na Salonie Paryskim w roku 1887, Srebrny Medal na wystawie międzynarodowej w 1889 r. Dzięki *Autoportretowi*, który wystawiała kilkanaście razy, dała się poznać jako wybitna portrecistka. I tak zaczęła się jej kariera.

O tej niełatwej drodze opowiada wystawa. Bilińska, po podróży do Włoch, gdy zdecydowanie wybrała malarstwo, postanowiła udać się na studia do Francji. Do Paryża wyjechała w 1882 r. i spędziła tam prawie całe życie.

„Jednak nawet w nowoczesnym Paryżu kobiety nie mogły podejmować studiów artystycznych w uczelniach innych niż prywatne. Bilińska zatem rozpoczęła naukę w prywatnej Académie Julian, w której przebieg nauki był zbliżony do wykładów w najsłynniejszej akademii Beaux Arts”<sup>7</sup>.

Jedna z sal ekspozycyjnych na wystawie w MNW jest rekonstrukcją malarskiej pracowni. Znalazły się w niej oryginalne sztalugi, taborety, gipsy oraz przedmioty, które na wystawę zostały wypożyczone z Paryża, z ostatniej siedziby Académie Julian. Ważnymi elementami rekonstrukcji, autorstwa wybitnej scenografki Barbary Hanickiej, są prace uczennic Académie Julian, które na wystawie towarzyszą dziełom Bilińskiej.

Wystawa ukazuje Annę Bilińską jako wybitną portrecistkę i mistrzynię pastelu. Tworzyła ona portrety w nurcie zakademizowanego realizmu, charakterystycznego dla malarstwa portretowego drugiej połowy XIX w. Klasycznym przykładem tego nurtu jest wielkoformatowy, przepiękny, pełen ekspresji i znakomicie skomponowany portret rzeźbiarza George’a Greya Barnarda, który na wystawę przyjechał z amerykańskiego stanu Pensylwania.

Artystka operowała znakomitym warształem. Jej prace urzekają precyzyjnym rysunkiem, wyważonym użyciem koloru i światła. Poza portretem zajmowała się także malarstwem pejzażowym, tworzyła m.in. widoki morskie. Sprawnie posługiwała się też techniką pastelu, która po 1888 r. zaczęła dominować w jej twórczości. Pastele Bilińskiej, malowane najczęściej na płótnie, zaskakiwały intensywnością barw i efektami światłocieniowymi do tego stopnia, że krytycy porównywali je do obrazów olejnych.

Pejzaże malowała w ciągu trzech lat (1889–1891) podczas wakacji spędzanych nad Zatoką Biskajską albo w Bretanii, Normandii. Na wielu obrazach widać urwiste brzegi, morze, bezkres horyzontu.

Na wystawie znalazły się dzieła do tej pory nieznane, pochodzące z polskich i zagranicznych muzeów oraz z kolekcji prywatnych, m.in. z Victoria and Albert Gallery w Bath, Musée D’art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne Metropole, Göteborgs Kunstmuseum, State Museum of Pennsylvania oraz Musikinstrumenten-Museum w Berlinie. Wystawę wzbogacają archiwalne fotografie i pamiątki po artystce. Większość prezentowanych obiektów pochodzi ze zbiorów MNW, które przechowuje największą kolekcję dzieł Bilińskiej.

Warto wspomnieć, że wystawie towarzyszy katalog dzieł Anny Bilińskiej i jest on jednym z efektów kilkuletniego programu badawczego dotyczącego jej twórczości. Katalog to pierwsze tak wyczerpujące opracowanie dorobku tej przedstawicielki realizmu akademickiego, której spektakularna kariera przypadła na okres, gdy

<sup>7</sup> Słowa kuratorki R. Higersberger przytoczone przez PAP, [www.pap.pl](http://www.pap.pl) [dostęp: 20.03.2022].

kobiety dopiero wchodziły w świat profesjonalnej sztuki. Publikacja obejmuje katalog wszystkich prac artystki (w tym zaginionych i wzmiankowanych) oraz ilustrowane kalendarium jej życia i twórczości. Tom otwierają teksty Agnieszki Bagińskiej, Renaty Higersberger, Rachel Mader i Agnieszki Morawińskiej omawiające dzieło i biografię Bilińskiej w rozmaitych aspektach<sup>8</sup>.

### Wystawa 3: Ludwika Ogorzelec, Szukam momentu równowagi

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski  
w Warszawie

Kurator: Piotr Bernatowicz

4.12.2020–27.06.2021

Wszystko [...] składa się na aktywność obiektywną, konfrontowaną w akcie percepcji z aktywnością subiektywną, czyli bagażem psychologicznym spektatora i kulturowego filtru postrzegania zaproponowanej mu sytuacji estetycznej<sup>9</sup>

Ludwika Ogorzelec

Wystawa prac rzeźbiarskich Ludwika Ogorzelec była pierwszą tak szeroką prezentacją jej dorobku artystycznego w Polsce. Wybrane prace pozwalają prześledzić ewolucję oryginalnego programu twórczego, realizowanego przez artystkę blisko czterdzieści lat.

Chciałabym, aby moja rzeźba była jak ulotne zjawisko wywodzące się ze światów biologii, maszyn i przyrządów – pisze o swoich pracach Ludwika Ogorzelec. – Z rozumienia rzeźby jako bryły ciężkiej, oglądanej z zewnątrz, wykonanej z materiałów trwałych, zostawiam sobie linię – mówiącą właściwościami materii, z jakich pochodzi [...]; biorąc znaczenia ze światów biologii, maszyn i przyrządów, analizuję problem sensu i absurdu. Szukam momentu równowagi. Efektem moich poszukiwań są lekkie, delikatne struktury-przedmioty, łączące owe znaczenia na zasadzie zgodności w nową jakość<sup>10</sup>.

Na wystawie pokazane zostały wczesne prace z realizowanego od lat osiemdziesiątych XX w. cyklu *Przyrządy równoważne*, obejmującego rzeźby mobilne skonstruowane w odniesieniu do linii drzewa. Ekspozycję uzupełniały zrealizowane specjalnie na wystawę cztery rzeźby z cyklu *Krystalizacje przestrzeni* – akcji twórczej polegającej na interwencjach w zastaną przestrzeń w celu jej przedefiniowania. Ten projekt jest realizowany od trzydziestu lat w różnych miejscach na świecie. O ile



Ludwika Ogorzelec, *Rzeźby mobilne* z cyklu *Przyrządy równoważne*, 1985–2004, drzewo, fot. A. Steliga

*Przyrządy równoważne* wpisują się w tradycyjną formułę rzeźby, o tyle *Krystalizacja przestrzeni* odwraca sens medium. Dziełem jest sama przestrzeń. Krzyżujące się linie widzialne z materii trwałej, które artystka wprowadza w przestrzeń, pomagają oku zobaczyć coś, co jest niewidzialne. To odczucie natury estetycznej wynika z kontrastu między lekkością i ulotnością a geometrycznym porządkiem i organizacją linii dzielącej przestrzeń, w której widz się znalazł. To doświadczenie ma wytrącić widza z codzienności i otworzyć na inny sposób patrzenia.

Kurator wystawy Piotr Bernatowicz zwraca uwagę na genialność w swej prostocie, a zarazem brzemienność w konsekwencjach pomysłu, by zrezygnować z pośredniczących podpór lub ukrytego podwieszenia na rzecz bezpośredniego wpisania rzeźby w przestrzeń architektoniczną, a później w przestrzeń pejzażu.

<sup>8</sup> Artystka. *Anna Bilińska 1854–1893*, red. A. Bagińska, R. Higersberger, projekt graficzny J. Gruchot, W. Koss / Full Metal Jacket, Warszawa 2021, s. 384.

<sup>9</sup> L. Ogorzelec, *O mojej pracy twórczej – program*, PrzewodnikPoWystawieLudwikaOgorzelec\_INDD.indd, s. 5.

<sup>10</sup> Tamże, s. 4.

Pierwszą, najważniejszą, [cechą] jest potraktowanie materii rzeźbiarskiej jako nie tylko rysunku w przestrzeni, ale rysunku przestrzeni. Jest to oczywiste, jeśli porównamy rzeźby Ludwika Ogorzelec do rysunku w dwóch wymiarach. Nie tylko bowiem linia tworzy rysunek, tworzą go także niezarysowane części kartki, na której rysunek został wykreślony. Podobnie w wypadku prac Ludwika Ogorzelec



Teresa Gierzyńska, *Wulgarna*, z cyklu *O niej*, 1981, odbitka żelatynowo-srebrna, papier matowy, złota kredka, anilina, tektura, 9 × 19,5 cm, fot. A. Steliga

– fragmenty przestrzeni ujęte „rysunkiem” rzeźbiarskiej materii stają się równoprawnymi częściami rzeźby. Paradoksalnie to, co jest materialne – drewno, szkło, metal czy celofan – staje się tylko jakby abstrakcyjną ramą, wydobywającą przestrzenną formę, która stanowi istotę rzeźby – proces budowania przezroczystych powietrznych brył<sup>11</sup>.

Można uznać, że wadą omówionych wyżej efektywnych realizacji z cyklu *Krystalizacja przestrzeni* jest ich efemeryczność. Trwają one tylko w czasie prezentacji, później są unicestwiane.

Jakby materialna linia z drewna, szkła, metalu czy celofanu została wygumkowana z przestrzeni, której z trudem uporządkowane kryształy rozpadają się bezgłośnie. Przestrzeń wygładza się i powraca do pierwotnego wyglądu. Może jednak nie do końca? Raz uporządkowana podług wizji artysty, do końca już nosi twórcze piętno, choć nie dostrzegane przez jej codziennych użytkowników<sup>12</sup>.

Pozostaje dokumentacja, bogate archiwum ukazujące kolejne realizacje, rozwój czasowy form i niezwykłych

pomysłów przestrzennych. Choć nie zastąpią one bezpośredniego doświadczenia rzeźby przestrzeni, które daje wystawa, jednocześnie pozwalają obcować z unikalną i niezwykłą wyobraźnią artystyczną Ludwika Ogorzelec.

Żadna z realizacji artystki nie znalazła dotąd swojego trwałego domu w którymś z polskich muzeów sztuki współczesnej. Za to jej prace znajdowały miejsce w polskich miastach. I tak w 2012 r. stworzyła w Kielcach instalację zatytułowaną *Taniec czarownic* z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*. Z kolei w 2017 r. jej instalacja *Spektrum wieków średnich* zagościła na Zamku Wysokim w Malborku. Od lat mieszkańcy wrocławskiego osiedla Ogrody Hallera mogą podziwiać *Zabłąkaną chmurę*. Idea oryginalnej linii twórczej Ludwika Ogorzelec trwa i realizuje myśl artystki, która chce uchwycić to, co pozornie niewidzialne, pokazać odbiorcom, że przestrzeń wcale nie jest pustką.

#### Wystawa 4: Teresa Gierzyńska, *Kobiety żyją dla miłości*

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie

Kuratorka: Joanna Kordjak

9.12.2021–6.03.2022

Gadajcie sobie, co chcecie. Im więcej w swoim mniemaniu będziecie mieli do powiedzenia o mnie, tym bardziej będę od was wolna<sup>13</sup>.

Teresa Gierzyńska

Są wystawy, na których byłam i o których nic nie opowiedziałam w swoich mediach społecznościowych. Bo były zbyt spektakularne, by zbyć je wpisem z kilkoma zdjęciami, lub zbyt intymne, by włożyć je w album z danego wyjazdu. Taka była wystawa Teresy Gierzyńskiej *Kobiety żyją dla miłości*. Jak mówiła artystka: „Przyglądam się sobie [...]. Mówię o intymności, miłości, samotności [...] o związkach [...]. I raczej cichym głosem, nawet szeptem”<sup>14</sup>. A szept ten rozplywa się z małych prac po dużych przestrzeniach sal wystawy...

Teresa Gierzyńska nie była znaną mi artystką. Zaszłam na jej wystawę po zwiedzeniu innych ekspozycji w Zachęcie. Wyszłam, głównie zapamiętując jej prace. Prace artystki, która debiutowała pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. i która przez ten ogrom czasu miała zaledwie dwie indywidualne ekspozycje – w prywatnej warszawskiej galerii w roku 2018 i cztery lata wcześniej w nowosądeckiej miejskiej galerii. *Leworęczna* w Polach Magnetycznych była wyborem fotografii z wielu cykli i wielu momentów kariery artystki. *Nad rzeką, której nie ma* w BWA Sokół z kolei stawiano na jeszcze

11 P. Bernatowicz, *Linia – równowaga – przestrzeń. O rzeźbie przestrzeni Ludwika Ogorzelec*, PrzewodnikPoWystawie..., dz. cyt., s. 10.

12 Tamże.

13 P. Handke, *Godzina prawdziwych odczuć. Leworęczna kobieta*, przekł. S. Blaut, Warszawa 1980, [w:] *O niej. Teresa Gierzyńska*, red. J. Kordjak, Warszawa 2021, s. 109.

14 Fragment napisu na ścianie wystawy.

obszerniejszą prezentację, wybierając trochę prac z każdej możliwej działki, oprócz fotografii także rzeźby, rysunku, malarstwa.

Piotr Policht po obejrzeniu prezentowanej wystawy zadał pytanie, na które jednocześnie odpowiedział:

Po czym poznać naprawdę dobrą wystawę monograficzną? Przede wszystkim po tym, że wychodząc z niej, dziwimy się, że do tej pory jej bohaterka czy bohater nie zaistnieli silniej w powszechnej świadomości. Wystawa Teresy Gierzyńskiej w Zachęcie pozostawia właśnie takie wrażenie<sup>15</sup>.

U mnie także. Przede wszystkim wszystko tu jakoś tak... „uwierało”. Sale wystawowe – wielkie, białe przestrzenie, i małe, tylko gdzieś tam pojawiające się prace. Wiszące jakby na doczepkę, na filarach, podczas gdy ściany puste lub tylko połowicznie zajęte. Marika Kuźmicz taki rodzaj ekspozycji prac odnosi do pewnego rodzaju nieobecności udziału kobiet w wystawach, a co za tym idzie – braku prac w kolekcjach i braku dyskusji o nich. Zaznacza: „właśnie ten aspekt marginalizacji jest najczęściej wskazywany przez artystki jako główny odczuwany przez nie deficyt”<sup>16</sup>.

Prace niewielkich formatów zmuszały wręcz do stawiania z nimi „twarzą w twarz”. Teresa Gierzyńska eksploruje obrzeża fotografii, wykorzystuje ją jako zapis swojej praktyki performatywnej, eksperymentuje z metodami jej powielania i przetwarzania. Wprowadza w obszar sztuki wizualne elementy zaczerpnięte z kultury masowej, a także właściwe jej techniki. Można by wręcz rzec, że to prekursorka selfie, tak bardzo dziś nagminnej formy autoprezentacji.

„Po co mi fotografia? To próba porządkowania chaosu, który panuje naokoło nas; próba wyciszenia wrzasku, wprowadzenia choćby na moment harmonii, szukania jej poprzez aparat, przez kadr, próba wykrojenia fragmentu harmonii ze świata chaosu”<sup>17</sup>.

Artystka oprócz fotografii zajmowała się również rzeźbą. Na wystawie można było zobaczyć nadruki na gipsowych formach, które są przestrzennym „kompromisem” pomiędzy światem rzeźby a fotografią. Z fotograficznych kalkomani przypominających archeologiczne szczątki spoglądają na nas oczy... i kobiece ciała.

Tytuł wystawy *Kobiety żyją dla miłości* został zaczerpnięty z książki Lauren Berlant *Female Complaint*.

15 P. Policht, *Kobiece spojrzenie. Teresa Gierzyńska w Zachęcie*, <https://culture.pl/pl/artykul/kobiece-spojrzenie-teresa-gierzyńska-w-zachęcie> [dostęp: 12.04.2022].

16 M. Kuźmicz, *Przestrzeń dla nas wszystkich*, [w:] *O niej. Teresa Gierzyńska*, dz. cyt., s. 128.

17 T. Gierzyńska, *Kilka słów na temat pracy*, mps, archiwum artystki, za: K. Ziębińska-Lewandowska, *Przestrzenie pomiędzy* [w:] *O niej. Teresa Gierzyńska*, dz. cyt., s. 142.



Teresa Gierzyńska, *Trzydziestoletnia*, z cyklu *O niej*, 1981, odbitki żelatynowo-srebrowe, papier matowy, ołówek, tektura, 29 × 19,5 cm, fot. A. Steliga

*The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* z 2008 r. Jest doskonałym komentarzem do sztuki, która wyrosła ze sprzeciwu wobec zapośredniczonych przez kulturę masową wizerunków kobiecości oraz stereotypów na temat społecznej roli kobiety i jej idealnego życia<sup>18</sup>.

Kuratorka wystawy, Joanna Kordjak napisała:

Teresa Gierzyńska w swoich pracach konfrontuje się z rozmaitymi ograniczającymi wolność kobiety społecznymi wyobrażeniami pożądanych i akceptowanych zachowań. Artystka wypracowuje własny język do mówienia o doświadczeniu kobiet, o ich emocjach; jak sama mówi, ich rozpoznawanie i nazywanie było dla niej ważnym elementem w procesie odzyskiwania siebie, swojej autonomii<sup>19</sup>.

18 Tekst wprowadzający do wystawy, zapisany na ścianie w Zachęcie.

19 J. Kordjak, *Leworęczna*, fragment eseju z cytowanej książki *O niej. Teresa Gierzyńska*, dz. cyt., tekst ze ściany wystawy.

Wystawa skupia się na dwóch cyklach. W cyklu *Istota rzeczy* Gierzyńska sięga po zdjęcia kobiet z kolorowych magazynów, rozkłada je na kawałki, nawarstwia, układa w nowe aranżacje. Oczy z wymalowanymi rzęsami, uszmkowane usta i płaskie brzuchy – wszystko to czyni kobietę przedmiotem pożądania. Artystka język ten rozpracowuje przez hiperbole, pokazując tytułową istotę rzeczy, fragmenty kobiecego ciała, które ogniskują męskie spojrzenia i podsycają pożądanie.

Jednocześnie sama eksploruje własną cielesność i seksualność, ale nie wpasowując się w uprzedmiotawiające klisze, a wytwarzając własne reguły. W rozpoczętych jeszcze w latach sześćdziesiątych XX w. *Pieszczotkach* (włączonych później do cyklu *O niej*) Gierzyńska już w tytule akcentuje ciągłe napięcie wpisane w sensualne obrazy. *Pieszczotki* oznaczają intymne interakcje, ale funkcjonowały też jako określenie kobiet wykorzystywanych w erotycznych zabawach. Fotografie z cyklu również ukazują jedynie fragmenty ciała, nie jest to jednak ciało bierne i wystawione jedynie na męskie spojrzenie. Ważną rolę pełnią w fotografiach z tej serii przedmioty – nagie ciało jest tu delikatnie nakłuwane igłą broszki, pokryte warstwą drobnych morskich muszelek, muskane przez skórki brzoskwiń czy pióra na nagich plecach.

Wśród *Pieszczotek* znajdują się również fotografie bezpośrednio dotykające tak erotycznego, jak i psychicznego napięcia w związku artystki z Edwardem Dwurnikiem, którego poznała jeszcze jako młodego malarza u progu kariery w latach sześćdziesiątych XX w. i którego żoną była przez kilka kolejnych dekad. Nawet wtedy, gdy każe partnerowi „ostemplować się” jak przedmiot (np. fotografia przedstawiająca rysunek wykonany przez artystę na kawałku jej uda i pośládka czy zdjęcie, na którym leżąca na wznak artystka eksponuje odbity pieczętkami, przecinający jej plecy napis „Dwurnika”), Gierzyńska zachowuje kontrolę nad swoim wizerunkiem. Dominacja partnera w relacji odbywa się przy jej przyzwoleniu i pod jej kontrolą.

Artystka podchodzi do fotografii w autorski sposób. Wykorzystuje rozmycia czy prześwietlenia nieprzystające do klasycznego pojmowania „poprawnej” fotografii, barwi odbitki aniliną na odcienie różu lub intensywną czerwień, rysuje po nich kredkami i nawarstwia obrazy.

W cyklu *O niej* artystka wykorzystuje cały szereg innych strategii. W jednych fotografiach rozmywa się, wymyka spojrzeniu, zaś w innych fotografuje się *en face*, patrząc wprost w obiektyw, a na odbitce dodatkowo wyodrębnia swoje rysy kilkoma liniami kredki. *Opanowana*, *Nieszczęśliwa*, *Zamknięta* – tytuły poszczególnych prac udowadniają, że cykl ten to rzecz jednocześnie intymna i uniwersalna. Artystka nie stawia tez jaka „powinna” być współczesna kobieta i jak „powinno” wyglądać jej życie, cele, codzienność. Zamiast tego tworzy szczegółowy atlas stanów emocjonalnych i sytuacji. Tworzy

katalog, z którego mniejszą lub większą częścią może zidentyfikować się wiele odbiorczyń.

Jak zaznacza Piotr Policht, jeśli szukać pokrewnych do prac Gierzyńskiej zjawisk poza granicami Polski, być może najbliższe okazałyby się prace Amerykanki Franceski Woodman, powstające właściwie w tym samym czasie, co początki cyklu *O niej*, czyli na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Dziś uznawana za jedną z najwybitniejszych artystek swego czasu Woodman pozostawała zresztą we własnym środowisku równie osobna i w swoim krótkim życiu, zakończonym samobójstwem w wieku 22 lat, także nie doczekała się wielkiego uznania. Podobnie jak Gierzyńska również Woodman z drobnymi wyjątkami posługiwała się niemal wyłącznie fotografią czarno-białą, nie trzymała się reguł „poprawnej” fotografii, fotografowała przede wszystkim siebie, eksplorowała własną cielesność i grała z napięciem pomiędzy odsłanianiem się i wymykaniem spojrzeniu<sup>20</sup>.

Fenomen tej wystawy polega na tym, że prace Gierzyńskiej sprzed kilku dekad dziś wydają się idealnie wpisywać we wciąż aktualną dyskusję o „kobiecy spojrzeniu” (*female gaze*) – terminie funkcjonującym przede wszystkim na gruncie filmoznawczym, ukutym jako przeciwwaga dla dekonstruowanego przez teoretyczkę Laurę Mulvey *male gaze*. Dwa eksponowane w Zachęcie cykle Gierzyńskiej działają właśnie w tych obszarach. *Istota rzeczy* to nic innego jak szczegółowa dekonstrukcja heteroseksualnego męskiego spojrzenia, *O niej* zaś – projekt stworzenia dlań złożonej alternatywy.

## Wystawa 5: Monika Sosnowska

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie

**kuratorka:** Maria Brewińska

**współpraca:** Michał Kubiak

**realizacja wystawy:** Krystyna Sielska

24.07.2020–25.10.2020

Przy wyborze materiału kieruję się prostą zasadą: jeżeli robię barierkę, to jest ona wykonana z tego, z czego zazwyczaj jest wykonana barierka, czyli stali i PCW. Nazywam to „realizmem materiału”.

Monika Sosnowska<sup>21</sup>

Pierwsza duża monograficzna wystawa artystki w Polsce obejmowała przestrzeń siedmiu sal Zachęty, a jeden z powracających motywów w jej twórczości, tj. zniekształcone przestrzenie, dominował. Sosnowska zamieniła sale ekspozycyjne galerii w niepokojące i silnie

<sup>20</sup> P. Policht, dz. cyt.

<sup>21</sup> M. Brewińska, *Rzeczywistość z błędem*, <https://zacheta.art.pl/pl/media-teka-i-publikacje/rzeczywistosc-z-bledami?filters=eyJhY3RpdmUiOjEsIm9yZGVyIjoidGlobGVfUEwsIHNIYnRpdGxIX1BMIno%3D> [dostęp: 20.03.2022].



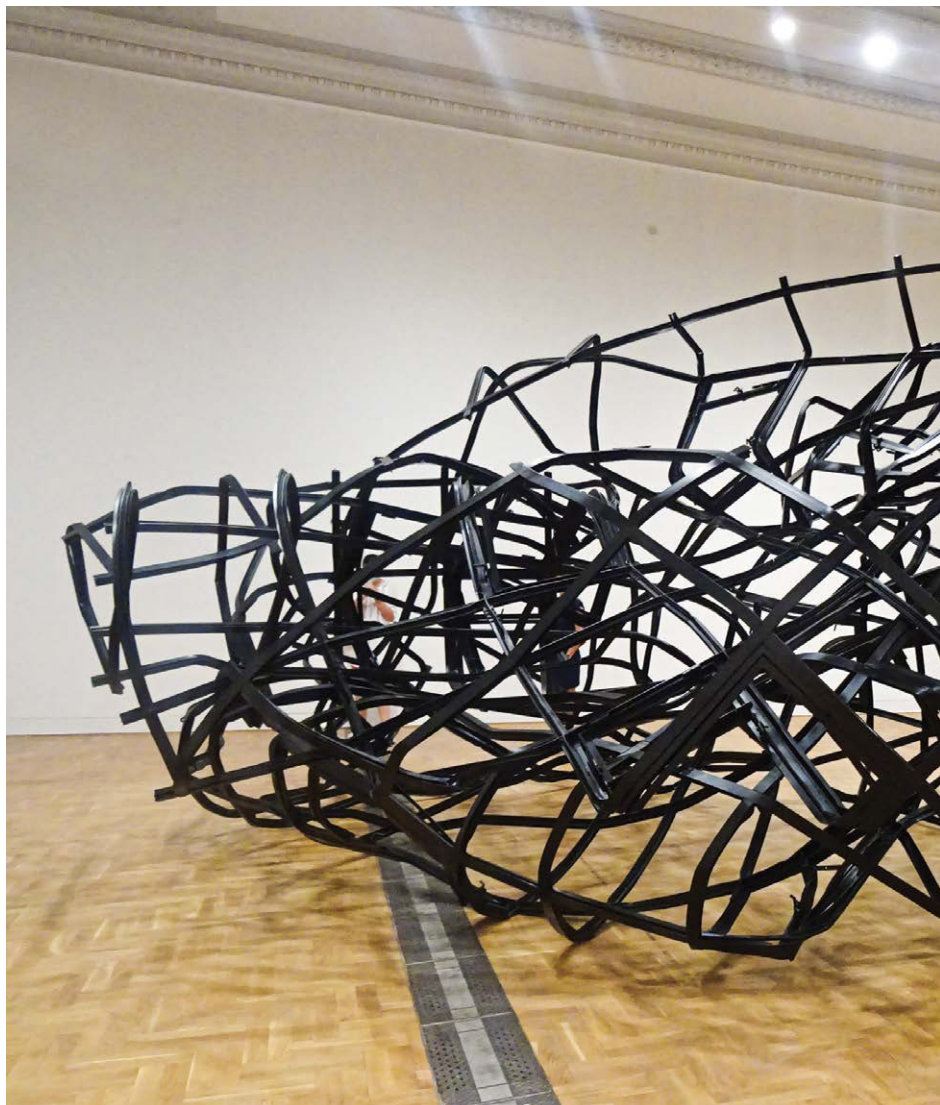
oddziałujące na widza miejsca przypominające domowe pokoje albo w labirynty korytarzy<sup>22</sup>. Ważna jest tutaj również skala prac: oryginalne elementy są odtwarzane w ich rzeczywistych rozmiarach, co sprawia, że w przestrzeniach wystawowych mogą wydawać się zbyt monumentalne i przytłaczające.

Monika Sosnowska zastąpiła dziełami inspirowanymi wczesnym i powojennym modernizmem w architekturze. Ustandaryzowane betonowe blokowiska, pawilony, miejska infrastruktura (stragany, barierki, bramy itp.), charakteryzujące się surowością i często byle jakim wykonaniem, to punkt wyjścia jej strategii artystycznej. Ważnym odniesieniem są fasady, ściany, a także moduły przestrzenne: pokoje, korytarze z ich typowym wyglądem (lamperie, tapety) i tzw. mała architektura: poręcze, schody, drzwi, klamki, lampy wytwarzane masowo zgodnie z PRL-owskimi zasadami technologii i materiałoznawstwa. Architektonizacja rzeźby polega tu na użyciu języka architektury i budownictwa w niespotykany dotąd sposób: są to zapożyczenia elementów bryły odtwarzane precyzyjnie w skali 1 : 1, zdeformowane i pozbawione pierwotnej funkcji. Wiąże się to z kwestionowaniem racjonalnych podstaw architektury – strukturalne komponenty zmieniają się w abstrakcję, zwięzłość i logika ulegają rozprzężeniu, co wprowadza niepewność i chaos. Praca siłowa, jakiej poddawane są materiały konstrukcyjne (stal czy beton), służy testowaniu i podważaniu ich wytrzymałości. Konsekwencją takich działań jest wrażenie plastyczności materii i iluzja jej lekkości. W pewien sposób uwidaczniają one siły niewidoczne w bezpośrednim doświadczeniu architektury.

Topografia badanego przez nią modernizmu ciągle się powiększa: ostatnie prace są wyrazem fascynacji rosyjską architekturą inżynierską Władimira Szuchowa oraz zainteresowań powojennym modernizmem w wydaniu azjatyckim, czego można doświadczyć na tej ekspozycji.

Narracja wystawy w Zachęcie rozpoczyna się w reprezentacyjnej klatce schodowej gmachu – od stalowej poręczy z czerwonym PCW (*Poręcz*, 2016–2020) splecionej z istniejącą balustradą. Poręcz biegnie wzdłuż ściany, przenika do sali Matejkowskiej, gdzie zawija się na ścianie na różnej wysokości, wnikając do jednej z sal. To jedna z prac interpretująca przekornie PRL-owski design, przykład recyklingu modernistycznych idei obecnego w każdym dziele artystki. Majestatyczna kurtynowa *Fasada* (2016), zapożyczona z typowego budynku, to stalowy szkielet zniekształcony wskutek działania potężnych sił. *Targowisko* (2013) zawieszony w sali Narutowicza odtwarza prowizoryczne konstrukcje straganów z Jarmarku Europa na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, składowanych jak złom po zamknięciu

bazaru w 2008 r. – podwieszony pod sufitem zlepek ich szkieletów zmienił się w anonimową abstrakcyjną płataninę. Eksperymenty z gięciem stali – „ćwiczenia z konstrukcji” – realizowane są w wielu pracach, takich jak *T* (2017) – teownik zgięty do kąta prostego, czy *Rura* (2020) – masywna, rozcięta palnikiem rura kanalizacyjna zwijająca się jak strzęp papieru.



Monika Sosnowska, fragment pracy *Fasada*, 2016, malowana stal, fot. A. Steliga

Z kolei seria *Krzyżulce* (2019) odwołuje się do projektów Szuchowa realizowanych już od końca XIX w. w Rosji, a potem w Związku Radzieckim. Stalowe rzeźby wyglądają na rozciągnięte niemal do granic możliwości, przy zastosowaniu nigdy nietestowanych naprężeń. Kilka najnowszych prac wykonanych z kombinacji prętów zbrojeniowych i betonu nawiązuje do architektury w Bangladeszu, gdzie obok modernizmu w wersji lokalnej funkcjonuje chaotyczna rzeczywistość budowlana i gdzie – pomimo rozprzężenia zasad racjonalnego budownictwa – wszystko działa.

<sup>22</sup> <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/monika-sosnowska>  
[dostęp: 20.03.2022].



Monika Sosnowska, fragment pracy *Poręcz*, 2016/2020, malowana stal, PCW, fot. A. Steliga

Monika Sosnowska czerpie inspiracje z czasów, w których dorastała, a od około 2000 r. obserwuje i dokumentuje zarówno dobrze zachowane późnomodernistyczne budynki, jak i pozostałości niewydolnej już dziś architektury wznoszonej z niespełniających norm prefabrykatów. Jej prace aktywują pamięć o niespełnionych utopiach nowoczesności, ale też o przemocy komunistycznej władzy, manifestującej się w architekturze i urbanistyce unifikacją miejskiej tkanki i tożsamości<sup>23</sup>.

Sosnowska operuje językiem architektury, chociaż daleko jej do opracowywania szczegółowych planów. Zaczyna od prostych, własnoręcznie robionych modeli

i makiet, czasem rysunków, a następnie współpracuje z wykonawcami przy realizacji prac w warsztatach<sup>24</sup>.

Wszystkie prace wchodzą w specyficzny dialog z przestrzenią wystawową, ale nie łączą się z nią stylistycznie. Elementem wspólnym może być pojmowanie materii jako nośnika historyczności. Ekspozycja dzieł Sosnowskiej akcentuje zderzenie dwóch przeciwstawnych postaw w architekturze: akademizm budynku Zachęty spotyka się z minimalistyczną nowoczesnością. Jeśli według architekta Toma Emersona<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Przestrzeń wyrzeźbiona w skali 1 : 1. Jakub Banasiak rozmawia z Moniką Sosnowską*, 10.09.2008, krytykant.com/archiwum/przestrzen\_wyrzezbiona\_w\_skali\_11\_rozmowa\_z\_monika\_sosnowska/ [dostęp 20.07.2020].

<sup>25</sup> *Tom Emerson i Mark Rappolt o Monice Sosnowskiej na wystawie Monika Sosnowska. Structural Exercises*, Hauser & Wirth, Londyn, 23.01.2018, youtube.com/watch [dostęp 20.07.2020].

<sup>23</sup> M. Brewińska, *Rzeczywistość z błędem*, dz. cyt.

dzieła Sosnowskiej są odbiciem potencjalnej awarii architektury i podświadomych lęków architekta, to na poziomie konkretnej realizacji w przestrzeni wystawowej stanowią niejako zagrożenie dla przyjmującej je przestrzeni. Upadek, ruina, degradacja, błąd – słowa te opisują obiekty Sosnowskiej i jednocześnie stan zachowania wielu modernistycznych realizacji z poprzedniej epoki.

W zasadzie wszystkie dzieła Sosnowskiej – te monumentalne, brutalistyczne, malowane metalowe rzeźby, odtwarzające fasady, jak i schody, balustrady z poręczami, lampy, klamki i elementy strukturalne – odnoszą się do racjonalizmu architektury, której logika jest kwestionowana i przekształcana. Efektem są pozbawione funkcji obiekty nieskrępowane oporem użytego surowca, ale przywołujące też fikcję i utopię awangardy. Konsekwencją takich działań jest wrażenie plastyczności materii i iluzja jej lekkości.

*Przedpokój* w Zachęcie anektuje dwie sale, jest w nie wciśnięty; skonstruowany z wysokich wytapetowanych ścian na planie gwiazdy o nieregularnych ramionach z ostrymi kątami powoduje, że rzeczywistość ulega zaburzeniu. W tej abstrakcyjnej przestrzeni swojskim elementem jest tapeta o gęstym roślinnym ornamentie. Praca nosi psychologiczne ślady zamknięcia, narzuconego porządku ograniczonej przestrzeni, pewnej alienacji. Dwa wejścia do instalacji zakładają wzmożoną performatywność widza, a niezabudowane fragmenty zewnętrznych ścian pokazują konstrukcję: profile, płyty gipsowe. To pozwala nam niejako powrócić do rzeczywistości. Wszystko jest zaprojektowane, trochę hiperrealistyczne, ale nie udaje prawdziwego obiektu.

Większość prac Sosnowskiej jest w pewnym sensie nienacechowana emocjonalnie, poza jedną – typową aluminiową klamką do drzwi w bloku (*Klamka*, 2020). Wyróżnia ją odcisk dłoni i linii papilarnych Sosnowskiej, jako próba przemienienia przedmiotu masowej produkcji w unikatowy, nadania mu indywidualnych cech.

**Sprawiać, by sprawiano, że się widzi; sprawiać, by sprawiano, że się słucha; sprawiać, by sprawiano, że się czyta**

Wystawy, o których napisałam w niniejszym tekście, to przestrzenie odkrywania nieznanymi mi artystek i pogłębiania wiedzy na temat tych już znanych. To taka minipodróż z „rozpinaniem gorsetu”, który od wieków uciska artystki.

W czasach nowożytnych – w renesansie i baroku – młode ambitne kobiety nie mogły zajmować się sztuką, jeśli nie pochodziły z rodzin artystycznych, gdyż jedyną drogą do studiowania rysunku, malarstwa i grafiki była nauka w *atelier* lub warsztacie ojca, wuja czy kuzyna. Merian miała to szczęście. „Nieczyste robactwo” ukazane na jej miedziorytach nabiera nowych, znacznie głębszych znaczeń, jeśli patrzy się na nie z perspektywy rozwijających się *animal studies* i ekokrytyki. To już nie tylko przykłady ilustracji botanicznej, to także – a może przede wszystkim – obraz natury zagrożonej wyginieciem. Większość bowiem utrwalonych przez artystkę owadów i roślin coraz trudniej zobaczyć „na żywo”. I mimo iż wiele jej spostrzeżeń i prób systematyzacji taksonomicznych jest dziś nieaktualnych, to język wizualny artystycznych przedstawień Merian pozostaje niezmiennie mistrzowski, sugestywny, wręcz magiczny i mógłby być zacznikiem rozwoju ekologii *queer* – ekologii dziwności i piękna.

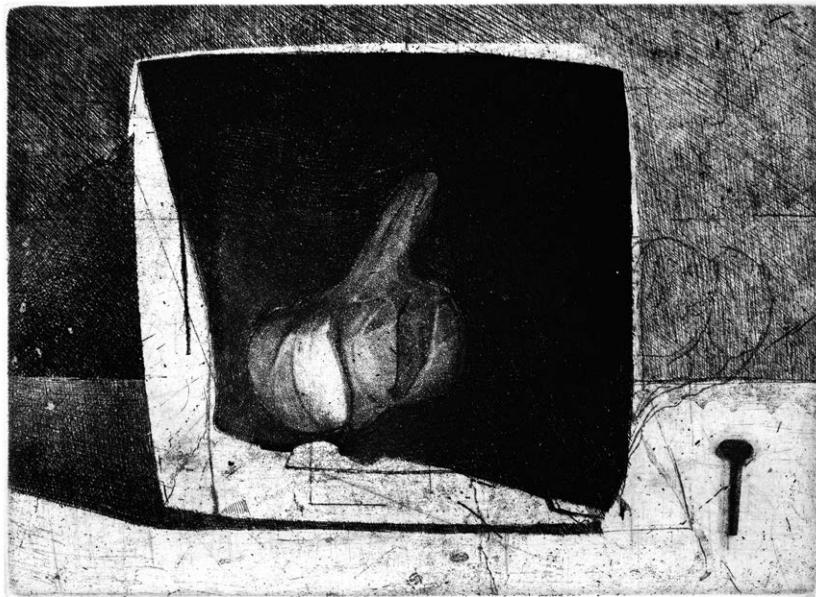
Kariery kobiet malarek w czasach, gdy profesjonalne zajmowanie się malarstwem lub rzeźbą było zarezerwowane niemal wyłącznie dla mężczyzn, wymagały od artystek ogromnej determinacji i ciężkiej pracy. Annie Bilińskiej się to udało. Analiza jej twórczości nie jest możliwa bez zarysowania ograniczeń, jakich w XIX stuleciu doświadczały kobiety w ramach instytucji sztuki i kształcenia artystycznego oraz ze względu na normy i oczekiwania społeczne.

Ale czy tylko w jej czasach były owe ograniczenia? Teresa Gierzyńska wchodziła w dorosłe życie artystyczne w momencie, gdy w sztuce panował zwrot ku ciału i praktyki konceptualne, ale też w momencie, gdy kobiety dochodziły w końcu do głosu jako artystki, naruszając w ten sposób porządek w zdominowanym przez mężczyzn świecie sztuki współczesnej. Ludwika Ogorzelec i Monika Sosnowska swoją „pozbawioną płci” twórczością dobitnie udowadniają, że to miejsce kobietom po prostu „się należało”.

We wstępie tych rozważań napisałam, że funkcje trzeciego stopnia, które wyróżnił Mieczysław Porębski, przedstawię na końcu. Brzmiały one następująco: sprawiać, by sprawiano, że się widzi; sprawiać, by sprawiano, że się słucha; sprawiać, by sprawiano, że się czyta. Mam nadzieję, że Państwo – Czytelnicy tego tekstu – sprawią, że inni od Was dowiedzą się o tych artystkach i ich twórczości.

MARCIN JACHYM

## Arte-fakty

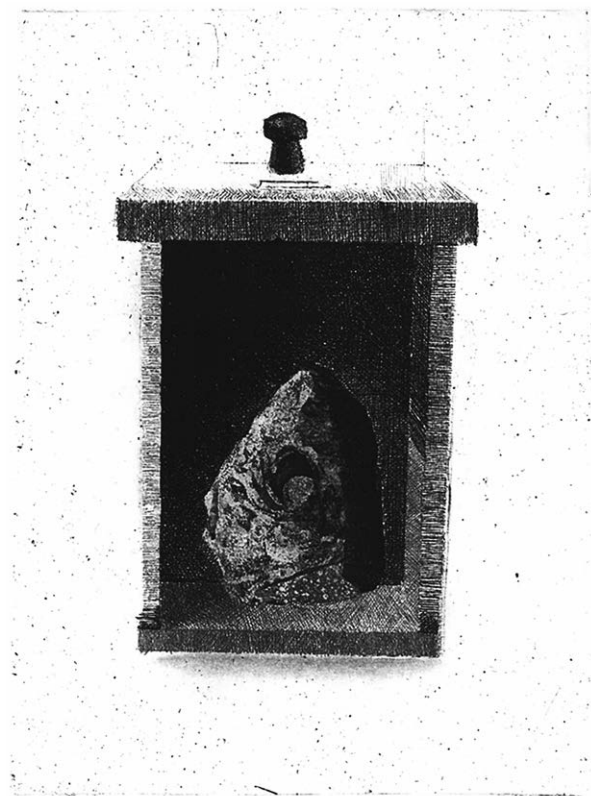


Marcin Jachym, *Arte-fakty VI*, 14,5 × 20 cm, akwaforta, akwatinta, 2017

Ważnym dla mnie momentem było zapoznanie się z twórczością fińskiego grafika Pentti Kaskipuro. Jego bardzo przejrzyste i oszczędne kompozycje emanują niesamowitym spokojem. W tamtym okresie sam nie potrafiłem się jeszcze wypowiadać w taki sposób. Przez wiele lat w mojej twórczości panowała tendencja do budowania bardziej złożonych, nasyconych bogatą strukturą kompozycji. Jednocześnie przebijała się do świadomości chęć pójścia za nową fascynacją. Pierwszą pracą, która wносиła nowe rozwiązania, była grafika pt. *Dwie wieże* oraz powstała dużo później – *Ruiny fabryki*. W tym przypadku, nie po raz pierwszy, do sportretowania wybrałem industrialne wnętrze. I również nie po raz pierwszy uchwyciłem bogactwo i koloryt starych murów. Wnętrze przemysłowej budowli, pełne płaszczyzn i kątów prostych, implikuje powstanie zorganizowanej kompozycji, która w większym stopniu, niż bywało wcześniej, trzyma w ryzach ekspresyjne tekstury. To rygorystyczne uporządkowanie płaszczyzn, wraz z zamkniętymi wewnątrz naturalnymi strukturami, tworzy swojego rodzaju napięcie. Natomiast samo ujęcie kompozycji w geometrycznym rygorze daje poczucie równowagi i kontroli.

W roku 2014 powstała następna praca, wyrażająca nowe tendencje, zatytułowana *Arte-fakt IV*. Skupiłem w niej szczególną uwagę na pojedynczym przedmiocie. Krótco po tym powstały kolejne prace, tym razem o tematyce archeologicznej. Poprzez kontakt z osobami z tej branży oraz własne zainteresowania postanowiłem stworzyć kilka grafik przedstawiających artefakty. Tutaj

również skierowałem swoją uwagę ku pojedynczym obiektom. Najbardziej zainteresowały mnie monolityczne kształty narzędzi z epoki kamienia. Naturalny kamień obrobiony przez człowieka, a następnie zerodowany w wyniku przebywania tysiące lat pod ziemią, ma w sobie coś magicznego. W pracach, jakie wtedy wykonałem, umieszczony on został w szufladzie-szkatułce do przechowywania cennych znalezisk, przez co zyskał on szczególne znaczenie. Archeologiczny artefakt stał się więc dzięki temu arte-faktem. Tak zatytułowałem zresztą cały zestaw prac. Moje zainteresowanie przedmiotem z artystycznego punktu widzenia nakierowane było w dużej mierze na jego walory wizualne. Tworzone przeze mnie formy nabierają bardzo indywidualnych cech. W kilku pracach z tego cyklu zasadnicza forma została zmieniona w taki sposób, że jego identyfikacja staje się utrudniona. Skłania to do refleksji, czym jest przedstawiony przedmiot? Przestrzeń w tych kompozycjach zaaranżowana jest również w sposób niezręczny. Pozostałe elementy są raczej symbolami prawdziwych obiektów i mają za zadanie wprowadzić wrażenie przestrzennego ładu.



Marcin Jachym, *Arte-fakt I*, 19,5 × 14,5 cm, akwaforta, akwatinta, 2017

MAŁGORZATA DROZD-WITEK

# Fragmenty. Trwałość nietrwałości

Każdy strzępek, każdy skrawek, każda chwila się liczy, każde drgnienie serca najmniejsze, najsłabsze<sup>1</sup>. W rzeczach kryją się strzępki naszych dusz, a w nas fragmenty rzeczy<sup>2</sup>.

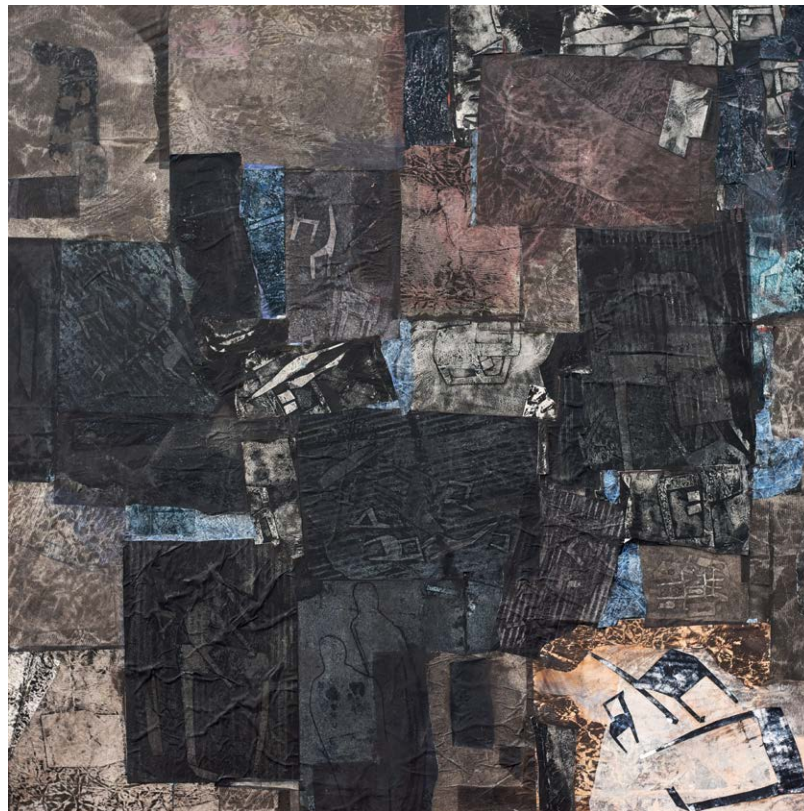
Dwadzieścia dwa obrazy wykonane techniką mieszaną na zróżnicowanych formatowo (100 × 100 cm, 50 × 100 cm, 50 × 50 cm) płóciennych krosnach malarskich to *Fragmenty. Trwałość nietrwałości*. Jeden z moich najnowszych zestawów prac – wskazany jako dzieło habilitacyjne. Obrazy powstawały w latach 2015–2019.

Zestaw upubliczniono w całości w rzeszowskiej Galerii r\_z / ORz ZPAP (20.03–8.04.2019 r.) oraz zaprezentowano (w znacznej części) w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olkuszu, w ramach V Festiwalu Sztuki i Muzyki Sakralnej Olkusz 2019 (19.04–6.05.2019 r.).

Powyższy zapis jest subiektywną próbą uzewnętrznienia postrzeganej i odczuwanej rzeczywistości oraz reakcją na nią – tym, czym dla mnie jest sztuka. To rejestracja prowadzonego dialogu ze światem, a zarazem ze sobą. Dialog, dyskusja – rozliczenie i zmierzenie się z emocją, wspomnieniem. Tym, co przeszłe, obecne, przyszłe. Tym, co subiektywne i obiektywne, rzeczywiste i podświadome. Tym, co ukochane i znienawidzone. Zobaczone – zasłyszane – przeżyte – przypomniane – wyobrażone. W końcu z tym, na co mamy wpływ, i tym, na co najmniejszego wpływu mieć nie możemy. Szukanie istoty ludzkiego istnienia? Modlitwa? Terapia przez sztukę? Poniekąd – TAK.

Owym wyraźnym i mniej uchwytnym wycinkom, kawałkom retrospekcji, terażniejszości i rozmyślań nad tym, co jeszcze przyniesie przyszłość, oraz temu, co znajduję pośród nich, usiłowałam nadać kształt na płaszczyźnie swoich obrazów. Chciałam zobrazować nietrwałość, niewidzialne. Poszukać formy dla tego, co nieuchwytnie. Szukałam odpowiedzi na pytanie: Jak i jaki nadać kształt, wydźwięk i obraz czemuś tak nieuchwytnemu i nietrwałemu jak wspomnienie, emocja, uczucie, ułomność, ulotność? Założyłam, że można to zrobić w sposób poniekąd innowacyjny i zarazem zgodny z prawidłami profesjonalnej wypowiedzi plastycznej.

Aby dać odpowiedni wydźwięk temu, co wskazałam powyżej, do budowy tkanki obrazów postanowiłam



Małgorzata Drozd-Witek, *Pamięci 2*, 2018, technika mieszana na płótnie, 100 × 100 cm

użyć kilku wybranych, pozornie do siebie niepasujących i nieprzystających technik plastycznych, dziedzin i technologii. Korzystałam tym samym z możliwości i właściwości, jakie wykazują różne farby, spoiwa, papiery, tkaniny i inne materiały plastyczne. W trakcie pracy każdorazowo intrygowało mnie i zadziwiało, jaki one mają razem wydźwięk. Jak na siebie mogą wpływać. Eksperymentowałam z materialną strukturą. Starłam się połączyć gałęzie sztuk plastycznych, malarstwu pozostawiając głos decydujący.

Zesłam z bezpiecznej ścieżki. Jeszcze przecież do niedawna prowadziłam swoje wypowiedzi malarskie, rysunkowe i graficzne trójtorowo. Jedynym łącznikiem było realizowane zagadnienie czy podejmowany temat. Nigdy te dziedziny nie spotkały się u mnie na jednej płaszczyźnie. Ba, obrazy nigdy wcześniej nie były aż tak otwarte na różne melanje ekspozycyjne. *Fragmenty* otworzyły mnie bardziej na nowe możliwości konstruowania płaszczyzny obrazu.

Dążyłam do tego (często przy pomocy szablonów), by na płótnach dostrzec można było anonimowe, odrealnione przez pryzmat uczuć, emocji i indywidualnego postrzegania fragmenty poddawanych codziennej

<sup>1</sup> A. Gołubiew, *Bolesław Chrobry*, t. 5: *Rozdroża*, Warszawa 1981, s. 357.

<sup>2</sup> R. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami*, Gdańsk 2005, s. 4.



Małgorzata Drozd-Witek, *Psalm 39*, 2016, technika mieszana na płótnie, 63 × 59 cm

percepcji przedmiotów (najczęściej krzesel), zjawisk świetlnych, sylwet ludzkich czy zarysów twarzy. To one są trzonem, wokół którego przeważnie prowadzę kompozycje.

Mnogość form, układów, płaszczyzn, plam miękkich, gdziegdzie rozmazanych, czasem niemal gładkich i tych mniej spokojnych, fakturalnych. W końcu mnogość linii, tych delikatnych i ostrych. Zestawianych dość często na zasadzie kontrastu. Kawałki materii, malatury i uczuć... Wszystko na poszczególnych płótnach w nieco odmiennych proporcjach i w różny sposób z sobą zestawiane – w zależności od potrzeby danej chwili.

Kompozycje przedstawiają wertykalne układy sylwetek postaci przesłaniających się wzajemnie, tworzących rytmy/dialogi ascetycznych figur – światła i cienia. Skala walorowa waha się tu od głębokich czerni po zgaszone szarości, co sprawia wrażenie ściszonego głosu, szeptu dając poczucie [...] głębokiej refleksji [...] Jesteśmy świadkami kondensacji w przekazie wizualnym tego, co nienazwane, a co jest z perspektywy człowieka najbardziej istotne i niezbywalne [...].

Forma [...] ulega syntetyzacji, staje się obiektem stratyfikacji myślowej, uczuciowej i pojęciowej, aż do granic

abstrakcji, pojętej jako próba uchwycenia nieprzedstawialnego. [...] Linearny porządek poprzecinany jest aluzjami zależności duchowych i metafizycznych. [...] oto codzienność, zwykłe, prozaiczne przedmioty, wypełniają się inną rzeczywistością<sup>3</sup>.

Źródło inspiracji od dawna niezmiennie odnajduję w przestrzeniach pracowni wewnątrz oraz lekturze *Psalmów Dawidowych*. W tym pierwszym doświadczam bogactwa środków wyrazu plastycznego, różnorodności elementów form, układów, brył, barw i walorów, w końcu linii i kształtów wydobywanych przez najistotniejsze w procesie percepcji – światło. Te drugie równie silnie na mnie oddziałują, pobudzają wyobraźnię i niewątpliwie wpływają na charakter moich obecnych wypowiedzi. Moją uwagę przyciągają zwłaszcza te najbardziej charakterystyczne: hymny dziękczynne i pochwalne oraz lamentacje, które przedstawiają konkretną, osobistą sytuację, zawierają przede wszystkim błagalne, ponadczasowe prośby. Na ten aspekt psalmów zwraca uwagę Czesław Miłosz, pisząc:

<sup>3</sup> M. Makiel-Hędrzak, *Małgorzata Drozd-Witek*, fragm. tekstu do albumu *Sztuka Podkarpacia*, t. 4, Rzeszów 2015, s. 60.



Małgorzata Drozd-Witek, *Psalm 2017*, 2018, technika mieszana na płótnie, 50 x 50 cm

„Dramat psalmów jest odbiciem dramatu świata. Albowiem świat nie jest obojętny: jest rozłamany, rozbity, rozdarty na dwoje. Jest światłem i ciemnością, dobrem i złem. To zasadnicza «teza» psalmów”<sup>4</sup>.

Zaintrygowały mnie również m.in. graficzne tkanki prześwitujących tekstur z „tchnieniem chwili” w dziełach Haliny Chrostowskiej oraz ekspresyjne kompozycje Henryka Musiałowicza.

Nie odtwarzałam fragmentów rzeczywistości, a jedynie skupiając się na małych jej kadrach, wycinkach – interpretowałam, starając się dotrzeć do głębszych ich struktur, by poprzez zaproponowaną formę, treść, materię uchwycić w sposób subiektywny – Niewidzialne.

Każdą pracę mojego cyklu można (kierując się albo i nie, śladami scalania poszczególnych ścinków moich „kolaży”) rozczłonkować na kilka mniejszych kompozycji, które mogłyby, moim zdaniem, funkcjonować też samodzielnie. I na odwrót – wszystkie pojedyncze obrazy składające się na *Fragmenty* można ze sobą w różnoraki, dowolny sposób zestawiać, scalać. Tak jak zdarzenia, uczucia, domysły, zdania. Nie muszą wybrzmiewać wyraźnie, chronologicznie. Wspomniane łączenia umożliwiają w większości otwarte kompozycje moich wypowiedzi. Proponowany zbiór pasujących do siebie elementów można jeszcze rozbudowywać i pogłębiać.

Nadmienię, że kilka pojedynczych obrazów przedstawianej serii miało okazję zaistnieć pojedynczo na ogólnopolskich i międzynarodowych przeglądach sztuki. Były to m.in. Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt” 2015, 13. Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki w Ostrowcu Świętokrzyskim, Ogólnopolskie Biennale Sztuki – 44. Salon Zimowy w Radomiu, VIII Ogólnopolski Konkurs Malarski – Triennale z Martwą Naturą w Sieradzu (wyróżnienie honorowe).

W latach 2013–2014 wykonałam również cykl sześciu małaformatowych prac na papierze inspirowanych poezją Janusza Szubera, traktującą o tragicznych losach Galicji splecionych bezpośrednio z losem rodziny autora i o *nienamacalnym* (cykl został zamieszczony w polsko-niemieckim tomie poezji *Esej o niewinności*), które tak mnie absorbowało w moich *Fragmentach*.

Podsumowując: poprzez swoje obrazy chcę kierować myśli ku temu, co nieuchwytnie, metafizyczne, owiane jakąś tajemnicą, ale zarazem nierozzerwalne z naszą codziennością. Bardzo bliskie są mi słowa profesora Rodzińskiego:

„Trwałym sensem sztuki jest szukanie prawdy, odnajdywanie środków, by Niewidzialne stało się widzialnym, by w widzialnym dziele odszukać można było poprzez indywidualny i pełen tajemnic trud artysty to, co od wieków dla człowieka Najważniejsze”<sup>5</sup>.

\*\*\*

Na podstawie przedstawionego dzieła, towarzyszącej mu rozprawy habilitacyjnej oraz dokumentacji dorobku artystyczno-dydaktycznego i organizacyjnego Rada Dyscypliny Sztuki Plastycznej i Konserwacja Dzieł Sztuki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 28 stycznia 2020 r. jednomyślnie nadała dr Małgorzacie Drozd-Witek stopień doktora habilitowanego.

4 *Księga Psalmów*, przekł. C. Miłosz, Paryż 1981, s. 17.

5 *Dzieła – czasy – ludzie*, Kraków 2007, s. 177.

# Ja-Ona

Lustro daje obraz, a nie podobiznę: jest to obraz tego,  
co się prezentuje w lustrze<sup>1</sup>.

Hans-Georg Gadamer

Niemal od samego początku istnienia grafiki cechowała ją służebność wobec malarstwa. Można ją jednak uznać za najbardziej prywatną dziedzinę twórczości, w której rodziły się znakomite przykłady autoportretów. Obraz własny artysty stał się dla niego pretekstem do wyrażania sfery duchowości, sumy jego życiowych doświadczeń. Autoportrety graficzne cechowała przenikliwość zdolna uchwycić i odsłonić głębię wewnętrznego życia portretowanej osoby i choć wynalazek fotografii zmienił jej układy, wciąż twarz była jedną z najbardziej interesujących powierzchni na świecie<sup>2</sup>, a lustro – najważniejszym sprzętem i narzędziem<sup>3</sup>.

W moim przypadku aparat fotograficzny jest narzędziem, które w procesie realizacyjnym stanowi rolę inicjującą. Większość kompozycji i układów, na których oparte są moje prace, ma początek w studiu, gdzie tworząc fotograficzne autoportrety, szukam formy dla przyszłych grafik. Zdjęcia te są czymś w rodzaju szkiców, które z założenia nigdy nie będą pokazywane. Ich rolą jest dokumentowanie, odsłanianie perspektywy wykraczającej poza lustrzane odbicie.

Dzięki samowyzwalaczowi mam sposobność uchwycenia momentów, które zawierają w sobie pierwiastek niezależności. Kluczowa jest tutaj pośredniość fotografii, gdyż tak jak wcześniej wspomniałam, jest ona jedynie źródłem interpretacji do kolejnego etapu, kiedy już w warunkach bardziej kontrolowanych podejmowane są decyzje przy tworzeniu grafiki, aż do uzyskania ostatecznej odbitki. Tematyka portretu i autoportretu w sposób oczywisty ogranicza pełną swobodę. Jest to sytuacja, która wymaga stworzenia pewnej hierarchii, gdzie po jednej stronie znajdują się elementy będące nośnikami cech, bez których nie da się zachować prawdy o modelu. Z drugiej strony jest zaś cały szereg elementów, które ulegając modyfikacjom, nie wpływają na ową prawdę, dają natomiast twórcom możliwość aranżowania wewnętrznej struktury obrazu.

Kluczowa w tym wypadku jest trafna analiza pierwowzoru, i właściwe rozpoznanie jego składowych, tak aby translacja na środki graficzne opierała się na

interpretacji w obrębie wcześniej dokonanego podziału, unikając mechanicznego cytowania zdjęcia.

Paradoksalnie, wykorzystując fotografię przy tworzeniu cyklu *Ja-Ona*, chciałam wyrazić coś w rodzaju buntu wobec sytuacji, w jakiej znalazł się współczesny autoportret, który – głównie dzięki rozwojowi właśnie fotografii – przechodzi poważny kryzys.

Obecnie bez trudu każdy może wykonać autoportret. Reklamę firmy Kodak z końca XIX w., która brzmiała – „Ty naciskasz guzik, a my robimy resztę”<sup>4</sup>, można by obecnie strawestować w ten sposób: „Ty naciskasz guzik... i udostępniasz”. Każdy użytkownik aparatu staje się samowystarczalny. Wszystkie środki do powstania autoportretu i jego publikacji ma bowiem w kieszeni. Jednocześnie coraz mniejszą wagę przywiązuje się do prawdy tego obrazu, a nawet do prawdy w ogóle. Wynalazek, który tylko pozornie przybliżył wizerunek człowieka, coraz bardziej destabilizuje jego tożsamość. Pustka, jaka następuje, wiąże się z przeładowaniem naszego otoczenia mechanicznym obrazem twarzy, który wylewając się z każdego możliwego miejsca w naszym otoczeniu, najczęściej w swej warstwie znaczeniowej niewiele ma do zaoferowania. Współcześnie autoportret płynie na fali gigantycznego tsunami zdjęć, które robi i publikuje dosłownie każdy. Antyczne pojęcie *mimesis*, rozumiane jako odbicie lustrzane, duplikacja świata realnego, zrealizowane na skalę masową, pozbawiło go wyjątkowości, zbanalizowało i zafałszowało.

Dlatego też jednym z założeń mojego cyklu było wyeliminowanie z portretu czegoś tak kanonicznego jak twarz – która wydaje się synonimem portretu. We współczesnej kulturze „pozbawienie” kogoś jego własnej twarzy jest odbierane w sposób jednoznaczny, gdyż to w niej dopatrujemy się znamion osoby i podmiotowości. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że potwierdzanie tożsamości opiera się obecnie przede wszystkim na analizie porównawczej fotografii twarzy z prawdziwą twarzą. I to podobieństwo jest najistotniejszym czynnikiem gwarantującym poprawność takiego potwierdzenia. Unikanie przedstawień twarzy w moich grafikach miało na celu odnalezienie i wyeksponowanie innych elementów budujących tożsamość, które może w sposób mniej oczywisty niż wizerunek twarzy będą odwoływać się do wyglądu i do prawdy o człowieku. Poprzez świadome i konsekwentne ukrywanie fizjonomii głowy starałam się cechy identyfikacyjne przenieść w inny obszar. W każdym wypadku kompozycja grafiki jest tak prowadzona, aby brak twarzy rekompensować

1 Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 132.

2 Zob. E. Dzikowska, Krystyna Piotrowska. *Zachować przeszłość* [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa 2011, s. 198.

3 Zob. tejsze, Jerzy Panek. *Jestem wierny zmianie* [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, dz. cyt., s. 178.

4 S. Prokurat, *Niezwykłe początki znanych firm*, Warszawa 2015, s. 14.





Agnieszka Lech-Bińczycka, *Jedwab IV*, odprysk korundowy, akwatinta, 100 × 140 cm, 2019

odstaniem innych części ciała, wprowadzając gest, napięcie czy ubiór będący w tym wypadku nośnikiem konkretnych znaczeń.

Dla cyfrowego autoportretu, którego funkcją jest egocentryczne utrwalenie tu i teraz, wykuło nowe określenie – *selfie*. Jest to zjawisko, które obecnie należałoby analizować bardziej w kontekście socjologicznym i psychologicznym niż artystycznym. Napastliwe wystawianie własnego ciała na widok publiczny nie ma nic wspólnego z autentycznością, staje się ekshibicjonizmem, gdzie poszukujący własnej tożsamości, własnego „ja” przy użyciu technologii deprecjonują tak naprawdę to, czego poszukują – autentyczność. Portret przez setki lat swojego istnienia wypracował własny język kodów, kanonów i znaków, wynikających z faktu, że zajmowali się nim ludzie, którzy mieli swoich mistrzów oraz świadomie używali narzędzi stworzonych do tego celu. Obecna łatwość kreacji obrazu unieważnia dokonania przeszłości, ponieważ przeciętny użytkownik aparatu nie stara się nawet szukać odniesień i kontekstów, nie stara się być twórcą, ponieważ wykonanie autoportretu ma czysto mechaniczny charakter. O ile obserwacja w wypadku malarstwa i fotografii analogowej miała

decydujące znaczenie podczas tworzenia obrazu – chociażby przy decyzji o oświetleniu i kompozycji kadru; o tyle w przypadku autoportretów cyfrowych jest to poza kontrolą osoby wykonującej go. Najczęściej wszystko to robi komputer, który na podstawie algorytmów wyszukuje twarz, dobiera jasność, balans bieli i ostrość. Sam utrwalony podczas tego procesu jest jedynie kuratorem, który zatwierdza lub odrzuca wynik końcowy. Osoba ta, rozwijając dalej myśl, jest także producentem i konsumentem własnego utworu. Klasyczny model widza zastępuje odbiorca – użytkownik, który w gruncie rzeczy jest każdym i nikim jednocześnie. Selfie, będąc egzemplifikacją podświadomego pragnienia bycia nieustannie oglądanym i podziwianym, odwraca się przeciwko pierwotnemu portretowi, który był narzędziem zapewniającym „nieśmiertelność” osoby portretowanej, podkreślając jej wyjątkowość już samym faktem wykonania takiego obrazu.

Prace cyklu *Ja-Ona* można by określić mianem – antyselfie, ponieważ świadomie zrezygnowałam tu z elementów „komórkowych” autoportretów. Selfie ma przypisaną najczęściej funkcję potwierdzającą – wizerunek autora pojawia się w konkretnej przestrzeni

i w konkretnym czasie. Jest to rodzaj potwierdzenia swojej obecności, gdzie nadrzędnym w stosunku do „jestem” jest „tutaj jestem”. Należy zauważyć, że słabością w wypadku takiego przedstawienia będzie nadana mu funkcja, która może niezwykle szybko się dewalutować. Dlatego też moje pragnienie zaznaczenia swojej obecności, utrwalenia jej, odbywa się poza miejscem i czasem. Stąd bierze się właśnie w moich grafikach rezygnacja z tła i iluzji przestrzeni. Jedynie cień określa



Katalog *Ja-Ona*, wewnątrz – tekst

anonimową płaszczyznę podłoża, co ma na celu fizyczne umocowanie moich postaci. Dzieje się to jednak w sposób bardzo umowny, by nie zakłócić uniwersalności, do której staram się dążyć.

Przy takim założeniu narracja w całym cyklu odbywa się niemal wyłącznie przez określony układ ciała, kompozycję oraz przez charakter użytego ubioru, który często determinuje kolejne konteksty, jednak nie na tyle mocno, aby znaczenia z nich odczytywane nazbyt nie naruszyły niezależności czasoprzestrzennej. Trudno jednak nie zauważyć w części prac, jak również w koncepcji zaprezentowania grafik w katalogu, że postawiony jest pewien akcent w kierunku kultury japońskiej, która dla mnie jest niezwykle ważna i nieustannie inspirująca.

U schyłku XIX w., głównie dzięki odkryciu grafiki japońskiej przez zachodnich artystów, pojawił się prąd, którego siłę oddziaływania porównywano z odkryciem rzeźb antycznych przez twórców doby renesansu. Patrząc z perspektywy czasu, trudno przecenić wpływ kultury japońskiej na sztukę przełomu XIX i XX stulecia, gdyż na okres ten przypada chyba najmocniej akcentowane „japonizowanie” dzieł przez artystów niemal w całej Europie. Sto lat później w dalszym ciągu kultura japońska jest obecna w naszym otoczeniu. Wnikając w przestrzeń życia codziennego, jest już zupełnie naturalnym zjawiskiem, które oswoiliśmy i do którego zdążyliśmy się przyzwyczaić.

Niemniej jednak moja fascynacja Krajem Kwitnącej Wiśni nie do końca ma źródła w kulturze współczesnej, gdyż przede wszystkim zawdzięczam ją (XVIII–XIX-wiecznym) drzeworytom wielobarwnym. To właśnie te same grafiki, które kiedyś zachwyciły m.in. Gauguina, Lautreca, Mary Cassatt, a później Wyspiańskiego, Weissa czy Wyczółkowskiego, ukształtowały też moją wrażliwość i wyobrażenie o kulturze Japonii. Dzięki grafikom Harunobu, Utamaro oraz Kuniyoshi odkryłam całe bogactwo środków, takich jak dekoracyjny układ form, asymetria czy aktywna rola pustej przestrzeni. Artyści *ukiyo-e* w kadrach drzeworytu przenosili odbiorcę w sferę nieograniczonej wyobraźni. Dokonywali tego, rezygnując z dosłowności nieokrytego ciała na rzecz tkanin i ich układu. Znaczące stały się dla mnie wyrafinowane formaty wąskich pionowych kompozycji, ich monumentalna forma, gdzie twórcy przedmiotem badań uczynili draperię szat i skrywające się w nich ciała, a jednocześnie istotne dla nich stały się wewnętrzne przeżycia portretowanej postaci, stojących, będących w ruchu czy np. zajętych codzienną toaletą.

Prócz ukazywania japońskiego ubioru i interpretacją zasad kompozycji jest też dialog z inną duchowością, koegzystencja kultur przecież tak różnych od siebie, autonomicznych, a jednocześnie posiadających naturalną cechę syntezy, w wyniku której możliwe jest operowanie obrazem zawierającym w sobie zarówno pierwiastek sztuki japońskiej, jak i antyku.

Cykl *Ja-Ona*, poza swoim dualizmem kulturowym, dotyka też czegoś bardziej uniwersalnego, niezależnego od miejsca i czasu. Tak jak już wcześniej pisałam, wprowadzając w swoich grafikach sterylność tła, starałam się poprzez ten zabieg uzyskać w jakimś stopniu niezależność czasoprzestrzenną. Uwalniając swoją postać, zwracam całą uwagę w kierunku podmiotu. Oczywiście prace nie są zupełnie „wyczyszczone”, gdyż narracja w każdym wypadku się odbywa. Ma jednak ona miejsce jakby wewnątrz, jest ściśle powiązana z osobą, poprzez układ ciała, gest czy ubiór.

Specyfika techniki, w której pracuję, narzuca mi też określony rytm, w którym rozpoczęta już praca nie może zostać przerwana. Każdy dłuższy przestój niweluje moje starania o uzyskanie określonej materii, modelunku czy detalu. Żeby lepiej zrozumieć, o czym mówię, trzeba spróbować poznać technologię, w której tworzę, gdzie cały czas pojawiają się newralgiczne czy nieprzewidziane sytuacje, które decydują o tym, czy wielotygodniowy czas spędzony nad matrycą ostatecznie zakończy się odbitką, czy może trzeba będzie wszystko powtórzyć.

Moje matryce, nim zostaną wytrawione, są niezwykle delikatne i podatne na wszelkie czynniki zewnętrzne, gdyż obrazy na nich są usypywane. Można ten etap porównać do tworzenia mandali przez mnichów buddyjskich. Zamiast kolorowego piasku, którego używają mnisi, ja swoje grafiki tworzę z karborundu. Jest to materiał ścierny, który jest powszechnie używany do



produkcji papieru ściernego i na pierwszy rzut oka trochę przypomina wyglądem ciemny piasek.

Kiedy obraz uda się usypać, kolejnym etapem jest położenie na całej powierzchni matrycy cienkiej warstwy lakieru. Po wyschnięciu lakieru usuwany jest z blachy karborund, w konsekwencji odsłaniając tylko te miejsca, gdzie wcześniej był stworzony rysunek. Odsłonięte miejsca zostają poddane działaniu kwasu i wytrawione w głąb, podczas gdy cała reszta, gdzie pozostał lakier, jest bezpiecznie izolowana przed jego działaniem. Po wytrawieniu lakier jest usuwany, a odbitka uzyskiwana jest z matrycy, tak jak w każdej innej technice wkłęsłodrukowej.

Wracając do porównania techniki, w której tworzę, z usypywaniem mandali, myślę, że poza kwestią czysto techniczną wspólny jest też pewien aspekt mentalny. Z wykonywaniem mandali nierozzerwalnie związany jest proces niszczenia jej. Wywodząc się z buddyzmu tantrycznego, zwraca uwagę jego istota jako esencja ścieżki transformacji, rozwoju uważanego za rodzaj medytacji. Powstanie samej mandali, jako czegoś fizycznego, ma już mniejsze znaczenie. Dlatego też tutaj należy dopatrywać się demonstracyjnego niszczenia jej, zaraz po ukończeniu. Czynność ta symbolizuje nietrwałość wszystkiego, co istnieje. W świecie ludzkich problemów związanych z przywiązaniem do rzeczy, oraz takimi emocjami jak ignorancja, gniew czy pragnienie, uczestniczenie w procesie niszczenia mandali pomaga nam uzmysłwić sobie, jak istotne jest przewartościowanie naszego życia i zrozumienie nietrwałości rzeczywistości<sup>5</sup>.

Przy wrażliwości techniki, w której tworzę, bardzo pomaga świadomość, że nawet jeśli praca nie zostaje ukończona, to czas spędzony nad nią, na ścieżce rozwoju i doświadczenia, ma w dalszym ciągu ogromną wartość. Mimo że czasem nie uzyskuję potwierdzenia w postaci gotowej grafiki, to jednak wspomnienie buddyjskich mnichów niszczących misternie usypywany okrąg uświadamia mi istotę tego, co w twórczości jest najistotniejsze i daje siłę do podjęcia pracy od początku.

Agnieszka Lech-Bińczycka, *Lustro*, odprysk korundowy, akwatinata, 200 × 70 cm, 2017

5 Zob. G. Tucci, *Mandala*, przekł. I. Kania, Kraków 2002, s. 74.

# Refleksje artystyczne Wiry Czernijenko

## Wstęp

Wira Czernijenko jest znaną współczesną ukraińską artystką żyjącą i pracującą w Równem. Urodziła się 26 czerwca 1961 roku w Równem, w rodzinie graficzki Jewhenii Rodź, zajmującej się między innymi graficznym opracowywaniem książek. W 1981 roku ukończyła

a od 1989 do 1994 roku jako artysta-ceramik. W latach 1994–1998 znalazła zatrudnienie jako malarz-konstruktor-projektant w PP „Ukrbursztyn”. Jednocześnie od roku 1991 jest wykładowcą, a od 2008 – starszym wykładowcą w Rówieńskim Państwowym Uniwersytecie Humanistycznym. Prowadzi następujące wykłady: *Kompozycja*, *Praca z tworzywem*, *Plastyka*, *Malarstwo*. Jako pedagog realizuje się od 22 lat.

Uprawia ceramikę artystyczną. Uczestniczyła w około 100 międzynarodowych, ogólnokrajowych i regionalnych wystawach artystycznych. Do najważniejszych należą: ogólnokrajowe wystawy *Salon wigilijny* (Kijów, 2000) oraz *Dzień malarza* (Kijów, 2001), Międzynarodowe Sympozjum Garncarstwa w Opisznem (2001), art-prezentacja *Kobiety Ukrainy – artystki* (Kijów, 2002), międzynarodowa wystawa artystyczna lwowskiego salonu jesiennego *Wysoki Zamek* (Lwów, 2004), ogólnokrajowa wystawa *Boży świat jako Wielkanoc* (Mikołajów, 2006, Dniepropietrowsk, 2008, Łuck, 2010); międzynarodowa wystawa-konkurs *Dary wigilijne* (Równie, 2007), ogólnokrajowa wystawa wigilijna (Dniepropietrowsk, 2011), V Międzynarodowy Plener Malarski *Ostróg-Dermań-Peresopnyca* (2011), regionalny plener garncarstwa organizowany przez Muzeum Sztuki Garncarskiej im. O. H. Łucyszyna (Winnica, 2018), międzynarodowy plener artystyczny *Kształt i kolor. Czarne złoto Zikiji* (Alytus, Litwa, 2018), Międzynarodowe Biennale Ceramiki Artystycznej im. Wasyla Kryczewskiego (Opiszne, 2017, 2019, 2021).

Na dorobek artystyczny Wiry Czernijenko składa się także 8 wystaw indywidualnych: *Dedykuję mamie...* (2004), *Wystawa indywidualna Wiry Czernijenko* (2006), *Kontynuacja* (2009), *Jubileuszowa* (2011), *Złoty gwiazdobiór* (2011), *Déjà vu* (2014), *Wizje twórcze* (2017), *Terytorium. Przestrzeń artysty* (2021). Prace Wiry Czernijenko znajdują się w zbiorach muzeów i kolekcjach prywatnych w Ukrainie, Rosji, Słowacji, Litwie, Zjednoczonych Emiratach Arabskich oraz w Stanach Zjednoczonych.

Wira Czernijenko jest członkinią Ukraińskiego Stowarzyszenia Ceramicznego (2000), a także Narodowego Stowarzyszenia Malarzy Ukrainy (2002).

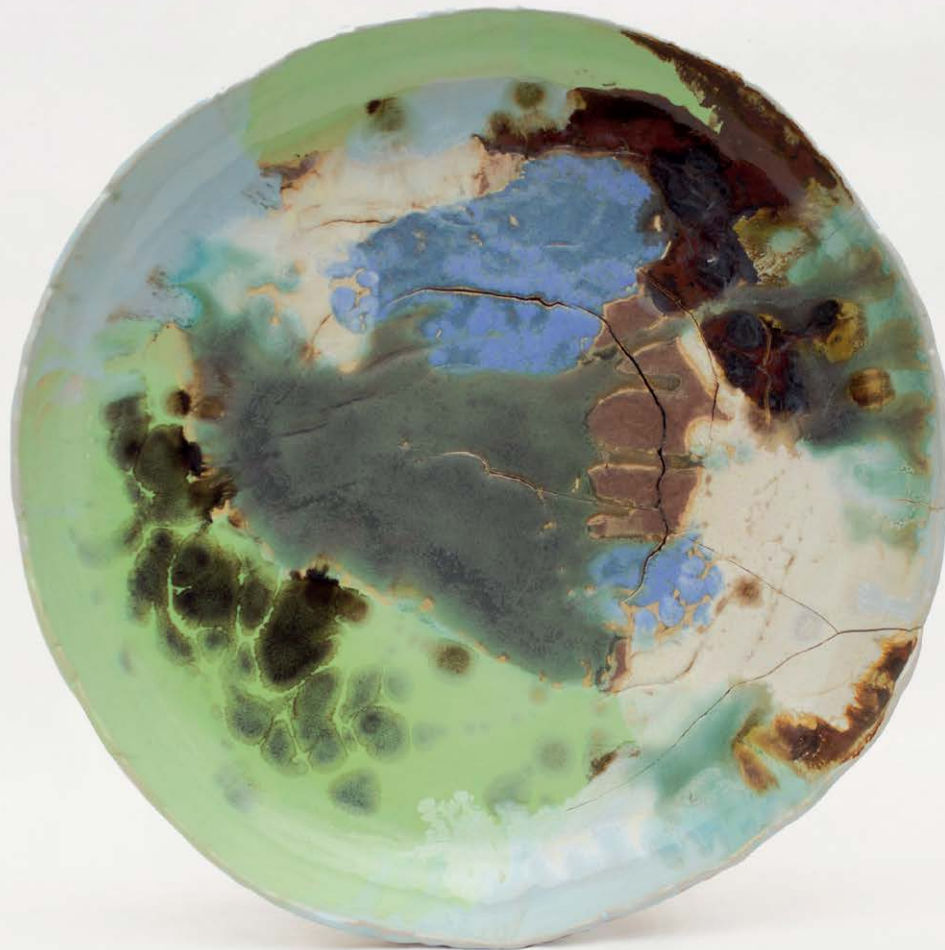
Jest laureatką Międzynarodowego Sympozjum Garncarstwa w Opisznem (2001), międzynarodowej wystawy-konkursu *Dary Wigilijne* (2007), obwodowego festiwalu artystycznego *Wigilijna Zuza* (2008), drugiego salonu jesiennego *Złota Zuza* (2010) i Międzynarodowego Biennale Ceramiki Artystycznej im. Wasyla Kryczewskiego (2019).



Wira Czernijenko, *Magiczne jajo*, szamot, glazura, 2006

z wyróżnieniem Lwowską Szkołę Sztuk Użytkowych im. Iwana Trusza, specjalność Aranżacja artystyczna. W 1989 r. uzyskała dyplom Lwowskiego Państwowego Instytutu Sztuk Stosowanych i Dekoracyjnych (obecnie – Lwowska Narodowa Akademia Sztuki) na kierunku Sztuka dekoracyjno-stosowana (specjalność: ceramika artystyczna).

W latach 1981–1983 pracowała jako artysta-aranżer Zakładu Artystyczno-Projektowego w Równem,



Wira Czernijenko, *Wiosenne, kamionka, glazura*, 2018

### Lwowska szkoła ceramiki

W drugiej połowie XX wieku Lwów stał się wiodącym ośrodkiem zmian w rozwoju ukraińskiej ceramiki profesjonalnej. Duża reprezentacja doświadczonych mistrzów-ceramików, potężna baza materiałowa i techniczna, funkcjonowanie wielu ośrodków edukacyjnych i produkcyjnych, a także bogate tradycje sztuki ludowej – to zasadnicze warunki wstępne formowania się lwowskiej szkoły ceramiki. Jej przedstawiciele przyczynili się do popularyzacji sztuki gliny i ognia, zachowania tradycji narodowych i ich aktywnego wprowadzania do nowoczesnej praktyki, wdrożenia najnowszych eksperymentów technologicznych itp. Jednocześnie „stworzyli szerokie pole do swobodnej syntezy środków wyrazu, gdzie powstały swoiste »strefy przenikania się« nie tylko tradycyjnych odmian sztuki dekoracyjnej i użytkowej, ale także sztuk pięknych – rzeźby, malarstwa, grafiki”<sup>1</sup>.

Wszystko to zostało osiągnięte poprzez wykorzystanie w ceramice różnych środków wyrazu, w szczególności zaś sztuk wizualnych. Artyści-ceramicy pracowali

nie tylko nad swobodnym operowaniem kształtem, ale także nad poszerzeniem zestawu technik teksturowania i wzbogaceniem gamy kolorów. To wszystko, podobnie jak podejmowanie złożonej tematyki, wykorzystywanie w nowych, nieoczekiwanych kombinacjach tradycyjnych materiałów, celowe odejście od utylitaryzmu i zmiana celu funkcjonalnego dzieł prowadziło pod koniec XX wieku do przenikania się sztuk dekoracyjnych i wizualnych. Konsekwencją było przekształcenie ceramiki artystycznej w swoisty syntetyczny rodzaj twórczości, cechującej się równoległym stosowaniem środków plastycznych i malarskich<sup>2</sup>.

Współczesne zjawisko wkroczenia ceramiki w dziedzinę sztuk pięknych, której jednym z przejawów jest organiczna synteza plastyczności i koloru, jest wyraźnie obecna w twórczości rówieśniczki artystki Wiry Czernijenko. Aktywnie eksperymentuje ona z wykorzystaniem środków artystycznych w ceramice wystawienniczej, pielęgnując i rozwijając najlepsze tradycje lwowskiej szkoły ceramiki.

<sup>1</sup> *Istoriia dekoratywnoho mystetstva Ukrainy: U 5 t. T. 5. Mystetstvo XX – pochatku XXI stolittia*, [holov. red. H. Skrypnyk] NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho, Wydavnytstvo IMFE, Kyiv 2016, s. 374–375.

<sup>2</sup> Tamże, s. 383.

### Terytorium. Przestrzeń twórcy

Potwierdza to między innymi jubileuszowa wystawa Wiry Czernijenko *Terytorium. Przestrzeń twórcy*, zorganizowana w czerwcu 2021 roku w galerii sztuki Rówieńskiej Regionalnej Organizacji Narodowego Związku Artystów Ukrainy.

Prezentowane na niej prace ceramiczne odzwierciedlają zasadniczą tendencję współczesnej ceramiki artystycznej, zgodnie z którą utylitarny, praktyczny charakter prac stopniowo schodzi na dalszy plan, a nawet całkowicie znika. Nadrzędną staje się oryginalna idea autorska ujawniająca się w interpretacji wydarzeń, zjawisk, elementów otaczającej rzeczywistości. Bogata tematyka dorobku artystycznego Wiry Czernijenko nawiązuje do dziedzictwa duchowego i kulturowego Ukrainy (*Wielki Dzień, Boże Narodzenie*), natury i jej obiektów (*Niewidzialny świat, Białe kwiaty, Byłam ptakiem*); świata makro- i mikrokosmosu (*Znak solarny, Magiczne jajo, Dotyk dźwięku, Nieziemskie ciążenie*). Artystka wykorzystuje także eksperymenty formalne i technologiczne.

W ceramicznych pracach o tematyce religijnej Wira Czernijenko odważnie poszerza granice dekoracyjnej sztuki wizualnej, organicznie łącząc plastyczny namysł nad tradycyjnymi zasadami ikonograficznymi (*Matka Boża, Zbawiciel*) z regułami formalnej stylizacji (*Boże Narodzenie, Wielki dzień*)<sup>3</sup>. Rozmach twórczego myślenia artystki da się prześledzić na przykładzie „anielskiej” tematyki. W kompozycji *Płaczący anioł* wizerunek anioła interpretowany jest w skali minorowej, zaś w *Śnie anioła* pojawia się jako niewzruszony, monolityczny „sfinks”. Zupełnie inaczej – wzniośle, uroczyście – motyw ten interpretowany jest w dziele *Architekt świątyni*. Różnorodność artystycznych przedstawień toposu anioła uzupełnia przemyślenie każdego szczegółu, głęboki plastyczny język, zróżnicowana tekstura.

Jubileuszowa wystawa Wiry Czernijenko potwierdziła szeroki charakter figuratywnego myślenia artystki, oryginalność jej twórczego podejścia do realizacji złożonych pomysłów plastycznych, udane połączenie aspektów formalnych i obrazowych. Warto również wspomnieć o jej śmiałym eksperymentowaniu, którego przejawem jest twórcze poszukiwanie w dziedzinie malarstwa ceramicznego, gdzie techniki plastyczne i środki wizualne tworzą nierozdzielną jedność.

### Synergia malarstwa i ceramiki

Artystka wykorzystuje bogatą paletę kolorów. Efekt malarskości osiąga poprzez zastosowanie odpowiednich kształtów ceramicznych, dających szerokie pole manewru dla realizacji idei autorskiej. Przykładem osiągnięcia harmonijnej doskonałości palety kolorystycznej w ceramice jest jej dekoracyjny talerz *Wiosenne*. Nastrojowa, polichromowana kompozycja, utrzymana w kolorach białym, szarym, niebieskim, zielonym, brązowym,

przesycona jest tęsknotą autorki za wiosną. Artystyczne rozwiązanie tej pracy zbudowane jest na kolorystyczno-figuratywnym nawiązaniu do poszarzałych wiosną śnieżnych zasp, jeszcze zimowego, chłodnego w tonacji, lecz jasnego nieba, mokrej od deszczu kory drzew, pierwszych zielonych liści. Zmienność, niestabilność,



Wira Czernijenko, *Spaleni miłością*, szamot, glazura, 2015

wrażliwość natury, charakterystyczna dla wczesnej wiosny, wzmocniona została za pomocą kilku wytłaczanych mikro-pęknięć. Tworzą one wrażenie organicznej struktury w stworzonym przez artystkę ceramicznym „obrazie” natury. Użyta przez Wirę Czernijenko glazura dodaje kompozycji powściągliwego blasku, stanowi swoisty akcent semantyczny uwydatniający sakralny akt przebudzenia natury po długim zimowym śnie.

<sup>3</sup> *Keramika Wiry Czernijenko*, PP Diatlyk M.S., Rivne 2012, s. 3.

Dzieło ceramiczne *Między dobrem a złem* cechuje delikatna gradacja koloru, wyrafinowana precyzja odcieni. I choć te „wieczne i niezmiennie” kategorie moralne są zwykle przeciwstawiane, artystka podąża trudniejszą drogą, podkreślając w swojej pracy cienką granicę między nimi. Tworzy abstrakcyjną kompozycję dekoracyjną składającą się z lokalnych plam kolorystycznych o rozmytych i niewyraźnych konturach. Nie ma tutaj kontrastu, zróżnicowania, konfliktu, jest natomiast intymność, podobieństwo, zgodność. Efekt bogactwa kolorów powstaje dzięki podkreśleniu gradacji tonalnej kilku kolorów – żółtego, zielonego, niebieskiego i brązowego. Wspomniany efekt osiągnięty zostaje poprzez mistrzowskie ukazanie dyskretnego przejścia z jednego odcienia koloru do drugiego. Ważną rolę we wzbogacaniu powierzchni tego plastycznego dzieła odgrywają teksturowane elementy. W kompozycji *Między dobrem a złem* ściśle współdziałają malownicza kolorystyczna nastrojowość i stricte plastyczne zabiegi.

Innym dziełem Wiry Czernijenko, naznaczonym równie twórczym podejściem do jedności kształtu, koloru i faktury, jest kompozycja dekoracyjna *Serce Mawky*, zainspirowana dramatem Łesi Ukrainki *Pieśń lasu*. W tej pracy doskonale wykorzystano całą gamę artystycznych możliwości, jaką daje ceramika, dążąc do harmonijnej równowagi formy plastycznej i koloru. „*Serce Mawky*” to liryczna i emocjonalna opowieść artystki o czystej duszy, radości życia, szczerzej i wiernej miłości, poświęceniu, harmonii człowieka z naturą. Kompozycja zbudowana jest na unikalnym połączeniu wzruszającego-zmysłowej kameralności oraz panteistycznej energii i duchowości. Używając dość ograniczonej palety kolorów, a mianowicie niebieskiego, zielonego i brązowego (uosabiają one naturę, w szczególności las), artystka „gra” na subtelnej interpretacji ich odcieni i niuansów. Obrazowość „*Serca Mawky*” jest organicznie uzupełniona przez rozproszenie bursztynowych kamyczków, symbolizujących czystość i bogactwo. Charakterystyczna dla tego dzieła jest głęboka dramaturgia osiągnięta dzięki specyficznym środkom plastycznego medium – zdeformowaniu „naturalnego” kształtu ceramicznego talerza i dekoracyjnym efektem teksturowania. Doskonałość tej pracy potwierdza wysoki kunszt plastyczny artystki.

Wydawałoby się na pierwszy rzut oka, że w ceramicznej pracy *Szron* Wira Czernijenko po prostu aktywnie rozwija artystyczną technikę kontrastu, pragnie wzmocnić ogólne napięcie abstrakcyjno-asocjacyjne utworu, wykorzystując do tego odpowiednie środki wyrazu. Widz otrzymuje wykwintne kolorystyczne zestawienia opadłych jesiennych liści i pierwszych przymrozków, teksturowanych lokalnymi błyszczącymi plamami, a także akcenty graficzne w postaci mikroreliefu konturów liści. Jednak przy dłuższej kontemplacji dzieła opozycja ta przekształca się jakby w wyższą harmonię

bytu, oddając raczej filozoficzną koncepcję jedności i walki przeciwieństw; „rozpuszcza się” w nienagannie zrekonstruowanym przez artystkę obrazie natury, gdy jej przeciwieństwa – różne stany i zjawiska – stają się jedną dialektyczną całością. Dzięki temu Wirze Czernijenko udaje się wiarygodnie oddać obraz późnej jesieni, kiedy jej „ogniste” kolory stopniowo blakną, a złoty szum opadłych liści zaczynają tłumić ciche szepty zimy w postaci pierwszych kryształków lodu.

Figuratywno-emotywna konstrukcja utworu *Karmazynowy* opiera się również na zasadzie osobistego lirycznego przeżywania świata przez autorkę; reprezentuje kluczowe zasady indywidualnego stylu Wiry Czernijenko, a mianowicie: kameralność, kontemplacyjność, głębię. Wspomniane dzieło jest syntezą nowoczesnych technik oraz środków tworzenia kształtów i obrazów, demonstruje głęboko uogólnioną formę i treść. Kompozycyjno-przestrzenna wyrazistość dzieła osiąga swój szczyt, przeistaczając się w uniwersalną kategorię bytu. Łączenie żółtego, pomarańczowego, czerwonego i brązowego decyduje o jego wewnętrznej energii, a polichromowany rysunek graficzny uwypatnia potężną dynamikę abstrakcyjnej kompozycji.

W twórczości Wiry Czernijenko ceramika zatem bezpośrednio realizuje zadania, jakie stawia sobie sztuka piękna. Prace *Wiosenne*, *Między dobrem a złem*, *Serce Mawky*, *Szron*, *Karmazynowy* mają czysto dekoracyjny, abstrakcyjny charakter, a na pierwszy plan wysuwają się wykwintne porównania tonalne i kolorystyczne, a także efekty teksturowane. W procesie kreowania obrazów artystka stara się organicznie łączyć zarówno tradycyjne, jak i najnowsze środki wyrazu. Jej dzieła są niewielkie, a liryczna natura autorki sprawia, że nawiązują kameralną, intymną komunikację z widzami. W pracach artystki dostrzegamy wyraźną tendencję do używania środków wyrazu zapożyczonych z malarstwa czy rzeźby, mimo to nigdy nie traci ona poczucia przynależności do cechu ceramików. Swobodnie porusza się w przestrzeni twórczego eksperymentu, umiejętnie wykorzystując możliwości, jakie daje jej materiał – terakota, szamot, majolika, porcelana<sup>4</sup>.

#### Kobiece obrazy i symbolika

W sztuce współczesnej zauważyć można proces odchodzenia od ustalonych kanonów ukazywania kobiet i kobiecych symboli. W twórczości ukraińskich artystów do niedawna nie były one nawet specjalnie popularne. Do roku 2000 były to najczęściej wizerunki Madonny (zachodnie regiony Ukrainy) lub obrazy-symboli: *Ojczyzna-Matka*, *Matka Boleściwa*. Można było również natrafić na portrety wybitnych intelektualistek, takich jak Łesia Ukrainka czy Marija Zańkowiecka, które

4 O. Holubets, *Keramika Wiry Czernijenko*, „Obrazotvorche mystetstvo” 2011, nr 2, s. 120.

ucieleśniały funkcję kommemoratywną<sup>5</sup>. Te kobiece obrazy-symbole w rzeczywistości ujawniły „pewne oczekiwania społeczeństwa dotyczące wrodzonych cech kobiety” i stanowiły wyjątkową manifestację zawartej w nich dyferencjacji płci<sup>6</sup>.



Wira Czernijenko, *Karmazynowy, kamionka*, 2018

We współczesnej przestrzeni artystycznej istnieje wyraźna tendencja do przedstawiania od-idealizowanych obrazów kobiet, które nie są związane z kontekstem historycznym i pozbawione są treści historycznych. Te nowe realizacje nie tylko tracą monumentalną pompę, ale również, uproszczone przede wszystkim w dziedzinie kreowania formy, ciążą ku projektowaniu krajobrazu.

Odejście od dawnych kanonów figuratywno-tematycznych i kompozycyjno-stylistycznych w interpretacji obrazu kobiet reprezentuje również twórczość Wiry Czernijenko. Konsekwentnie łamie ona narzucone przez tradycję stereotypy przedstawiania Feminy jako Matki rodziny, Opiekunki ogniska domowego czy Opiekunki Ojczyzny i Narodu.

Realizując swe twórcze wizje, autorka kreuje własny plastyczny język i własne wzruszająco-zmysłowe rozumienie formy i materiału. W ceramicznym dziele *Żywa woda* wyraźnie widać alegoryczne ucieśnienie

idei kobiety jako niewyczerpanego źródła życia, „żywej wody” ludzkiej wspólnoty, dającej życie, odżywiającej i troszczącej się o nią. Atrakcyjność fizyczna i erotyczny urok postaci kobiecych to kolejna charakterystyczna cecha twórczości Wiry Czernijenko. W *Żywej wodzie* piękno kobiecego ciała staje się symbolem kobiecego żywiołu, który dominuje w tworzeniu samowystarczalnej i całościowej formy.

Maksymalną dynamikę w kreowaniu formy osiąga autorka w statuetce-świeczniku „Spaleni miłością”. W tej kompozycji „wewnętrzne napięcie skojarzone z męskim ciałem znajduje rozwiązanie w szybkim ruchu kobiecej postaci”<sup>7</sup>.

W ceramicznej kompozycji *Dana* Wira Czernijenko przedstawiła z kolei słowiańską boginię wiosennych burz, wody i rzek, która pełniła również rolę dawczyni deszczu. Jest niezrównaną piękną, niepokalaną Dziewicą, a jej woda rozjaśnia nie tylko ciało, ale także umysł<sup>8</sup>. Bogini Dana była żoną boga słońca, nazywano ją „kobięcym początkiem Wszechświata”. Autorka przedstawiła śpiącą piękną kobietę o długich włosach, która nawet w spoczynku promieniuje niezwykle potężną energią kobiecą. Pomimo zamkniętej konstrukcji figury i jej uproszczonej, pozbawionej szczegółów charakterystyki, autorce udało się przekazać ideę i istotę symbolu. Co więcej, formalna stylizacja i uogólnienie nie spłyły treści tego kobiecego wizerunku, wręcz przeciwnie, wzmocniły jego brzmienie. Charakterystyczna jest pozycja, w której przedstawiona została bogini Dana: jest to pozycja zarodka, symbolizująca życie, narodziny, rozwój itp.

Dzieło ceramiczne Wiry Czernijenko pt. *Magiczne jajo* powtarza koncepcję artystyczną zamkniętej konstrukcji kompozycyjnej. Przedstawia mężczyznę i kobietę złączonych w mocnych objęciach, a ich ciała faktycznie tworzą jedność, tytułowe *Magiczne jajo*. Chodzi o złożoną syntezę kosmogonicznych i antropogonicznych motywów zaczerpniętych z mitów: według jednego z nich świat powstał z pierwotnego elementu – jaja kosmicznego; inne zaś podkreślają, że pierwotny bóg łączył męską i żeńską osobowość<sup>9</sup>. Możliwa jest również inna interpretacja tego dzieła: przedstawieni mężczyzna i kobieta uosabiają starożytną nierozdzielalną parę dwóch połówek, praprzodkiem których był androgyn – mityczne stworzenie, które łączyło cechy męskie i żeńskie. Tak czy inaczej, analizowane dzieło Wiry Czernijenko jest głęboko symboliczne; z jednej strony, znajduje w nim wyraz abstrakcyjna idea, z drugiej zaś ten obraz „wyższych kosmicznych idei” powstaje za pomocą konkretnych reprezentacji<sup>10</sup>.

7 *Keramika Wiry Czernijenko*, PP Diatlyk M.S., Rivne 2012, s. 3.

8 V. Voitovych, *Ukrainska mifolohiia*, Lybid, Kyiv 2005, s. 124–125.

9 *Myfolohycheskyi slovar*, Hl. red. E.M. Meletynskyi, *Sovetskaia entsyklopediia*, Moskva 1991, s. 49, 654.

10 *Keramika Wiry Czernijenko*, dz. cyt., s. 4.

5 A. Honcharenko, *Zhinochi obrazy v suchasni miskii skulpturi Ukrainy*, „Suchasne mystetstvo”, 2018, nr 14, s. 123–124.

6 K. Otkovych, *Iliuziia svobody: obraz zhinky vid tradytsionalizmu do modernizmu*, KARBON, Kyiv 2010, s. 5–6.



Wira Czernijenko zaoferowała nam własne spojrzenie na naturę fenomenu zwanego „Kobietą”. Kobiecość w tworzonych przez nią wizerunkach ujawnia się przede wszystkim poprzez namiętność, zmysłowość, seksualność, ale także niezależność i potężną życiodajną moc. Razem tworzą obraz kobiety jako łona natury, symbolizując całą pełnię bytu. Według Wiry Czernijenko pragnieniem artysty jest, by „dotrzeć do samego sedna zjawiska, prawdy, przedmiotowości lub duchowości, znalezienia »złotego« środka między tymi bytami. Pierwszy człowiek został stworzony bez ubrania, a my ponownie staramy się powrócić do tej tajemnicy pierwobytu”<sup>11</sup>.

Aby zasygnalizować temat panteistycznej zmysłowości, artystka wykorzystuje najbardziej zamkniętą strukturę kompozycyjną, której rzeźbiarska forma pełna jest złożonej wewnętrznej energii. Zewnętrzna plastyczność obrazu ma głęboko symboliczny wyraz. Widać to szczególnie w konturach prac ceramicznych, które często powtarzają kształt jajka, kuli lub talerza. Według Olega Kaczmarzkiego: W tym jajku jest zasadnicza esencja twórczości Wiry Czernijenko.

### Na zakończenie

Działalność artystyczna rówieśkiej artystki Wiry Czernijenko, inspirowana najlepszymi tradycjami lwowskiej szkoły ceramiki, jest przykładem twórczego laboratorium nowoczesnej ukraińskiej sztuki plastycznej. Dla jej kompozycyjnych rozwiązań charakterystyczne są eksperymenty i odważne interpretacje artystyczne, w szczególności istotne rozszerzenie możliwości technologicznych materiału, w jakim tworzy. Jednocześnie da się w nich prześledzić wypracowaną zasadę adaptacji w ceramice ekspresyjnych środków malarskich. Wira Czernijenko ujawnia potencjał ceramiki tworząc artystyczne obrazy, które przekraczają funkcję czysto dekoracyjną czy użytkową i należą do sfery sztuki wysokiej<sup>12</sup>. Dowodzi tego dokonana przez nią filozoficzno-wizualna interpretacja bytu natury (*Wiosna, Szron, Karmazynowy*); artystyczno-intelektualne zgłębienie zjawisk moralnych i etycznych (*Między dobrem a złem*); głębokie mitopoetyckie zanurzenie w aktualny problem harmonii człowieka z naturą (*Serce Mawky*). Jej prace dowodzą doskonałej znajomości języka plastycznego i wirtuozerii we wprowadzaniu koloru do ceramiki. Plastyczne podłoże i starannie przemyślane, wyważone zdobienie polichromii – właśnie takie jest ceramiczne malarstwo Wiry Czernijenko.

Dekoracyjne talerze, paneau, kompozycje ścienne artystki charakteryzują się emocjonalnym nastrojem i kameralnością. Ceramika, w szczególności zaś seria obrazów kobiet, w pełni ujawnia się jej zdolność do

osiągania wyjątkowej głębi i wszechstronność w interpretacji idei autorskiej.

Według krytyka sztuki, Alisy Nikolajewej, źródła twórczości Wiry Czernijenko „tkwią w głębokich tradycjach lwowskiej szkoły ceramiki i w doświadczeniu nowoczesnej plastyki wizualnej, w semiosferze świadomości etnicznej i w osobistym lirycznym przeżywaniu świata”. Połączenie tych zasad w praktyce artystycznej „daje początek szczególnemu mitopoetyckiemu mikro-kosmosowi, w którym indywidualne autorskie wartości i treści są organicznie wtopione w magmę materiału pełnego wewnętrznej energii”<sup>13</sup>.

Doskonałe operowanie całą gamą artystycznych możliwości ceramiki w połączeniu z filozoficzną interpretacją otaczającej rzeczywistości, umiejętność „spojrzenia w sedno” i wyodrębnienia najistotniejszych rzeczy z różnorodnej i sprzecznej teraźniejszości – oto wiodące zasady artystycznych realizacji Wiry Czernijenko.

### Bibliografia:

- Voitovych, V. (2005), *Ukrainska mifolohiia (Ukrainian mythology)*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
- Holubets, O. (2011), *Keramika Viry Cherniienko (Ceramics of Vira Cherniyenko)*, „Obrazotvorche mystetstvo”, nr 2. [in Ukrainian]
- Honcharenko, A. (2018), *Zhinochi obrazy v suchasni miskii skulpturi Ukrainy (Female images in modern urban sculpture of Ukraine)*, „Suchasne mystetstvo”, nr 14. [in Ukrainian]
- Mystetstvo XX – pochatku XXI stolittia (History of decorative art of Ukraine)* (2016) Istoriiia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy (Art of the 20th – early 21st centuries): U 5 t. T. 5. / [holov. red. H. Skrypnyk] NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE. [in Ukrainian]
- Iorysh, M. (2013), *Utverdzhennia khudozhnytsi-pedahoha (Affirmation of the artist-teacher)*, [w:] *Tvorchistiu y naukoiu utverdzhuiem (We affirm creativity and science)*, Rivne: Volynski oberehy. [in Ukrainian]
- Keramika Viry Cherniienko (Ceramics of Vira Cherniyenko)* (2012). Rivne: PP Diatlyk M.S. [in Ukrainian]
- Myfolohycheskyi slovar (Dictionary of Mythology)* (1991) / Hl. red. E.M. Meletynskiy, *Sovetskaia entsyklopediya*, Moskva. [in Russian]
- Otkovych, K. (2010), *Iliuziia svobody: obraz zhinky vid tradytsionalizmu do modernizmu (The Illusion of Freedom: The Image of a Woman from Traditionalism to Modernism)*. Kyiv: KARBON. [in Ukrainian]
- Trotska, V. (2002), *Shliakh do prekrasnoho (The Road to Beauty)*, „Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal”, nr 1.

11 V. Trotska, *Shliakh do prekrasnoho*, „Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal” 2002, nr 1, s. 79.

12 M. Yorysh, *Utverdzhennia khudozhnytsi-pedahoha*, [w:] *Tvorchistiu y naukoiu utverdzhuiem*, Volynski oberehy, Rivne 2013, s. 129.

13 *Keramika Viry Cherniienko*, dz. cyt., s. 3.

BIANKA ROLANDO

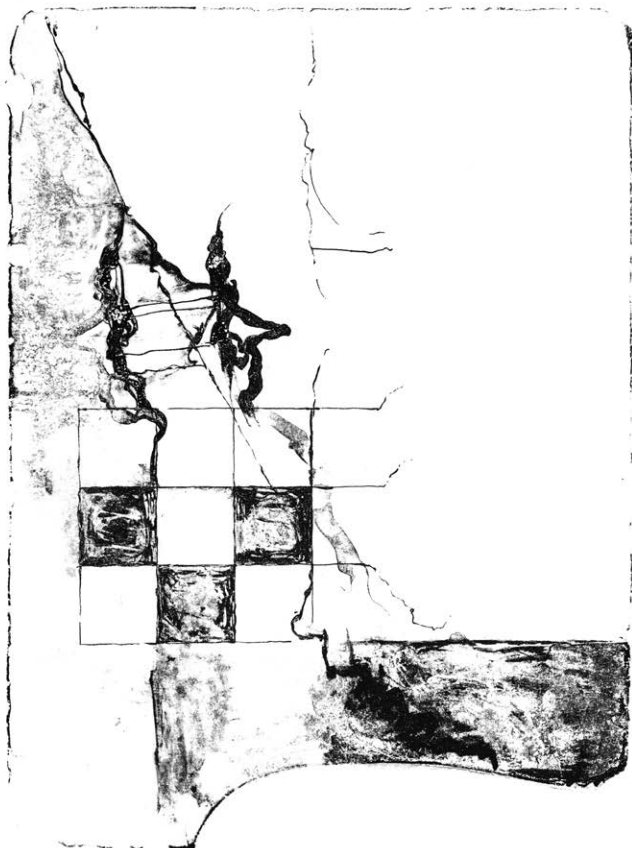
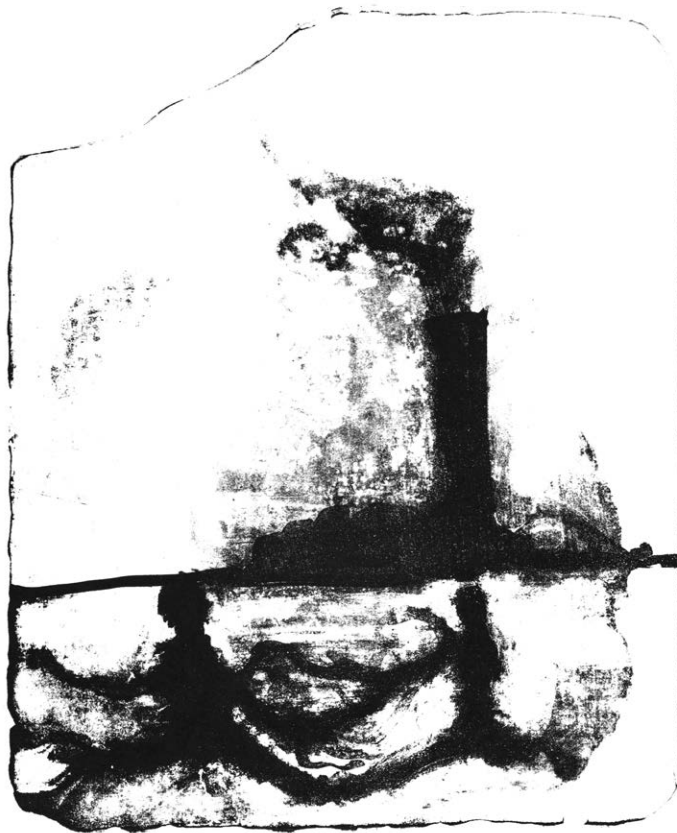
# Wiersze z tomu *Ostańce*

Litografie autorki

## Go od

*Elsie von Freytag-Loringhoven*

o o zupełnie jak lornetka  
 ma dwa wypukłe szkła chociaż jeden widok  
 na zapchane szlamem – (odtykaj zegar) – szmałem fontanny  
 albo udroźnioną hydraulikę, ujście złotego ścieku do morza  
 Erroz-(kichnięcie)-ja otwiera klatkę i klatka też wylatuje

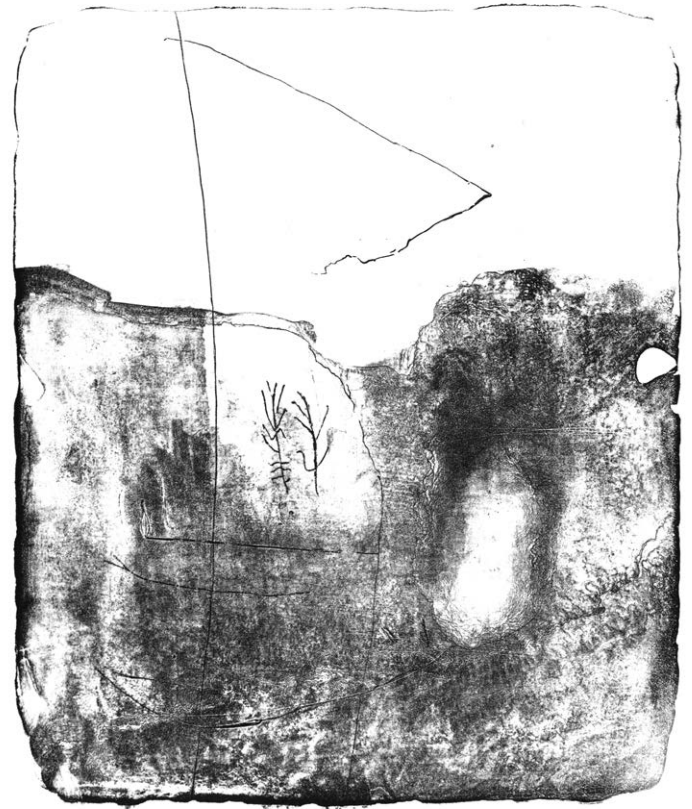


## All King's horses

Usiadłam nad rzeką, obserwując brzegi kamienia, zapaliłam fajkę  
 – Mam tutaj w wierszu ośmiometrowe łodzie, ale są dziurawe  
 – Nie uwierzę, jeśli ich nie zobaczę na własne oczy – powiedział  
 Wtedy pokazałam wnętrza moich dłoni umazane farbą litograficzną  
 wystraszył się i uciekł, galopując niczym młoda klacz, taka bezbronna!  
 Wspaniale biegł torem rysunku wybieranym przez pątników i złodziei  
 niedoszte zabójstwa, strzępki sieci, chorągiewki podwodnego kraju

## Stones

Kamień po świętych obrazkach (gwiazdy i ryłec) przyjął jeszcze jedno ćwiczenie, pękł-zakwitł. Musiałam wyjść z niego, z gruzem, z farbą z czysciwem brudnym i z całą tą chemią do lito z kramem, z chramem, co tak chciał się odbić na wszystkim, we wszystkim, w deszczu-lustrze w mroku, na rozwalonym krześle, albo w nim



## W pawilonie przy jeziorze jakieś światła (bez względu na porę roku)

Niewielka barka przetarta prawie suchym pędzlem jednak zdołała przejąć ten delikatny ruch fali i donieść że można jeszcze napić się wina w przenośnym pawilonie Popiół i kurz czekania trzeba zdmuchnąć jak ciemność wtedy odsłonią kielich (ale powoli, powoli), to twój zwój

*Stones* – nazwa zbioru litografii i wierszy powstałych we współpracy Franka O'Hary i Larrego Rivera w latach 1957–9.

*Elsa von Freytag-Loringhoven* – niemiecka rzeźbiarka i poetka. Autorka/współautorka *Fontanny* (wraz z Marcelem Duchampem), oraz rzeźby *GOD* (wraz z Mortonem Livingstonem Schambergiem).

古池や  
蛙とび込む  
水の音

**Nad starym stawem**

wokół starego stawu  
głazy pokryte mchem  
mech na każdym kamieniu  
mech na każdym kroku  
tu mszy  
tam mszy  
zamszona jest cała okolica

a teraz w tej świeżej odświeżonej  
kieruję mój wzrok  
na zieloną taflę stawu  
wsluchuję się w unoszącą ciszę  
w tej właśnie chwili  
czas jakby przestał się odliczać  
zawisł w nim skok zwykłej żaby  
wyciągniętej w szpagat  
smukłej niewinnej istoty  
nie kota jakiegoś, lwa czy lamparta

choć żaba wciąż jeszcze była w locie  
choć skok jej trwał nadal  
ujrzałem wtedy  
na jawie jakby

staw rozfalował się przez chwilę  
a ja w nim już słyszałem  
odgłos plusku wody

Nad starym stawem  
古池や

古池や蛙飛び込む水の音  
*Furu-ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto*  
*Stary staw / Żaba doń skacze / Plusk wody*  
Autor: 松尾芭蕉 Matsuo Bashô



### Na zawsze

Najbliżsi odchodzą

Boimy się niezmiernie  
W „niezmiernie” jest miara  
Ja nie mam miary by zmierzyć  
Niepojęte

Ale do śmierci przywyknąć można  
Trzeba koniecznie  
Niepojęte

Tak blisko dziś wrota do nieba  
bramy do piekieł  
Niektórzy odeszli  
Na zawsze  
Niepojęte

Ktoś mnie POZDRAWIA  
dużymi literami  
I na poetów liczy  
To niepojęte

Ja także liczę  
na koniczyny listek życzliwy  
A przecież od zawsze  
mamy wrodzone  
Niepojęte

Chowamy dzieci  
Lecz z dumą publiczną wulgarnie  
Polskie dziewczyny  
Chowają swych bliskich za wcześniej  
Same nie boją się umrzeć  
Bo dla nich śmierć jest dla innych  
Niepojęte

Warszawa, 1 lutego 2021 r.

### Artysto z pradziejów ludzkości

Co myślałeś mój daleki przodku  
kreśląc ochrą ściany jaskiń  
kiedy-ś chropowate zbocza  
wypełniał kropkami  
ustawiał w rzędkie kreski i krzyżyki  
kiedy-ś na głazach  
odciski własnych dłoni zostawiał  
kiedy-ś utrwał na ścianach  
kontury swych palców  
z ochrą w ustach spryskując  
swe ręce

żubry, krowy, konie, sarny  
a nawet lwy  
jakie-ś malował wtedy  
były czymś ważnym dla ciebie  
skoro tyle duszy  
w nie przelewał

dla kogo tyle wykwintnych  
kształtów zwierząt  
po co tyle mistrzostwa  
zostawiał na wieki  
skoro twoi współcześni  
nie wstępowali tam nigdy później  
czasem nawet przez tysiące lat  
co znaczyły dla ciebie symbole  
Wielka Metafora  
jakich już wtedy używał

jak w ogóle malowałeś  
w świetle migoczących łuczycy  
na jakich rusztowaniach miałeś oparcie

tyle pytań o twoją obecność  
chciałbym ci zadać  
artysto z niepamiętnych czasów  
dzisiaj  
ja  
twój  
jakże odległy potomek

Warszawa, 31 marca 2021 r



# Galeria Pastula

## Rozmowa Marty Zgierskiej z Janem Pastułą

Rozmawiając o Galerii Sztuki Współczesnej Pastula, nie sposób oddzielić się od motywu polskiej gospody, ukrytej pośród pól i lasów, gdzie elementarną składową jest gościnność i wspólne świętowanie przy stole. Czy to, jaki kształt ma Twoja galeria i kolekcja, jest podobne do wyobrażenia z czasu, kiedy to miejsce istniało tylko w Twojej wyobraźni?

Mniej więcej właśnie w ten sposób wyobrażałem sobie moją galerię, kiedy planowałem jej powstanie. I faktycznie, jej dzisiejszy obraz wciąż mocno wiąże się z historią powstania i miejscem, w którym się znajduje. Postanowiłem wyremontować budynek, który stał w szczyrim polu nieopodal Kolbuszowej i był ruiną, walącą się stodołą. Wymieniłem dach, sufit, płytki na podłodze, wybieliłem ściany i tak własnymi siłami stworzyłem fizyczną przestrzeń dla wystaw. Podobnie budowałem też przestrzeń intelektualną. Sztuka zawsze odgrywała dla mnie ważną rolę, byłem nią zafascynowany od młodości lat. Moje życie ułożyło się tak, że od dawna znam się z wieloma często wybitnymi artystami. Dlatego postanowiłem skorzystać z tego potencjału, aby zaprezentować dobrą sztukę właśnie tu, w Porębach Kupieńskich na Podkarpaciu.

**Tworzy się legenda: mężczyzna związany przez lata zawodowo ze sztuką wraca do Polski z Europy Zachodniej i chce zarażać miłością do sztuki, dzielić się nią i promować. Decyduje się na otwarcie galerii sztuki współczesnej na wsi, z dala od dużych ośrodków miejskich. Twoja historia często wychodzi na pierwszy plan. Czy prowadząc galerię nie denerwujesz się, że w pisaniu o niej skupia się uwagę na romantycznej i łatwej do sprzedania w mediach historii?**

Na początku mojej działalności galeryjnej chętnie opowiadałem tę sielankową genezę powstania galerii i było to poniekąd uzasadnione, trzeba było mieć wyrazistą historię i jasną motywację. Teraz niestety wolałbym być bardziej obecny we współczesnym dyskursie artystycznym, niż być kojarzonym tylko z tym barwnym tłem. Mam wielki niedosyt łatwo dostępnych i dobrze rozpowszechnionych wydawnictw, które zajmują się krytyką sztuki współczesnej i prezentują wartościowe, analityczne teksty o wystawach.



Logo Galerii, projekt Stanisława Koby

**Podsumowując: gdzieś na Podkarpaciu znajduje się enklawa sztuki współczesnej – stworzyłeś wokół galerii swoistą narrację, która, choć nie zawsze jest to wygodne, do dzisiaj sama narzuca się w trakcie opisywania tego miejsca. Może kiedyś historia Galerii Pastula będzie na tyle znana i oczywista, że nie będzie trzeba o nią pytać?**

Byłoby wspaniale. Najważniejsze jest dla mnie teraz to, aby ciężar zainteresowania, także tego medialnego, przesunął się na treści i wartości, jakie niosą ze sobą prezentowane w Porębach prace.

**Takie przeniesienie ciężaru to trudna praca. Powiedz w takim razie coś więcej o swoich celach.**

Otwierając galerię, chciałem poszerzyć ofertę artystyczną na Podkarpaciu. Od samego początku miałem w planie prezentowanie sztuki na wysokim poziomie. Chciałem udowodnić przede wszystkim sam sobie, że taka sztuka ma prawo trafić pod strzechy. Zbudowanie tego miejsca było też moją reakcją na wszechogarniające „zapyzienie”, które obserwowałem w licznych galeriach. Cały czas dziwię się, że ludzie zajmujący kierownicze stanowiska w państwowych galeriach często w swoich placówkach prezentują bardzo niski poziom artystyczny, pokazują coś, co zupełnie nie funkcjonuje w świecie sztuki. Chcąc nie chcąc, przypadkowy, nieprzygotowany odbiorca, który napotyka w galerii słabe prace i złe wystawy, jest w ten sposób fatalnie edukowany, nie dostaje tego, co pozwoliłoby mu mieć jakiegokolwiek rozeznanie w sztuce. To dodatkowo motywuje mnie do zapraszania artystów, których twórczość spełnia wysokie standardy.

Trudno zaprzeczyć, że mamy dużo miejsc w Polsce, które pozostawiają wiele do życzenia, a zastój w nich czy słaby poziom artystyczny i merytoryczny jest faktem. Ale co z tymi miejscami, często małymi, oddolnymi, które wyznaczają aktualne trendy. Czy śledzisz, co się dzieje wśród najmłodszych pokoleń, które dochodzą do głosu, co właściwie zmienia się w polskiej sztuce? Pytam, bo trzonem programu galerii wydają się wystawy artystów starszego pokolenia.

Jak najbardziej śledzę to, co dzieje się dzisiaj nowego w sztuce. Pokazuję także młodych artystów, ale faktycznie – rzadziej. Nie wynika to jednak z mojej ignorancji czy niezważania na młodą sztukę. Myślę, że artyści na początku swojej drogi twórczej często nie chcą wystawiać na prowincji, bo ciągnie ich do dużych ośrodków i wydaje im się to bardziej atrakcyjne. Pracuję jednak nad tym, aby przyciągać także młode środowisko do galerii i nawet teraz prowadzę rozmowy z kilkoma młodymi twórcami.

Wróćmy jeszcze do historii galerii i jej założeń, to przecież w tym roku mija 10 lat od początku działalności Galerii Pastula. Czy w czasie tych 10 lat był jakiś kluczowy, najważniejszy moment w jej rozwoju?

Tak, zdecydowanie. Tym kluczowym momentem jest dla mnie wystawa Jadwigi Sawickiej, która odbyła się w 2018 r. Od dawna jestem zafascynowany twórczością tej artystki, kocham to, co robi, i bardzo chciałem zorganizować wystawę jej poświęconą. Uważam ją za najważniejszą artystkę Podkarpacia. Zdawałem sobie sprawę z tego, że jeśli Jadwiga przyjmie moje zaproszenie, to podniesie prestiż mojej galerii. Tak się też stało. Dzięki jej niezwykle życzliwości mogłem zaprosić do siebie innych ważnych autorów.

Bez czego to miejsce by nie istniało?

Nie jest możliwe, by pracować bezinteresownie na rzecz promocji sztuki bez pasji, fascynacji, a także miłości do niej. Galeria, którą prowadzę, jest placówką *non profit*; nie posiadam żadnych dotacji ani wsparcia finansowego. Wszystko, co robimy, powstaje przy ogromnym zaangażowaniu artystów; każdą wystawę organizujemy wspólnymi siłami. Jednak nie tylko artyści, lecz także zaproszeni goście wspierają nas za każdym razem podczas wernisaży. Miejsce, które wybrałem, jest oddalone od Rzeszowa, więc nie ma tu gości przypadkowych. By się tu dostać, trzeba naprawdę się postarać. Ci, którzy się do mnie wybierają, muszą naprawdę chcieć uczestniczyć, choćby z tego względu, w niepowtarzalnym wydarzeniu. Widzowie przyjeżdżają z bardzo daleka, czasami z drugiego końca Polski.

Gdy mam chwile słabości, ogarnia mnie zwątpienie i wydaje mi się, że już nie dam rady, ale praca z artystami,

przygotowywanie czegoś wyjątkowego, wyłączają mój pesymizm. Podobnie zresztą jak i to, gdy widzę efekt artystyczny naszych działań, a na dodatek dopiszą goście i przyjaciele galerii. Wzmacnia to energię do dalszego działania.

Chciałabym teraz porozmawiać o tym, co dzieje się w ostatnim czasie w galerii. Zacząłeś pokazywać swoją kolekcję poza Porębami. Pierwsze było BWA w Tarnowie. Czym było dla Ciebie to doświadczenie?



Wystawa kolekcji Sammlung Pastula w BWA w Tarnowie na Dworcu PKP. Na pierwszym planie prace Jadwigi Sawickiej, w głębi – praca Pawła Jarodzkiego

To nie była pierwsza wystawa z mojej kolekcji; podobne organizowałem już wcześniej: dwukrotnie w Wiedniu, raz w Krakowie w Otwartej Pracowni i raz na zamku w Krasiczynie. Chęć robienia wystaw z osobistej kolekcji zrodziła się we mnie z chęci odwzajemnienia się artystkom i artystom za prace, które od nich otrzymałem. Większość dzieł pochodzi z darów. Otrzymywałem je najczęściej jako wyraz podziękowania za organizowanie wystaw; ale nie tylko. Czasami odwiedzałem kogoś w pracowni i wówczas się zdarzało, że wychodziłem obdarowany nieoczekiwanym prezentem. Tak jak mówisz – ostatnia odsłona kolekcji *Sammlung Pastula* miała miejsce właśnie w BWA w Tarnowie w siedzibie galerii na dworcu PKP.

Do przedstawienia zbioru zaprosiła mnie pani Ewa Łączyńska-Widz oraz Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej kierowana przez dyrektora Jana Trzupka. Było to dla mnie ogromnie ważne wydarzenie. Nie tylko zauważono moją działalność, ale mogłem także w świetnym towarzystwie pokazać swój zbiór prac. Pragnę zaznaczyć, że małopolska kolekcja posiada w swoich zbiorach najwybitniejsze nazwiska sztuki współczesnej. Nie kryłem wzruszenia podczas otwarcia wystawy – po raz pierwszy w takim zakresie zechciano pokazać efekty moich wieloletnich działań kolekcjonerskich. Zaprezentowałem wówczas wycinek moich zbiorów, były to



Jan Pastuła instaluje pracę Doroty Nieznalskiej na wystawie *Wybór*, fot. z archiwum galerii

prace malarskie, obiekty artystyczne, rzeźba, fotografia, obiekty powstałe w wyniku performansów polskich i austriackich artystów. Pokazałem obraz Marty Jungwirth, jednej z czołowych artystek austriackich, która niedawno prezentowała swoje prace w Albertinie i otrzymała najwyższe odznaczenie państwowe Austrii. Obraz Josefa Mikla oraz matryce grafiki na blachach miedzianych jego ucznia Juliusa Drago Preloga. Na wystawie można było obejrzeć także obiekt Iwony Demko, obrazy Wojciecha Ćwiertniewicza, Igora Przybylskiego, Stanisława Koby oraz nieodżałowanego Pawła Jarodzkiego, który zmarł w przeddzień otwarcia wystawy, lidera Grupy LUXUS. Zaprezentowałem również pisaną na papierze pracę Ewy Zarzyckiej, plakietki odlane w brązie *Rodzina* mojego brata Wieska, prace Jadwigi Sawickiej, Sławomira Lewczuka, Susanne Hornbostel, Siggii Hofer, Jana Gryki, Zbigniewa Warpechowskiego, Sławomira Tomana, Marka Firka z grupy „Ładnie”. Znalazły się na niej również obrazy Tomasza Zawadzkiego i Krystyny Piotrowskiej oraz potężny obiekt Roberta Kuśmirowskiego. Była też twoja fotografia. Wciąż był to jednak pokaz fragmentu mojej kolekcji, pracuję nad tym, aby w najbliższej przyszłości pokazać ją w całej okazałości.

#### Lepiej być gościem czy gospodarzem?

Trudno jednoznacznie ocenić. W moim przypadku w obydwu opcjach pracuję nad ekspozycją i to daje mi wiele satysfakcji. Będąc gościem, jest się jednak w pewnym sensie wyróżnionym, dostaje się też dużą pomoc od organizatorów. Wystąpienie w roli gościa było dla mnie naprawdę miłą odmianą.

**Powiedziałeś, że w prowadzeniu galerii nie posiadasz żadnego wsparcia finansowego. Może czas to zmienić? Utrzymując swoją galerię przez dziesięć lat i konsekwentnie pokazując kolejnych znanych artystów, masz świetne podłoże i potencjał, aby starać się o różne granty i dotacje, niekoniecznie w Polsce. Powiedziałeś też, że większość prac, które posiadasz w swoich zbiorach, to dary – nazwijmy to – „powystawowe” i prezenty od artystów. Wydaje mi się, że to stwarza dużo potencjalnych problemów, czasem może narażać artystów na pewien dyskomfort, a kolekcję na ryzyko pozyskiwania nie w pełni wartościowych prac lub różne oceny w środowisku.**

Problem w tym, że nigdy nie zajmowałem się prowadzeniem fundacji, papierologią, pisaniem wniosków czy ich rozliczaniem. Gdybym się na tym znał, pewnie zajmowałbym się dzisiaj czymś zupełnie innym niż prowadzeniem swojej galerii. Poza tym nie jestem w stanie tego ogarnąć, będąc w galerii sam.

**Wszyscy wiemy i czujemy, jak niespokojnie jest od kilku lat na świecie, obserwujemy, jak sytuacja coraz bardziej destabilizuje się, zdobywa nowe tragiczne oblicza. Odbicie tego oczywiście znajduje wyraz w sztuce, coraz częściej mamy do czynienia z wystawami interwencyjnymi i artystami-aktywistami. Powiedz coś o wystawach, które zorganizowałeś w reakcji na to, co wydarza się na świecie?**

Spontaniczną reakcją na strajk kobiet była wystawa *Wybór*, którą zorganizowałem w swojej galerii w listopadzie



2020 r. Po obejrzeniu relacji ze strajków, po widoku policji bijącej uczestniczki protestów oraz wykorzystującej gazy łzawiące – nie mogłem zasnąć. Zrodziła się we mnie potrzeba wsparcia kobiet, tym bardziej że mam córki, żonę, mamę, wiele koleżanek. Zacząłem dzwonić do znajomych artystek i artystów z propozycją natychmiastowego zorganizowania wystawy. W ciągu czterech dni otrzymałem prace 22 twórców z całej Polski. Poprosiłem również mojego starego kolegę Mariusza Kalandyka o napisanie tekstu do wystawy, a Jarosława Mazura, by to wszystko nagrał i sfotografował. Materiały umieściliśmy w Internecie oraz poinformowaliśmy na Facebooku o nowej inicjatywie na czas pandemii. Wystawa wywołała spore zainteresowanie – na tyle duże, że zjawił się u mnie w Porębach redaktor Piotr Sarzyński z „Polityki”. Informacja o wystawie pojawiła się w tygodniku i została w nim wysoko oceniona. To z kolei zaowocowało propozycją od Mia Art Gallery z Wrocławia, by pokazać *Wybór* na Śląsku.

*Wybór* był dla mnie ważnym wydarzeniem artystycznym. Pokazał bowiem istotne dla mojej wystawienniczej strategii podejście do sztuki. W swojej pracy wspieram szerokie spektrum działań artystycznych: z jednej strony pokazuję dokonania twórców znanych i bez problemu funkcjonujących w środowisku, z drugiej – chcę odkrywać nowe propozycje i eksperymenty. Niezwykle dla mnie ważkim aspektem jest również to, co zapisano w katalogu do wspomnianej wystawy: „sztuki plastyczne, oprócz celów estetycznych, mają również inne zadania – włączają się, bo powinny to robić, do bieżącej dyskusji o stanie świata”. Sztuka ma sens o tyle, o ile w czasach szczególnych – powtórzę to za sugestią Doroty Nieznalskiej – ma siłę zerwać ze strategią politycznej eksterytorialności i wezwać *hic et nunc* do walki o sprawę niecierpiące zwłoki.

**Co w takim razie z tematami trwającej wojny w Ukrainie, dopiero nadchodzącego kryzysu Europy, sytuacji na granicy polsko-białoruskiej czy katastrofy ekologicznej. Czy te tematy też znalazły lub znajdą oddźwięk na wystawach w Twojej galerii?**

Aktualność cały czas mnie interesuje. Nie jestem jednak w stanie odpowiedzieć, kiedy w galerii odbędzie się następna zbiorowa wystawa ukierunkowana na jeden aktualny temat. Natomiast bez wątplenia mogę stwierdzić, że na wystawach cały czas pojawiają się prace, które komentują aktualną rzeczywistość.

**Na koniec opowiedz o tym, co teraz można zobaczyć w galerii i jakie są dalsze plany?**

W maju 2022 r. otwieramy wystawę Jana Gryki. Początkowo miała to być indywidualna wystawa, ale Jan koncepcję wystawy rozbudował i zaprosił do swojego

projektu kilkunastu artystów. By mogło się to udać, całą zimę porządkowałem „starą chałupę”, stojącą nieopodal galerii, by była gotowa do zrealizowania pomysłu Jana. Program wystawy jest szeroko rozbudowany, otwarciu będą towarzyszyć performance młodych artystów, koncert Michała Stachyry oraz prace typu *site-specific*, m.in. Mariusza Tarkawiana, przygotowane specjalnie do przestrzeni galerii w Porębach Kupieńskich. Kluczowym wydarzeniem będzie otwarcie Małego Muzeum Drobnych Przejawów Sztuki, które jest przedłużeniem mitologii Małego Muzeum Drobnych Przejawów Mąki, sposobu myślenia i konstruowania przestrzeni charakterystycznych dla Jana Gryki. Małe Muzeum będzie stałą ekspozycją właśnie w pomieszczeniach starego domu.

W planach jest też pokaz prac Bettiny Bereś, Jerzego Beresia oraz Marii Pinińskiej-Bereś *Mama, Tata i Ja*. Zostaną zaprezentowane na niej prace malarskie, rzeźby oraz obiekty. Następną wystawą w programie galerii będzie ekspozycja *Kobiety* Marka Chlandy, nawiązująca do wystawy *Byliśmy* w BWA w Tarnowie z 2014 r., na której artysta pokazał dokumenty Chai German. Rok później sporządził prezent dla Chai z okazji jej setnych urodzin. Prezent ten zaczął się rozrastać, zmieniając jednocześnie swój charakter i cel. W rezultacie przyjął formułę prezentu od Chai dla kobiet. Pokażemy go w Porębach Kupieńskich. Główną osnową wystawy będzie cykl rysunków, ale najprawdopodobniej również w przestrzeni starego domu pojawią się inne obiekty artysty.

**Dziękuję bardzo za rozmowę!**

Wystawa prac z kolekcji Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej i prywatnej kolekcji Jana Pastuły *Sammlung Pastula* miała miejsce w BWA Tarnów / dworzec PKP od 2.12.2021 do 30.01.2022.

Wystawa *Wybór* organizowana wspólnie przez Mia Art Gallery i Galerię Sztuki Współczesnej Pastuła trwała od 7.01 do 7.02. 2021 we Wrocławiu. Towarzyszył jej katalog z tekstami Jana Pastuły, Piotra Sarzyńskiego, Bogusława Deptuły i Mariusza Kalandyka.

# Cały czas maluję wojnę...

## Rozmowa Jadwigi Sawickiej ze Stefanem Paruchem

Rozmawiamy przy okazji Twojej wystawy w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych w Rzeszowie, ale chciałabym zacząć od naszego pierwszego spotkania, kilka lat temu. Zaprosiłeś mnie do współpracy w ramach projektu *Wzornik*, który współtworzyłeś z Moniką Masłoń. Wtedy była to wersja *online*, teraz ukazuje się książka – *Wzornik. Narzędzie do nauki posługiwania się obrazem*. Bardzo mi ten projekt zaimponował, ze względu na przemyślaną konstrukcję i konsekwencję działania. Czy mógłbyś opowiedzieć o jego początkach?

Początków było kilka. Pierwszymi były wyjazdy na warsztaty w ramach Winter Academy w Scheersbergu, w Niemczech. Spotykaliśmy się tam w gronie artystów akademików i proponowaliśmy zajęcia naszym studentom. Były to osoby z różnych kierunków, z kilku krajów. Nie zawsze byli to przyszli artyści, często kandydaci na nauczycieli, ale też młodzi ludzie studiujący na kierunkach humanistycznych. Musieliśmy więc zaproponować zajęcia z przygotowanymi do twórczości studentami i z osobami, dla których sztuka jako forma komunikacji jest czymś obcym. W przypadku moim i Moniki sytuacja była dość komfortowa, bo prowadziliśmy zajęcia z fotografii. Medium naturalne w dzisiejszych czasach, bo powszechne i zrozumiałe. Trudnością było zmieniienie nawyków myślenia i ośmielenie do budowania znaczeń artystycznych. Sposobem na to było wypracowanie spójnego, prostego języka, pokazanie przykładów, skonstruowanie ćwiczeń, które dają szybki efekt, w myśl zasady, że na każdym etapie poznawania narzędzia, nabierania doświadczenia, budowania świadomości można od razu znaczyć artystycznie. Mogą powstawać dzieła, które wyrażają emocje, mają siłę i wzruszają. Prowadzący musi tylko odpowiednio dobrać środki. Trudne było za to odnoszenie się do znaków kultury. My znamy tylko fragment niemieckiej kultury wizualnej, a studenci często nie znali nawet swojej. Pokazywaliśmy im wszystko tak, jak by było nowe. Zaczynaliśmy od *Gablot A-Z* Andrzeja Tobisa, bo mają charakter polsko-niemiecki. Podpis wyjaśnia, co jest na obrazie, a zarazem buduje metaforę i odrealnia obraz. Ćwiczenia proponowane od samego początku miały formę *remake'u*. Zaproponowaliśmy instrukcje, według której uczestnicy warsztatu mogą powtórzyć dzieło, doświadczyć go w procesie. Warsztaty z *Wzornika...* są jakby wolną kopią w formie ćwiczenia plastycznego. Przechodzi się drogę, którą pokonał autor, żeby zrozumieć jego motywację,

decyzje i to, dokąd finalnie doszedł. Zaskoczyło to w takiej formie i zaczęliśmy kolekcjonować warsztaty na stronę i do książki.

Innym równie ważnym początkiem była niezgoda na niedopasowanie naszego miejsca pracy (Instytut Edukacji Artystycznej) do charakteru Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, której Instytut jest częścią. W naszym kraju akademicka twórczość artystyczna jest równoważna z działalnością artystyczną. Potwierdza to np. tzw. Ustawa 2.0. W sytuacji, kiedy jest to jednorodna uczelnia w typie ASP, nikomu to nie wadzi. Ale gdy spotykają się różne tradycje naukowe i muszą stanąć obok siebie, wywołuje to niezrozumienie, a gdy chcemy nazywać nasze sposoby działania metodą naukową albo pedagogiczną, buduje to brak zaufania. Chcieliśmy pokazać, że tak nie musi być i że zaprojektowanie aktywnej obserwacji w formie performatywnego uczestniczenia w działaniu o charakterze edukacyjnego *remake'u*, remiksu, powtórzenia czy kopii ma znamiona działania naukowego i jest lub może być zastosowane w innych dziedzinach.

**To, co mnie ujęło we *Wzorniku*, to zestaw zapraszanych artystów. To to są znane nazwiska, świetni artyści i artystki: Aneta Grzeszykowska, Andrzej Tobis, Alicja Bielawska..., ale też jest to sztuka, która – z edukacyjnego punktu widzenia – wymaga chyba objaśniania? A może przesadzam? Czy braliście pod uwagę, że coś może być zbyt skomplikowane? Jaki był punkt wyjścia? Osobowość artystyczna czy zagadnienie?**

Zapraszaliśmy współczesnych artystów, bo chcieliśmy odkurzyć poczet dyżurnych twórców w panteonie klasyków z podręczników do plastyki. Zależało nam też na rozmowach z artystami, których byliśmy ciekawi. Niektórzy są naszymi przyjaciółmi, jak Karolina Breguła, inni kolegami z pracy, np. Daniel Rumiancew. Zaczęliśmy po linii towarzyskiej, a potem już zaczęła układać nam się grupa zagadnień, które oddawały charakter współczesnej wizualności (np. moduł, pętla, projekcja, tekst wizualny). Chcieliśmy szczególnie spotkać się z Anetą Grzeszykowską, ponieważ jej praca *Negative book* sprawdza się niezwykle dobrze podczas warsztatów. Zabawa w malowanie się na czarno, portretowanie, a potem odwracanie koloru w komputerze jest samograjem. Przychodzi za chwilę refleksja, że bycie odwróconym w negatyw w rzeczywistości, w sztuce będzie



Wzornik, projekt okładki Moniki Masłoń (fragment)

jakością pozytywną w metaforycznym i formalnym znaczeniu. Sprawa robi się poważna.

Jedną z ostatnich artystek, którą spotkaliśmy, była Alicja Bielawska. Brakowało nam rzeźby i potrzebowaliśmy też lekcji rysunku w zestawie. Wymyśliliśmy, że uczestnicy warsztatu odtworzą martwą naturę w formie rzeźbiarskiego, przestrzennego szkicu z giętkiego drutu, a potem to narysują. Niby odwrotnie niż u Alicji, ale bez jej dzieła sami byśmy tego nie wymyślili. Udzieliła ona nam zresztą wyjątkowego, skupionego wywiadu, w którym opowiada, jak trudno być artystką, gdy twoi rodzice są również twórcami, a do tego jeszcze jako pedagodzy wychowali całe pokolenia adeptów sztuki.

Podsumowując, wybór artystów był intuicyjny, w pewnym momencie powodowany potrzebą wypełniania zbioru zagadnień, które uważaliśmy za niezbędne do wprowadzenia w proces dydaktyczny.

**Pracujesz w Akademii Pedagogiki Specjalnej, a także regularnie prowadzisz warsztaty w International Academy w Scheersberg w Niemczech. Masz więc porównanie dotyczące podejścia do obcowania ze sztuką – do tego, jak przybliżyć współczesną sztukę młodym ludziom, a może ludziom w ogóle? Czy jest to bardzo różne?**

Zawsze jest tak samo. Trzeba im opowiedzieć, co widzą. Podpowiedzieć, na co patrzą. Gdy prowadzę zajęcia z rysunku ze studentami z pierwszych lat studiów na kierunku edukacja artystyczna, to zanim zaczną szkicować, opowiadam im np. martwą naturę czy ustawienie z modelem. Mówię o skali, świetle, kontrastach,

charakterystycznych cechach modelu, jego wyjątkowości. Jest to szczególnie łatwe, gdy modeli jest dwóch. Dziele się z nimi wtedy, jakie różnice widzę. O kierunkach, w jakich się pochylają, jaką mają karnację czy kolor włosów. Namawiam ich następnie do tego, aby sami, szkicując, opowiedzieli innym to, co jest dla nich najważniejsze, co ich zachwyca. Z reguły wtedy łapią, że rysunek jest czymś więcej niż tylko pracą w konwencji dzieła do teczki na egzamin wstępny. Kluczem jest więc to, żeby rozmawiać. Chcieć usłyszeć, co inni chcą powiedzieć. Poprowadzić, jeśli wyrażają się niezbyt precyzyjnie. Tak samo jest z oglądaniem dzieła sztuki. Patrzenie zaczyna się od rozmowy. Stąd pomysł we *Wzorniku...*, żeby zamiast wprowadzających opisów dzieł, które stają się kanwą warsztatu, zaproponować wywiad z autorami. Mieliśmy przez to możliwość usłyszeć o okolicznościach powstawania dzieła, motywacjach, jak dzieło ewoluowało. Zadawaliśmy też zawsze pytanie o edukację, pierwsze doświadczenia artystyczne. Wyszły z tego fajne rozmowy, choć początki zawsze wyglądały ponuro. Nikt nie wspominał swoich lekcji plastyki jako doświadczeń ich konstytuujących. Zawsze było to spotkanie z inną osobą lub z dziełem, czasem odprysk rozmowy, która popchnęła w stronę sztuki.

**Od 2001 r. pracujesz we wspólnej przestrzeni – pracowni malarskiej przy ul. 11 Listopada 22 na warszawskiej Pradze. Jak ważna jest ta lokalizacja i fakt współdzielenia przestrzeni z grupą artystek? Czy uważacie się za grupę artystyczną ze wspólnym programem? Może opowiesz o wydarzeniach, które miały tam miejsce?**

Pracownia jest naturalną konsekwencją wyborów podczas studiów. Na czwartym roku zapisałem się do pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego, który był dla nas idolem. Malarzem, który robił świetne współczesne obrazy. Nie było w nich żadnej ramoty czy hermetycznej treści, którą trzeba by zrozumieć. Obrazy jak piosenki. Ze mną zapisało się tam czterdzieści parę osób.



Stefan Paruch, *Bez tytułu*, akryl na płótnie, 2020, archiwum artysty

Modzelewski powiedział, że przyjmuje wszystkich, ale oznaczało to, że musimy szukać miejsca do pracy gdzieś poza akademią. Stąd pracownia. Prawie wszyscy, którzy wtedy ją zakładali, np. Ida Jarmoszewicz i Maria Przyszychowska, byli przyszłymi dyplomantami Modzelewskiego, z wyjątkiem Rafała Kowalskiego, który był już wtedy absolwentem, oraz Ani Czarnoty, która robiła dyplom na Wydziale Grafiki. Miasto Warszawa



Stefan Paruch, *Bez tytułu*, akryl na płótnie, 2020, archiwum artysty

oferowało wtedy różne niewynajmowalne lokale artystom. Zależeliśmy najpiękniejsze z tych miejsc. Wysoki 160-metrowy lokal z preferencyjnym czynszem. Niestety, nieogrzewany. Malujemy tu do dzisiaj w różnych konfiguracjach osobowych. Z pierwszego składu zostałem tylko ja i Maria Kiesner, moja żona. Nie jest to miejsce z programem. Nie wydaje się też, żeby pracownia

wpisała się jakoś specjalnie w pejzaż sztuki Warszawy jako instytucja czy galeria. Jest raczej otwartą prywatną przestrzenią, do której można zajrzeć, przechodząc obok. Po 2000 r. ta część Pragi Północ jako dzielnicy artystów miała swój moment. Był to czas, gdy Roman Woźniak prowadził po sąsiedzku Teatr Academia, nie wygasły jeszcze echa lat dziewięćdziesiątych, naprzeciwko nas mieszkał i miał pracownię Tomasz Sikorski. Obok prężnie działało podwórko na ul. Inżynierskiej, gdzie pracowali np. Paweł Althamer czy Katarzyna Kozyra. Roman Woźniak organizował wtedy imprezę miejską „Sąsiedzi dla sąsiadów”, w której chętnie braliśmy udział. Otwieraliśmy pracownię. Przewodnicy miejscy zaczęli potem przyprowadzać do nas grupy turystów szukających dziwnych miejsc. Taka offowa atrakcja. Byliśmy w sumie jeszcze dziećmi. Nikt nas za bardzo nie znał i nie wiem, czy dzisiaj, gdy na naszym podwórku są lokale i kluby z koncertami, to się jakoś zmieniło. Mam wrażenie, że sąsiedzi są zawsze zdziwieni, gdy wystawiamy obrazy do fotografowania czy pakujemy ciężarówkę na wystawę. Robimy czasem wernisaże, studentom, sobie, raz nawet był pokaz Zorka Projekt w ramach Warszawskiego Festiwalu Fotografii. Pracownia żyje swoim niespiesznym rytmem. W listopadzie zeszłego roku minęło 20 lat, gdy tu przyszliśmy.

**Czy masz poczucie odpowiedzialności wobec społeczeństwa? Uważasz, że jako artysta powinieneś reagować na to, co się dzieje w tej chwili?**

Obrazy i grafiki z czaszkami powstały w czasie pandemii. Czy masz poczucie, że to jest taka reakcja? Czy wykorzystanie tak oczywistego symbolu przemijania, jakim jest czaszka, można rozumieć jako gest w stronę odbiorcy – sygnał/skrót, który pozwala na nawiązanie porozumienia ponad estetycznymi podziałami czy oporami wobec hermetyczności współczesnej sztuki?

Zacznę odpowiedź z punktu widzenia nauczyciela akademickiego. Przyjmując klasyczny podział, według którego edukacja może być artystyczna, czyli przygotowuje do bycia artystą. Jest też edukacja do sztuki. Ta wychowuje uważnych odbiorców. I jest też edukacja przez sztukę. Powoduje zmianę społeczną. Uczestniczy i służy dyskursom, np. obywatelskim. Reaguje na drażliwe kwestie w przestrzeni społecznej. Ja jestem bardziej z tego pierwszego obszaru. Wykształcony malarz, który pracuje głównie dla siebie. Rzeczywistość odbija się w mojej pracy, ale nie mam specjalnie ambicji publicystycznych. Czasem obrazy są reakcją na to, co się dzieje. Nie mam jednak temperamentu zaangażowanego społecznie aktywisty, który językiem sztuki zajmuje stanowisko w przestrzeni publicznej, tak jak np. Karolina Breguła czy Cecylia Malik. W ostatnim czasie uświadomiłem sobie jednak, że ja cały czas maluję wojnę. W zasadzie od dyplomu, który nosił tytuł *Lekcja przysposobienia obronnego*, używam retroilustracji, diagramów i schematów



Stefan Paruch, *Puszczyka 4*, kolaż, druk cyfrowy, 2022, archiwum artysty

ze starych PRL-owskich encyklopedii wojskowych oraz zachodnich almanachów lotniczych mniej więcej z tego samego czasu. Strach przed wojną mam wpisany w siebie od zawsze. Jestem taką sierotą po propagandzie, która w dzieciństwie straszyla nas obrazami II wojny światowej. Jako mały chłopiec przez przypadek zobaczyłem fragment *Idź i patrz*, gdy Niemcy zaganiają całą wioskę do stodoły i ją podpalają. Do wybiegających z płomieni strzelają z karabinu maszynowego. To pozostało we mnie do dziś. Ostatnio, gdy wybuchła wojna w Ukrainie, przyśniło mi się, że nad blokiem, w którym mieszkają moi rodzice, latają rosyjskie samoloty. Widzę to z okna mojego dzieciennego pokoju. Zrobiłem na ten temat kolaż. Powstała potem cała seria oraz cykl wycinanek z samolotami MiG-21 czy Su-24, które służą mi teraz jako szkice do obrazów.

Podobnie było z czaszkami, które miałem okazję pokazać w galerii ISP w Rzeszowie. Motyw był pod ręką. Mamy w naszej pracy taką piękną czachę, która od pokoleń jest modelem dla studentów i artystów. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności trafiła do nas. Kiedyś po raz kolejny na nią natrafiłem, ale pierwszy raz pomyślałem, że to fajny motyw na obraz. Dziwnym zbiegiem okoliczności zacząłem ją malować w momencie, gdy zaczęła się pandemia. Nagle cała historia malarstwa została przeze mnie sprywatyzowana. Symbolika zarazy, znak zmartwychwstania, obecność trupa stały się dla mnie czymś codziennym. Nie jestem z Krakowa, więc malowanie czaszek nie jest obciachem, użytym w praktyce pedagogicznej malarskim motywem, więc nie czułem, że wchodzę na ścieżkę, czasem zbyt dobrze wydeptaną. Ktoś mi to

potem uświadomił i w reakcji na to zrobiłem jeszcze serię serigrafii, współczesnych interpretacji pięknych czaszek Warhola, kolorowych, podrysowanych grubym konturem, które nie wiadomo, czy są do końca na serio.

Niemniej malowanie, w tradycyjnej formie, obrazów z czerepami było dla mnie niezwykle ważnym intymnym doświadczeniem. Próba opowiedzenia o samotności i lęku przed śmiercią. Codziennosc nie jest więc czymś, co nie wybrzmiewa.

Moja odpowiedzialność społeczna realizuje się w pracy nauczyciela akademickiego i dyrektora Instytutu Edukacji Artystycznej. Czasem tej odpowiedzialności za innych mam nawet za dużo i okazuje się, że nie zawsze wszyscy tego potrzebują, ale tak już mam. Trudność z pełnieniem tej funkcji rekompensuje mi to, że mogę zapraszać do pracy osoby, które podziwiam. Tak też było z Tobą. Dziękuję Ci za zaufanie i piękną pracę ze studentami edukacji artystycznej z Warszawy.

**Dla mnie także było to ważne doświadczenie. Dziękuję za rozmowę!**

Monika Masłoń, Stefan Paruch, *Wzornik. Narzędzie do nauki posługiwania się obrazem*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2021.

Wystawa malarstwa Stefana Parucha *Czerepy* miała miejsce w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego (UR) od 14 października do 14 listopada 2021 r.

## O wystawie *Do czysta*

Z jej kuratorem Wacławem Kuczma, ówczesnym dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czesu w Toruniu, rozmawiają Jadwiga Sawicka i Anna Steliga

Niniejsza rozmowa odbyła się na potrzeby Międzynarodowego Projektu Artystyczno-Naukowego *Marina Abramović. Wolność absolutna* i pierwotnie ukazała się w monografii *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze. Marina Abramović. Absolute Freedom. The International Art-and-Science Project. Part II. Creative contexts*, red. I. Bugajska-Bigos, J. Sawicka, A. Steliga, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2020, ISBN 978-83-7996-828-2 na stronach 25–34.

**We wstępie do katalogu wystawy pisze Pan, że twórczość Mariny Abramović jest „szalenie ważna dla kultury świata”. Dlaczego?**

Nie tylko dla kultury świata, ale w zasadzie dla życia, dla bytu na tej małej planecie, jaką jest Ziemia. Tak jak powiedziała Marina, to nasza łódka, na której wspólnie płyniemy. Ona opowiada o tej łódce, o jej stanie,

o życiu na niej, możliwościach i obawach. Tak jak Goya, jak Rembrandt, Picasso, Witkacy, Hasiory i wielu innych dotyka rzeczy najważniejszych, dotyka komunii naszego istnienia. Pokazuje, do czego jesteśmy zdolni, co potrafimy sobie uczynić, uważając się za świętych. Potworności, jakich potrafimy się dopuścić wobec siebie, nie znają granic ani miejsc. Jak napisała Zofia Nałkowska, opisując zagładę z połowy XX w. – „Ludzie ludziom zgotowali ten los”. Potworności lat dziewięćdziesiątych na Bałkanach i wiele innych miejsc na ziemi dotkniętych ludzkimi dramatami to długa opowieść artystycznej drogi Mariny Abramović. Jak wielu innych wybitnych twórców, zmusza nas do refleksji, do zastanowienia się nad sobą. Robi to w wyjątkowy, mocno przenikający w głąb naszej świadomości sposób. Tylko niewielu artystów potrafi, wykorzystując właściwe sobie środki wyrazu, dotrzeć do tak wielu. Banalne, ale prawda o nas samych wielu członkom naszego społeczeństwa przeszkadza i burzy porządek rzeczy.



Widok wystawy *Do czysta*, rekonstrukcja performansu *The House with The Ocean View*, fot. D. P. Lewandowski



Widok wystawy *Do czysta*, fot. D. P. Lewandowski

**Wystawa była niewątpliwie wielkim wydarzeniem artystycznym w Polsce – prosimy o jej podsumowanie.**

To było wielkie wydarzenie, warte wysiłku i szczególnego zaangażowania. Patrząc z perspektywy paru miesięcy, okazało się, że nasi rodacy, a przynajmniej spora ich liczba, oczekują takich emocji i możliwości obcowania z tak szalenie bogatą i głęboką twórczością. Jest zapotrzebowanie społeczne na ważne wydarzenia, mające wpływ na kształtowanie przestrzeni naszego życia. Muszę pomyśleć o następnych takich przedsięwzięciach, choć nie wiem jeszcze, gdzie...

**Obszerna retrospektywa Mariny Abramović miała odsłony w różnych miejscach i krajach; wystawa zrealizowana przez Moderna Museet w Sztokholmie, duńskie Louisiana Museum of Modern Art w Humlebæk, Bundeskunsthalle w Bonn oraz Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, przygotowywana była przez grupę kuratorów. W Sztokholmie była to Lena Essling, w Humlebæk – Tine Colstrup, w Bonn – Susanne Kleine, w Toruniu – Pan (we współpracy z Markiem Żydowiczem). Proszę opowiedzieć, na czym polegała praca kuratora przy tej wystawie.**

Tak naprawdę byłem jedynym kuratorem wystawy w Polsce. Marek Żydowicz pomógł trochę w sprawach

finansowych, czyli pozyskania środków na realizację tego przedsięwzięcia. Pomoc ta była bardzo ważna i za to dziękuję mu z całego serca. Ja od wielu lat zastanawiałem się, jak sprowadzić do Polski Marinę Abramović z jej wystawą. Nie stać nas było na samodzielną organizację tak wielkiego zadania. Ale jak to czasami w życiu jest, pojawiła się okazja, za sprawą Moderna Museet ze Sztokholmu. Zorganizowali wystawę retrospektywną Mariny, która miała pojawić się w paru znaczących instytucjach w Europie. W 2016 r. wybrałem się do Louisiana Museum w Danii na otwarcie *The Cleaner*. W trakcie bankietu przypomniałem się Marinie, którą poznałem w 2004 r. w Salzburgu. Zaproponowałem CSW w Toruniu jako miejsce kolejnej prezentacji tej niesamowitej wystawy. Doszło wówczas do wielu spotkań ze współpracownikami Mariny oraz kuratorami Moderna Museet. Pojawił się podstawowy problem: czy będzie nas stać na warunki finansowe i techniczne związane z organizacją tego przedsięwzięcia. Było trochę tak jak w grze w pokera. Postanowiłem, muszę to zrobić, ale nie byłem pewien, czy będę miał dobre karty. Mam w sobie coś takiego, że jak zaczynam grać, to musi się udać. I udało się. To był początek mojej pracy kuratorskiej nad wystawą. Druga sprawa to dobór współpracowników, z którymi będę to zadanie realizował. Myślę, że w większości moi współpracownicy sprawdzili się wspaniale. Bez nich nie byłoby możliwości zrealizować to wyjątkowe zadanie. Od 2016 r. rozpoczęło się poszukiwanie funduszy, partnerów,

Po raz pierwszy w Polsce zostaje zaprezentowana tak obszerna retrospektywa sztuki Mariny Abramović – jednej z najważniejszych, a zarazem najbardziej kontrowersyjnych postaci w sztuce współczesnej. Jej twórczość zrewolucjonizowała rozumienie sztuki performansu – artystka wystawia na próbę własne ciało, bada swoje ograniczenia i możliwości wyrazu.

Wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu ukazuje całościowe spojrzenie na dokonania artystki, na bogactwo jej twórczości tak ważne dla kultury świata. Ważne także dla nas mieszkających tu i teraz, czujących się Słowianami i mających doświadczenie narodowego bólu, podobnie jak mieszkańcy Bałkanów. Znajduje się tutaj ponad sto prac – wideo, fotografie, obrazy, obiekty i instalacje – z całego okresu jej kariery artystycznej, od lat 60. XX. wieku do drugiej dekady XXI wieku. Widzowie mają wyjątkową szansę ujrzeć twórczość artystki w całej jej złożoności, od mocnych, bezwzględnych i niebezpiecznych akcji do milczących, emocjonalnych działań polegających na wymianie energii gestu, do spotkań z publicznością, która w ostatnich latach zaczęła odgrywać coraz większą rolę w działaniach artystki. Wystawa to także prace interaktywne i liczne reperformansy, dzięki którym widz ma okazję prawdziwego doświadczenia sztuki, emocji, wrażeń...



Widok wystawy *Do czysta*, rekonstrukcja performansu *Balkan Baroque*, fot. D. P. Lewandowski

sprawdzanie możliwości technicznych i sprzętowych. Prace posuwały się powoli, było to jak wspinaczka na Mount Everest. Pojawiały się dni, kiedy myślałem: nie dam rady, nie ogarniemy tego tematu. Ale do odważnych świat należy. Z trudem, ale zbliżyliśmy się do celu, wiedząc o tym, że jakaś paryska instytucja przymierza się do przejścia wystawy. Po ustawieniu wszystkich spraw związanych z organizacją przyszedł czas na wybór prac i aranżację wystawy. Postanowiłem przeznaczyć na jej potrzeby 3500 metrów kwadratowych. To chyba największa przestrzeń, jaką przeznaczono w Europie na wystawę Mariny Abramović. Główny kształt wystawy przygotowało Moderna Museet. Szwedzcy kuratorzy przygotowali podstawowy pakiet prac do wykorzystania przy konstruowaniu wystawy. Oprócz tych dzieł mogliśmy wybrać jeszcze inne prace według własnego uznania. Przez parę miesięcy analizowałem każdą pracę pod względem włączenia jej do naszej wystawy. Chodziło mi o to, aby w jak najbardziej właściwy i sensowny sposób zaprezentować możliwie cały ważny dorobek artystki z pięćdziesięciu lat jej twórczości. Wybór, wyborem, ale jak to wszystko pokazać. Jak zaaranżować przestrzeń. To nie tylko wybór miejsca dla każdej pracy, ale przede wszystkim takie ich umiejscowienie, aby ukazać drogę twórczą i jednocześnie budować dramaturgię i atmosferę samego oglądu. Zależało mi na tym, aby widz mógł w atmosferze bardzo intymnej odbierać poszczególne realizacje Mariny. Chciałem dać odwiedzającym wystawę możliwość zgłębienia tego wszystkiego, co

ma do przekazania autorka. Prace ułożyłem zgodnie z okresami twórczości, aby można było mieć świadomość następujących po sobie przemian, pojawiających z biegiem lat problemów i dociekań Mariny. Zależało mi też na wyodrębnieniu niektórych dzieł, aby wzmocnić ich wyraz. Tak było w przypadku pracy *Rytm 10*. Dokumentacja tego performansu to fotografie duże i małe powiązane z dźwiękiem. Umieściłem ją w osobnej sali, aby można było tę jedną z pierwszych realizacji przeżyć w pełni. W przypadku prac Mariny liczy się według mnie oczywiście ta specyficzna intymność oglądu. Liczenie ryżu zostało umieszczone w odrębnej sali. Konieczny w tej interaktywnej pracy spokój i cisza wymusiły taką decyzję. Uczestnik tej pracy miał zapewnione właściwe warunki współdziałania z artystką. Poza tym przy konstruowaniu wystawy ustalałem nie tylko sąsiedztwo, ale – co ważne – wielkość obrazu, jaki miał się pojawić w wyniku projekcji materiałów wideo przedstawiających poszczególne performance. Musiałem brać pod uwagę jakość materiałów wideo. Nie wszystkie, biorąc pod uwagę czas ich powstania, mają dobrą jakość. Na potrzeby aranżacji wystawy zbudowaliśmy przestrzenie scenograficzne do takich dzieł jak *Lips of Thomas* oraz oryginalnej wielkości pokoje do pracy *The House with the Ocean View*. Istotny był także wybór fotografii do wydruków wielkoformatowych, tak jak w przypadku *Bałkańskiego baroku*, sposób ułożenia kości i prezentacji wideo z dokumentacją działania z Wenecji z 1997 r. Cały sens założeń aranżacji wystawy miał skupiać się





Widok wystawy *Do czysta*, fot. D. P. Lewandowski

na prowadzeniu widza do poszczególnych epok działalności Mariny, poczynając od pierwszych prac na papierze i płótnie, aż do tej z 2010 r. – *The Artist is Present*. Olbrzymim wyzwaniem było umieszczenie wybranych dzieł w wielkiej sali Kolumnowej. To przecież 1000 metrów kwadratowych i w tym wielkie kilkumetrowe obrazy wideo, z vanem Mariny i Ulaya łącznie. Udało mi się zbudować fantastyczną przestrzeń o ogromnym ładunku emocjonalnym. Wiem to od zwiedzających, bardzo przeżywali pobyt na wystawie. Mam wielką satysfakcję. Przy pracy kuratorskiej była jeszcze cała masa zadań, które realizowaliśmy wspólnie z moimi i Mariny współpracownikami. Reperformance, wybór wykonawców – szalenie trudny. Wybór tekstów, cytatów Mariny przemyśleń o sztuce i życiu, wybór programu filmowego, spotkań z krytykami itd. Długie miesiące pracy, niepewności i napięcia. W ostatecznym rozrachunku przeżycie wielkiego formatu, tym bardziej że Marina była bardzo zadowolona i szczęśliwa.

**Czy kontekst miejsca (Polska, Toruń) miał wpływ na ostateczny kształt wystawy w CSW Znaki Czasu?**

Nie, chyba nie. Wpływ na ostateczny kształt wystawy miała tylko przestrzeń, jej wielkość i dokonany wybór prac oraz program okołowystawowy.

**Czy spodziewał się Pan takich reakcji innych artystów i protestów ze strony środowisk ultrakatolickich?**

Nie, nie spodziewałem się takich reakcji. Nie ma co o nich mówić. Są wynikiem, funkcją głupoty, niewiedzy, ciemnoty i braku właściwego wykształcenia podstawowego, nawet u tych, którzy mają tytuły doktorskie i profesorskie. Dotyczy to środowisk skrajnie lewicowych, artystycznych, jak i ultrakatolickich. Szkoda czasu na rozprawianie o nich, niewarci są tego.

**Czy reakcja na tę konkretną wystawę (odzew w mediach, ale także protesty, dyskusje w środowisku) jest porównywalna z innymi wystawami w CSW?**

To pierwsza wystawa w historii CSW, którą dopadły takie reakcje, łącznie z protestami. Media też były podzielone. Publiczna telewizja nie mówiła wiele o tej wystawie i tym wydarzeniu jako istotnym dla Polski i Europy. Słyszałem, że był zakaz informowania o tej wystawie. Nie wiem, czy to prawda, ale to całkiem możliwe. Natomiast reakcja innych środków masowego przekazu była wyjątkowa. Nigdy wcześniej nie było tak wielkiego zainteresowania. Zgłaszały się media spoza Polski – same. Nie musieliśmy praktycznie robić dużej promocji, bo ona zrobiła się sama za sprawą zainteresowanych portali, gazet, czasopism i telewizji. Bardzo dużą pomoc uzyskałem od TVP Bydgoszcz, publiczna telewizja, która jako jedyna wyłamała się z rządowej atmosfery wokół tej wystawy. Nigdy wcześniej takich reakcji nie było. Ale nawet protesty działały bardzo promocyjnie i powodowały olbrzymi przyływ widzów do CSW.

# Odcienie. O filmie Weroniki Noworól

Weronika Noworól od wielu lat spisuje swoje sny. W jej tekstach o interesującej literacko formie krótkie, wyraziste frazy tworzą bardzo plastyczny, pełen odcieni obraz sennej rzeczywistości. Na kanwie tych, prezentowanych także w katalogu, zapisków stworzyła dyplomantka swój film *Odcienie*. Te gęste w swojej fakturze teksty pełne są barwnych obrazów, dziwnych pejzaży, znajomych i obcych postaci, nieoczekiwanych zdarzeń. Wydają się wymarzoną materiałem na film. Z jednej strony zawarte w tych tekstach wizualne bogactwo może być dla filmowca bardzo inspirujące, ale z drugiej – stanowi z pewnością spore realizacyjne wyzwanie. Mnogość



Weronika Noworól, kadr z filmu *Odcienie*, 2021, 15 min.

scen, pejzaży i postaci pojawiających się w zapisanych przez autorkę snach skłaniałaby do realizacji opartej na współpracy z dużą ekipą filmową, a co za tym idzie – wymagającej sporego budżetu. Równie trudnym, jak sądzę, wyzwaniem, jakie stanęło przed autorką filmu było wybranie z tak zróżnicowanego materiału wątków, które można by połączyć w spójną całość.

Zdarzenia i sceny z zapisanych snów stają się impulsem uruchamiającym wyobraźnię autorki. Wykorzystuje ona tylko pewne elementy swoich zapisków po to, by stworzyć obrazy snów na nowo, by zbudować zupełnie nową narrację. Wielowarstwowe, dynamiczne obrazy, równoczesność zdarzeń – te tak charakterystyczne dla tekstu elementy podlegają w wersji filmowej sporej transformacji. Filmowa opowieść składa się z kilkunastu odrębnych scen, które zespala postać głównego, a zarazem jedyne bohatera. Ograniczenie obsady tylko do jednego aktora sprawia, że oglądamy film bardzo kameralny w wyrazie.

W arsenale filmowców znajduje się wiele chwytów, których celem jest możliwie najbardziej adekwatna wizualizacja doznania sennego świata. Zamglenia, rozjaśnienia i zaciemnienia obrazu, deformacje przestrzeni, swoiste efekty scenograficzne, montaż miękki, niespodziewana jazda kamery, liczne zbliżenia – to najczęściej stosowane zabiegi.

Weronika Noworól wykorzystuje tego typu efekty z dużym umiarem. Opiera się głównie na dość statycznej pracy kamery i długich ujęciach. Narracja dynamizowana jest twardym montażem i dużymi zbliżeniami na twarz bohatera. Rytm filmu opiera się na kontraście mrocznych scen we wnętrzach z rozświetlonymi ujęciami pejzażowymi.

Weronika Noworól zbudowała scenariusz swojego filmu wokół onirycznej wędrówki chłopca błądzącego w nie do końca określonej rzeczywistości – gdzieś między jawą a snem. Film zaczyna się mocnym akcentem – sugestywną sceną odnoszącą się do snu o wypadających i kruszących się zębach. To bardzo częsty koszmar, mający długą interpretacyjną tradycję, żeby wspomnieć tu tylko Freuda czy Junga. Jest także na wiele sposobów wyjaśniany przez różnej maści senniki. Nie wdając się tutaj w interpretacyjne niuanse, można przyjąć, że taki sen jest symbolem lęku, niepokoju czy braku poczucia własnej wartości. Idąc tym interpretacyjnym tropem, można pokusić się o odczytanie kolejnych scen jako próby wyzwolenia się bohatera z tych lęków, usilnego szukania ukojenia. Znamienne jest zestawienie jasnych scen w otwartej przestrzeni ze scenami w pograżonych w mroku wnętrzach. To tam rozgrywają się najbardziej dramatyczne, a w niektórych wypadkach drastyczne sceny. Bohater balansuje nieustannie między światłem a ciemnością, próbując odnaleźć swoją drogę.

Warto też zwrócić uwagę na kilka scen, w których bohater konfrontuje się ze swoim odbiciem w lustrach i wodzie. Motyw odbicia pojawia się także w końcowej scenie z kilkunastoma małymi telewizorkami, w których powracają oglądane wcześniej sceny z filmu. To jakby spojrzenie wstecz, kolejna próba przyjrzenia się sobie w poszukiwaniu własnej tożsamości.

Bohater filmu kreowany jest przez młodego aktora, który prywatnie jest bratem Weroniki Noworól. Rodzinne związki nie zawsze służą współpracy. W przypadku filmu *Odcienie* dobre relacje między bratem a siostrą miały, jak sądzę, duży wpływ na finalny, znakomity efekt. Bartłomiej Noworól okazał się bardzo utalentowanym aktorem, umiejętnie poprowadzonym przez

siostrę reżyserkę. Jego gra jest bardzo oszczędna w ekspresji, ale jednocześnie wyrazista i sugestywna. Sprstał trudnym wyzwaniom, jakimi były chociażby scena duszenia w worku foliowym czy scena z wypadającymi zębami. W tego typu scenach łatwo o groteskową ekspresję, czego młodemu i niedoświadczonemu przecież aktorowi udało się uniknąć.

Ważną rolę w filmie pełni jego ścieżka dźwiękowa. Dźwięk buduje napięcie, tworzy atmosferę niepokoju, towarzyszy obrazowi na pełnoprawnych zasadach, jest z nim znakomicie zsynchronizowany.

Umiejętne wykorzystanie naturalnego oświetlenia, wysmakowane kolorystycznie zdjęcia dopełniają ten bardzo dobrze pod względem warsztatowym zrealizowany film.

Twórcy filmowi chętnie przenoszą na wielkie ekrany tematykę sennego marzenia. Lista wybitnych reżyserów jest w tym wypadku niezwykle bogata – Murnau, Buñuel, Hitchcock, Bergman, Has, Lynch czy Nolan to zaledwie kilka nazwisk. Nie wydaje się jednak, żeby Weronika Noworól czerpała jakieś bezpośrednie inspiracje od któregoś z nich. Autorka, dysponując skromnymi środkami warsztatowymi, zbudowała swój własny odrębny filmowy świat sennych marzeń. Wychodząc od zapisków własnych snów, stworzyła bardzo atrakcyjny wizualnie obraz otwierający szerokie pole do różnorodnych interpretacji.

Z oceny promotora artystycznej pracy dyplomowej Weroniki Noworól, zrealizowanej pod kierunkiem dr. Krzysztofa Pisarka i mgr Karoliny Niwelińskiej w Pracowni Multimediów na kierunku grafika w 2021 r.



Weronika Noworól, kadry z filmu *Odcienie*, 2021, 15 min.

## O cyklach malarskich

### *Podobieństwo – tożsamość? (P) Pauliny Luli*

### *oraz Podobieństwo – tożsamość? (K) Karoliny Luli*

#### Paulina Lula

Artystyczną pracę magisterską Pauliny Luli należy oglądać i oceniać wspólnie z magisterską pracą dyplomową jej siostry Karoliny Luli. Tworzą one wspólne dzieło składające się z trzech dyptyków, w których każda z dyplomantek jest autorką jednej z kwater. Ten dialog siostr artystek jest o tyle frapujący, że w tych dyptykach, portretując się nawzajem, dążą do wykreowania wzajemnych podobieństw.

Paulina Lula następująco zdefiniowała cel malarskich prac dyplomowych: „Założeniem cyklu była próba dialogowania pomiędzy rodzeństwem, a jednocześnie chęć ustalenia odrębnej, indywidualnej tożsamości”. Jak już wspomniałem, pani Paulina Lula ma siostrę Karolinę, z którą razem studiowała malarstwo i wspólnie z nią przystąpiła do realizacji dyplomu będącego formą trzech dyptyków. Każda z dyplomantek namalowała trzy obrazy po jednym w dyptyku, przy czym każda prawa kwarta była malowana przez Paulinę Lulę, a lewa – przez jej siostrę. Autorki przedstawiają siebie nawzajem w takim samym ubraniu i w podobnej postawie. Dodatkowym elementem łączącym obrazy składowe każdego dyptyku jest szafka w stylu lat siedemdziesiątych. Siostry, chociaż nie są bliźniaczkami, robią wszystko, by jeszcze bardziej upodobnić się do siebie, jak to ma miejsce w sytuacji bliźniactwa jednojajowego. Od lat ubierają się identycznie, jednakowo podkreślają swą urodę, a do tego rysują i malują bardzo podobnie oraz podejmują te same tematy. Owe fakty, podkreślenia podobieństwa w codziennej prezentacji siebie w przestrzeni publicznej, jak i w twórczości, wskazują na przyjętą strategię artystyczną, która przekracza obszar sztuki, zagarniając całość ich egzystencji. Tym samym czyni tę sztukę autentyczną i niewątpliwie oryginalną, gdyż pytania stawiane w ich obrazach wynikają z doświadczenia w sobie drugiej, bliskiej osoby. Tworzą swoistą metaforę tożsamości, gdyż grając z naturalnym w recepcji rzeczywistości szukaniem podobieństw i przeciwieństw, zarówno obrazowaniem, jak i kreacją własnego wyglądu, stwarzają sytuacje, w których każde „ja” zamienia się w „my”, a indywidualium poznawczo trudno jest wyodrębnić. Pytania postawione w ich twórczości dotyczą tożsamości zarówno indywidualnej, jak i społecznej, manifestującej



Paulina Lula, *Podobieństwo – tożsamość (p)*, 2022, olej na płótnie, 150 x 100 cm

się w relacji rodzinnej, która nie sprowadza się tylko do siostry, ale także do matki; w dwóch dyptykach obie artystki mają ubrane bluzki swojej mamy. Są więc niejako „przyrodziane matką”. Stawiając pytania o tożsamość, zakreślają także granice podobieństwa i wzajemnej tożsamości. Można powiedzieć szerzej, że manifestujące się tu podobieństwo jest metaforą uniformizacji współczesnych społeczeństw, w tym każdego człowieka. W swoich pracach obie dyplomantki próbują jednak subtelnie obronić pewien obszar indywidualnej tożsamości. Malując się nawzajem, nie komponują dyptyków na zasadzie odbić lustrzanych. Siostra nie przegląda się w drugiej. Mimo podobieństw każda z nich manifestuje się jako indywidualium. Podobnie jak każdy z nas przedstawiają się w jednej przestrzeni, przyjmują podobne pozy, ubrane są identycznie, ale jednocześnie subtelnie podkreślają różnice – każda jest sobą.

Z oceny promotora pracy dyplomowej wykonanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Boruty w pracowni dyplomowej Malarstwo i Rysunek na kierunku sztuki wizualne, studia II stopnia.

### Karolina Lula

Pani Karolina Lula (K) przygotowała do obrony pracy dyplomowej trzy obrazy przedstawiające postać siostry w zestawie portretów podwójnych. Są to obrazy w technice olejnej na płótnie o wymiarach: dwa – 150 × 100 cm, jeden – 100 × 70 cm, zatytułowane *Podobieństwo – tożsamość?* (K).

Jest to alternatywny zestaw dopełniający projekt całości, który – uzupełniony przez prace siostry Pauliny – stanowi obraz relacji egzystencjalnej rodzeństwa. Zadanie, które wyznaczyła sobie autorka (K), to poszukiwanie lub potwierdzenie osobowej tożsamości w tej relacji. Programowa i wyeksponowana podwójność służy stworzeniu napięcia nie tyle psychologicznego, ale egzystencjalnego w pozowanych ujęciach o nieco chłodnym klimacie obiektywnej relacji wizualnej z aranżowanym wydarzeniem.

Obrazy o jasnej aurze opierają swoją atrakcyjność na wnikliwej obserwacji zarówno całej figury wraz z otoczeniem, jak i na drobiazgowym detalu, który nie przesłania idei podstawowej i podkreśla ją, dając odniesienia do naukowego badania. Jednak sugestywność przedstawienia wzmocniona jest przez światło rozproszone, które spaja całość, dając frapujący malarski walor.

Rysunek postaci noszący cechy lekkiego „przerysu” perspektywicznego dynamizuje całości kompozycyjne, współpracując z detalicznymi akcesoriami, które mimo kontrastowych barw integrują się z figurą. Istnienie koloru zdeterminowane jest cechami barw rzeczywistych aranżacji, gdzie naturalny kolor ciała dopełniony jest przez kolory odzieży, mebli i ścian z akcentami kolorów kontrastowych, które ożywiają kompozycje. Konkretny i – wydawałoby się – jednoznaczny przekaz całości wymyka się jednak prostej interpretacji, generując więcej pytań niż odpowiedzi. Zdaje się to zaletą realizacji, która opiera się na bardzo dobrym opanowaniu warsztatu, w którym nieśpieszne budowanie formy skłania do refleksji o procesie pracy, bliskości i jednomyślności i jest wolne od generalizowania.

W takim ujęciu wizualny rezultat wydaje się czymś więcej niż tylko popisem sprawności warsztatowej, dając w perspektywę rozwoju artystycznego w kierunku ciekawych i niebanalnych rozwiązań malarskich.

Z oceny promotora pracy dyplomowej wykonanej pod kierunkiem dr. hab. Jarosława Sankowskiego w pracowni dyplomowej Malarstwo i Rysunek na kierunku sztuki wizualnej, studia II stopnia.



Karolina Lula, *Podobieństwo – tożsamość (k)II*, 2022, olej na płótnie, 150 x 100 cm



Karolina Lula, *Podobieństwo – tożsamość (k) III*, 2022, 100 × 70 cm, olej na płótnie

JADWIGA SAWICKA

## O filmie animowanym *Dar lasu* Oliwii Pawusiak

Założeniem pani Oliwii Pawusiak od początku pracy nad jej dyplomem było przedstawienie procesu kształtowania się osobowości w dynamicznej wizualnej formie. Od tego punktu wyjścia pojawiło się kilka różnych koncepcji, ciekawie rozrysowanych i wykazujących poważne podejście do zagadnienia. Decyzja oparcia się na teorii C.G. Junga pozwoliła na wzbogacenie linii opowieści, a *Czerwona księga* dostarczyła wizualnych leitmotivów przewijających się przez animację. Należy podkreślić, że inspiracja Jungiem, koncepcja dwoistości ludzkiej natury i symbolika zwierząt traktowana jest tutaj bardzo swobodnie i nie należy oceniać animacji jako wiernej ilustracji tej koncepcji. Był to jednak ważny etap w pracy, który pozwolił autorce na rozbudowanie scenariusza i wprowadzenie ciekawych rozwiązań plastycznych.

W tytułowym lesie bohaterka filmu przeżywa wiele przygód, spotyka zwierzęta, które obdarowują ją swoją mocą, spotyka także swoje dopełnienie: animusa, który pozwala jej na pokonanie zagrażającego jej potwora (będącego częścią jej samej). Trwający prawie 9 minut film animowany stworzony w technice poklatkowej i *digital art* wymagał wiele pracy i zaangażowania, które cechowały panią Oliwię przez cały okres studiów. Praca z nią jest wzorcowym przykładem samodzielnego poszukiwania rozwiązań i wrażliwej reakcji na korekty: nowe wersje scen pojawiały się prawie natychmiast. Imponująca jest sprawność warsztatowa i umiejętności rysunkowe, które

pozwoły na pokazywanie stanów emocjonalnych postaci za pośrednictwem wyrazistej mimiki i ekspresyjnego ruchu. Bardzo wysoko należy ocenić swobodną linię rysunku, lekkie akwarelowe plamy koloru i bogactwo rozwiązań graficznych – ważną rolę odgrywają pojawiające się w przełomowych momentach ornamenty – cytaty z *Czerwonej księgi*. Dyplom uzupełnia plakat dobrze oddający charakter animacji, a w ornamentalnej dekoracyjności bliski graficznemu dziełu Junga, oraz katalog świadczący o opanowaniu umiejętności projektowania graficznego.



Z oceny promotorki pracy dyplomowej wykonanej pod kierunkiem dr hab. Jadwigi Sawickiej i mgr Karoliny Niwelińskiej w pracowni dyplomowej Formy Projektowe i Multimedialne na kierunku sztuki wizualnej, studia I stopnia.



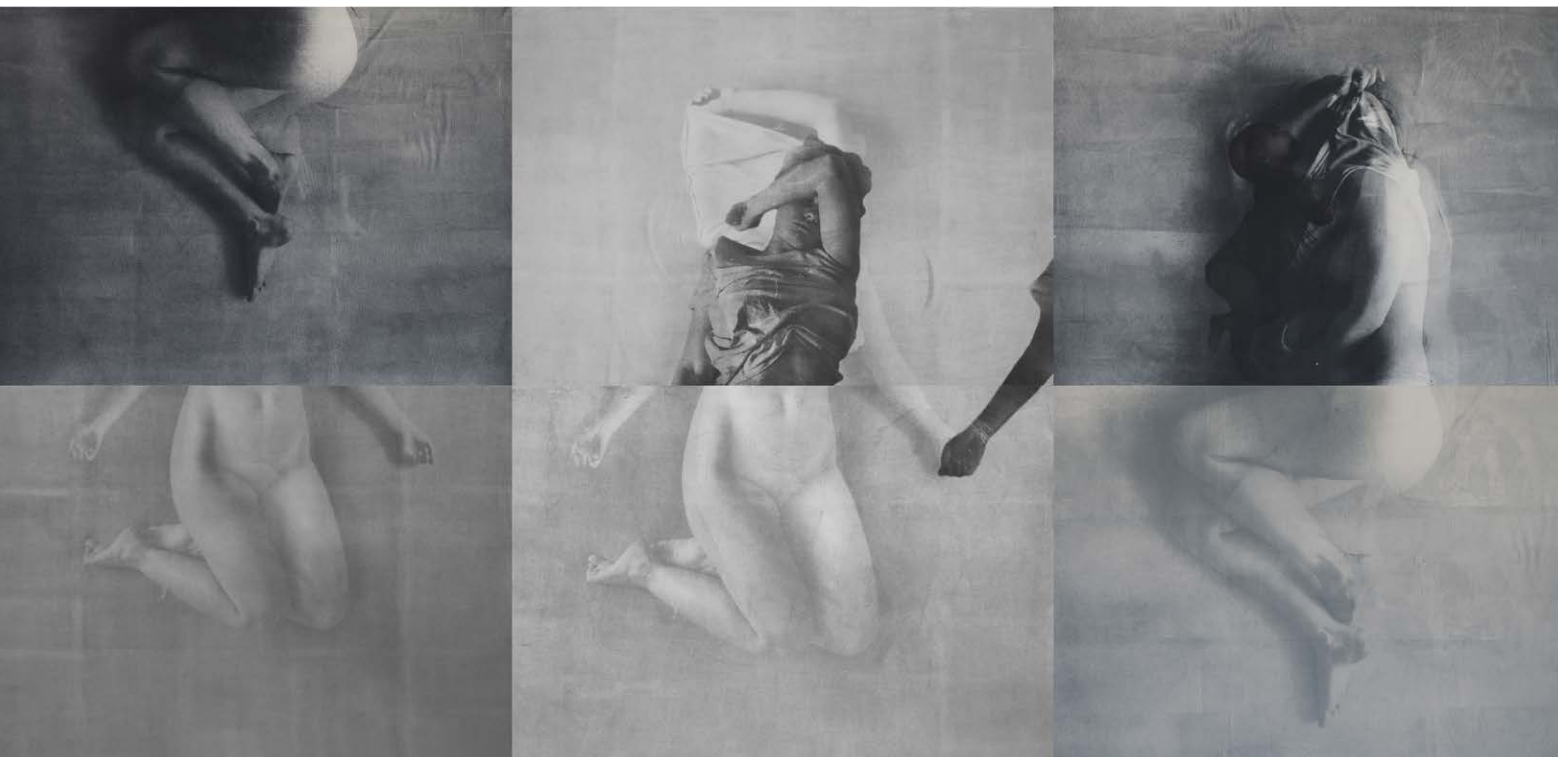
Oliwia Pawusiak, kadry z filmu animowanego *Dar lasu*, 2021, 8 min 58 s

## Dwunasta edycja Konkursu im. Jerzego Panka na najlepszy dyplom Instytutu Sztuk Pięknych UR

Promotorzy magisterskich dyplomów artystycznych nominowali do konkursu 34 dyplomy 25 autorów. Są to: Adrianna Ciołko, Agnieszka Podobińska, Aneta Szyszka, Dorota Jakubik, Joanna Półtorak, Katarzyna Łach, Klaudia Lech, Marcin Paluch, Mikołaj Garlak, Paulina Szela, Paulina Tabor, Amelia Kalwas, Grzegorz Wójcik, Jakub Kowal, Samuela Łach, Katarzyna Kukułka, Agnieszka Ciura, Alicja Mozdrzeń, Rafał Podobiński, Monika Wołowiec, Monika Główka, Katarzyna Tereszkievicz, Dominika Surmacz, Sebastian Laszczyk, Anna Stec. 20 lutego 2021 r. odbyło się posiedzenie Kapituły Nagrody im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom artystyczny obroniony w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego w roku akademickim 2019/2020. Decyzją Kapituły w składzie: prof. UR Dorota Sankowska – przewodnicząca, prof. UR Agnieszka

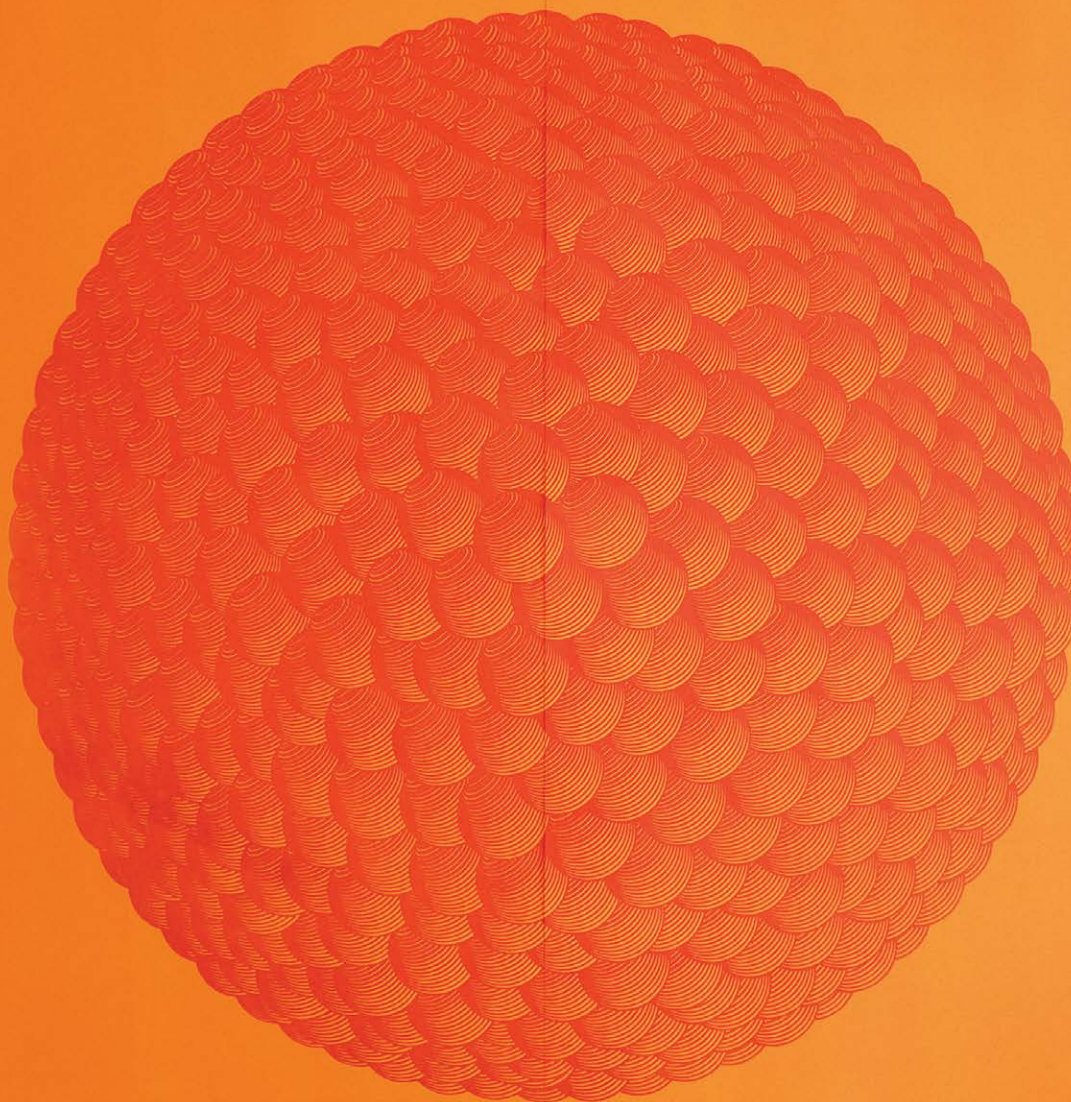
Lech-Bińczycka, prof. UR Józef Jerzy Kierski, prof. zw. Tadeusz Boruta, prof. zw. Mirosław Pawłowski, prof. UR Łukasz Cywicki – koordynator konkursu, bez prawa głosu, Nagrodę im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego otrzymała Agnieszka Ciura za dyplom pt. *Kobiety pod kloszem?* zrealizowany w Pracowni Malarstwa I, którego promotorami byli prof. zw. Tadeusz Boruta i mgr Łukasz Gil.

W tym roku Kapituła postanowiła przyznać cztery równorzędne wyróżnienia, które otrzymują: Alicja Mozdrzeń – za dyplom pt. *Miłość* zrealizowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej druku płaskiego, którego promotorami byli: prof. UR Marek Olszyński, prof. UR Magdalena Uchman i dr Kamila Bednarska; Klaudia Lech – za dyplom pt. *Zatrzymane w czasie* zrealizowany



Alicja Mozdrzeń, *Miłość*, 2020, offset z elementami przedruku anastatycznego, fragment dyplomu, fot. archiwum konkursu





Sebastian Laszczyk, *Inter-balls II*, 2020, linoryt, 99 × 139 cm, fragment dyplomu, fot. archiwum konkursu

w Pracowni Grafiki Warsztatowej druku wypukłego, którego promotorami byli prof. UR Łukasz Cywicki i dr Grzegorz Frydryk; kolejne wyróżnienie otrzymała Klaudia Lech – za dyplom pt. *Zatrzymane w czasie* zrealizowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej druku wypukłego, którego promotorami byli prof. UR Łukasz Cywicki i dr Grzegorz Frydryk. Trzecie równorzędne wyróżnienie otrzymał Sebastian Laszczyk – za podwójny dyplom artystyczny pt. *Sześć ścian. Figur-Akcja* zrealizowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej druku wklęsłego, gdzie promotorami byli: prof. UR Paweł Bińczycycki, prof. UR Agnieszka Dobosz-Bruchnalska i dr Marcin Jachym;

czwarte wyróżnienie otrzymał Rafał Podsobiński – za dyplom zrealizowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej druku płaskiego, którego promotorami byli prof. UR Marek Olszyński, prof. UR Magdalena Uchman i dr Kamila Bednarska.

Ze względu na sytuację pandemiczną obrady Kapituły Nagrody, jak też ogłoszenie wyników konkursu odbyło się zdalnie przy użyciu platformy Teams. Otwarcie wystawy nastąpiło 25 lutego 2021 r. w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego w Rzeszowie, bez udziału publiczności. Wystawę można było oglądać do 21 marca 2021 r.

TADEUSZ BORUTA

## Kobieta pod kloszem? Agnieszki Ciury



Koordinator konkursu, prof. UR Łukasz Cywicki i laureatka Nagrody, fot. E. Dyrow

Jest to niezwykle interesujący dyplom, podejmujący ważne problemy społeczno-kulturowe oraz artystyczno-wyrazowe. Pani Agnieszka Ciura zrealizowała cykl prac o procesie emancypacji kobiet. Używając tradycyjnego warsztatu malarskiego, wykazała się bardzo dużymi umiejętnościami artystycznymi. Nadała tym pracom własną perspektywę determinowaną losami swojej rodziny. Wykazała umiejętność grania formami i stylami historycznymi, nie gubiąc przy tym sensów i perspektyw nam współczesnych. Agnieszka Ciura postawiła sobie za cel zobrazowanie historycznego procesu emancypacji poprzez odniesienia do historii własnej rodziny, a konkretnie do kobiet w tej rodzinie: prababki, dwóch babć i siebie. Każdej z tych kobiet poświęcony jest osobny obraz, opatrzony istotnym dla przekazu tytułem: *Służące* – dedykowany prababce Marii, będącej służącą na dworze; *Buntowniczk*i – obraz poświęcony babci Janinie, wychowującej się w domu dziecka,

buntującej się przeciwko ateistycznemu wychowaniu obowiązującemu w tej komunistycznej placówce; *Myślicielki* – tu upamiętniona została babcia Władysława, która (według dyplomantki) promieniowała dobrocią, mimo że przeżyła okrucieństwa okupacji; czwarty obraz, zatytułowany *Emancypantki*, odnosi się bezpośrednio do autorki. Na każdym obrazie ukazane są dwie młode kobiety w relacjach, które metaforycznie lub wyrazowo mają uzasadniać poszczególne tytuły. Malując kobiety, Agnieszka Ciura posiłkuje się we wszystkich obrazach swoim autoportretem, co jest uprawnione z racji pokrewieństwa z przedstawianymi osobami, a dodatkowo tym zabiegiem autorka tworzy uniwersalny kontekst tych prac. Te cztery obrazy mają jednakowe wymiary (150 × 100 cm) i są malowane tradycyjną techniką olejną na płótnie. Dyplom uzupełnia jeszcze jeden mniejszy obraz olejny o wymiarach 120 × 90 cm zatytułowany *Osmętnica* oraz obiekt/instalacja artystyczna będąca personifikacją



Agnieszka Ciura, *Osmętnica*, 2019, olej na płótnie, 120 x 90cm, fot. artystki

autorki w wiktoriańskiej sukni. Te dwie prace stwarzają bardzo ciekawe ramy dyplomu, gdyż „osmętnica” – archaizm przywołujący stan ducha pogrążonego w permanentnym smutku i żałobie, zderzony jest z wiktoriańską suknią, będącą symbolem skodyfikowania kulturowego miejsca i roli kobiety, wobec którego stopniowo narażały postawy emancypacyjne. Należy też zwrócić uwagę, że przedmiotowa artystyczna praca dyplomowa jest

koherentna z teoretyczną dysertacją dyplomu, która została zatytułowana *Wpływ emancypacji i ruchu feministycznego na rozwój polskiej sztuki kobiecej*.

Z oceny promotora pracy dyplomowej wykonanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Boruty w pracowni dyplomowej Pracownia Malarstwa I na kierunku sztuki wizualne, studia II stopnia.

## Otwarcie wystawy XIII edycji Nagrody im. Jerzego Panka na najlepszy dyplom artystyczny Instytutu Sztuk Pięknych UR

Trzynasta edycja konkursu na najlepszy dyplom artystyczny Instytutu Sztuk Pięknych ma na celu wyłonienie spośród nominowanych dyplomów najlepszego z najlepszych. Promotorzy pracowni dyplomujących nominowali dwadzieścia trzy dyplomy dwudziestu autorów.

Z Pracowni Grafiki Warsztatowej Druku Wklęsłego, prowadzonej przez prof. UR Agnieszkę Dobosz-Bruchnalską, prof. UR Pawła Bińczyckiego i prof. UR Marcina Jachyma, nominowane były Anna Brodowicz i Elżbieta Moskal, z Pracowni Grafiki Warsztatowej Druku Wypukłego, prowadzonej przez prof. UR Łukasza Cywickiego i dr. Grzegorza Frydryka, nominowane były Aleksandra Furdyna, Klaudia Kardasz, Justyna Różańska. Z Pracowni Druku Cyfrowego, prowadzonej przez prof. UR Joannę Janowską-Augustyn i mgr. Marcina Dudka, nominowane były Lucyna Kubicka, Elżbieta Stykiewicz, Anna Paściak, z Pracowni Grafiki Projektowej I, prowadzonej przez prof. zw. Mirosława Pawłowskiego i mgr. Kamila

Skrzypca, nominowano Elżbietę Stykiewicz, Annę Brodowicz, Elżbietę Moskal, Oskara Pająka. Kolejni nominowani z Pracowni Grafiki Projektowej II, prowadzonej przez prof. UR Wiesława Grzegorzycy i mgr. Marcina Dudka, to Aleksandra Furdyna, Patrycja Szywała i Aleksandra Łysiak-Szumaska, z Pracowni Malarskiej I, prowadzonej przez prof. zw. Tadeusza Borutę i dr. Łukasza Gila, nominację otrzymała Dorota Kasprzyk, z Pracowni Malarskiej II, prowadzonej przez prof. UR Antoniego Nikla, prof. UR Marka Pokrywkę, dr. Piotra Woronia Jr., nominowano Annę Banaś. Z Pracowni Multimedialnej, prowadzonej przez prof. UR Marka Olszyńskiego, dr. Krzysztofa Pisarka i mgr. Karolinę Niwelińską, nominacje otrzymały Paulina Hanus, Weronika Noworól i Marzena Drelich. Z Pracowni Mediów Rysunkowych, prowadzonej przez prof. UR Dorotę Sankowską i mgr. Anetę Suslennikow, nominację otrzymały Patrycja Paczocha i Joanna Kołcz, oraz z Pracowni Rysunku, prowadzonej



Joanna Kołcz, *Koleracja*, 2021, kadr z animacji, archiwum konkursu



Weronika Noworól, *Odcienie*, 2021, kadr z filmu, archiwum konkursu

przez prof. UR Renatę Szyszlak i dr Kamilę Bednarską, nominowana była Paulina Kula.

15 stycznia 2022 r. odbyło się posiedzenie Kapituły Nagrody w składzie: prof. UR Dorota Sankowska – przewodnicząca, prof. UR Agnieszka Jankowska, prof. UR Magdalena Uchman, prof. UR Jacek Balicki, dr Krzysztof Pisarek, prof. UR Łukasz Cywicki – koordynator konkursu, bez prawa głosu. Decyzją Kapituły nagrodę za najlepszy dyplom Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w roku 2021 otrzymała Patrycja Szywała za zestaw ilustracji oraz projekt graficzny książki pt. *Alicja w Krainie Czarów* autorstwa Lewisa Carrolla, magisterski dyplom artystyczny zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzcyka w Pracowni Grafiki Projektowej II.

Zostały przyznane dwa równorzędne wyróżnienia, pierwsze z nich otrzymała Joana Kołcz za dyplom pt. *Kolekcja*, zrealizowany w Pracowni Mediów Rysunkowych, gdzie promotorem dyplomu artystycznego była prof. UR Dorota Sankowska oraz mgr Aneta Suslinnikow. Kolejne wyróżnienie otrzymała Weronika Noworól za dyplom pt. *Odcienie*, zrealizowany w Pracowni Multi-mediów, gdzie promotorami dyplomu artystycznego byli prof. UR Marek Olszyński, dr Krzysztof Pisarek oraz mgr Karolina Niwelińska.

Uroczyste otwarcie wystawy pokonkursowej wraz z wręczeniem nagród miało miejsce 27 stycznia 2022 r. w Galerii Wydziału Sztuki im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego. Wystawę można było oglądać do 13 lutego 2022 r.

WIESŁAW GRZEGORCZYK

## O ilustracjach Patrycji Szywały



Patrycja Szywała, ilustracja do *Alicji w Krainie Czarów*, 2020, druk cyfrowy, 29,7 × 42 cm, fragment dyplomu, archiwum konkursu

Do mitów, jakim niekiedy ulegają młodzi studenci przedmiotów projektowych, należy przekonanie, że jedynym narzędziem współczesnego projektanta jest komputer. Tymczasem wcale nie musi tak być; wciąż można z powodzeniem tworzyć projekty graficzne przy użyciu technik ręcznych, analogowych albo łączyć je z cyfrowymi.

Znakomitym przykładem wzbogacenia tradycyjnego podejścia do ilustracji książkowej o możliwości programów graficznych jest praca dyplomowa Pani Patrycji Szywały. Zakres jej dzieła jest bardzo szeroki – całościowe opracowanie graficzne powieści Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów*.

Skład tekstu, jak łatwo się domyślić, wykonany został cyfrowo; charakteryzuje go prostota i czytelność, choć nie brak też efektów bardziej złożonych, jak np. opływanie ilustracji.

Choć świat graficznych programów komputerowych zdaje się nie mieć przed Dyplomantką tajemnic, to prawdziwą atrakcją książki są wspaniałe ilustracje wykonane mieszaną, ręczno-komputerową techniką. To właśnie one najsukuteczniej przyciągają i cieszą wzrok czytelnika (młodszego i starszego, bo Autorka kieruje swą książką do wszystkich), dowodząc wielkiego talentu i wyobraźni Pani Patrycji. Format ilustracji jest zróżnicowany; jedne obejmują



Prof. UR Wiesław Grzegorzcyk, laureatka Nagrody Głównej Patrycja Szywała i mgr Marcin Dudek

rozkładówkę, inne tylko jedną stronę, a są też ilustracje drobniejsze, towarzyszące tekstowi na marginesach. Te większe mają malowane tło z całą scenografią uwiecznionej sytuacji. Te małe – pozbawione tła – leżą bezpośrednio na białym tle papieru. Postacie i przedmioty są świetnie narysowane, w najbardziej odpowiedniej dla tekstu konwencji, odległej od naturalizmu, lecz podchodzącej z dużym szacunkiem do wyglądu tego wszystkiego, co wzięte zostało ze świata rzeczywistego, by stworzyć nową, baśniową całość. Ilustracje, które zdają się być namalowane gwaszem lub akwarelą, są też niezwykle harmonijne pod względem kolorystycznym.

Praca Pani Patrycji Szywały to kolejny dowód na to, że ilustracja książkowa ma się w Polsce znów doskonale.

Dyplomantka winna swe ogromne możliwości pielęgnować, wysyłać prace na konkursy i przeglądy ilustracji, bo śmiało mogą konkurować z najlepszymi. Naszym zaś obowiązkiem jest wspierać Panią Patrycję w tych staraniach.

Z oceny promotora pracy dyplomowej wykonanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Grzegorzcyka w Pracowni Grafiki Projektowej II na kierunku grafika w 2021 r.



Patrycja Szywała, ilustracja do *Alicji w krainie czarów*, 2020, druk cyfrowy, 42 x 29,7 cm, fragment dyplomu, archiwum konkursu



KATARZYNA TERESZKIEWICZ

## Portret podwójny

Wystawa projektu *Portret podwójny* to podsumowanie współpracy Uniwersytetu Sztuk Pięknych w Budapeszcie oraz Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uczestnicy spotkali się w sierpniu 2019r. w oddziale Ottó Herman Múzeum – Alkotóház, by skonfrontować swoje działania formalne i ideowe. Tożsamość, relacje przeszłości z terażniejszością, powrót do korzeni – to zagadnienia, które podejmowane były w trakcie projektu.

Wynikiem projektu była wspólna ekspozycja prac w Miskolci Galéria – 12.10.2019 r. oraz w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego – 27.02.2020r.

Uczestnicy: dr hab. Marek Adam Olszyński, prof. UR, dr hab. Magdalena Uchman, prof. UR, dr Kamila Bednarska, dr István Madácsy, Zsolt Enyedi, Boglárka Gál, Emil Girard, Gergő Orcsik, Anna Rehorovszky, Paulina Kadłuczka, Julia Rut, Katarzyna Tereszkievicz, Edyta Wikiera, Oliwier Zakrzewski.



Fotoreportaż z projektu *Portret podwójny*, fot. Katarzyna Tereszkievicz



Otwarcie wystawy *Portret podwójny* w Galerii Miskolc, fot. Katarzyna Tereszkievicz

KATARZYNA WOŹNIAK

## Symbole i konteksty

W marcu 2020 r. w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych Kolegium Nauk Humanistycznych im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego odbyła się wystawa zatytułowana *Symbole i konteksty*. Wystawa prezentowała twórczość rzeźbiarską trzech Pań, wybitnych artystek, absolwentek PWSSP w Gdańsku, obecnie pedagożek Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku: prof. ASP dr hab. Katarzyny Józwiak-Moskał, prof. ASP dr hab. Magdaleny Schmidt-Góry oraz Małgorzaty Kręckiej-Rozenkranz.

Katarzyna Józwiak-Moskał jest absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie ASP w Gdańsku). Dyplom obroniła w 1986 r. na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Franciszka Duszeńki, specjalizacja – ceramika w pracowni prof. Henryka Luli. Od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w Pracowni Ceramiki Artystycznej na Wydziale Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (do 2001 r. kierownikiem pracowni był prof. Henryk Lula, następnie do września 2019 r. funkcję tę pełniła prof. Teresa Klaman). Od października 2019 r. kieruje Pracownią Ceramiki Artystycznej na ASP w Gdańsku.

Artystka swoje rzeźby realizuje głównie w materiale ceramicznym. Poszukiwanie ich kształtu i wyrazu zdefiniowane technologią ceramiczną to dla niej ciągłe zmagania wyobraźni z prawami przyrody.

Na wystawie prezentowała trzy swoje prace: *Rozmowa*, *Spotkanie I* z cyklu „Sekrety” oraz *Było, nie było, może...* – obiekt ceramiczny.

Magdalena Schmidt-Góra, prof. ASP, studiowała na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku i ASP w Warszawie. Obecnie prowadzi Pracownię Rysunku Studyjnego i Kreatywnego na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. Realizuje rysunki, medale, plakietki, tablice pamiątkowe, statuetki, rzeźby, instalacje przestrzenne, projekty scenograficzne. Ważniejsze wystawy indywidualne: Gdańsk, Sopot, Kraków, Lublin, Tallin i Tartu (Estonia). Od 1994 r. jest członkiem Scholi Węgajty, z którą współpracuje przy realizacji średniowiecznych misterii i dramatów liturgicznych.

Instalacja zatytułowana *Toutes le crépuscule du monde (Cały zmierzch świata)*, którą artystka pokazała na wystawie, jest efektem pracy ostatnich kilku lat codziennego notowania obrazu nieba. To próba oderwania się od codzienności, pochylecia nad odwiecznymi pytaniami eschatologicznymi, symboliczne „dotknięcie nieba”.

Małgorzata Kręcka-Rozenkranz w 1987 r. ukończyła Wydział Rzeźby PWSSP w Gdańsku. Stypendystka

Ministra Kultury i Sztuki. Związana zawodowo z ASP w Gdańsku, prof. ASP, kieruje Pracownią Podstaw Projektowania Plastycznego na Wydziale Rzeźby i Intermediów. Zajmuje się rysunkiem i rzeźbą. Sześciokrotny pobyt rzeźbiarki na Haiti (2011–2013) był związany z założeniem przez nią Pracowni Rzeźby „Fonte d’Aluminium” w Jacmel. Program współtworzyły: Solidarite Haitienne des Artistes Plasticiens oraz L’Alliance Française de Jacmel. Projekt wspierał artystów z terenów dotkniętych niezwykle dramatycznym w skutkach trzęsieniem ziemi z 2010 r.

Prezentowana instalacja rzeźbiarska zatytułowana *Krzew Gorejący* stanowi intymną opowieść o bliskiej sercu Artystki osobie. O swojej pracy wypowiada się w następujący sposób: „*Krzew Gorejący* z 2019 roku dedykuję



Małgorzata Kręcka-Rozenkranz, *Gorejący Krzew*, pień czerwonego buka, wys. 2 metry, bielony wapnem ogrodniczym, płomienie technika własna, średnica okręgu 4-5 metrów, 2019 rok, fot. Łukasz Kuśnier

mojemu Ojcu. Był On leśniczym, tak jak mój Dziadek. Drzewa były Jego braćmi. Zasadził kiedyś w ogrodzie czerwonoлистnego buka, który umarł wraz z Nim, z początkiem marca. Była to zimna wiosna, któraś z kolejnych. Kiedy Ojciec odszedł i „stał boso” na Świętej Ziemi, żaden ból tego świata nie mógł Go już dosięgnąć i poparzyć swoim płomieniem...”

Wspomnieniem do wystawy można powrócić poprzez wirtualny spacer na stronie internetowej Uniwersytetu Rzeszowskiego za pomocą poniższego linku: <http://sztukawswieciecyfrowym.ur.edu.pl/SymboleiKonteksty.php>.

ŁUKASZ CYWICKI

# Jadwiga Szmyd-Sikora

## *Z natury wzięte* – wystawa malarstwa

W Galerii Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego 8 października 2020 r. odbyło się uroczyste otwarcie indywidualnej wystawy malarstwa prof. Jadwigi Szmyd-Sikory. Wystawa została zorganizowana w związku z zakończeniem pracy dydaktyczno-naukowej Pani Profesor na Uniwersytecie Rzeszowskim i przejściem na emeryturę. Autorka pokazała 21 obrazów z ostatnich kilkunastu lat, tworząc w ten sposób miniretrospektywę swojej twórczości. Pejzaże i martwe natury to główny temat jej malarstwa, niewymuszony, wynikający z autentycznego zainteresowania otaczającym „powszednim” światem. Nie ulegając artystycznym modom i nowinkom, konsekwentnie poszukuje sposobu wyrażenia swojej postawy wobec natury. Kolor i światło są dla niej podstawowymi komponentami budowy obrazu, elementy martwej natury i pejzażu namalowane po mistrzowsku opowiadają o realnej rzeczywistości w wyjątkowy sposób. Kolorystyka każdego obrazu zwykle jest zawężona do konkretnej gamy kolorystycznej, materia i faktura, zestawiane razem, tworzą bogatą strukturę malarską. Prace zebrane na wystawie mimo swej różnorodności pokazują wyrazistą postawę twórczą Artystki.

Profesor Jadwiga Szmyd-Sikora związana była ze szkolnictwem od kilkadziesiąt lat. W latach 1978–1980 uczyła w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie. W roku 1980 podjęła pracę w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie, przekształconej później w Uniwersytet Rzeszowski. Na uczelni przez szesnaście lat pracowała na kierunkach nauczycielskich, prowadząc jednocześnie zajęcia w ówczesnej szkole ćwiczebnej na poziomie klas początkowych; później także w gimnazjum i liceum ogólnokształcącym. Zdobyta wiedza i wszechstronne doświadczenie pedagogiczne i metodyczne okazały się znakomitem przygotowaniem do dalszej pracy, już w Wydziale Sztuki na kierunkach edukacja artystyczna i grafika. W latach 2001–2006 w Instytucie Sztuk Plastycznych sprawowała funkcje kierownicze. Była kierownikiem studiów podyplomowych dla nauczycieli, kierownikiem Zakładu Malarstwa, zastępcą dyrektora, a w latach 2003–2006 – dyrektorem ISP. W latach 2004–2006 była również członkiem Ogólnopolskiej Międzywydziałowej Rady Edukacji Artystycznej. Zajęcia z malarstwa i grafiki warsztatowej prowadziła do 2020 r. Obecnie jest emerytowanym profesorem. Za wkład w rozwój

i osiągnięcia na uczelni otrzymała Nagrody Rektora (dwukrotnie III stopnia i dwukrotnie I stopnia). Uprawia malarstwo, grafikę warsztatową i rysunek. Obecnie zajmuje się przede wszystkim malarstwem.



Jadwiga Szmyd-Sikora, *Biel do bieli*, 2016, olej, 100 x 120 cm, fot. z archiwum artystki

Jadwiga Szmyd-Sikora urodziła się w 1950 r. w Haczowie. Ukończyła studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1976 r. Dyplom otrzymała w Pracowni Drzeworytu prof. Franciszka Bunscha oraz w Pracowni Plakatu prof. Macieja Makarewicza. Swoją dorobek prezentowała na 40 wystawach indywidualnych: Eger, Gyöngyös/Węgry, Paryż/Francja, Rzeszów, Sanok, Haczów, Brzozów, Wzdów, Krosno, Przeworsk, Dukla, Zwierzyniec, Kraków, Olkusz, Gorlice, Przemyśl, Iwonicz-Zdrój. Brała udział w ponad 60 wystawach zbiorowych krajowych i międzynarodowych: Hamburg/Niemcy, Paryż/Francja, Michigan/USA, Viroinval/Belgia, Košice/Słowacja, Oradea/Rumunia, Lwów/Ukraina, Debreczyn/Węgry, Rakszawa, Rzeszów, Warszawa, Olsztyn, Ostrowiec Świętokrzyski, Przeworsk, Mielec, Kraków, Krasiczyn, Przemyśl, Sieradz, Włocławek, Kielce. Za swą twórczość otrzymała osiemnaście nagród i wyróżnień.

MAREK OLSZYŃSKI

## Przewrotny duch Podlasia, czyli klimatyczna wystawa Małgorzaty „Chudej” Józefowicz pt. *Fenomen podlaskiej egzystencji*

Galeria Instytutu Sztuk Pięknych UR,  
listopad 2020 r.

Wystawa prac Małgorzaty Józefowicz odbyła się w galerii ISP UR w związku z jej obroną przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk plastycznych z zakresu grafiki warsztatowej.



Małgorzata Józefowicz, *Fenomen podlaskiej egzystencji*,  
druk cyfrowy, wymiary 30 x 20 cm, z archiwum artystki

Małgorzata jest absolwentką Liceum Plastycznego w Supraślu – w którym obecnie pracuje jako nauczyciel przedmiotów artystycznych – oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na tamtejszym Wydziale Grafiki obroniła dyplom w Pracowni Litografii. Od tego czasu aktywnie udziela się w życiu artystycznym w kraju i za granicą. Jest także organizatorką akcji i struktur do promocji kultury wysokiej, czego przykładem może być fakt, iż przez kilka lat współtworzyła niezależną Galerię R5 w Białymstoku, ciesząc się zasłużonym uznaniem twórców oraz krytyków sztuki.

Podlaska artystka ma też spory dorobek wystawieniczny – brała udział i była nagradzana podczas wielu

wystaw w kraju i za granicą oraz zapraszana jest do prezentacji swych umiejętności warsztatowych i technologicznych innowacji z zakresu grafiki. Tworząc przede wszystkim w zakresie grafiki i malarstwa, Małgorzata Józefowicz realizuje także ciekawe książki artystyczne i nietuzinkowe animacje. Jako oddana animatorka i promotorka podlaskiej tradycji i kultury również w pracach przygotowanych do obrony przewodu doktorskiego inspirowała się lub nawiązuje do lokalnych wydarzeń, barwnych postaci czy też niesamowitej historii Podlasia. Jest przykładem artystki, której bardzo służy umiejętność czerpania inspiracji z najbliższego otoczenia; w tym wypadku z polskiego kresowego tygła, który – zgodnie z trafnym stwierdzeniem Piłsudskiego – jest jak smaczny obwarzanek, gdyż to, co najlepsze, ma właśnie na swoich obrzeżach...

Małgorzata Józefowicz, tworząc zestaw prac do rzeczowego pokazu, wykorzystała w swoich grafikach tematykę okraszoną podlaskim klimatem i jego mentalnościową specyfiką. Stanowiło to doskonały pretekst do bardziej osobistych refleksji dotyczących tzw. dookolnej rzeczywistości, pełnej nie tylko siermiężnego blichtru i pseudonowoczesnego w formie kiczu, ale też trochę tajemnych, lokalnych rytuałów i zjawiskowych sytuacji interpersonalnych. Temperament, artystyczne gusta oraz kresową osobowość autorki doskonale podkreśla styl i wspomniana tematyka tego cyklu prac, pokazanych w oryginalnej oprawie wizualnej, która długo była dla niej najbliższym oraz najbardziej naturalnym środowiskiem podczas kształtowania się jej wrażliwości na formę i kolor, zapamiętanym jeszcze z dzieciństwa. Podczas spotkań z ojcem Leonidasem – na jego wielobarwnym, białostockim kramie, gdzie handlował przyśłowiom szwarcem, mydłem i powidłom – artystka mogła chłonąć ten kulturowy i estetyczny miszmasz. Niewątpliwym wsparciem w rozwijaniu plastycznych talentów była też nieżyjąca już mama pani Małgorzaty – miejscowa inteligentka, z umysłem ściśłym, ale z zamiłowaniem do kultury, dla której to artystka zaczęła swoje starania o tytuł doktorski. Oglądając kilka lat temu po raz pierwszy dorobek artystyczny pani Józefowicz – jeszcze przed odnalezieniem jej warsztatowej drogi, która niesamowicie zdyscyplinowała i dookreśliła stosowane przez artystkę środki wyrazu – jej twórczość z tego okresu nieodparcie kojarzyła mi się z dobrą

krakowską szkołą grafiki, która oprócz wysokiego poziomu technicznej biegłości miała też bardzo istotną na tym wydziale potrzebę wykorzystania preferowanej tam ścieżki narracyjnej. W swojej grotesce i dosyć czytelnej stylistyce tych prac nawiązywała ona do tzw. sroczyzmu – jak żartobliwie ten trend nazywaliśmy podczas studiów – to jest wyrazistej formy wypowiedzi, stworzonej jeszcze w latach osiemdziesiątych XX w. w pracowni prof. Stanisława Wejmana przez pracującego wtedy w ASP – kultowego w tej chwili artystę Jacka Srokę, światowej sławy grafika i malarza.

O fascynacji taką właśnie konwencją wypowiedzi wspominała wtedy sama „Chuda” (gdyż taki właśnie pseudonim artystyczny nosi obecna Pani Doktor). Upodobanie do ekspresyjnej w formie i niezwykle ironicznej w przekazie twórczości Jacka czy też do prac mniej lub bardziej znanych artystów z kręgu tzw. nowych dzikich i artbrutowców, świadczyło już wtedy o potrzebie nieustannego poszukiwania swojego języka plastycznej wypowiedzi, który będzie korespondował nie tylko z jej wrażliwością, ale też wzmocni ideowy przekaz prac. Do tego jednak potrzebny był innowacyjny zakres rozwiązań warsztatowych oraz kolejne poszukiwania, już niekoniecznie oparte na akademickich doświadczeniach... Józefowicz przyznała kiedyś w prywatnej rozmowie, że wyuczony w ASP warsztat nieco już ograniczał jej artystyczną kreatywność. W związku z tym miała nawet zamiar zrezygnować z kontynuacji swojej przygody z grafiką. Tak się jednak szczęśliwie złożyło, że nasze pierwsze spotkanie w Supraślu – zainicjowane przez jej koleżankę Martę, artystkę i nauczycielkę w Plastyku – dotyczyło właśnie przeprowadzenia w ich szkolnej pracowni warsztatów z nowatorskich technik druku płaskiego, stosowanych w prowadzonej przeze mnie na Uniwersytecie Rzeszowskim – razem z Kamilą Bednarską i Magdaleną Uchman – Pracowni Litografii. Okazało się, że pokaz zaproponowany przez nasz zespół bardzo przypadł do gustu uczestnikom tych kursów, dotyczących nauki innowacyjnych technik graficznych. Uświadomienie sobie wówczas przez „Chudą” zasady stosowanej z powodzeniem od lat w rzeszowskiej pracowni – a wypracowanej przez jednego z najważniejszych twórców kierunku grafika na rzeszowskim Uniwersytecie, śp. prof. Włodzimierza Kotkowskiego – iż „warsztat graficzny ma zawsze pełnić rolę służebną dla oczekiwań stosującego go artysty i żaden twórca nie może być niewolnikiem swojego warsztatu”, przyniosło szybko pozytywne zmiany. Przez zastosowanie tej zasady w praktyce artystka z powodzeniem wykorzystuje właśnie dopasowanie warsztatu do swojego temperamentu i oczekiwań przy kreowaniu graficznej odbitki.

Prace te stanowią więc niezwykle spójny formalnie zestaw, składający się z unikatowych w większości grafik, zrealizowanych przez artystkę techniką druku płaskiego na matrycach z tzw. pozytywowych blach offsetowych, ale modyfikowanych, dzięki autorskiej

technologii wypracowanej w trakcie udanych eksperymentów. Oryginalnym aneksem do tego prezentowanego u nas zestawu był jeszcze *artbook* o intrygującym tytule *Bliżej niesie dalej*, opracowany w technice druku cyfrowego. Całość zestawu prac pokazanych w Rzeszowie – by nie było wątpliwości, skąd czerpana była tematyczna i estetyczna inspiracja do ich powstania – zatytułowany został: *Fenomen podlaskiej egzystencji*. Osią problemową tego projektu, jak zadeklarowała



Małgorzata Józefowicz, *Kawaleryjska*, druk płaski, szablon, wymiary 70 x 100 cm, z archiwum artystki

sama artystka, jest uchwycenie podlaskiej egzystencji – jednostkowego bycia – *jeststwa* wobec wielu możliwych głosów i barw Podlasia. Pokazane prace były więc formą subiektywnej i plastycznej *deklaracji emocjonalnej* Józefowicz na temat odbioru specyficznych podlaskich klimatów, wyraziście wyrażonych przez oryginalny język graficzny, gdzie rodzima, bliska jej tematyka to tylko punkt wyjścia do poszukania wyrazistej formy tych kompozycji.

Graficzka w komentarzu do ich prezentacji pisze też istotną dla dojrzałego twórcy deklarację, że „różnorodność, kontrastowość charakterystyczna zarówno dla Podlasia, jak i moich prac, połączenie dosłowności z niedopowiedzeniem, jest także zaproszeniem odbiorcy do budowy własnych przestrzeni i treści”. Zwalnia to więc oglądających z obowiązku analizowania dzieła pod kątem bardzo trudnych pytań z serii: co artystka miała na myśli i dlaczego Zenek Martyniuk ma już biograficzny film, a niejaki Czesław Juliusz Wydrzycki jeszcze nie ma, dając w ten sposób wrażliwemu koneserowi sztuk plastycznych radość z sensualnego odbioru tych niezwykle przewrotnych tematycznie i formalnie oraz elitarnych warsztatowo grafik, czego i Państwu z całego serca życzę...!

## Wojownicza plakatu

Tekst niniejszy stanowi nieznacznie zmienioną opinię promotora pracy doktorskiej Pani Patrycji Longawy.

Pani dr Patrycja Longawa należy do najwybitniejszych na świecie projektantów plakatu młodego pokolenia. Swoją pozycję – już nie tylko autorki, nieustannie zdobywającej laury w niezliczonych konkursach i najważniejszych przeglądach na wszystkich kontynentach, ale ekspertki, jurorki, nauczycielki akademickiej – osiągnęła błyskawicznie, dzięki wielkiemu talentowi, naturalnemu wycuciu plakatu jako środka komunikacji wizualnej i ogromnej pracowitości.



Patrycja Longawa, *Shopping addiction*, plakat, 2019, 2020, z archiwum artystki

Pochodzącą z Jedlicza Patrycję Longawę poznałem na samym początku drugiej dekady XXI w. jako bardzo zdolną, energiczną studentkę, idącą jak burza przez kolejne kierunki. Była już wówczas absolwentką studiów licencjackich w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Jana Grodka w Sanoku (praca dyplomowa

z malarstwa u prof. Stanisława Białogłowicza), wciąż jeszcze studentką sztuk wizualnych na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (tuż przed magisterium z malarstwa u prof. Jadwigi Szmyd-Sikory) i – jakby tego było mało – właśnie podjęła kolejne studia magisterskie na tym samym wydziale. Zgodnie z regulaminem nowego kierunku – grafiki – wybrała dwie pracownie dyplomowe: Druku Cyfrowego pod kierunkiem prof. Joanny Janowskiej-Augustyn i II Grafiki Projektowej, prowadzoną przez piszącego te słowa wraz z mgr. Marcinem Dudkiem. Pracownia nasza specjalizuje się między innymi w plakacie, stąd decyzja Pani Patrycji o wykonaniu pracy magisterskiej w postaci serii plakatów była czymś naturalnym. Kto wie, może to właśnie ta decyzja zdeterminowała dalszą drogę twórczą młodej artystki i sprawiła, że świat plakatu zyskał nową mistrzynię? Patrycja Longawa była studentką zdolną i pracowitą, o czym już wspomniano, ale i wymagającą. Przedstawiała do oceny mnóstwo szkiców i projektów w różnych wersjach, a za pozytywne uważała takie korekty, które przebiegały szybko, konkretnie, bez zbędnych rozważań, wahań i dyskusji. Każdą uwagę przyjmowała z wielką kulturą i szacunkiem, nie bez humoru i autoironii, lecz nie pozostawiała wątpliwości, że od prowadzącego zajęcia oczekuje przede wszystkim decyzji: uzasadnionej i jednoznacznej, bez partykuły „może”.

Pani Longawa wykonywała swoje projekty dyplomowe – plakaty promujące czytelnictwo lektur szkolnych (zadanie aktualne i pochwały godne) – w technice malarstwa komputerowego. Zawarte w nich metafory odnosiły się do poszczególnych lektur w podobny sposób, jak to się dzieje w klasycznych plakatach do sztuk teatralnych. Postacie i przedmioty przedstawione były raczej realistycznie, lecz zestawione ze sobą w sposób zaskakujący i paradoksalny. Praca była – oczywiście – bardzo dobra. Spodziewałem się, że po opuszczeniu murów uczelni absolwentka skupi się na doskonaleniu swojej techniki. Istotnie, pierwszy jej plakat wykonany całkowicie samodzielnie, tuż po zakończeniu studiów, był technicznie jeszcze lepszy i dojrzały od tych dyplomowych, i wciąż komputerowo malarski. Wysłany do Niemiec na międzynarodowy konkurs poświęcony 100. rocznicy wybuchu I wojny światowej, zdobył główną nagrodę. Pierwszy wielki sukces Patrycji Longawy!

I wtedy zupełnie dla mnie niespodziewanie nastąpiła zmiana stylistyczna: z jej plakatów zniknęły ślady

cyfrowego „pędzla”, którymi miękko modelowała swój świat przedstawiony, i ustąpiły miejsca kompozycjom z ostro zarysowanymi obiektami wektorowymi, wypełnionymi najczęściej jednolitym, żywym kolorem. Narodził się ten styl projektowy, dzięki któremu całe środowisko plakatowe (ale nie tylko ono!) zna dziś i za który podziwia ich autorkę.

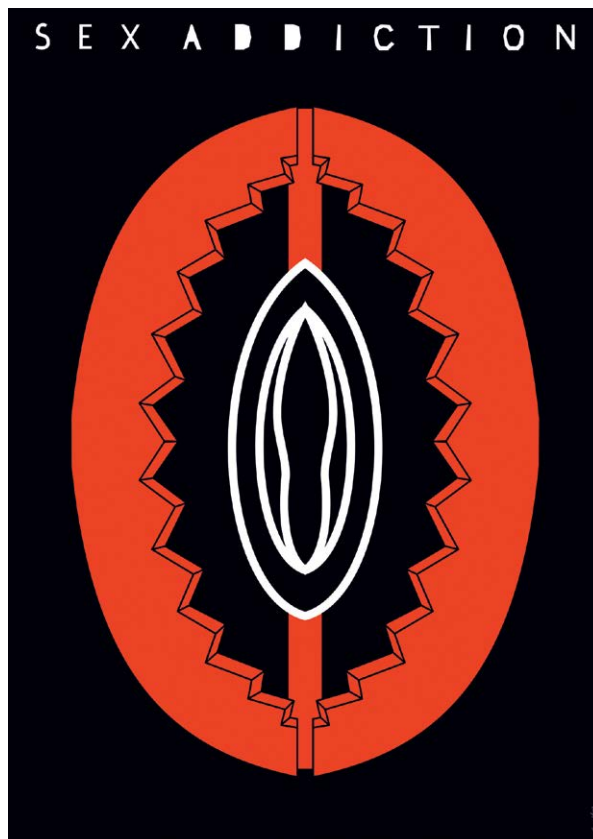
Nastały dla Pani Patrycji lata bezprecedensowej aktywności i niesłychanych, niemających końca sukcesów w dziedzinie plakatu. Artystka regularnie przyjmuje ważne zamówienia na projekty, wysyła prace na wszelkie możliwe konkursy, otrzymuje prestiżowe nagrody i stypendia twórcze, zapraszana jest do jury konkursowych, stale współpracuje z ważnymi instytucjami (np. z krakowską galerią Pana Krzysztofa Dydy), realizuje swą pasję dydaktyczną na uczelni. Pracuje tak intensywnie, że otrzymanych nagród nie sposób już policzyć – niemal każdy dzień przynosi nowe. Światowa sława nie przeszkadza jej z taką samą powagą (co nie znaczy, że bez humoru!) podchodzić do plakatów lokalnych, „podkarpaccich”, jak do tych poświęconych, dajmy na to, irańskiej prowincji Mazandaran, meksykańskiej personifikacji śmierci – Catrinie albo festiwalowi w japońskim Ogaki...

Nasze drogi twórcze od czasu do czasu się krzyżują. Zdarza mi się jeszcze uczestniczyć w tych samych wystawach i konkursach co Pani Longawa i z wielką satysfakcją obserwować jej coraz częstsze sukcesy (tak było na przykład w roku 2017 w Ogaki, gdzie zdobyła główną nagrodę).

Świat plakatu tworzą różni ludzie. Jedni projektują plakaty. Inni uczą się projektować. Jedni plakaty drukują, inni rozklejają, a jeszcze inni kolekcjonują. Ale większość mieszkańców tego barwnego uniwersum po prostu lubi plakaty za ich formę, ceni autorów za pomysły. Należę do świata plakatu od przynajmniej trzydziestu lat; obserwuję różne style i tendencje, śledzę poczynania twórców i ich kariery. Żyłem w czasach, gdy przeglądanie plakatu były zjawiskiem rzadkim i odświętnym, a mnóstwo świetnych plakatów zdobiło ulice miast. Później jedynym schronieniem dla „mądrych” plakatów stały się galerie i muzea, za to biennale i triennale plakatu zaczęły się pojawiać we wszystkich zakątkach Ziemi. Jestem dziś świadkiem odrodzenia się plakatu – ale już innego – w Internecie.

Mając w pamięci wszystkie te wydarzenia i doświadczenia, nie potrafiłbym wskazać drugiej równie spektakularnej kariery jak ta, która stała się udziałem Patrycji Longawy. Zasluga to wspomnianych już jej zdolności i cech charakteru, w jakiejś mierze – szczęścia. Nie da się też zaprzeczyć, że artystka trafiła w swój czas. Jej twórczość wpisuje się doskonale we współczesne tendencje w światowym plakacie, stanowi jednak już teraz zjawisko o zbyt dużej randze, by nie zauważyć, że sama owe tendencje współtworzy.

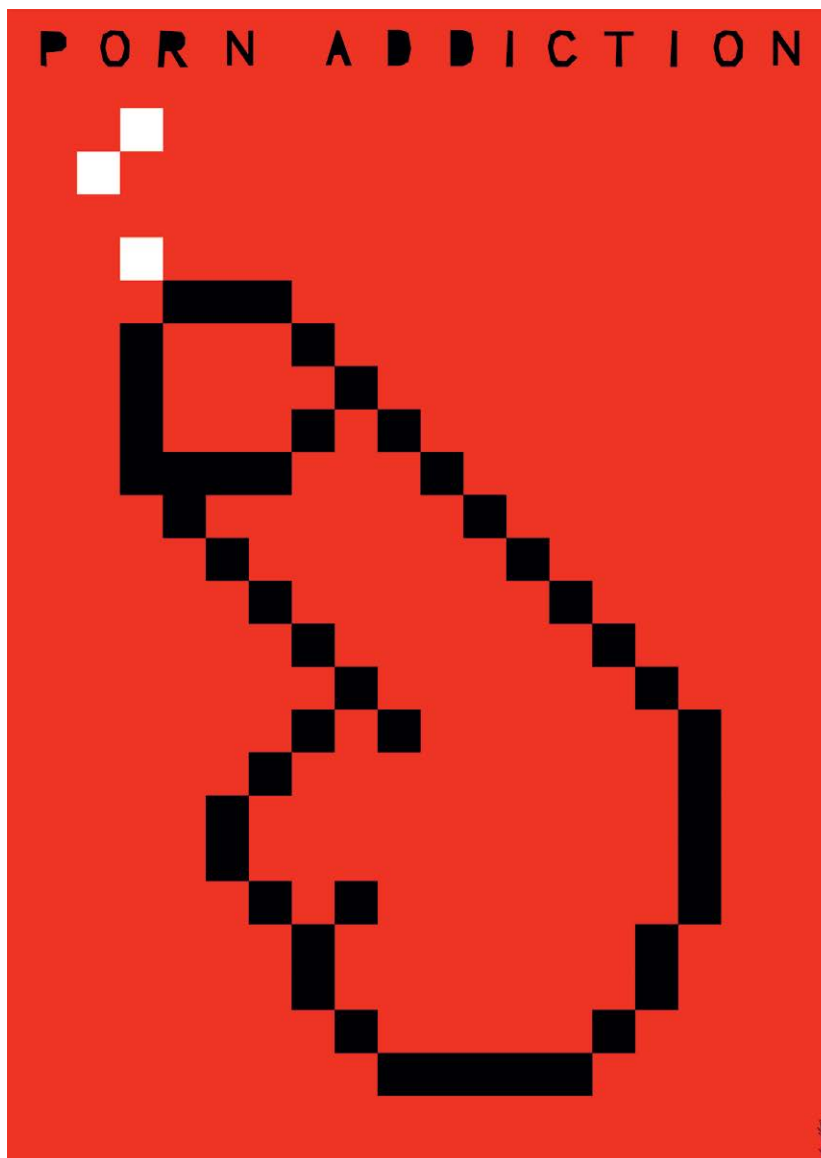
Wszystkie plakaty Patrycji Longawy cechuje wspólny język plastyczny: podobny sposób figuracji, podobne spektra barwne. Podobny jest nawet zasób metafor, z których korzysta, niezależnie od tematyki swego dzieła. Styl jej plakatów jest bowiem uniwersalny, to



Patrycja Longawa, *Sex addiction*, plakat, 2019, 2020, z archiwum artystki

po prostu język adekwatny do plakatu jako gatunku. Dowolne dzieło zaprojektowane w tym stylu mogłoby z powodzeniem stać się jedyną ilustracją hasła „plakat” w encyklopedii.

Rysem charakterystycznym dzieł Patrycji Longawy jest obecność pomysłu w każdym z nich. Przyciągająca wzrok forma plastyczna, jaką nadaje swym plakatom, niebudząca wątpliwości kompozycja, mogłyby rodzić pokusę rezygnacji z treści lub choćby zepchnięcia jej na margines. Tak bywa we współczesnym plakacie. Może nawet przyniosłoby to poklask – lecz tylko na krótką metę. Prawdziwy plakat potrzebuje treści i Pani Patrycja mu jej dostarcza. Jej prace są przemyślane i pomysłowe. Ich forma, choć atrakcyjna, oryginalna i świetnie rozpoznawalna, zawsze jednak podporządkowana jest zadaniem tematowi i własnemu, oryginalnemu pomysłowi na ten temat. Skrót i szczegół, umowność i dosłowność, kolor i brak koloru – wszystko to występuje w odpowiednich proporcjach, potrzebnych do wizualizacji konkretnego zamierzenia. Dodajmy do tego autorskie liternictwo, znakomicie uzupełniające obraz, a od czasu



Patrycja Longawa, *Porn addiction*, plakat, 2019, 2020, z archiwum artystki

do czasu – obecność elementów z pozoru obcych, np. fragmentów fotografii, ale potrzebnych.

Swą pracę doktorską (obronioną 13 listopada 2020 r. na Uniwersytecie Rzeszowskim) poświęciła Patrycja Longawa problematyce rozmaitych uzależnień, jakim podlega człowiek współczesny. Wokół niej zbudowała też teoretyczną, badawczą część swej rozprawy. Tematyka to smutna i mało optymistyczna, lecz z drugiej strony pozwalająca na ujawnienie pomysłowości i kunsztu twórców, którzy od pokoleń starają się przy pomocy plakatów zwalczać owe nałogi. Do ich grona dołączyła Pani Longawa z silną wiarą w moc sprawczą dobrego plakatu. Na wiarę tę patrzę ze wzruszeniem, bo i ja w czasach młodości żywiłem – większe niż obecnie – przekonanie, że plakaty mogą zmienić świat... A jednak jestem pewien, że plakaty te nie przejdą bez echa i będą miały szansę poprawić los osób dotkniętych uzależnieniem.

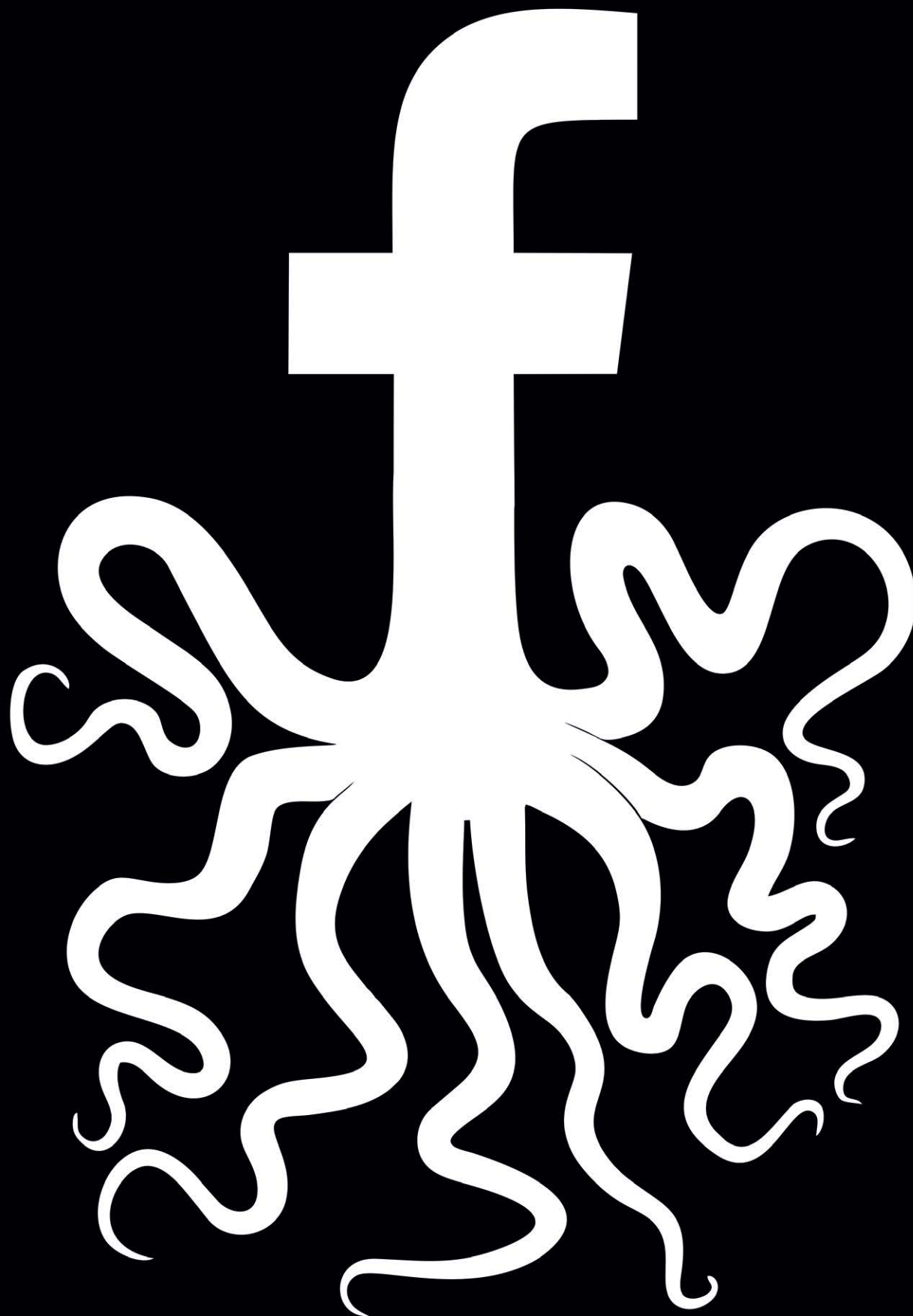
We wszystkich swoich plakatach Pani Patrycja umiejętnie łączy dwa pierwiastki: intelektualny i emocjonalny.

Ten pierwszy ujawnia się przede wszystkim pod postacią logicznie uzasadnionego, ciekawego pomysłu. Cała poprzedzająca pomysł, nieraz żmudna, praca badawcza pozostaje zaś dla przeciętnego odbiorcy niewidoczna. Drugi pierwiastek, emocjonalny, reprezentowany przez charakterystyczne zestawy kolorów i owe niepodporządkowane geometrii i nieodwzorowujące rzeczywistości kanciaste figury, od razu rzuca się w oczy, przez co zdaje się mieć przewagę. Wnikając głębiej w dzieła dr Patrycji Longawy, przekonujemy się, jak ważna jest dla niej sfera badawcza, jak wiele inspiracji czerpie z wiedzy naukowej, jak harmonijnie wprzęga tę wiedzę do swoich plakatów.

Patrycja Longawa, artystka o niedającej się podważyć pozycji i autorytecie, nie zatraciła swych cech osobowych z czasów studenckich. Jest projektantką o niespożytej energii, poświęconą bez reszty sztuce plakatu, osobą wymagającą, lecz przy tym pogodną i życzliwą, świetną dyskusantką, znaną z ciętych ripost. Ambasadorką Podkarpacia w szerokim świecie.



# SOCIAL MEDIA ADDICTION



## Na przekór mijaniu... Trwanie



Marlena Makiel-Hędrzak, *Mijanie i trwanie (II)* – wystawa *in memoriam* 2021, fragment ekspozycji, fot. Ł. Kuśnierz

Od 19 kwietnia do 16 maja 2021 r. w Galerii ISP UR miała miejsce wystawa twórczości Marleny Makiel-Hędrzak, poświęcona Jej pamięci. *Mijanie i trwanie (II)* było kolejną odsłoną prezentowanej w styczniu 2021 r. w BWA w Krośnie – rodzinnym mieście Artystki – ekspozycji pod takim samym tytułem. Wystawa to niezwykła, emanująca powietrzem i światłem. Zdawałoby się, dotknięta ożywczą (na przekór śmierci) przejrzyistością błękitu – „duchowej barwy”, przywoływanej wielokrotnie przez Autorkę.

Ludzka pamięć wskrzesza to, co minione. Pozwala trwać, pomimo upływu czasu. U kresu czeka śmierć, rozumiana jako otwarta lub zamknięta brama. I niezależnie jednak od wiary czy niewiary – wyznaczona już w chwili narodzin – naturalna kolej rzeczy, i... cel, ku któremu nieuchronnie zmierzamy. Czas rozpięty pomiędzy dwoma biegunami początku i końca wypełnia trwanie, odmierzane nieustannym mijaniem kolejnych, następujących po sobie chwil.

Czasu nie da się zatrzymać. Można jednak próbować zanurzyć się w chwili i każdą celebrować jako tę jedyłą, niepowtarzalną. Uważność była cechą, która wyróżniała Marlenę Makiel-Hędrzak w twórczości i życiu codziennym. Artystka pochylała się nad tym, co małe i niepozorne, ale – właśnie poprzez ową powszednią zwyczajność – najpełniej naznaczone obecnością konkretnego człowieka, a zatem wyjątkowe i najistotniejsze. Wypływające z takiego źródła prace stawały się metaforycznymi opowieściami (a może przypowieściami) o najbliższych i o sobie samej. Bywały również dialogiem z innymi, znanymi na przestrzeni dziejów osobami, spełniającymi się twórczo niezależnie od dziedziny, w jakiej przyszło im działać. Szczególnie miejsce zajmują

tutaj poeci (np. Josif Brodski, Emily Dickinson). Wspomnijmy przy tym, że Marlena Makiel-Hędrzak sama bardzo często posługiwała się słowem pisanym, tworząc poezję oraz prozę.

Artystka z niezwykłą czułością i uwagą skupiała się na realistycznych detalach: sylwetkach osób, budowlach i ich architektonicznych rzutach, różnorodnych przedmiotach; także i tych naturalnych, jak kamienie, piórka, muszelki; niekiedy sięgała po teksty, słowa, litery, cyfry. Fragmenty realnej rzeczywistości zestawiała z abstrakcyjną plamą akwareli bądź akrylu, ekspresyjnym śladem ołówka, grafitu czy pasteli... Świat przedstawiony przenika się więc w tych dziełach z wyrażonym. W wewnętrznej przestrzeni obrazu wszystko wydaje się ulotne i żywe, trwające w nieustannym ruchu przemijania. A jednak to, co zarejestrowane w ułamku chwili – staje się jednocześnie zatrzymane i ponadczasowe; indywidualne i uniwersalne zarazem.

Wystawy *in memoriam* mają zazwyczaj charakter przekrojowy, pokazują prace powstałe na przestrzeni wielu lat. Podobnie stało się w przypadku ekspozycji *Mijanie i trwanie (II)*. Z bogatej twórczości rysunkowej i malarskiej Autorki należało dokonać wyboru, co było zadaniem trudnym. Efekt końcowy pokazał jednak, że wybór ten był trafny. Z perspektywy minionego czasu wydaje się, że wykreowana w galerii przestrzeń stała się miejscem niewidzialnego dialogu z Marleną Makiel-Hędrzak, zarówno w wymiarze osobowym, jak i twórczym. Wrażenie to potęgowała projekcja wideo, gdzie na ekranie można było zobaczyć i usłyszeć Artystkę. Głos, słyszany z sąsiedniej sali (galeria dzieli się na dwie części), dawał przejmujące odczucie, jakby stała Ona tuż obok. Jakby trwała – tu i teraz – na przekór mijaniu.

JADWIGA SAWICKA  
ANNA STELIGA

ORCID 0000-0001-9420-575X

ORCID 0000-0002-4750-7285

# Marina Abramović. Wolność absolutna

## Międzynarodowy Projekt Artystyczno-Naukowy

Od 27 maja do 27 czerwca 2021 r. w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego odbyła się pierwsza z cyklu wystaw realizowanych w ramach Międzynarodowego Projektu Artystyczno-Naukowego *Marina Abramović. Wolność absolutna*.

Niestety, z powodu obostrzeń pandemicznych otwarcie wystawy odbyło się *online* i było transmitowane w Internecie, a relację można zobaczyć na instytucyjnym kanale YT pod linkiem: [https://www.youtube.com/watch?v=CQj\\_cexlIRM](https://www.youtube.com/watch?v=CQj_cexlIRM).

O projekcie powstał także reportaż zatytułowany *Marina Abramović. Wolność absolutna*, który zrealizowała Justyna Łuczaj-Salej i można go zobaczyć pod linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=CACVKRqw5ek>.

Wolność stała się dla naszego projektu motywem przewodnim. Wolność rozumiana jako brak przymusu, jako możliwość wyrażania własnych myśli, woli i przekonań. Marina kiedyś powiedziała, że doświadczyła wolności absolutnej i powiedziała to przy okazji swojego performansu. Performans zatem był takim czynnikiem tego, że nie liczyło się już nic innego, liczyła się tylko sztuka. Wystawa w Galerii ISP to wybór 50 prac ze 140, które powstały w projekcie. Jako kuratorki wybieraliśmy tak, żeby pokazać różnorodność użytych mediów (malarstwo, rysunek, fotografia, instalacja, video, performans). Wystawa prezentuje prace, które powstały w bezpośrednim kontekście całości twórczości Abramović, a są wynikiem doświadczenia wyjazdu na wystawę *Do czysta* do Torunia, oraz prace, które były realizowane w ramach działań interdyscyplinarnych w kilku ośrodkach akademickich i dialogizowały z wybranymi, wskazanymi działaniami z artystki z jej twórczości lat siedemdziesiątych XX w. Wystawa prezentowała liczne prace multimedialne i była pierwszą w przestrzeni naszej galerii, w której widzowie mogli zobaczyć tak wiele prezentacji wideo w różnorodny sposób wyświetlonych. Ciekawym zabiegiem było wykorzystanie jednej z prac do zapoznania się z opinią odwiedzających wystawę. Przed galerią znajdowały się bowiem stele i każdy z widzów mógł zagłosować, udzielając odpowiedzi Tak lub Nie na dwa nurtujące pytania: Artysta powinien cierpieć? Artysta nie powinien mieć depresji? W kontekście trwającej pandemii zarówno te pytania, jak i wiele prac znajdujących się na ekspozycji nabrały nowego znaczenia.

Niezwykły wkład w projekt wnoszą prace uczestników warsztatów terapii zajęciowej i pracowni plastycznej z domu pomocy społecznej – osób z niepełnosprawnościami. Aranżując wystawę, nie tworzyliśmy enklaw (osobno prace studenckie, osobno prace wykładowców, osobno prace osób z niepełnosprawnościami), ale zale-



Natalia Bieńkowska, *Absolwentka*, performance, fot. K. Skrzypiec

żało nam na pokazaniu napięć między pracami, na ich wzajemnym oddziaływaniu i wydźwięku.

Nowością, jaką zastosowałyśmy w przypadku tej ekspozycji, jest dodatek w postaci wirtualnej wystawy. W zaaranżowanym wnętrzu możemy zapoznać się z każdą pracą projektu, nie tylko widząc ją, ale także wysłuchując odautorskich komentarzy czytanych przez lektorkę. Dzięki temu zabiegowi do wystawy można powracać wielokrotnie i znajdować w niej nowe konteksty. Za realizację filmów odpowiedzialna jest Edyta Czernecka, wspomagana przez Annę Kamycką, głosu użyczyła Aneta Suslinnikow. Filmy można obejrzeć pod linkami:

Wizualizacja wystawy Marina Abramović. Wolność absolutna, Kontekst I. Wyjazd. Opracowanie graficzne i animacja: Edyta Czernecka: <https://www.youtube.com/watch?v=KwiOFrneHnw&t=15s>.

Wizualizacja wystawy Marina Abramović. Wolność absolutna, Kontekst IV. Wielogłos. Opracowanie graficzne i animacja: Edyta Czernecka:

[www.youtube.com/watch?v=7BV83OCSypk](http://www.youtube.com/watch?v=7BV83OCSypk).



Od lewej: Anna Steliga, *Do czysta II*, fotografia cyfrowa; Jadwiga Sawicka, *Lucky Marina*, akryl, kolaż, papier; Katarzyna Kukułka, *Rhythm o*, malarstwo cyfrowe; Agnieszka Ciura, *Osmętnica*, instalacja, olej na płótnie, fot. K. Skrzypiec

Wystawie towarzyszyło wiele wydarzeń. Jednym z nich była prezentacja dwuczęściowej recenzowanej monografii naukowej wydanej w Wydawnictwie Uniwersytetu Rzeszowskiego w latach 2020–2021. *Część I. Teksty i eseje wizualne* to swoiste wprowadzenie do całego przedsięwzięcia. Jest to też taka nasza – autork projektu (J. Sawicka, A. Steliga, E.M. Nieduziak, I. Bugajska-Bigos) – osobista refleksja na temat fenomenu Mariny, sztuki performance, wolności w sztuce, wolności kobiet w sztuce i sztuki, która przynosi wolność. *Część II. Konteksty twórcze* to z kolei swoiste sprawozdanie z działalności warsztatowej w czasie trwania tego projektu; pokazujemy prace 140 uczestników i ich refleksję, a także teksty naukowe. Obydwie monografie stanowią jedną całość, ale mogą być czytane oddzielnie. Wydane są w języku polskim i angielskim, ponieważ uczestnikami projektu były osoby z ośmiu krajów. Publikacje przybliżają twórczość Abramović i wprowadzają w dyskurs wolnościowy. Publikacje otrzymały bardzo pochlebne recenzje. Prof. ASP Łukasz Huculak podkreślił, że monografia „przynosi wiele cennych, rzeczowych i niepowszecznie znanych informacji z zakresu praktyki artystycznej kobiet, historii feminizmu, relacji społecznych i artystycznych, które miały wpływ na status kobiety-artystki”. Z kolei prof. Katarzyna Krasoń z Uniwersytetu Śląskiego określiła monografie jako dzieło wyjątkowe: „Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że publikacja jest dziełem oryginalnym i inspirującym, [...] otwiera szeroko implikacje również dla praktyki edukacji artystycznej. [...] książka – nietuzinkowe, intrygujące, bo generujące aktywność czytelnika – dzieło”.

Zapraszamy do lektury:

*Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część I. Teksty i eseje wizualne.* Marina Abramović. *Absolute Freedom. The International Art-and-Science Project. Part I. Texts and visual essays*, J. Sawicka, A. Steliga, E.M. Nieduziak, I. Bugajska-Bigos, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2019, ISBN 978-83-7996-788-9

*Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze.* Marina Abramović. *Absolute Freedom. The International Art-and-Science Project. Part II. Creative contexts*, red. I. Bugajska-Bigos, J. Sawicka, A. Steliga, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2020, ISBN 978-83-7996-828-2.

Książki można nabywać:

– w wybranych księgarniach na terenie całego kraju lub zamawiać:

– telefonicznie pod numerem: +48 17 872 13 69

– pocztą elektroniczną: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl)

– za pośrednictwem strony internetowej Wydawnictwa UR: <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>, w zakładce:

<https://wydawnictwo.ur.edu.pl/product-category/nauki-humanistyczne/sztuka-i-architektura>

24 czerwca 2021 r. odbyło się spotkanie z człowiekiem, któremu udało się niemożliwe – a mianowicie, po latach starań – zaprosił (skutecznie) artystkę światowej sławy Marinę Abramović do Polski – do Torunia (2019) i na imponującej powierzchni (3500 m kw.) przedstawił jej kultowe prace (wystawa *Do czysta*). M.in. o tym, ale i o relacji artysta – kurator przedstawiciele instytucji

rze zgło- Ziemi Prze  
kładzie: OF UNESCO  
krytyk stopada 2021  
stawi- pozjum Drewni  
niec pogranicza.  
- Biorąc p

kultury, artyści plastycy, filozofowie i historycy sztuki porozmawiali z kuratorem Wacławem Kuczma podczas panelu dyskusyjnego zatytułowanego *Artysta – Kurator – Wystawa*.

Relacje z panelu zrealizowane przez Justynę Łuczaj-Salej można zobaczyć pod linkami:

*Artysta – Kurator – Wystawa. Część I:*

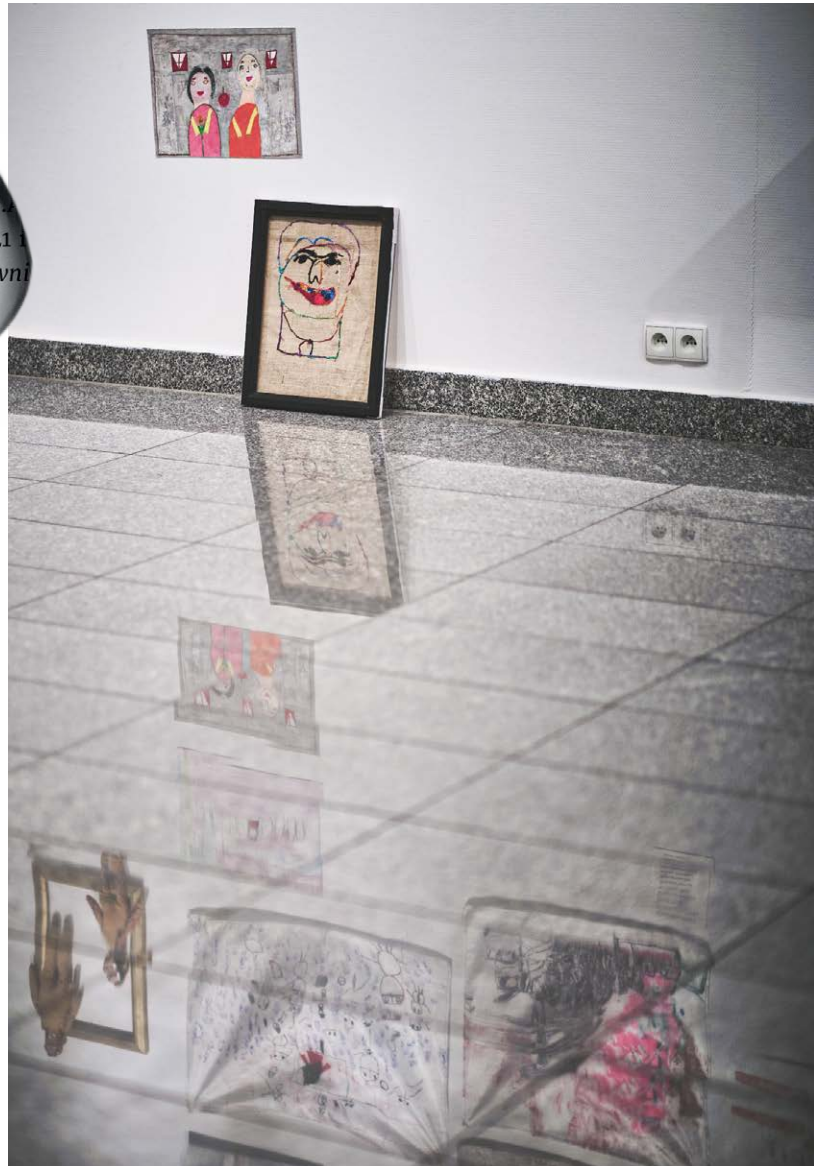
<https://www.youtube.com/watch?v=Kj4mgg2o7EM&t=43s>

*Artysta – Kurator – Wystawa. Część II:*

<https://www.youtube.com/watch?v=UoLzKHwUzdw&t=33s>

Organizatorami projektu *Marina Abramović. Wolność absolutna* są: Uniwersytet Rzeszowski – Instytut Sztuk Pięknych, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu – edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, Koło Artystyczno-Naukowe „Piekarnia” oraz partnerzy z Polski: CSW Znaki Czasu (Toruń), Uniwersytet Śląski (Katowice), Uniwersytet Mikołaja Kopernika (Toruń), Akademia Sztuk Pięknych (Kraków), Państwowa Wyższa Szkoła Wschodnioeuropejska (Przemyśl) i z zagranicy: Państwowy Uniwersytet Humanistyczny (Równe, Ukraina), University of Girona (Hiszpania), Uniwersytet Komeńskiego (Bratysława, Słowacja), ESE Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (Portugalia), Kean University (New Jersey, USA), Terra Therapeutica Institute (Bratysława, Słowacja), Institut for Kunstterapi (Dania), EFAT (Belgia). Do czynnego udziału w projekcie zostali zaproszeni także uczestnicy warsztatów i pracowni plastycznych – osoby z niepełnosprawnościami i ich instruktorzy z dwóch polskich placówek: Warsztatu Terapii Zajęciowej przy Fundacji Pomocy Osobom z Autyzmem MADA (Nowy Sącz) i Domu Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekłe Psychicznie Chorych (Rzeszów).

Wiele materiałów dotyczących wystawy (zarówno te wspomniane powyżej, jak i m.in. wywiady radiowe i audycje) można także zobaczyć i odtworzyć w Archiwum Galerii Instytutu Sztuk Pięknych im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego pod linkiem: [www.ur.edu.pl/strony-isp/marina-abramovic--wolnosc-absolutna](http://www.ur.edu.pl/strony-isp/marina-abramovic--wolnosc-absolutna).



Prace uczestników WTZ przy Fundacji Pomocy Osobom z Autyzmem MADA z Nowego Sącza, fot. K. Skrzypiec

artystycz-  
przestrzeń  
RZYSZV

PAWEŁ KRAUS

## Plenery UNESCO.ART

Na mapie plenerów malarskich województwa podkarpackiego znajduje się wiele cennych kulturowo i krajo-  
brazowo lokalizacji. W 2020 r. z inicjatywy Województwa Podkarpackiego, dzięki współpracy z Instytutem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, dołączyły do nich wyjątkowe miejsca, w których wznoszą się drewniane skarby – sześć świątyń wpisanych na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

Idea popularyzacji najwartościowszych przejawów kultury regionu wśród młodych twórców narodziła się w Departamencie Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego Urzędu Marszałkowskiego w Rzeszowie w wyniku obserwacji i analiz sposobu funkcjonowania dziedzictwa kulturowego wśród odbiorców kultury w tej grupie wiekowej. Okazało się, że doświadczanie potencjału cennej przeszłości, mimo że jest ona na wyciągnięcie ręki, na ogół odbywa się w sposób powierzchowny i bezrefleksyjny. Okazało się również, że dziedzictwo kulturowe rzadko stanowi inspirację do poszukiwań artystycznych.

W konsekwencji w 2020 r. został zainicjowany przez Województwo Podkarpackie projekt wieloletni PODKARPACIE.ART – przedsięwzięcie na styku popularyzacji dziedzictwa kulturowego i promocji współczesnej sztuki inspirowanej kulturą regionu, adresowane przede wszystkim do studentów kierunków artystycznych związanych wyborem uczelni lub miejscem zamieszkania z regionem. Zgodnie z intencją pomysłodawcy poszczególne odsłony projektu są profilowane tematycznie w taki sposób, aby odnieść się do znaczących dla regionu wydarzeń, postaci czy miejsc, a w konsekwencji poprzez działania artystyczne wesprzeć kształtowanie kulturowych marek województwa.

Z uwagi na rodzaj uczestników projektu – przede wszystkim studentów podkarpackich uczelni artystycznych – naturalnym partnerem branym pod uwagę przez pomysłodawców PODKARPACIE.ART była największa w regionie uczelnia, kształcąca przyszłych twórców sztuk plastycznych – Uniwersytet Rzeszowski. Warto podkreślić, że rola partnera nie ogranicza się do komunikowania studentom założeń projektu czy do zachęcania do udziału, ale polega przede wszystkim na opiece dydaktycznej nad zakwalifikowanymi do projektu osobami. Warto również zaznaczyć, że kwalifikacja do projektu odbywa się na podstawie oceny dotychczasowych osiągnięć artystycznych kandydatów lub oceny zaprezentowanych koncepcji działań artystycznych zamierzonych do zrealizowania. Oceny

dokonuje dedykowana komisja składająca się głównie z artystów-dydaktyków.

W tym miejscu należy zaprezentować efekt pierwszej edycji projektu PODKARPACIE.ART, zatytułowanej UNESCO.ART, która odbyła się w 2020 r. Tematem przewodnim było regionalne dziedzictwo kultury wpisane na listę UNESCO, a więc sześć drewnianych



Obraz Doroty Kasprzyk, *Kościół w Haczowie*, fot. z archiwum galerii

świątyń: w Bliznem – kościół pw. Wszystkich Świętych, w Chotyńcu – cerkiew Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy, w Haczowie – kościół pw. Wniebowzięcia NMP i św. Michała Archanioła, w Radrużu – cerkiew greckokatolicka pw. św. Paraskewy, w Turzańsku – cerkiew pw. św. Michała Archanioła, w Smolniku – cerkiew greckokatolicka pw. św. Michała Archanioła. Wybór tematu wyniknął również z potrzeby popularyzacji miejsc szczególnie cennych kulturowo, które zostały wprowadzone do panteonu dziedzictwa światowego.

Pierwotnie wydarzenie miało polegać na jednoczesnej organizacji w sześciu wymienionych powyżej miejscach sześciodniowych plenerów malarskich. Zmiana formuły wydarzenia została podyktowana sytuacją epidemiczną i związanymi z nią ograniczeniami. Mając na uwadze bezpieczeństwo uczestników plenerów, ich opiekunów oraz innych osób, zdecydowano, że plenery odbędą się w formule *online*. Zakwalifikowani uczestnicy samodzielnie odwiedzili miejsca i obiekty, które wybrali na temat działań artystycznych, a następnie, pod okiem opiekunów, wykonali zadaną pracę – należało oddać przynajmniej jedną pracę dotyczącą wybranej świątyni. Warto wspomnieć, że zakwalifikowani uczestnicy otrzymali od organizatora pakiet podstawowych materiałów malarskich.

Do projektu UNESCO.ART w otwartym naborze zgłosiło się 26 kandydatów. Komisja oceniająca w składzie: dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR (krytyk sztuki), dr hab. Antoni Nikiel, prof. UR (przedstawiciel Instytutu Sztuk Pięknych UR), dr Piotr Woroniec (profesjonalny artysta) i Paweł Kraus (przedstawiciel Departamentu Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego) pod przewodnictwem dr. Roberta Godka, dyrektora Departamentu Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego Urzędu Marszałkowskiego w Rzeszowie, zakwalifikowała wszystkich kandydatów do udziału w projekcie. W efekcie działań artystycznych uczestnicy złożyli 57 prac, które następnie zostały poddane ocenie przez wspomnianą komisję. Wybrano sześć najlepszych prac, z każdego pleneru po jednej: w grupie plenerowej w kościele w Bliznem (opiekun pleneru: dr hab. Magdalena Uchman, prof. UR) za najlepszą pracę uznano obraz Katarzyny Tereszkiwicz pt. *Plan II*, w grupie plenerowej w cerkwi w Chotyńcu (opiekun pleneru: mgr Marek Haba) za najlepszą pracę uznano obraz Agnieszki Hrycuniak pod roboczym tytułem *Wnętrze z krzyżem*, w grupie plenerowej w kościele w Haczowie (opiekun pleneru: dr Piotr Woroniec) za najlepszą pracę uznano obraz Doroty Kasprzyk pt. *Kościół w Haczowie*, w grupie plenerowej w cerkwi w Radrużu (opiekun pleneru: dr Kamila Bednarska) za najlepszą pracę uznano obraz Alicji Kalandyk pt. *Z modlitwą*, w grupie plenerowej w cerkwi w Smolniku (opiekun pleneru: dr hab. Marek Olszyński, prof. UR) za najlepszą pracę uznano obraz Weroniki Noworól pt. *W drodze do cerkwi II z serii Cerkiew w Smolniku*, w grupie plenerowej w cerkwi w Turzańsku (opiekun: dr hab. Antoni Nikiel, prof. UR) za najlepszą pracę uznano obraz Sebastiana Wawrzusiaka pt. *Cerkiew w Turzańsku*. Autorzy najlepszych prac otrzymali gratyfikację finansową, a ich prace stały się własnością Województwa Podkarpackiego, tworząc mikrokolekcję THE BEST OF UNESCO.ART.

1 października 2021 r., po złagodzeniu reżimu sanitarnego związanego z pandemią, w galerii Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego odbył się wernisaż wystawy prac powstałych w ramach projektu UNESCO.ART. Kuratorem wystawy był dr Piotr Woroniec. Promocja rezultatów plenerów nie zakończyła się jednak na tym, a nagrodzone prace zaprezentowano jeszcze w dwóch wyjątkowych wnętrzach. Pierwsza wystawa miała miejsce w pałacu Dzieduszyckich w Zarzeczcu – jej współorganizatorem było Centrum Kultury w Zarzeczcu. Wystawa, której wernisaż odbył się 18 lipca 2021 r., była jednym z wydarzeń towarzyszących Festiwalowi Dziedzictwa Kresów 2021. Kolejnym miejscem, w którym pokazano nagrodzone prace, było Muzeum Narodowe

Ziemi Przemyskiej w Przemyślu. Kolekcję THE BEST OF UNESCO.ART zaprezentowano na wernisażu 5 listopada 2021 r. w ramach II Międzynarodowego Sympozjum *Drewniane cerkwie obszaru Karpat i wschodniego pogranicza*.

Biorąc pod uwagę rezultaty UNESCO.ART, należy z entuzjazmem i ekscytacją wyczekiwać kolejnych odsłon projektu PODKARPACIE.ART. Co ciekawe i warte



Otwarcie wystawy Pleneru UNESCO.ART, (laureaci konkursu), Galeria ISP UR im. W. Kotkowskiego, fot. z archiwum galerii

podkreślenia, wśród nagrodzonych prac nie ma dominacji jednej estetyki, tego samego sposobu myślenia o temacie czy podobnych rozwiązań formalnych. Uczestnicy projektu wykazali się dużą wrażliwością w podejściu do tematu, a zarazem indywidualnym sposobem postrzegania przedmiotu plenerów – drewniane świątynie inspirowały ich swoimi formami, ale również historiami, które nie są oczywiste, a ich poznanie wymaga refleksji i uważności. Autorzy w pracach odnieśli się do kontekstu przestrzennego oraz otaczającej obiekty natury. Odnieśli się również do plastyczności, kolorystyki i metaforyczności podstawowego budulca świątyń – drewna. Warto też wspomnieć o artystycznych trawestacjach światła – definiującego przestrzeń architektoniczną.

Jednak najważniejsza refleksja, która towarzyszy oglądaniu prac powstałych podczas plenerów UNESCO.ART, dotyczy funkcji dziedzictwa kulturowego i związanych z tym konsekwencji. Dzięki przełożeniu elementów historii na język aktualnych praktyk artystycznych, a więc również na język komunikacji współczesnego człowieka, przekaz dziedzictwa ma szansę być istotnym elementem konstytuującym tożsamość kolejnych pokoleń.

AGNIESZKA CIURA

## Uszyte wspomnieniem

Wernisaż wystawy malarstwa i ludowej makatki *Uszyte wspomnieniem* odbył się 18 listopada 2021 r. w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego im. Włodzimierza Kotkowskiego. Ekspozycja objęła dziewiętnaście obrazów oraz trzy wyszywane makatki, które – inspirowane kulturą i modą XIX-wieczną – nawiązują do technik haftu ludowego. Nazwa jest odwołaniem do praktyki krawieckiej, która jako ulubiona dziedzina rzemiosła stanowi integralną część mojej działalności artystycznej. Wystawa była efektem projektu artystycznego realizowanego w ramach stypendium Marszałka Województwa Podkarpackiego na rok 2021.

W skład wystawy wchodziły między innymi prace z dyplomu licencjackiego, które skupiają się na surowym zestawieniu gorsetu z aktem kobiecym oraz innymi częściami garderoby. Seria aktów kobiecych z wykorzystaniem gorsetów wiktoriańskich i empirowych stała się początkiem moich rozważań na temat feminizmu I fali i emancypacji, co widać w kolejnym cyklu prezentowanym na wystawie pt. *Kobieta pod kloszem?* Tematyka tych prac łączy się głównie z kwestią roli kobiety w społeczeństwie w zależności od jej pochodzenia, statusu czy wykształcenia.

Za pomocą autoportretów staram się prowadzić dialog pomiędzy przeszłością a tym, co współcześnie uważam za istotne. Wyciągam z zakamarków pamięci wspomnienia i historie, o których powoli się zapomina. Z jednej strony są to wiktoriańskie suknie, natomiast z drugiej – ludowe gorsety i makatki wyszywane na wzór tych, co wisały w babcinych izbach.

Na wystawie można było zobaczyć również mój autorski projekt artystyczny pt. *Obyczaj wyszyty tradycją*, który ma na celu propagowanie piękna polskich obrzędów religijnych, obyczajów i tradycji. W ramach tego stypendium powstały między innymi takie przedstawienia jak: *Gromniczna*, *Niedziela Palmowa*, *Boże Ciało*, *Strój rzeszowski* i *Strój rzeszowski II*. Do realizacji kompozycji malarskich posłużyły mi elementy rekonstrukcji kobiecego stroju rzeszowskiego z Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie, kostium ludowy stylizowany na modę krakowską, używany współcześnie przez Koło Gospodyń Wiejskich w Błędownej Tyczyńskiej, oraz stroje, które stworzyłam sama zainspirowana ubraniami ludowymi. Wykorzystanie rzeszowskiego stroju ludowego w kompozycjach malarskich, tak charakterystycznego dla dawnego obszaru Podkarpacia, miało przybliżyć oglądającym piękno detali i folkloru ludowego. Współczesna kultura propagująca konsumpcjonizm, izolacja

społeczna uniemożliwiająca celebrowanie obrzędów czy narastająca globalizacja przyczyniają się powoli do zaniku świadomości wiejskiego dziedzictwa.



Agnieszka Ciura, *Palmowa*, 120 x 90 cm, 2021, z archiwum artystki

Dopełnieniem przestrzeni wystawienniczej były haftowane przeze mnie makatki z wykorzystaniem ścięgu sznureczkowego i typowych dla regionu rzeszowskiego odcieni czerwieni i błękitu. Moim zamierzeniem było, by dzieła plastyczne, jak i zapomniana już wśród młodszych odbiorców technika ludowych makatek, zaszczerpiły zainteresowanie tradycją regionalną i zmotywowały do pogłębiania wiedzy na jej temat w różnych ośrodkach kultury czy własnych rodzinach. Projekt ten w głównej mierze skupia się bowiem na zapisie tradycji Podkarpacia za pomocą sztuki i rzemiosła.



JAROSŁAW SANKOWSKI

ORCID 0000-0003-4454-2912

# Czerepy

W październiku 2022 r. nastąpiło otwarcie wystawy malarstwa Stefana Parucha w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych UR im. Włodzimierza Kotkowskiego.

Stefan Paruch jest absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – pracowni dyplomującej prof. Jarosława Modzelewskiego. W roku 2018 uzyskał tytuł doktora habilitowanego na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie. Prowadzi coroczne warsztaty w International Academy w Scheersberg w Niemczech. Jest autorem montażu kilku filmów artystycznych oraz dokumentalnych. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju i za granicą. Jest stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obecnie zawodowo związany jest z Akademią Pedagogiki Specjalnej w Warszawie.

*Czerepy* – bo taki nosi tytuł ekspozycja – to blisko dwadzieścia obrazów w technice akrylowej, które przedstawiają czaszkę ludzką, malowaną wielokrotnie w czasie rozwijającej się pandemii koronawirusa. Jak powiedział autor podczas otwarcia wystawy, „[czaszka] jest czymś, co zawsze mnie porusza, moja modelka nie ma zębów. Jest więc też czerepem staruszki. Resztkami czyjejs głowy. Znakiem końca i niemocy. W tym sensie jest mną. Dzieckiem i starcem w jednym. Smutnym i pełnym nadziei. Ożywa za każdym razem, gdy staje się podmiotem czyjejs zainteresowania”<sup>1</sup>.

Naznaczony wanitatywną symboliką motyw stał się dla malarza znakiem obecnego czasu i źródłem niewyczerpalnych możliwości interpretacyjnych w sferze koloru, rysunku, ekspresji. W obrazach o wymiarach 50 × 50 cm i większych autor przedstawił czaszki o powiększonej w stosunku do naturalnej skali, co dało efekt przestrzenny, umożliwiając wizualną penetrację zarówno powierzchni, jak i wnętrza obiektu. W kompozycjach nie znajdziemy bogatej struktury biologicznej ani studium fizjologicznych barw, ani ciężaru egzystencji i nieuchronności – wzorem barokowych przedstawień *vanitas*. Zestawienie błękitu, szjony i czerwieni oraz kontrastowych walorów podkreśla umowność kompozycji, w której czaszka staje się pretekstem do gry znaków malarskich. Jednak zabawa z kolorem i bryłą, czasem beztraska, nie uwalnia od emocji, dystans do spraw ostatecznych nie gwarantuje spokoju. Wydawałoby się, że zużyty przez liczne próby poprzedników motyw nie



Stefan Paruch, *Czerepy*, fotografia z archiwum artysty

daje już nowych odkrywczych ujęć, jednak czaszka to przedmiot, symbol, archetyp, znak ludzkiej kondycji, i jako taki podlega prawom ponownego odkrycia i przeżycia w każdym pokoleniu w każdym istnieniu na nowo. Podobnie jak smutek, miłość, lęk, nadzieja, czerń, czerwień i kilka jeszcze podstawowych wartości egzystencjalnych – nie podlega prawom przemijania czy mód, stwarzając szansę dopasowania odwiecznych pytań i emocji do aktualnych warunków życia. Emocjonalne przeżycie staje się dla malarza doświadczeniem warsztatowym, gdzie farba stanowi znak i potwierdzenie intencji, przynosząc ciekawy efekt artystyczny. Z wypowiedzi autora wynika, że związane z przemijaniem zaduma i melancholia towarzyszą zabawie albo igraszkom z przeznaczeniem, co świadczy o próbie obłaskawienia i oswojenia śmierci, jako nieuchronnego kresu czy tła codziennych zadań i powinności. Ekspozycja, na pewno interesująca dla malarzy, mogła okazać się cenna dla obserwatorów i naukowców reprezentujących inne dziedziny nauki i inne obszary wrażliwości.

**Kurator wystawy** dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR

<sup>1</sup> Tekst do wystawy *Portret zamaskowany* w Instytucie Cervantesa w Warszawie (lipiec–sierpień 2021).

# The Art of Banksy without limits

## Wystawa w warszawskim Koneserze



Banksy, instalacja *No Future*, fot. Z. Steliga

*Chcę żyć w świecie tworzonym przez sztukę, a nie jedynie nią ozdobionym.*

*Banksy*

Banksy – najślynniejszy na świecie artysta graffiti i niekwestionowany król sztuki ulicy. Jego prace znajdują się w przestrzeni publicznej od Bristolu po Barcelonę, od Sydney po San Francisco i wszędzie cieszą się ogromną popularnością. Szczury ze spreju to od 2002 roku znak rozpoznawczy wśród prac tej ikony street art'u i sztuki współczesnej. „Nieuchwytny buntownik” tworzy w niespodziewanych miejscach, komentując bieżącą sytuację społeczno-polityczną w humorystyczny, ale i dosadny sposób. Kpi z ekscesów współczesnego kapitalizmu i wyśmiewa puste symbole, slogany i przekonania. Niepokojące tematy są malowane na ścianach poetycko i humorystycznie. Tak powstaje na naszych oczach nieco inna historia sztuki.

Wystawa prac Banksy'ego w warszawskim Centrum Praskim Koneser to ponad sto dzieł, z czego 17 to oryginały (w tym, po raz pierwszy po polsku, jego manifest). Ekspozycja była zbudowana nietypowo. Bramki,

przypominające te lotniskowe, jednak wyglądające komiksowo, prowadziły nas na salę główną. Tam na sporej przestrzeni ulokowano prace Banksy'ego. Obok siebie pokazano grafiki, szkice, spore instalacje, rzeźby, fotografie i specjalnie na tą okazję tworzone szablony – w tym *Girl with Balloon*, *Bomb Hugger*, *Police Kids*, *Pulp Fiction* czy *Flower Thrower*. Była londyńska budka telefoniczna z całującymi się gwardzistami, kostium, w którym brytyjski raper Stormzy wystąpił na historycznym koncercie na Glastonbury czy instalacja przypominająca słynną aukcję, podczas której obraz *Dziewczynka z balonem* został pocięty. Oryginały prac wypożyczono z muzeów, od prywatnych kolekcjonerów, a także od Banksy'ego z jego hotelu w Palestynie. Oryginalne były także eksponaty z *Dismaland*, projektu z 2015 roku, czyli ironicznego parku rozrywki „nieodpowiedniego dla dzieci”.

Ekspozycja, którą mogliśmy zobaczyć w stolicy jest od 2016 roku „w podróży”. Odwiedziła już Istanbuł, Amsterdam, Paryż, Berlin, Rijadę, Melbourne, Antwerpię, Bukareszt, Cluj, Budapeszt i Wiedeń. W sklepie z pamiątkami, tuż przy wyjściu z wystawy, można było nabyć T-shirt, a część kwoty z każdej koszulki przelewane jest na konto organizacji zajmującej się pomocą uchodźcom. Dzięki tym środkom utrzymywana jest łódź Louise Michel, kupiona przez Banksy'ego, ratująca uchodźców przemierzających Morze Śródziemne.

**Wystawa:** The Art of Banksy without limits

**Miejsce:** Centrum Praskie Koneser, Warszawa

**Termin:** 12 lutego 2021 – 19 września 2021

**Kurator:** Guillermo S. Quintana

ANNA STELIGA

ORCID: 0000-0002-4750-7285

# Caravaggio i inni mistrzowie

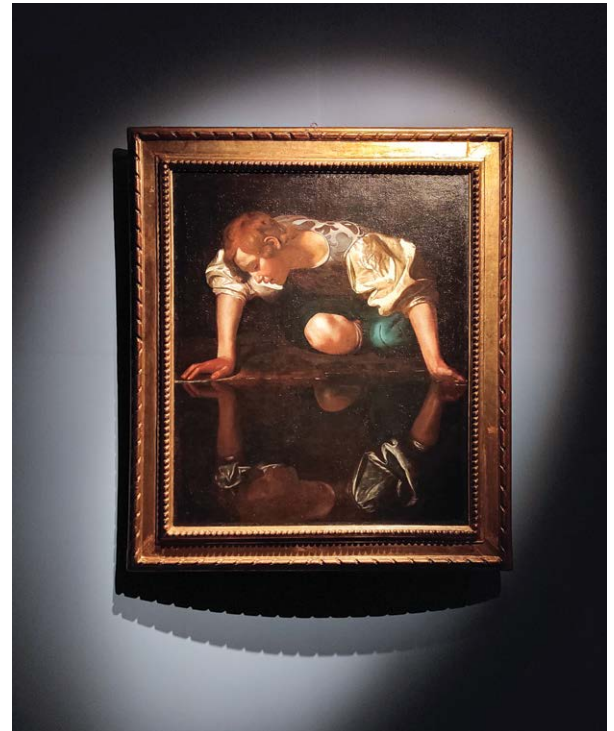
## Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego w Zamku Królewskim w Warszawie

*Chłopiec gryziony przez jaszczurkę* czy *Narcyz przy źródle* (suplement do wystawy, obraz wypożyczony z Palazzo Barberini w Rzymie) pędzla Michelangela Merisiego, a także ponad czterdzieści płócien artystów z Włoch i Europy Północnej XVI i XVII w. można było podziwiać po raz pierwszy w Polsce, w Zamku Królewskim w Warszawie. Niezwykle dzieła znalazły się na wystawie *Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego*. Wśród prezentowanych obrazów były obrazy autorstwa innych mistrzów, jak m.in. Lorenzo Lotto (przedstawienia świętych), czy Battista del Moro (*Judyta z głową Holofernesa*).

Zamek Królewski przygotował ponadto bogaty program wykładów oraz różnorodnych zajęć związanych z ekspozycją m.in. zajęcia z edukatorami w przestrzeni wystawy, zwiedzanie z kuratorem, program edukacyjny dla szkół, kurs malarstwa i wiele innych ciekawych propozycji dla dzieci, dorosłych i rodzin z dziećmi. Wystawie towarzyszył naukowy katalog zawierający eseje i noty opracowane przez badaczy związanych z Fundacją Longhiego. W nim możemy przeczytać m.in. „Swoimi dziełami Caravaggio dokonał rewolucji, co zostało zauważone i docenione przez współczesnych, a potem szybko zapomniane i odsunięte w zakamarki pamięci na długie dziesięciolecia. Dopiero florencki krytyk sztuki Roberto Longhi w połowie XX w. przypomniał tę twórczość i podniósł do najwyższej rangi, wskazując na jej prekursorski charakter”<sup>1</sup>.

Michelangelo Merisi, lepiej znany pod przydomkiem Caravaggio, był nie tylko prekursorem baroku, ale także kimś, kto zmienił kierunek rozwoju sztuki ku nowoczesności. Po ponad czterech wiekach od owianej tajemnicą śmierci, nie przestaje fascynować. Każda wizyta jego obrazów poza granicami Włoch to wielkiej rangi wydarzenie kulturalne w kraju gospodarzy.

Największą grupę spośród eksponowanych dzieł stanowiły prace tzw. caravaggionistów – artystów, na których styl zasadniczy wpływ miały rozwiązania artystyczne wypracowane przez geniusza z Mediolanu. Podziwiać można było powstałe na przestrzeni niemal całego XVII stulecia płótna pochodzących z różnych ośrodków włoskich mistrzów, jak m.in. Domenico Fetti



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narcyz przy źródle*, 1597–1599, olej na płótnie, fot. A. Steliga

(*Pokutująca Maria Magdalena*), Carlo Saraceni (*Znalezienie Mojżesza przez córki faraona* i *Judyta z głową Holofernesa*), Giovanni Battista Caracciolo (*Złożenie do grobu*), Mattia Preti (*Zuzanna i starcy*) czy Filippo di Liagno (*Nocny biwak w świetle księżyca*).

Mniej liczny, ale równie interesujący pod względem artystycznym, jest zespół malowideł autorstwa odwołujących się do stylu Caravaggia artystów z krajów leżących na północ od Alp – Francji i Holandii. W grupie tej znalazły się obrazy m.in. Valentina de Boulogne (*Zaparcie się św. Piotra*), Dircka van Baburena (*Pojmanie Chrystusa*), Matthiasa Stomera (dwie sceny z historią Tobiasza) i Gerrita van Honthorsta (*Czytający mnich*).

**Wystawa:** Caravaggio i inni mistrzowie.

Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego

**Miejsce:** Zamek Królewski, Warszawa

**Termin:** 10 listopada 2021 – 10 lutego 2022

**Kurator wystawy:** Maria Cristina Bandera (Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi)

**Kuratorzy polskiej edycji wystawy:** Artur Badach, Zuzanna Potocka-Szawerdo

1 W. Fałkowski, *Słowo wstępne*, [w:] *Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum*, Warszawa 2021, s. 8–9.

# Szancer, wyobraź sobie!

## Wystawa czasowa Żydowskiego Muzeum Galicja w Krakowie



Jan Marcin Szancer, instalacja z prac artysty do wiersza Juliana Tuwima *Lokomotywa*,  
fot. A. Steliga

*Kiedy rozżalony mizernym sukcesem wyżaliłem się Duni-  
kowskiemu, ten odpowiedział spokojnie: „Bo ty będziesz  
ilustratorem”.*

*Obrazilem się śmiertelnie!*

*Jan Marcin Szancer*

Żydowskie Muzeum Galicja w lipcu 2020 roku otwo-  
rzyło drzwi do wyobraźni i zaprosiło w świat twórczo-  
ści wybitnego polsko-żydowskiego ilustratora, Jana  
Marcina Szancera. Na jego rysunkach wychowały się  
pokolenia dzieci i młodzieży czytające wiersze Tuwima  
i Brzechwy, przygody Pana Kleksa czy bohaterów baśni

Andersena. W historii ilustracji dziecięcej Szancer to  
człowiek-instytucja – redaktor i ilustrator „Świersz-  
czyka” – czasopisma dla dzieci, twórca ilustracje do  
ponad 200 książek i plakatów propagandowych dla  
Armii Krajowej, a po wojnie pierwszy dyrektor arty-  
styczny Telewizji Polskiej, który pisał baśnie, tworzył  
scenografie teatralne i filmowe. Ten rysownik wielo-  
barwnych ilustracji utrzymanych w baśniowym klimacie  
nie miał bajkowego życia, bo jego biografia naznaczona  
jest dwiema wojnami światowymi i antyżydowskimi  
represjami. Jednak najbardziej kolorowe prace powstały  
w najczarniejszym okresie życia „króla ilustratorów”.

Od lat 20. XX w., Szancer przez ponad połowę stule-  
cia powoływał do życia postacie i miejsca – dziwaczne,  
a równocześnie – dzięki jego wyjątkowym zdolnościom  
– narysowane precyzyjną linią, niezwykle dokładnie  
i starannie. Muzeum wykorzystało kolorowe postacie  
stworzone przez Szancera oraz baśniową aranżację  
i przeniósł biografię artysty w bajkową, oniryczną  
narrację. Wystawa miała uczyć i zachęcać dzieci (i nie  
tylko) do korzystania z wyobraźni. Zwiedzający mogli  
poczuć się jak bohaterowie baśni, osadzonej w ważnych  
wydarzeniach z życia artysty. Wystawa była w całości  
„dotykalna”, gdyż oprócz kilkudziesięciu rysunków Jana  
Marcina Szancera, na wystawie znajdowały się także  
instalacje specjalnie zaprojektowane na jej potrzeby,  
a nawiązujące do twórczości autora, np. szafa z po-  
dwójnym dnem, lokomotywa z gwizdkiem, czy ściana  
niewidocznych strachów.

W podstawowej warstwie wystawa skierowana jest  
do dzieci, ale ma również drugą linię narracyjną, prze-  
znaczoną dla widzów dorosłych. Obejmuje ona opowieść  
o losach Szancera oraz skomplikowane i dramatyczne  
doświadczenia polskich Żydów w II połowie XX wieku.  
Zatem biografia Szancera i jego prace stanowiły punkt  
wyjścia do szerszej refleksji i dyskusji nad ich rolą  
w rozwoju polskiej kultury i sztuki w XX wieku.

Wystawa, choć była przede wszystkim atrakcją dla  
najmłodszych widzów, to sprawiła radość także tym  
nieco starszym, którzy – tak jak ja – sami mogli stać  
się tu bohaterami baśni.

**Wystawa:** Szancer, wyobraź sobie!

**Miejsce:** Żydowskie Muzeum Galicja, Kraków

**Termin:** 15 lipca 2020 – 15 lipca 2021

**Kuratorzy:** Paulina Banasik, Tomasz Strug



*Szancer, wyobraź sobie!* – wystawa czasowa Żydowskiego Muzeum Galicja w Krakowie, fragment ekspozycji, fot. A. Steliga

# Maria Magdalena 2020

## I.

Godzina 11.00, 8 marca 2020 roku. Warszawa, ul. Foksal 11, I piętro.

Jesteśmy prawie spóźnione. W pośpiechu szukamy kamienicy, piętra, drzwi. Wbiegamy za młodą dziewczyną. W korytarzu są już inne kobiety. Stoją, przyglądają się karteczkom z informacjami. Dwie czy trzy szepczą, znają się z chóru działającego przy Centrum. Szukamy miejsca dla siebie. Zdecydowanym ruchem otwiera drzwi wysoka, ciemnowłosa kobieta. Uprzejmie zaprasza do środka. „Jestem Kasia” – mówi. Patrę na nią uważnie. To performerka i fotografka Katarzyna Szugajew. Czytałam, że zajmuje się „polityką cielesności, reprezentacji i afektu”.

## II.

Zaprasza nas do rozgoszczenia się w obszernym pokoju, z wydzieloną częścią, której podłoga pokryta jest wykładziną. Siadamy w kręgu, większość z nas po turecku, taki przedszkolno-szkolny nawyk. Kasia przedstawia się i prosi o to samo. Pyta o intencje i powód przyjścia. Przedstawiamy się – krócej lub dłużej. W miarę upływu czasu patrzymy na siebie z coraz większą uważnością. Widzimy, jak różne jesteśmy. Radykalne, aktywne, wy-ciszone. Przyszliśmy dwójkami, w pojedynkę. Przyjechałyśmy z Warszawy i spoza Warszawy. Mamy od 18 do 60 lat. Siedzimy na podłodze. Możemy zabrać poduszki, koce – jest nam wygodnie.

Nie chcę, aby mówiono do mnie Ania. Jestem Anka.

## III.

Kasia mówi o planie i przewidywanym kulminacyjnym momencie warsztatów – ważnym ZADANIU. Wyświetla na ścianie zdjęcia malarskich wizerunków Marii Magdaleny. Prosi o interpretację: kim i jaka jest ta kobieta, co z niej zostało wydobyte, podkreślone, zasugerowane. Mówimy, składamy z elementów naszych wypowiedzi opowieść o osobie zastygłej w ramach obrazów. Kasia pyta o pojęcie, za pomocą którego możemy określić Marię Magdaleny. Sugeruje formułę: „była...”. „Grzesznica” – pojawia się pierwsze skojarzenie, jakby automatycznie. Zastępują je inne. Magdalena z grzesznicy staje się silną, mądrą, urzekającą, pociągającą, odważną, wolną. Mówimy pojedynczo, bez ustalonego porządku, coraz pewniej, coraz głośnie. Kasia podchwytuje propozycje i wzmacnia przez kilkukrotne powtórzenie. Z coraz większym zaangażowaniem podążamy za nią.

Odnajdujemy rytm. „Była zdecydowana” – brzmi najmocniej, dominuje i zostaje z nami.

Szukamy myśli przewodniej, *summy*. Kasia jest jej akuszerką. Czujemy, jak ważne było znalezienie *formuły*, bo przecież za jej pośrednictwem instynktownie szukamy samookreślenia siebie. Przyszliśmy tu dlatego, że każda z nas czuje się Marią Magdaleny. Jedną z różnych Marii Magdalen. Na warsztaty nie przychodzi się bez powodu.

Moment rozluźnienia.

Przechodzimy do kolejnego etapu.

## IV.

Kasia mówi o tym, jak bardzo nasze znękanne ciała pragną i potrzebują dotyku, który nie jest nadużyciem, ale darem, ujawnianiem się czułości. Mówimy o różnych obliczach dotyku ciał. Ćwiczenia, które wykonywać będziemy w parach, budowane są na szacunku. Mają przynieść ukojenie. Zgodnie z sugestią Kasi najpierw długo, przeciągle patrzymy sobie w oczy. W milczeniu jedna z namaszczeniem głaszcze, masuje ciało drugiej, omijając sfery dla tej drugiej osoby intymne; pomaga ułożyć się w wygodnej pozycji. Kasia czuwa. Zmieniamy się rolami. W spokoju powtarzamy ruchy, gesty. Atmosfera błogości.

## V.

Przerwa. Kilka dziewczyn poszło na manifę. Idziemy z Marysią do pobliskiej księgarni-kawiarni Wrzenie Świata. Trochę spacerujemy. Nie mówimy o tym, co wydarza się między nami tam, na piętrze.

## VI.

Gdy wracamy, jest nas mniej. Kilka osób zrezygnowało. Grupa zmienia swój charakter.

Chwila omówienia tego, co robiłyśmy przez ostatnią godzinę. Powracamy do obecności w tym miejscu, z tymi kobietami obok. Poduszki, miękkość. Mamy przed sobą najważniejsze, najbardziej angażujące zadanie tego dnia. Wyjść na środek i wobec nas wszystkich zaprezentować fragment z bycia sobą za pomocą wyłącznie ruchu, gestów, mimiki.

Skupienie. Kasia jest pierwsza. Nikogo nie wywołuje. Kolejne dziewczyny same wychodzą, czasem krygując się. Dziwię się ich odwadze, że tak się odśmiają.



Obraz wykorzystany w promocji warsztatów Manewry Marii Magdaleny  
fot. pre-gebelin.blogspot.com

Działanie zawiera w sobie moment uwolnienia, stąpienia wobec innych, przed nimi. Wiele delikatności w spojrzaniach obserwujących. Ciało jednej z nas, tancerki, panuje nad całą przestrzenią. Dziewczyna pozostaje blisko ziemi, ma zwinne ruchy jaszczurki. Czasem gwałtowne, czasem taneczne i płynne. Inna w pionie, wyprostowana jak struna, przed wyobrażonym lustrem dokonuje cudu codziennej toalety: zęby, twarz, badanie stanu skóry, doskonałość makijażu. Moja przyjaciółka Marysia, śpiewaczka, daje pokaz rozgrzewki – kręci głową, rozciąga mięśnie, usta. W tej chwili pragnę usłyszeć jej potężny głos.

Jestem zażenowana, myślę – nie znasz tych osób. Jednak gdy czuję, że to już moja kolej, wstaję posłusznie. Zamykam oczy i zdecydowanym krokiem idę przed siebie. Mam plan. Szybko przemierzam salę po liniach

prostych. Najwyżej uderzę się, przewrócę. Nic groźnego, bardzo się nie poobijam. Chcę to zrobić, iść z zamkniętymi oczyma pewnie i ufnie, wykonuję gwałtowne zwroty. Idę po prostych, ale linie, które wyznaczam sobie w wyobraźni, w rzeczywistości zakrzywiają się. Gdy zbliżam się do ściany, słyszę, że Kasia zrywa się z miejsca, podbiega, oślania mnie swoim ciałem, ukierunkowuje na inny punkt. Czuję, że mogę iść odważnie, gdy trzeba, dziewczyny przytrzymują mnie, łapią za dłonie, oddają sobie pod opiekę.

Siadam szczęśliwa. Czuję ulgę i czuję moc.

#### VII.

Uspokojenie. Kulminacja przemyśleń. Dostajemy od Kasi karteczki. Piszemy słowa, piszemy dla siebie. Zabieramy je ze sobą. Mam ją nadal. Na niej moje zobowiązanie wobec siebie samej.

Kasia bardzo nam dziękuje. Ociągamy się z wychodzeniem, składamy materace, układamy świece. Wychodzimy. Marysia mówi o metamorfozie. Gdy przyszliśmy, byliśmy takie skryte, a później to wzbudzone poczucie więzi, kojące i fascynujące bezpieczeństwo odkryte w kręgu.

#### VIII.

Jest 8 marca, godz. 18.00. Idziemy do domu. 23 marca w Polsce ogłoszony zostanie stan epidemii, a dotyk będzie mógł grozić śmiercią.

W mojej pamięci zachowały się te sceny z warsztatów „Manewry Marii Magdaleny”. Warsztaty odbyły się w ramach XI interdyscyplinarnego festiwalu wielkopostnego Nowe Epifanie zorganizowanego przez Centrum Myśli Jana Pawła II. Wydarzenia tej edycji koncentrowały się wokół postaci Marii Magdaleny. Prezentując przewodnie hasło: „Nie dotykaj mnie”/„Noli me tangere”, pomysłodawcy wskazywali na różne możliwe rozumienia greckiego czasownika „haptomaj” – dotykanie, ale też zatrzymywanie, obejmowanie. Warsztaty Katarzyny Szugajew były częścią cyklu ośmiu spotkań objętych wspólną nazwą „Miejsce dotyku”.

## Koło Naukowe GRAFO



Wystawa plakatów społecznych *SOCIETY*

Studenckie Koło Naukowo-Artystyczne GRAFO, działające przy Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, powstało w 2019 roku z inicjatywy studentów, którzy zorientowani są na poszerzenie wiedzy i umiejętności z zakresu współczesnych mediów cyfrowych w szeroko rozumianej grafice projektowej i multimedialnych.

Głównymi obszarami działalności koła są: grafika projektowa, ilustracja artystyczna, plakat artystyczny, publikacje przeznaczone do druku i publikacje internetowe oraz projektowanie aplikacji mobilnych.

Celem koła jest rozwijanie i kształtowanie działalności naukowej wśród zainteresowanych studentów biorących czynny udział w działalności koła, poszerzanie wiedzy i umiejętności studentów, promowanie

działalności kulturalnej w zakresie współpracy z lokalnymi jednostkami kultury poprzez organizację warsztatów, wystaw i innych aktywności artystycznych, rozwijanie umiejętności organizacyjnych i interpersonalnych członków koła, propagowanie działalności koła oraz promocja Instytutu Sztuk Pięknych w środowisku lokalnym.

Dzięki szerokim obszarom działania i założonym celom członkowie koła poznają lokalne środowisko kulturalne, co umożliwia im wdrażanie własnych projektów, inicjatyw i koncepcji poprzez współpracę z doświadczonymi instytucjami kultury i sztuki. Studenci zdobywają konieczne w branży nowych mediów doświadczenie w organizacji i zarządzaniu projektami, co pozwala im zdobywać nowe kompetencje i wzbogacać swoje kwalifikacje zawodowe.

Najważniejszymi dotychczasowymi dokonaniem Koła Naukowo-Artystycznego GRAFO są:

- Interdyscyplinarny projekt *Projekt o miłości*, zrealizowany w ramach konkursu „Młodzież {dla} Miasta” we współpracy z projektantką mody Basią Olearką. Wystawa 12 grafik na bluzach projektu Basi Olearki – 15.05.2021
- Wystawa *Realne-Nierealne*, Rzeszowski Inkubator Kultury, Jagiellońska 24 – 02.02.2021
- Warsztaty technik graficznych dla młodzieży, Rzeszowski Inkubator Kultury, Jagiellońska 24 – 02.07.2021
- Wystawa *Więzi*, Rzeszowski Inkubator Kultury, Jagiellońska 24 – 15.09.2020
- Warsztaty projektowania znaku Graficznego dla dzieci, Rzeszowski Inkubator Kultury, Jagiellońska 24 – 27.08.2019
- Wystawa plakatów społecznych *SOCIETY* koła GRAFO, Podziemna Trasa Turystyczna w Rzeszowie, Rynek 26 – 08.06.2019.

Jeżeli czujesz, że projektowanie to obszar Twoich głównych zainteresowań, masz głowę pełną kreatywnych pomysłów i odwagę do ich realizacji skontaktuj się z opiekunem koła.



KATARZYNA WOŹNIAK • OPIEKUN NAUKOWY

## Koło Artystyczno-Naukowe ZAPAŁ



Paulina Bednarz, kafel ceramiczny szklwiony,  
rok akademicki 2021–2022, fot. z archiwum Koła

Koło Artystyczno-Naukowe ZAPAŁ, działające przy Instytucie Sztuk Pięknych, od wielu już lat rozwija pasję do rzeźby i ceramiki artystycznej wśród studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego. Członkowie koła ZAPAŁ mają okazję do zapoznania się z metodami ręcznego klejenia ceramiki artystycznej, odlewania porcelany, toczenia na kole garncarskim, wypalania oraz ozdabiania czerepu ceramicznego za pomocą szkliw alkaicznych, farb podszklwionych i angob. Ponadto członkowie koła mają również okazję poznawać techniki w zakresie modelowania rzeźby 3D. W dyspozycji koła artystyczno-naukowego są dwa specjalistyczne piece elektryczne, przystosowane do wypału wysokotemperaturowego, których studenci również uczą się używać.

W roku akademickim 2020–2021 koło liczyło 28 członków z kierunków studiów Grafika oraz Sztuki wizualne. Prezesem była Barbara Bodio, a nabór do koła miał charakter otwarty. Ze względu na pandemię COVID-19 szkolenia i warsztaty organizowane przez opiekuna dla członków koła organizowane były on-line, za pośrednictwem platformy MS Office Teams grupowo oraz indywidualnie. Tematem spotkań były: *Warsztaty*

*z ceramiki dla początkujących; Warsztaty z ceramiki dla początkujących – KAFELEK; Warsztaty z ceramiki dla zaawansowanych.* Dzięki uprzejmości mgr Anny Kamyckiej członkowie koła mogli poznać i skonsultować techniki modelowania komputerowego 3D w programie Blender.

Zwieńczeniem oraz podsumowaniem rocznym twórczej działalności rzeźbiarskiej wszystkich członków Koła Naukowo-Artystycznego ZAPAŁ była organizacja oraz udział w dwóch wystawach zbiorowych.

– Na wystawie „Modele 3D” zaprezentowano serię prac wykonanych z wykorzystaniem programów graficznych, głównie programu Blender, przez piętnastu młodych artystów. Wystawa stanowiła próbę połączenia tradycyjnej myśli rzeźbiarskiej z rzeźbą wirtualną. Projekt powstał z myślą o wizualizacji przyszłych naczyń ceramicznych, które będą wykonane w materiale docelowym, jakim jest glina. Dzięki wizualizacji 3D studenci byli w stanie szybciej wykonać prototypy swoich projektów w domu. Ekspozycja stała się okazją do rozważań na temat współczesnego designu. Wernisaż wystawy odbył 28 czerwca 2021 roku.

– Prace, które prezentowane były na wystawie zatytułowanej „Poszklwione”, to ceramika artystyczna, która powstawała przy pomocy tradycyjnych technik ręcznego modelowania gliny ceramicznej, takich jak budowanie z wałeczków oraz plastrów. Studenci zaprezentowali bardzo różnorodny zestaw prac. Były to zarówno formy geometryczne, jak i abstrakcyjne, inspirowane naturą oraz proste kształty obłe. Biskwitowe czerepy ozdabiały różnorodne kolory szkliw ceramicznych, które nadały rzeźbom życia. Wernisaż wystawy odbył 24 września 2021 roku.

Obie wystawy zaistniały w przestrzeni Rzeszowskiego Inkubatora Kultury w Rzeszowie.

## Koło Naukowo-Artystyczne RAZEM



Członkowie koła RAZEM i organizatorki Sympozjum grafiki warsztatowej druku płaskiego na wystawie grafiki w Galerii na Najwyższym Poziomie w Rzeszowie w 2015 roku, fot. z archiwum autora

Koło Naukowo-Artystyczne RAZEM rozpoczęło swoją działalność w 2003 r., w związku z czym jest jednym z najdłużej działających na Uniwersytecie Rzeszowskim studenckich kół o profilu artystycznym. Członkami koła są studenci kierunków artystycznych związanych z Instytutem Sztuk Pięknych UR. Koło w swych szeregach zawsze integrowało studentów z różnych dyscyplin i specjalności, takich jak malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba czy projektowanie.

Głównym jego zadaniem jest zachęcenie studentów do rozwijania własnych zainteresowań, zdolności oraz doświadczenia poprzez realizowanie unikalnych projektów artystycznych, wystaw, wykładów oraz warsztatów twórczych, które swą tematyką lub zakresem wykraczają poza program dydaktyczny studiów. Przez wiele lat koło współpracowało również z polskimi i zagranicznymi ośrodkami akademickimi (Kraków, Koszalin, Lublin, Opole, Lwów, Timisoara, Preszów).

W latach 2015–2016 studenci koła współorganizowali dwie edycje Ogólnopolskiego Sympozjum Grafiki

Artystycznej „Płaskie przestrzenie druku”. Sympozja stały się ważnymi wydarzeniami na artystycznej mapie uczelni i regionu.

Członkinie i członkowie koła zawsze byli mocno zaangażowani w społeczne działania promujące kulturę. W ostatnich latach studenci brali czynny udział jako prowadzący i wolontariusze w licznych projektach artystycznych takich jak: warsztaty artystyczne dla dzieci i młodzieży zorganizowane przez Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie; warsztaty „Techniki graficzne – linoryt, monotypia” zorganizowane w Rzeszowskim Inkubatorze Kultury; warsztaty plastyczne – tworzenie kalendarzy, zorganizowane przez Rzeszowskie Piwnice; warsztaty graficzne i rysunkowe zorganizowane we współpracy z Herman Otto Muzeum – Miskolci Galeria, Alkotohaz w Miskolcu.

W swoim dorobku RAZEM ma też wiele wystaw zorganizowanych zarówno w Polsce, jak i zagranicą. Ostatnią była wystawa zbiorowa „Niedookreślone”, zorganizowana w Rzeszowskim Inkubatorze Kultury w 2022 r.

ŁUKASZ KUŚNIERZ • OPIEKUN NAUKOWY

## Koło fotograficzne Uniwersytetu Rzeszowskiego LENS



Wystawa fotografii koła LENS pt. *Zachwyty-portret i moda* w Pracowni Aktywności Wszelakich w Rzeszowie w 2021 roku, fot. z archiwum autora

Koło Naukowe LENS rozpoczęło swoją działalność w 2018 roku w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od samego początku celem działalności koła było rozwijanie i dzielenie się wśród studentów pasją fotografii. Początkowo skupiało ono wyłącznie studentów Instytutu Sztuk Pięknych, jednak obecnie koło LENS liczy 35 członków i są to studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego z różnych kierunków, często niezwiązanych ze sztuką i działaniami artystycznymi. Koło dało im możliwość rozwijania się i dzielenia swoją twórczością z innymi poprzez wystawy, warsztaty i różnego rodzaju wydarzenia. Dzięki cyklicznym spotkaniom online mogą skonfrontować swoje działania z innymi osobami, wymieniając się doświadczeniem i uwagami, dokonując także wyboru prac do konkursów lub wystaw. Prace są szeroko omawiane i selekcjonowane, aby członkowie koła mogli pokazać się z jak najlepszej strony.

Podczas stacjonarnych spotkań w studio fotograficznym studenci uczą się podstaw fotografii oraz zaawansowanych technik rysowania światłem.

Koło uczestniczy w różnych przedsięwzięciach, aby móc poszerzać doświadczenie studentów zarówno w ramach fotografii reportażowej, jak i fotografii artystycznej, oraz podejmuje wspólne działania z instytucjami na terenie Rzeszowa. Członkowie koła pełnią rolę fotoreporterów i tworzą profesjonalną dokumentację fotograficzną podczas wielu oficjalnych wydarzeń organizowanych przez Uniwersytet Rzeszowski.

Koło ma na swoim koncie wiele sukcesów:

- Wyróżnienie w XIX oraz XX Podkarpackich Konfrontacjach Fotograficznych organizowanych przez Wojewódzki Dom Kultury
- Wystawa „W przestrzeni”, Galeria na Ścianie w Rzeszowskim Biurze Wystaw Artystycznych
- wystawa „Zachwyty – portret i moda” w Pracowni Aktywności Wszelakich

# Jesteśmy strukturami włóknistymi

## Magdalena Abakanowicz

Prezentacja dorobku Magdaleny Abakanowicz w Muzeum Narodowym w Poznaniu stanowiła wyjątkową okazję do zapoznania się z Jej twórczością, począwszy od wczesnych lat sześćdziesiątych XX w. po pierwszą dekadę wieku XXI. Przestrzeń muzeum wypełniły prace ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Kolekcji Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego, Jankilevitch Collection, Galerii Starmach w Krakowie i Kolekcji NOWA 20\_21.

Ekspozycję otwierały abakany, które jako pierwsze przyniosły Artystce uznanie i rozgłos. Nowatorskie podejście do tkaniny, jej oryginalność formalna, dzisiaj – gdy rewolucja już się dokonała i znalazła wielu, często twórczych, naśladowców – jest zapewne mniej istotne dla odbiorcy. To raczej domena historyka sztuki. Oglądający wystawę natomiast został skonfrontowany z przestrzenią „zawłaszczoną” przez barwy, faktury i kształty. Począwszy od klasycznych w formie gobelinów i kilimów z początku lat sześćdziesiątych, o stonowanej kolorystyce piasku, ziemi i rdzy, w których widać już specyficzną dla Abakanowicz organizację przestrzeni tkaniny, po abakany „właściwe”. Monochromatyczne, utrzymane w nasyconych barwach – czerwieniach, pomarańczach, żółciach i zieleniach, kompozycje przestrzenne, tkane rzeźby i instalacje tworzone z rozmaitych materiałów: sizalu, lnu, tkanin i dzianin, sumaku, wełny, włosia, wiązek przędzy, sznurków bawełnianych i metalu. Te *struktury włókniste* czasem zachowują formę zwartą i kameralność (*Abakan Orange, La Robe Blanche/Abakan Lady*), czasem są przeskalowane i dramatyczne w wyrazie, jak *Kompozycja monumentalna* czy *Abakan turkusowy*. Wszystkie jednak są niesłychanie sensualne, pełne energii. Witalne, niczym samoistne twory.

Z wielkimi cyklami alteracji, jak *Nierozpoznani* – 112 postaci odlanych w żeliwie, stojących od roku 2002 w centralnej części poznańskiej Cytadeli, zmartwiających, pozbawionych indywidualności, bo zamienionych w tłum – łączą abakany owe *struktury włókniste, którymi jesteśmy*. Charakterystyczne dla Abakanowicz było „organiczne” kształtowanie struktury, porowatość, pewna fragmentaryczność bryły czy tkaniny,



M. Abakanowicz, *Kompozycja monumentalna*, fot. P. Paczkowski

sugerująca różne stany: powstawania, przepoczwarzania się, degradowania.

Na odbiór wystawy zapewne miał wpływ także kontekst: odbywała się w reżimie pandemicznym, co jakos korespondowało z prezentowanymi sylwetkami jutowych *Mutantów* – archetypicznych zwierząt,



M. Abakanowicz, *Mutanty*, fot. P. Paczkowski

*Bratem i Siostrą* z przejmująco posępnego cyklu *Ubranie czarne*, czy *Figurami strzelniczymi* ze stali nierdzewnej. Masywność *Ubrania czarnego* i nietypowa dla prac Abakanowicz gładkość *Figur strzelniczych* budzą niepokój. *Gruby*, *Lis*, *Coati*, *Monster* to grupa

siedzących nieruchomych postaci o zniekształconych fantastycznych głowach, stworzona z juty, żywicy i żelaza, przywodząca skojarzenia ze sztuką egipską i wizerunkami Anubisa.

Ostatnia część ekspozycji stanowiła swoistą klamrę z jej początkiem, poświęcona była bowiem Pracowni Gobelinu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny), z którą Magdalena Abakanowicz związana była przez ćwierć wieku, począwszy od roku 1965. Wypełniały ją archiwalia: przede wszystkim fotografie – pracowni, projektów tkanin Artystki, realizacji Jej studentów, osób z pracownią związanych. Wśród projektów szczególną uwagę zwracała *Architektura arborealna*, przestrzenna wizualizacja projektu urbanistycznego stworzonego przez Abakanowicz w 1991 r. dla jednej z dzielnic Paryża. Oryginalny pomysł zamieniał przestrzeń miejską w monumentalny las, który tworzyły domy w kształcie drzew porośnięte żywą roślinnością.

Wystawę dopełnia świetny album: piękny edytorsko i inspirujący refleksją teoretyczną.

**Wystawa:** *Magdalena Abakanowicz. Jesteśmy strukturami włóknistymi*

**Miejsce:** Muzeum Narodowe w Poznaniu

We współpracy z Uniwersytetem Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

**Termin:** 8.08–24.10.2021

**Kuratorka wystawy:** Anna Borowiec

**Aranżacja wystawy:** Rafał Górczyński



M. Abakanowicz, *Gruby*, *Lis*, *Coati*, *Monster*, fot. P. Paczkowski

## Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku w warszawskiej Zachęcie

Nowe piękno zawsze przychodzi w dziwnych formach.  
Nie wystarczy tylko naśladować czegoś z natury,  
ale trzeba to stworzyć

Sadamasa Motonaga

Wystawą inną niż wszystkie, jakie obejrzałam w latach 2020–2021, była imponująca ekspozycja prezentująca po raz pierwszy w Polsce awangardową sztukę japońską dwóch historycznych dekad – pięćdziesiątych i sześćdziesiątych lat XX w. Lata te to czas przełomowych zdarzeń i przemian, w wyniku których wyłoniła się współczesna Japonia.

Wystawa składała się z dzieł najważniejszych artystów tamtego czasu (m.in. Natsuyuki Nakanishi, Tarō Okamoto, Hiroshi Nakamura, Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Mokuma Kikuhata, Katsuhiko Yamaguchi, Minami Tada) rzadko pokazywanych poza Japonią, oraz z dokumentacji ówczesnych ruchów awangardowych (np. Grupa Gutai, kolektyw „Kyūshū-ha”, grupa Jikken Kobo, GUN – Group Ultra Niigata, Provoke, czy Vivo – kolektyw fotograficzny).

Nie była ekspozycją łatwą do odbioru i zrozumiałą dla kogoś, kto nie jest dostatecznie obyty z kulturą japońską. To wystawa kompilacyjna, łącząca różne elementy i treści z odmiennych stylów i postaw artystycznych, dlatego też skupię się na prezentacji kilku zaledwie wybranych przykładów, z ogromu tego wszystkiego, czego mogliśmy – jako widzowie – doświadczyć.

Wchodząc na wystawę, widz stawał „twarzą w twarz” z dziełem autorstwa Minami Tady (1924–2014). Artystka tworzyła monumentalne rzeźby o niekonwencjonalnych formach wykonane z żywicy akrylowej i stali przy użyciu nowo opracowanych technik. Dzieła te często przybierały formy z pogranicza minimalizmu, sztuki optycznej i kinetycznej, pozostając w szczególnych relacjach z otoczeniem, dostarczając nowych wrażeń wizualnych i poznawczych. Niektóre z nich odbijają otaczającą je przestrzeń – krajobrazy czy wnętrza galerii i widzów – na powierzchniach zakrzywionych jak lustro. Czyni to także pokazana w Warszawie *Przestrzeń fazowa 6943* (1969).



Minami Tada, *Przestrzeń fazowa 6943*, 1969, ze zbiorów Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama, fragment ekspozycji w Zachęcie, fot. Z. Steliga

Sadamasa Motonaga (1922–2011) był japońskim malarzem abstrakcyjnym i członkiem założycielem legendarnej awangardowej grupy Gutai (1954–1972) znanej z przełomowych działań performatywnych, nowego malarstwa i instalacji. Eksperymentował z abstrakcyjnymi formami, używając jaskrawych barw wylewanych na płótno, które spływały organicznymi strumieniami, łącząc się w formy embrionalne. Jego pionierska metoda pochodziła z tradycyjnej japońskiej techniki tarashikomi („kapanie”), była konceptualnym badaniem równowagi między intencją a intuicją, kontrolą a przypadkiem. Tworzył również instalacje z winylowych toreb wypełnionych kolorowaną wodą. W Zachęcie prezentowane jest dzieło *Praca 66-1* (1966).



Sadamasa Motonaga, *Praca 66-1*, 1966, ze zbiorów The National Museum of Modern Art, Tokyo, fragment ekspozycji w Zachęcie, fot. Z. Steliga

Mokuma Kikuhata (1935–2020), autor instalacji *Pochodzenie niewolników (moneta)* (1961/1983), którą mogliśmy oglądać na wystawie japońskiej awangardy, był członkiem kolektywu „Kyūshū-ha” aktywnym w Fukuoce oraz w Tokio, a następnie działaczem ruchu anty-sztuki. Praca składa się z pni drzew oznaczających elementy męski i żeński, rozmieszczonych w ceremonialnej oprawie na symbolicznym łożu zakomponowanym jak ołtarz wyposażony w przedmioty kultu. Tkanina i świece sugerują odświętne łoże małżeńskie, w którym seks staje się aktem o znaczeniu publicznym, mniej intymnym czy sakralnym. Pięciojennowe monety rozrzucone u stóp „łoża” wyglądają jak te rozrzucone przez gości podczas wizyt w świątyniach, zaś liny nawiązują do ikonografii religii *shintō*. Celowe wykorzystanie motywów z dawnej kultury Japonii w dziele sztuki współczesnej wystawionym w Tokio było karykaturą przednowoczesnego systemu społecznego.



Mokuma Kikuhata, *Pochodzenie niewolników (moneta)*, 1961/1983, fragment ekspozycji w Zachęcie, fot. A. Steliga

Wystawa prezentowała też *Rzeźbę z tkaniny*, ciekawą pracę z 1962 r., autorstwa Katsuhiro Yamaguchiego (1928–2018), ważnego artysty grupy Jikken Kobo (Warsztatu Eksperymentalnego, 1951–1957). Dzieło z serii *Fabric sculptures* (rzeźby z tkanin) pochodzi z wczesnego okresu długiej kariery artysty definiowanej przez niezwykłą różnorodność działań artystycznych (m.in. był on pionierem nowych mediów w Japonii). Na początku lat sześćdziesiątych wpadł na pomysł „zawijania pustki” poprzez obiekty/rzeźby bez pleców, robione w technice „blejtramu” przy użyciu płótna na worki. Nazywał je „obiettami wewnętrznymi”, a architekt Takamitsu Azuma – „generatorami przestrzeni”.



Katsuhiro Yamaguchi, *Rzeźba z tkaniny*, 1962, ze zbiorów Annely Juda Fine Art, Londyn, fragment ekspozycji w Zachęcie, fot. A. Steliga

**Wystawa:** *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*

**Miejsce:** Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

**Termin:** 25 listopada 2021 – 13 marca 2022

**Kuratorka:** Maria Brewińska

# Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Miejsce jest ciekawsze od samej zbrodni, bo to właśnie miejsce urealnia tę zbrodnię. Zdjęcia stosów trupów wcale tego nie robią, przeciwnie, takie obrazy wydają się nierealne, nieprzystające do naszego porządku świata. To pornografia śmierci.

Wilhelm Sasnal



Fragment ekspozycji z obrazami Wilhelma Sasnala: *Rozmieszczenie ludności 1972* i *Rozmieszczenie ludności 1994*, wystawa *Taki pejzaż*, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. A. Steliga

Ekspozycja *Taki pejzaż* wpisała się w program działań realizowanych przez Muzeum POLIN, w których artyści mierzą się z historią, kulturą i dziedzictwem polskich Żydów. Na wystawie jednego z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych, Wilhelma Sasnala, znalazły się obrazy i rysunki, które opisują znajomy, choć nieco oddalony pejzaż i znajome w nim postaci. Jest to pejzaż po Zagładzie. Wystawa w Muzeum POLIN była pierwszą indywidualną prezentacją jego twórczości w polskim muzeum, obejmującą prace powstałe w ciągu minionych dwudziestu lat. Ekspozycja to ważne wydarzenie z dziedziny sztuki współczesnej – zarówno w kontekście polskim, jak i światowym. Znalazły się na niej prace udostępnione przez artystę, a także z kolekcji polskich (w tym Muzeum POLIN) i zagranicznych, często pokazywane po raz

pierwszy. Obrazy Sasnala cieszą się międzynarodowym uznaniem (znajdują się w najważniejszych światowych kolekcjach muzealnych, m.in. w Museum of Modern Art i w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu i Stedelijk Museum w Amsterdamie), lecz w Polsce były pokazywane stosunkowo rzadko – ostatnia znacząca wystawa odbyła się w 2007 r. w warszawskiej Zachęcie.

Sasnal w swojej twórczości opowiada o tym, jak jego pokolenie zмага się z rzeczywistością, w której konfrontujemy się z ciągłym trwaniem wojennej i powojennej historii. Poszukuje odpowiedzi w innych dziełach mierzących się z Holocaustem, np. w komiksie Arta Spiegelmana *Maus*, filmie Claude'a Lanzmanna *Shoah*, w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, w *Sąsiadach* Jana Tomasza Grossa. Pytając o znaczenia polskiego pejzażu – w wymiarze fizycznym, kulturowym i historycznym – wystawa Sasnala dotyczyła w istocie całości naszego doświadczenia współczesności. W swoich malowanych z tego doświadczenia obrazach artysta zdaje się mówić do publiczności wystawy, że nasza polityka historyczna będzie osobista, a nie narzucona z góry – albo wkrótce nie będzie jej wcale.

W pracach artysty rzeczywisty temat jest często niewidoczny, wizualnie odsunięty (np. w *Shoah/A Forest*). Sasnal nie jest malarzem abstrakcyjnym, ale nie jest też realistą. Większość jego abstrakcyjnych lub przynajmniej pozornie abstrakcyjnych prac powstałych w ciągu ostatnich dwóch dekad jest silnie zakorzeniona w rzeczywistości – takiej, która jest wadliwa, banalna, której brakuje. Abstrakcja jako metafora może oznaczać ten brak. Jednak malarstwo Sasnala nie jest alegoryczne. Stosuje abstrakcję jako sposób przedstawienia, co wzmacnia narracyjny aspekt dzieła.

Pozornie marginalna – abstrakcja intensyfikuje opowiadane przez niego historie poprzez stworzenie przestrzeni, w której odbywa się akt widzenia i zarazem pojawia się reakcja widza. „Polski krajobraz zdaje się tu nieustannie ściągać wzrok ku ziemi – każe patrzeć nie ponad horyzont, a pod nogi, na zakopane na każdym kroku kości”<sup>1</sup>. Czuć historyczny ciężar polskiego krajobrazu, odciskający się na jego malarstwie. Nasączony

1 P. Policht, *Krajobraz paranoiczny. Wilhelm Sasnal w Muzeum POLIN*, <https://culture.pl/pl/artykul/krajobraz-paranoiczny-wilhelm-sasnal-w-muzeum-polin> [dostęp: 18.05.2022].





Fragment ekspozycji, w głębi obrazy: *Herschel Grynszpan, Maus, Droga z Sylwestra prowadziła przez Oświęcim*, zwiedzający stoją przed pracą: *Przekrój przez Polskę*, wystawa *Taki pejzaż*, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. A. Steliga

symboliką jest też budynek Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w sercu dawnej dzielnicy żydowskiej i późniejszego getta. Materializacja braku, wyrwy po żydowskiej społeczności w Polsce ciąży nad sztuką Sasnała. Brak to zresztą w tym wypadku słowo klucz. Poczucie pustki materializuje się na samych płótnach, które nigdy nie przedstawiają wprost aktu zbrodni.

Wystawa jest skoncentrowana na jednym obszarze tematycznym – powidokach Zagłady, poczuciu braku i zbiorowej winy. Artysta zostawia nam ślady (brama obozu Auschwitz-Birkenau widziana z oddali w bocznej szybie samochodu podczas porannego powrotu z sylwestrowej imprezy, rower na ścieżce przy granicy obozu w Majdanku czy banalny, pagórkowaty krajobraz, który okazuje się wizualną rekonstrukcją opisu okolic Brzezinki z jednego z opowiadań Borowskiego). Z *Mausa* artysta wyciągał kadry najbardziej statyczne, niepozorne, przedstawiające pojedynczą postać czy fragment obozowej pryczy, a z filmu *Lanzmanna* – kawałek krajobrazu czy zamazaną twarz polskiej tłumaczki. Cień obozów zagłady rozciąga się tu niemal na wszystko (chlewy w przydrożnej farmie przypominają baraki z Brzezinki, sterta główek kapusty niepokojąco przypomina stertę czaszek w zbiorowej mogile, zarysy kątowników pośród klonowych liści zdają się ramionami rozłożonej na części swastyki). Gdy zamiast pejzażu widzimy ludzi, także nie są to przypadkowe portrety (np. wizerunek Chilly'ego Gonzalesa zamalowany pośrodku białym prostokątem to nawiązanie do „odżydzania” radia w przedwojennej Polsce). Z kolei oglądając monumentalny karton *Synagoga Mościce*, zaczynamy sobie zdawać sprawę, że mamy do czynienia z wizją historii

alternatywnej – z zaznaczonych dat i wydarzeń możemy wywnioskować, że w tej wersji dziejów do Zagłady w ogóle nie doszło.

Warto także wspomnieć o... ścianach, na których wisały obrazy. Aranżacja wystawy Sasnała wręcz ingerowała w odbiór samych prac. By zacząć dostrzegać obrazy, najpierw trzeba było oswoić się z przestrzenią. Architektka Johanna Meyer-Grohbrügge postanowiła otoczyć całą ekspozycję falującą wstęgą cienkiej blachy. To sprawiło, że wchodząc na wystawę, przenosiliśmy się do innego wymiaru. Nie było tam żadnych kątów prostych. Ściany wiły się, wydzielając mniejsze i większe nisze (w których wisały obrazy), a pokrywający je metal odbijał sztukę i zwiedzających, jednocześnie wszystko rozmazując. Obrazy były jedynymi wydzielonymi fragmentami przestrzeni. „Reszta zamienia się w srebrnoszarą smugę. Znajdujemy się w jej wnętrzu, połknięci, wrzuceni w lukę w czasie i przestrzeni [...]. Niby wciąż jesteśmy w Polsce, ale patrzymy na nią z dystansu”<sup>2</sup>.

*Takiemu pejzażowi* towarzyszy starannie opracowany, nietypowy przewodnik-szkicownik. Zamiast drukowanych reprodukcji z informacyjnymi podpisami są tu szkice Sasnała i towarzyszące im, również wypisane ołówkiem, luźne komentarze.

**Wystawa:** *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż*

**Miejsce:** Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa

**Termin:** 17 czerwca 2021 – 10 stycznia 2022

**Kurator:** Adam Szymczyk

<sup>2</sup> K. Sienkiewicz, *Filtry*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9656-filtry.html> [dostęp: 12.06.2022].

# Abstrakcja – Znak, Symbol, Metafora

Prostota nie jest celem w sztuce, ale dochodzi się do prostoty mimo woli, zbliżając się do realnego sensu rzeczy.

Constantin Brâncuși

Myślę, że malując abstrakcyjny obraz, możesz niechcący zostawić znaki, które mówią o wiele więcej i głębiej o rzeczach, które są twoją obsesją.

Francis Bacon

Nawet najbardziej abstrakcyjna sztuka ma swoje źródło w konkretnej rzeczywistości, w dotkliwosci naszego bytu.

Wisław Myśliwski

Trzecia część tryptyku wystaw poświęconych abstrakcji w twórczości artystów związanych z regionem Podkarpacia ma na celu dopełnienie poprzednich części o te przejawy i źródła inspiracji, które co prawda zasadniczo wiążą się z ideami wyrażonymi w poprzednich edycjach (*Realizm Abstrakcji / Artefakty 17*, *Abstrakcja i Natura / Artefakty 19*), ale w sposób na tyle interesujący rozwijają je, odsłaniając nowe tropy, że nadane im w ich pracach świeże i wyraziste oblicze warte jest osobnego omówienia i prezentacji. Zarysowujący się przy tym brak wyczerpania wskazuje zarazem na wciąż obecny potencjał, jaki w kształtowaniu abstrakcyjnej formy malarstwo nadal ze sobą niesie i odkrywa, dając jednocześnie istotne i autentyczne pole do autoekspresji, jak też odnajdywania pozafizycznych impulsów. Sygnały te, znalezione w fizycznej, empirycznej rzeczywistości, przeżywanej tu i teraz, sublimowane są w abstrakcyjne przekształcenia wobec świata form przedmiotowych, dając zarazem interesujące artystyczne rezultaty, obiecujące w czasowej perspektywie zarysy odrębnych i niepodległych artystycznych wizji. Niemniej swoista prywatność autorских propozycji tworzących zawartość wystawy daje się wyprowadzić z podstawowych pojęć czy stylistycznych figur i wynikających z nich sposobów obrazowania, jakie możemy znaleźć nie tylko w tradycji modernistycznej, ale także w szerokiej i odległej czasowo perspektywie historii wyobrażeń w sztuce w ogóle.

Kluczowe pojęcia, a właściwie ich wizualna materializacja, tworzące ramy aktualnej wystawy: *Znak*, *Symbol*, *Metafora*, były wszak obecne w kulturowej przestrzeni plastycznych przejawów od prehistorii po nowoczesność. Z różnym co prawda nasileniem w określonym czasie, ale niewątpliwie niekiedy wyjątkowo „aktywne” i znaczące. Jednak to modernizm wieku XX uczynił z nich szczególnego rodzaju artystyczne narzędzia poznania, umożliwiając niejednokrotnie istotne dla rozwoju języka sztuki metody wyrażania współczesnego

świata. W zasadzie wszystkie trzy hasłowe, interesujące nas jakości zmierzają wartkim nurtem w stronę niezbywalnego obszaru każdej twórczości, niezależnie od jej narzędzi i kategorii, jakim pozostaje domena wyobraźni. Szczególnie w kontekście hasła głównego, którym jest abstrakcja, z definicji pomijająca przedmiotowość i jej opis, znaczenie zdolności imaginacji, rozumianej także jako synchronia ze sferą przeżyć i całkiem konkretnymi doświadczeniami, wydaje się dyspozycją zasadniczej wagi. Warto jednak podkreślić, że tradycja europejskiego abstrakcjonizmu raczej stopniowo, w sposób pozbawiony gwałtownych ruchów, ewoluowała w stronę bezprzedmiotowych przedstawień, stopniowo oswajając imaginarium współczesnego odbiorcy ze stylistycznymi transformacjami.

Stopniem pierwszym i podstawowym zarazem okazuje się tu dążność do redukcji, syntezy i upraszczania wizerunku, niemająca precedensu nawet w sztuce, zdawałoby się, tak przelomowej dla nowoczesności jak



impresjonizm, który pomimo niewątpliwych zasług i formalnych zdobyczy pozostawał swoistą odmianą naturalizmu. Dopiero wizje postimpresjonistyczne inicjują pierwsze istotne wątki myślenia i obrazowania, które pozwalają wyłonić formalne akcenty stanowiące, mimowolną być może, ale zdecydowaną bazę malarzkiego abstrahowania. Idące za nimi uwolnienie od naturalistycznego opisu podkreśla odrębną jakość stosowanych środków, ich wizualne oraz wyrazowe zalety. Zarówno Cezannowska idea sprowadzania natury do podstawowych brył geometrycznych, jak też nasycony emocjami gest van Gogha, po pełne esencjalnych treści symboliczne płaszczyzny obrazów Gauguina – w czasowej finalnej konsekwencji spełniają się, uzyskując

pełnię abstrakcyjnego wyrazu w lirycznej abstrakcji Kandinskiego, symbolicznej, teozoficznej redukcji Mondriana i rudymenarnie geometrycznym, czystym, bezprzedmiotowym odczuciu Malewicza. Środki te, doprowadzone przez ojców założycieli abstrakcjonizmu do pewnego ekstremum i nieco zastygłe w ramach idei, które w większości je wygenerowały, odżywały i po dzień dzisiejszy odradzają się wciąż na nowo w wielu mniej zideologizowanych postaciach i artystycznych realizacjach. Zamiast nieco krępującej doktryny proponują one nasycenie ich osobistą sferą przeżyć i indywidualnym wysiłkiem przepracowania szeroko pojętej tradycji w celu odkrycia własnych i niepodległych form wyrazu.

W tym miejscu spróbujmy zdefiniować interesujące nas pojęcia, aby uporządkować terminologię i jej zrozumienie... Picasso mawiał, że każdy obraz jest znakiem. Ale co to za znak, czym on jest i co oznacza? Może oczywiście sygnować w najszerszym tego słowa rozumieniu czas (znak czasu), w mniejszym choć podstawowym zakresie także osobowość i rodzaj wyobraźni twórcy, jego kompetencje warsztatowe i intelektualne... Ale chyba nie takie ujęcie znaku twórca kubizmu miał na myśli. Patrząc przez pryzmat jego własnej twórczości, uznać można, że postrzegał on znak przede wszystkim jako zredukowaną postać wizerunku i przestrzeni, w której zanurzony jest przedmiot – motyw. Kubistyczne rewelacje niosły wszak początkowo syntetycznie uogólnioną, następnie rozbitą na geometryczne drobiny, a na koniec

skompresowaną strukturę przedmiotowo-przestrzenną widzialnego i doświadczanego zmysłami obiektywnego świata. Ale nawet w najbardziej śmiałych postkubistycznych deformacjach późnej twórczości Picassa zawsze odnajdujemy żywy ślad przedmiotowego źródła, który pozostając wizualnym impulsem, jest wyodrębniony i objawiony jako jego istota. Znak bowiem, jakikolwiek by nie był, nawet jako forma dalekowschodniego pisma, zwykle pozostanie odniesieniem do rzeczywistości oznaczanej. Zawierając zarazem ładunek emocjonalny, stanie się artystycznym znakiem doskonałym, którym to terminem objąć można np. całą niemalże twórczość genialnego Hiszpana. Giacometti miał powiedzieć, że czego nie dotknie Picasso – zamienia się w dzieło sztuki. Inni dodawali, że także w poezję, co w gruncie rzeczy wskazuje na jakiś istotny wspólny obszar...

Ta ostatnia uwaga znakomicie otwiera drugą, a może i trzecią interesującą nas definicję dotyczącą hasłowych terminów. Czym bowiem w przestrzeni sztuki, a zwłaszcza malarstwa, staje się znak nasycony silną emocją, jeśli nie symbolem? Emocje te w skrajnych postaciach mogą przybrać takie ekstremum, że porzucają niejako ostatecznie zewnętrzne ślady znakowanego przedmiotu jako desygnatu i uwalniają się, wcielając w czystą materię swojego ekstatycznego zapisu. Ale czy wtedy nie znaczy on jeszcze więcej i dosadniej, osiągając wymiar prawdy doświadczenia, jakiego wcześniej nie mogliśmy się spodziewać? Symbol bowiem ucieleśnia



Prace Renaty Szyszlak, od prawej *Zielone wibracje* i *Dźwięki natury*. Wystawa *Artefakty 21*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, fot. z archiwum galerii



Kadr obrazu Marka Haby, *Opowieść światła III*. Wystawa *Artefakty 21*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, fot. z archiwum galerii

i wskazuje na dotykany fragment rzeczywistości, stając się zarazem jego integralną częścią. Grecki źródłosłów terminu symbol – symbolon – kieruje nas w stronę słowa „łączyć”... W odniesieniu do praktyki malarskiej czy szerzej: artystycznej możemy to rozumieć jako rezultat pewnego zjednoczenia, komunii formy i jej nadajnika, która wciela rzeczywistość. Jednocześnie w tym żywiołowym przekroczeniu ram przedmiotowych emocjonalnie ukształtowany symbol staje się swoistą uzewnętrzną postacią interferencji, migotania sensu na progu abstrakcyjnej formy i jej całkiem realnego źródła. Cały dorobek abstrakcyjnego ekspresjonizmu stanowi znakomitą artystyczną wykładnię różnych form emocjonalnego symbolizmu, w którym, bo inaczej być nie może, pobrzmiewa zarazem mitologiczne echo. W tym kontekście nie można też pominąć przykładu tradycji dalekowschodniej kaligrafii opartej na formule piktogramów i ideogramów, mającej istotny wpływ na kształtowanie świadomości symbolicznych form wyrazu współczesnego malarstwa po obu stronach Atlantyku (*action painting*, *gestualim*, *taszyzm*).

Kapitałną wartością symbolu jako artystycznej figury stylistycznej jest jego otwartość interpretacyjna. Mając początek w konkretności, symbol zdolny jest przekroczyć swoją genezę, emanując zdecydowanie większą pojemnością znaczeniową niż ma to miejsce w przypadku znaku czy tym bardziej w przypadku mimetycznego naturalistycznego odwzorowania. Stąd abstrakcyjna formuła zobrazowanego symbolu w sposób niemal doskonały rymuje się z otwartą interpretacyjną przestrzenią wszelkiego rodzaju nieprzedmiotowych utworów. W związku z tym odbiorca abstrakcji, siłą rzeczy przyjmując otwartą, pozbawioną uprzedzeń i rezonerskiego nastawienia postawę, może dostąpić nieoczekiwanego hermeneutycznego wręcz odkrycia zarówno samego

dzieła, jak też oznaczonego w nim aspektu rzeczywistości. Według Jurija Łotmana, wybitnego semiotyka kultury, symbol jest pośrednikiem między synchronią tekstu (obrazu) i pamięcią kultury.

Idąc dalej, chcąc na koniec ubrać symbol w atrybuty ogólnoludzkiego doświadczenia, sięgnijmy po znaczącą uwagę Platona, że „pierwotnie natura ludzka była jednością i byliśmy całością, a pragnienie i dążenie do tej jedności nazywamy miłością”<sup>1</sup>. Czyżby symbol jawił się najskuteczniejszym artystycznym wyrazem tego dążenia i czy twórczość, jak i sama sztuka będąca u swego źródła wyrazem głębokiej empatii wobec świata, nie okazywała się najdoskonalszą przestrzenią jego realizacji?

W odróżnieniu od znaku i symbolu, dla których z łatwością możemy znaleźć wizualną genealogię i tożsamość, metafora jako stylistyczny klucz artystyczny ma podstawowy rodowód w literaturze. Według klasycznej definicji jest ona rodzajem przeniesienia jednego obrazu na drugi czy też połączenia jednego wyrazu z drugim w taki sposób, by uzyskały nowe, zaskakujące znaczenie, wynikające z ich dosłownej treści. W materii języka wydaje się to co prawda rodzajem wyszukanego zabiegu, ale dość często wspomagającego poetycki przekaz, a nawet funkcjonującego i przenikającego do języka potocznego. Sięgając do starożytnej tradycji Horacjańskiego pragnienia, by poemat był jak obraz (*ut pictura poesis*), i przekonania Symonidesa, że malarstwo to niema poezja, odkrywamy odległe próby łączenia obydwu języków, które ukształtowały teorię wzajemnego oświetlania się sztuk czy inaczej – tzw. korespondencji sztuk. Miały one na celu godzić żywioł myślenia dyskursywnego z obrazowym. Sprawa wszak nie jest prosta, gdyż w obszarze materii warsztatu plastycznego

<sup>1</sup> Wg motto z tomu L. Gluck, *Ararat*, przekł. K. Dąbrowska, Kraków 2021.

sytuacja komplikuje się o tyle, że mechanizmowi transferu znaczeń podlega zarówno substancja nieożywiająca czysto fizycznej materii, jak też zwrótnie materia pojęciowa zanurzona w słowie. Aby np. substrat farby uzyskać aurę znaczeniową, wyobraźnia twórcy-malarza musi otworzyć się na pewien rodzaj gry... Jej smak i reguły są osiągalne jedynie w domenie pewnej wibracji, tzw. migotania sensu, której nie zawaham się nazwać duchową. Stąd zdolność metaforyzowania w ogóle, sięgając do potencjału wyobraźniowego jako swoiście ludzkiej techniki imaginacyjnej, staje się jednocześnie odkryciem bezcennych metafizycznych walorów czy dyspozycji wyobraźni jako takiej. Sztuka abstrakcyjna wydaje się wyjątkowo odpowiednim obszarem do eksplorowania wyobraźni wizualnej, przenosząc ciężar z właściwego sztuce opisowej myślenia dyskursywnego, logocentrycznego, na ujęcie ikoniczne, posługujące się obrazem jako nośnikiem pewnej wsobnej, wyrazowej energii. Myślenie obrazem, czerpiące z refleksyjności wizualnej, i zanurzenie też od początku w domenie niezbędnej do jego urzeczywistnienia materii wymusza niejako pewien szczególny rodzaj procesu, którego nadrzędnym celem staje się jej animowanie czy inaczej: uduchowanie w sposób bezpośredni, bez udziału przedmiotowej rekwizytorni.

Z drugiej strony, jak zauważa w interesującym artykule pt. *Milczy i mówi obraz* Zbigniew Mańkowski („ArsForum” 2017, nr 1), analizując m.in. dociekania znanego filozofa sztuki Gottfrieda Boehma, „nie można zakładać całkowitej przekładalności obrazu na język. Logos obrazu jest niemy, ponieważ pozostaje zakorzeniony w rzeczowej (materialnej) stronie rzeczywistości. [...] Ontyczna inność obrazu naznaczonego piętnem różnicy reprezentuje język niemy albo milczący”. Ta refleksja prowadzi nas do uznania, pomimo prób przenikania dyskursu w rzeczywistość obrazu za pomocą metafory (niejednokrotnie służą temu tytuły nadawane obrazom), swoistej niepodległości i odrębności obrazu jako bytu autoreferencyjnego. To, co widać, jest tym, co widać – jakby powiedział Frank Stella. Nie należy jednak zapominać, że do tego, co widać, nieodmiennie prowadzi malarza silna wola odczytania podświadomych źródeł wyobraźni, nadających każdemu autentycznemu dziełu ciężar i moc subiektywnego doświadczenia, przemienionego w swych realizacjach w nowe wizualne wyobrażenia. Konstruowanie odmiennej od naturalistycznej przestrzeni aury obrazu i zanurzenia w niej logicznych dłań, bo wynikających z jego dyktatu związków form, zdaje się wyznaczać ramy, których szczelność uchylać się może niekiedy na pokusę dopełnienia wyobrażonego przez wyrazowe w nieustającej potrzebie metaforyzowania własnych doznań i przeżyć.

Na koniec pozostaje mi wyrazić nadzieję, że powyższe rozważania i uwagi mają ślad w pracach zaproszonych do wystawy artystów. Ufam też, że uważny odbiorca w zaprezentowanym na wystawie skromnym

fragmentach ich twórczości odnajdzie nie tyle nowatorstwo, wyczerpująco jak się wydaje zarysowane i zrealizowane w klasycznej modernistycznej praktyce, ale oryginalność odwołującą się co prawda do tradycji idei nowoczesności, jednak przetwarzającą ją i filtrującą przez pryzmat ich własnego prywatnego świata i indywidualnych dyspozycji wyobraźni.

Istotnym dopełnieniem powyższego tekstu, zwyczajem poprzednich prezentacji, są refleksje własne artystów zamieszczone na ich autorskich stronach niniejszej publikacji. Niech pozostaną nimi także moje uwagi poświęcone ich twórczości, dedykowane im samym, jak również szerokim kręgom odbiorców.

### Elżbieta Cieszyńska

Twórczość Elżbiety Cieszyńskiej posiada pewien rys konceptualny. Z wyraźną wszak i zasadniczą różnicą względem radykalnej ortodoksji tego kierunku, ponieważ artystka swoje koncepcje, głównie tematyczne, materializuje plastycznie w zgoła konwencjonalnych dyscyplinach i właściwych im technikach. Niezależnie od powziętego tematu niosą one ze sobą często powracający w różnych postaciach motyw abstrakcyjnych koncentrycznych znaków o cechach gniazd, wirów lub kokonów otaczających i rozwijających się wokół swojego centrum. Czy będą to inspiracje przedmiotowe (cykle: *Archeologia krajobrazu*, *Twierdza*), czy metafory i idee (cykl: *Mapy pamięci*, *Hypatia*), wspomniany znak w różnych wariantach powraca z zagadkowym uporem, określając zarazem rozpoznawalny idiom jej obrazów, rysunków i grafik. Paradoksem tej twórczości jest jednocześnie fakt, że dla wizualizacji głębokiej introspekcji i analizy powziętych tematów, mających źródło w realnym, przedmiotowym świecie, stosuje artystka abstrakcyjne formy, uznając je nie tylko za jedynie adekwatne, ale także na tyle pojemne, by obejmowały wyrazowym potencjałem niczym mostem zawartą w nich treść.

### Marek Haba

Obrazy tego malarza stanowią przykład intrygującego przenikania walorów obrazowania opisowego z mocno odrealnionym. Na płaszczyzny mniej lub bardziej rozdręganych powierzchni atrakcyjnie rozmalowanych i fakturalnie złożonych, które w związku z tym już same w sobie mogłyby tworzyć zajmującą plastyczną narrację, nakłada on konstrukcje nieuchwytnych i zagadkowych struktur, określanymi środkami mimetycznymi. Jednak mocno światłocieniowa i zgoła iluzyjna tożsamość tych form gubi swoją przedmiotowość w bezprzedmiotowej materii swego tła. Efektem tej zaskakującej sytuacji jest stan zawieszenia, który trwa nieprzerwanie w naszej pamięci, pomimo tytułów pomagających osiągnąć grunt upragnionego zrozumienia. Zawieszenie to, bynajmniej nie będąc formalnym kompromisem, określa siłą zrealizowanych malarskich wyobrażeń.

### Dariusz Kościuk

Kształtowanie malarskiego znaku, który nie byłby jedynie prostym wizualnym destylatem, informacyjnym komunikatem i surowym graficznym rudymenem, jest nie lada sztuką. Jednoczesne zachowanie piktoralnych jakości obrazu z dynamiką i siłą możliwego skrótu wymaga dużej czujności, by nie ulec skrajnościom. Mariusz Kościuk od lat ćwiczy umiejętność utrzymania w tym zakresie właściwej równowagi, dzięki czemu jego obrazy, zachowując sensualny powab, posiadają moc daleko posuniętej syntezy wizerunku. Zdobyć nadzrędną jednak, zgodnie z logiką procesu redukcji cech przedmiotowych, obok wymienionych zalet jego prac okazuje się każdorazowo docieranie do nieoczekiwanych pokładów sensu określonego motywu, jego najgłębszej istoty, odsłanianych na drodze wciąż poszerzanych poznawczych granic własnej wyobraźni.

### Renata Szyszlak

Malarstwo abstrakcyjnego informelu posiada niewątpliwą atrakcyjność mającą źródło w, wydawać by się mogło, nieograniczonej swobodzie kształtowania malarskiego śladu. Jeśli w założeniu dodać do tego komponent malarskiej struktury wykorzystującej jakości mniej lub bardziej eksponowanej faktury, plastycznych mas itp., otrzymujemy efekt malarskiego pewnika bogatego w wachlarz rozmaitych wizualnych efektów... A jednak... tak mogłoby się wydawać, gdyby nie fakt, że być może ta właśnie konwencja bardziej niż inna – stosowana nie jako możliwy do zabawiania oczu festiwal malarskich smaków, a przede wszystkim będąc czułą membraną wewnętrznych dyspozycji wrażliwości autora – zdolna jest napełnić się trudem nadawania wspomnianym śladom znaczeń... to sytuacja nabiera zgoła innej perspektywy. Wpisana w metodę informelu poznawcza introspekcja, niesie bowiem spory ładunek ryzyka, by czułości i uważności nie zamienić w estetyzującą czułość i pustą nonszalancję. Uniknięcie tej pułapki wymaga dużej samokontroli, której skalę Renata Szyszlak zdaje się potwierdzać każdym swoim obrazem.

### Piotr Woroniec Jr

Piotr Woroniec przygodę z malarstwem zaczynał od mniej lub bardziej abstrakcyjnego, ekspresyjnie nacechowanego *entourage'u*. Jednak dość szybko dało się zauważyć, że artystę interesują montowane wielowymiarowe realizacje, polegające na mocnym przestrzennym rozwinięciu malarskiego procesu. Powstawały w efekcie barwne, kartonowe na ogół obiekty, głównie dwu- lub trójwymiarowe, a także rozmaite montaż na płaskim płótnie czerpiące z technicznej tradycji kolażu lub asamblażu. Od pewnego czasu malarz, wydaje się, znalazł formułę godzącą niejako te dwa żywioły, opierając swoje nieprzedstawiające, strukturalne malarskie wyobrażenia na bazie

aleatorycznie kształtowanych mas plastycznych stanowiących swoistą ektodermę obrazowego pola. Swobodnie budowane reliefy obrazów, chętnie przyjmujące odcisnięte ślady narzędzia, po zastygnięciu masy dopowiadane umiejętną ingerencją aplikowanej farby, odsłaniają niezwykle intensywne spektakle malar-



Prace Piotra Woronia. Wystawa *Artefakty 21*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, fot. z archiwum galerii

skich metafor. Wraz z autorskimi tytułami wciągają nas one w grę indywidualnego poetyzowania.

### Marek Olszyński

Swoje metaforyczne malarstwo, pełne zagadkowych abstrakcyjnych, nieco surrealistycznych znaków, łączy Marek Olszyński z dynamicznie kształtowaną ekspresyjną figuracją. Zacięcie krytyczne i zaangażowanie w społeczną aktualność, ubierane w groteskowe i pełne ironii kształty i równie groteskowy alogiczny letryzm, nie wykluczają jakże często pojawiającej się w tej twórczości poetyckiej i lirycznej narracji, sięgającej jakby do innego obszaru wrażliwości malarza. Narracja ta ujmuje niejednoznacznością i wyrazistą, zapadającą w pamięć bezprzedmiotową formą. Prześwitujące przez nią znaczenia filtrowane są tu abstrakcją przedstawienia, wprawiając nas w stan magnetycznego zakłopotania, będącego zarazem skutkiem znalezienia się w malarskim eksterytorium bogato rozpiętej palety barw i specyficznej miękkości powierzchni obrazu. Twórczość ta posiada trudne do zdefiniowania napięcie, wynikające, jak można przypuszczać z jednoczesnej obecności przeciwieństw: krytycznej odwagi spojrzenia i czulej dyspozycji oka. Ten twórczy ambaras być może najlepiej określa słowa kończące poemat *Jak* Edwarda Stachury, ulubionego skądinąd poety malarza... „cudne manowce, cudne manowce, cudne manowce...”.

### Tomasz Rolniak

Zostawić znaki po sobie... to ogólny, adekwatny dla etosu aktywności artystycznej przymiot, który okazuje się szczególnie odpowiedni dla określenia intencji twórczych Tomasza Rolniaka. Rozbrajająco bezinteresowna i – rzecz by można – krotochwilna chęć oznaczania swoją obecnością rozmaitych miejsc, przedmiotów i realnych sytuacji stanowi podświadomą być może potrzebę komunikacji artysty z otoczeniem. Kreślenie prostych, zazwyczaj geometrycznych figur, z których rodzaj nieregularnego trapezu wydaje się tu rozpoznawalnym autorskim stemplem, jest zarazem metodą „wrzutki” własnego *signum* w empiryczną potoczność. Wyraźne spersonalizowanie tego znaku poprzez zaistniały kontekst jest zastanawiającą próbą skonfrontowania obydwu obecności, co dzieje się bez ostentacji i wizualnej przemocy. Paradoksalność tego zabiegu być może określa jego zasadniczy zysk. Równoległe znaki te artysta przenosi często w konwencjonalne ramy obrazów czy obiektów eksponowanych we wnętrzach galerii i wówczas nabierają one zaskakującej, szczególnej mocy, stając się symbolicznym, intrygującym echem niewyraźnego.

### Maciej Majewski

Wyprawa Macieja Majewskiego w rejon abstrakcji jest wycieczką niepozabawioną istotnych przyczyn i równie istotnych skutków. Opuszczenie, niebezwzględne i zapewne nieostateczne przedstawieniowego terytorium, które bez konfliktu towarzyszy jego artystycznej praktyce, podyktowane zostało być może odległym marzeniem badacza kosmosu. Tak jakby matematyczna logika form wszechświata i astronomiczny paradoks astralnego uniwersum same podpowiedziały artyście cały zespół malarskiej morfologii. Ale ta łagodna, choć logiczna presja i wymóg motywu w pracach Macieja Majewskiego przybiera kształt fascynującej wizualnej refleksji i fantazji. Jego prywatna namalowana kosmogonia bardziej rządzi się prawami obrazowej składni, dotykając przede wszystkim odległych krańców własnej plastycznej imaginacji, gry przestrzeni, harmonii form i barw, niż chęcią zilustrowania gotowych, naukowo obliczonych projekcji atlasu nieba. Co ciekawe... poznanie artystyczne pokazuje tu swój uwodzicielski, a może i zwycięski pazur, wznosząc się ponad uniwersytecką naukę o gwiazdach i budowie Wszechświata.

### Appendix

Obecna wystawa zamyka, choć z pewnością nie wyjaśnia do końca specyfiki zjawiska, jakim w sztuce nowoczesnej i bieżącej jest sztuka abstrakcyjna. W podjętym projekcie trzech wystaw (*Realizm Abstrakcji / 2018*, *Abstrakcja i Natura / 2020*, *Abstrakcja – Znak, Symbol, Metafora / 2021*) poświęconych nieprzedmiotowym sposobom, głównie malarskiej, ekspresji

wizualnej starałem się dotknąć najistotniejszych, jak mi się wydaje, aspektów kształtujących znaczeniową i formalną istotę abstrakcyjnego utworu plastycznego. Według głównego założenia cyklu *Artefakty* podstawą wyodrębnienia i wyeksponowania podjętej problematyki były realizacje żyjących i aktywnych artystów mieszkających na Podkarpaciu, dla których język abstrakcji od dłuższego czasu jest jakością definiującą ich artystyczną tożsamość. Z pewnością mój wybór posiada oczywistą skazę subiektywności i nie wyczerpuje kreatywnego potencjału lokalnego artystycznego środowiska w tym zakresie. Ale też nie jest wykluczone, że być może ta sytuacja stanie się pozytywnym impulsem dla podjęcia i rozwinięcia w przyszłości podobnej problematyki w odmiennych realizacjach wystawienniczych.

Dla mnie osobiście, jako malarza, dla którego od lat pogranicze figuracji i abstrakcji, a także sama abstrakcja jest fascynującym, niezwykle pojemnym źródłem artystycznego reagowania i malarskiej artykulacji, ważne było również to, by odbiorca, zaciekawiony podjętą w projekcie propozycją, niezależnie od stylistycznych odmian prezentowanych form abstrakcyjnego obrazowania, dostrzegł nie tylko wspomniany szeroki wachlarz możliwości realizacyjnych, ale też poprzez nie i dzięki nim odkrył tego obrazowania poznawczą wobec świata właściwość.



Marek Majewski, *Haiku – Butterfly Efekt*, Wystawa *Artefakty 21*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, fot. z archiwum galerii

W swej istocie bowiem, przywołując refleksję Paula Klee, sztuka zawsze i przede wszystkim, niezależnie od różnorodności wizji i stylistycznych odmian, będzie dla twórcy „funkcją opanowania przestrzeni własnego doświadczenia”. Jeśli zasada ta zrealizuje się zgodnie z pulsem indywidualnej wrażliwości artysty, jego marzeń, snów, doznań i najgłębszych przeżyć, pozostanie na zawsze przejmującym świadectwem zarówno obecności jego samego, jak i czasu, w którym przyszło mu żyć.

MAREK OLSZYŃSKI

# Niesamowita opowieść o udanym projekcie *ART AND SCIENCE*

## Rekonstrukcja emocjonalna historii naszego pierwszego, mazurskiego spotkania w 2017 r.

Historia narodzin tego projektu dotyczy czasów, kiedy jeszcze bezapelacyjnie wierzyłem w sens mojej edukacyjnej misji dla Narodu Polskiego – zwłaszcza wśród jego najbardziej empatycznej i rokującej realne nadzieje części, to jest dzieci i młodzieży – poprzez uwrażliwienie sztukami „przepięknymi”. Prowadziłem wówczas w Przeworsku cykliczne zajęcia plastyczne, na które przychodziło też kilka osób dorosłych. Sam pomysł na tego rodzaju spotkania został poniekąd wymuszony przez moją byłą dyplomantkę z rzeszowskiej uczelni, gdzie pracuję. To właśnie ona stała się przysłowio- wym zaczynem do stworzenia warunków na spotkanie w przyszłości – w odpowiednim czasie i takim też miejscu – dwóch osób przekonanych do pomysłu współpracy naukowo-artystycznej, których połączyły ziomalskie korzenie, zainteresowanie sztuką i niewątpliwa, wzajemna, branżowa ciekawość. A było to tak...

Pani Lucyna, obecnie tytułowana już „Magisterką Sztuk Pięknych”, szukała wówczas miejsca do rozwijania swojego plastycznego talentu, co w jej wypadku skończyło się udanym dyplomem artystycznym w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jednak zanim to nastąpiło, zgłosiła się ona do przeworskiego muzeum z pytaniem, czy są tam prowadzone warsztaty plastyczne, gdyż zbierała doświadczenie i prace do egzaminów wstępnych na studia. Władze muzeum zwróciły się zaś z pytaniem do mnie o możliwość cyklicznego prowadzenia takich zajęć, co bez wahania potwierdziłem, gdyż „belferka” jest moim wypracowanym latami uzależnieniem. I tak, przez krótki czas, w małej salce przy muzealnej Galerii Magnez wraz z grupką przyjaciół – pedagogów z ISP UR – prowadziłem nieodpłatnie zajęcia plastyczne. Nie pamiętam, a raczej nie chcę pamiętać, dlaczego zostały one wkrótce zamknięte, jednak trwały pamiętką po nich – oprócz wspomnianej już, zaliczonej na piątkę pracy dyplomowej pani Lucyny – jest założony przeze mnie profil w mediach społecznościowych o aktualnej nazwie *Przeworska Pracownia*, promujący te artystyczne kursy. W tym miejscu zaczyna się historia o niezwyklej roli profilu internetowego oraz o nieocenionej skuteczności integracyjnej patriotyzmu lokalnego, jak i jego roli w rozwijaniu badań naukowo-artystycznych. To

właśnie na stronie *Przeworskiej Pracowni* kilka lat temu pojawiło się pytanie o możliwość znalezienia artysty, który mógłby stworzyć do prywatnej kolekcji obrazy przedstawiające kilka motywów przeworskich. Jak się później okazało, zapytanie zamieszczone zostało przez samego dyrektora warszawskiego Instytutu Nenckiego PAN (IBD), prof. dr. hab. Adama Szewczyka – którego



Początek wernisażu wystawy *Art & Science Siła struktur* biologicznych w Instytucie Nenckiego PAN, 13 stycznia 2020 roku. Od lewej: Adam Szewczyk, Andrzej Legocki, Agnieszka Dobrzyń, Hanna Fabczak, Magdalena Senkowska, Marek Olszyński oraz Jerzy Duszyński

rodzina pochodziła właśnie z Przeworska – przyszłego głównego pomysłodawcy naszego cyklicznego sympozjum, koordynowanego wspólnie od lat przez warszawskich biologów i rzeszowskich plastyków. Sympozjum słynnego już nie tylko w Polsce, ale też cenionego przez twórców i naukowców poza naszymi granicami – projektu *Art and Science*. I tak wielki sentyment prof. Szewczyka do swoich rodzinnych korzeni i rodzimego krajobrazu, połączony z kolekcjonerską pasją, potrzebą poszerzania wiedzy plastycznej oraz z niezwykle oryginalnym pomysłem wzajemnej promocji sztuk plastycznych i nauk biologicznych, zainicjował naszą wieloletnią, niezwykle udaną i inspirującą dla obu stron współpracę. Adam (pozwalam sobie na taki zapis, gdyż jako wspomniani już ziomale, miłośnicy sztuki i lokalni patrioci, zobowiązani byliśmy przejść tzw. rytualne „tykające bruderszafty”), już w trakcie naszego pierwszego spotkania w Przeworsku, zaproponował rozpatrzenie



pomysłu wspólnej realizacji projektu badawczego, co – nie będę ukrywał – początkowo przyjąłem dość sceptycznie. Nastawienie to wynikało między innymi z pogłębiającego się z każdym rokiem przekonania, iż największym przekleństwem w naszym środowisku nie jest wcale znana wszystkim klątwa: *obyś cudze dzieci uczył, tylko: bodajbyś z artystami współpracował* – co niestety w trakcie kilku edycji sympozjum potwierdziło się w sposób niezwykle dobitny... Dopiero po rozmowie z moim uczelnianym kolegą, malarzem Antonim Niklem – szykowanym wtedy do objęcia funkcji szefa naszego wydziału – nabrałem nieco więcej serca do tego projektu. Antek był już wówczas po bardzo ważnych szkoleniach i spotkaniach, dotyczących zmian i nowych priorytetów w szkolnictwie wyższym. Był zatem dobrze



Wernisaż wystawy *Art & Science Siła struktur biologicznych* w Instytucie Nenckiego PAN, 13 stycznia 2020 roku. Widoczne prace od lewej: Robert Rabiej, *Time Structure m2.1*, 2019, druk cyfrowy, 30 x 42 cm, Dominika Surmacz, *Redukcja I i II*, 2019, technika własna, 70 x 70 cm, Krzysztof Pisarek, *Forma w rozpadzie*, 2019, fotografia, druk pigmentowy, 61 x 91,5 cm

zorientowany w potencjale i znaczeniu interdyscyplinarnych projektów, zwłaszcza kiedy współpraca miała dotyczyć tak elitarniej jednostki naukowej, jaką jest IBD PAN. Mając więc świadomość znaczenia zaproszenia do oficjalnej współpracy ze strony warszawskich biologów, postanowiliśmy ten projekt badawczy wspólnie przygotować. Antoni – już po oficjalnym objęciu stanowiska dziekana Wydziału Sztuki – zarekomendował mnie na stanowisko prodziekana ds. promocji i rozwoju naszego Wydziału, co zostało przez Koleżeństwo zaakceptowane i w ten sposób oficjalnie mogliśmy zająć się logistyką pierwszej edycji sympozjum oraz zdobywaniem środków finansowych, przed ustalonym już z Adamem Szewczykiem terminem i miejscem naszego spotkania. Wyznaczone ono zostało na wrzesień 2017 r., w niezwykle magicznym dla nas – plastyków miejscu, zwanym obecnie Stacją Badawczą w Mikołajkach k.

Olsztyna, należąca do Instytutu Biologii Doświadczalnej im. Marcelego Nenckiego PAN. Są to *trofiejne* budynki przedwojennego pensjonatu, przejęte przez Polskę Ludową od byłego właściciela ośrodka dla niemieckich kuracjuszy, niejakiego Herr Bomboscha. W tym pierwszym, najbardziej zwariowanym i improwizowanym przez plastyków projekcie, brali też udział artyści-pedagodzy z Uniwersytetu w Olsztynie.

Tematyka pierwszego sympozjum wyniknęła z tego, że w Instytucie Nenckiego metodyka badań opiera się przede wszystkim na wykorzystaniu różnych technik mikroskopowych – czyli bardzo inspirujących nas wizualnie i tematycznie superpowiększeń – gdzie, jak się później naocznie przekonałem, nawet w pobranej do takiego badania kropli wody z jeziora w bardzo dynamicznym stylu powstaje lub też wzajemnie „zjada się” mikro-ŻYCIE. Po dyskusjach z Adamem o rekomendowanej przez niego tematyce i specyfice zaplanowanego na Mazurach spotkania wybraliśmy temat, który mieścił się w zakresie działalności naukowej jego Instytutu, a zarazem gwarantował udane wyjściowe inspiracje tematyczne dla zaproszonych przez nas twórców. I tak też *Obrazowanie biologiczne: inspiracje niewidzialnym światem?* zapoczątkowało nasze pierwsze mazurskie sympozjum. Już podczas przygotowania wyjazdu na to sympozjum zaznaczyły się istotne różnice w mentalności plastyków i zdyscyplinowanych naukowców. Od tego czasu za przyjaźnieni wtedy z nami biologicy są większymi anarchistami w życiu codziennym, a my staraliśmy się spóźnić maksymalnie tylko 15 minut na umówione spotkania i dotrzymywać (wcześniej lub trochę później) wzajemnych ustaleń... To właśnie po pierwszym sympozjum jego Ojciec Chrzestny – Adam Szewczyk stwierdził, iż w wypadku współpracy z artystami trzeba mieć zawsze przygotowane warianty B, C i D, a gdy i one nie wypalą, trzeba zacząć improwizować, tak jak to czynią skutecznie od lat koledzy plastycy.

Na koniec niniejszej czołobitnej laurki dla cyklicznego już w tej chwili sympozjum wypada wspomnieć, że nasz projekt, oprócz niewątpliwej „punkcikowej opłacalności”, niezwykle uwiarygodnił nasze artystyczne badania inspirowane naukami biologicznymi i poszerzył zakres zainteresowania dookolnym światem, w jego mikro- i makroskali, co widoczne jest także w nowej tematyce prac zaproszonych do niego artystów. Jednak już od pierwszego projektu w 2017 r. nie przechodzi mi natretna myśl, że my, artyści, bierzemy cały czas udział w jakimś tajemnym, wyrafinowanym i rozbudowanym badaniu biologiczno-chemicznym, być może dotyczącym poszukiwania przyczyny szybszego prostowania się zwojów mózgowych podczas spisywania wielokrotnych sprawozdań z realizacji projektów...

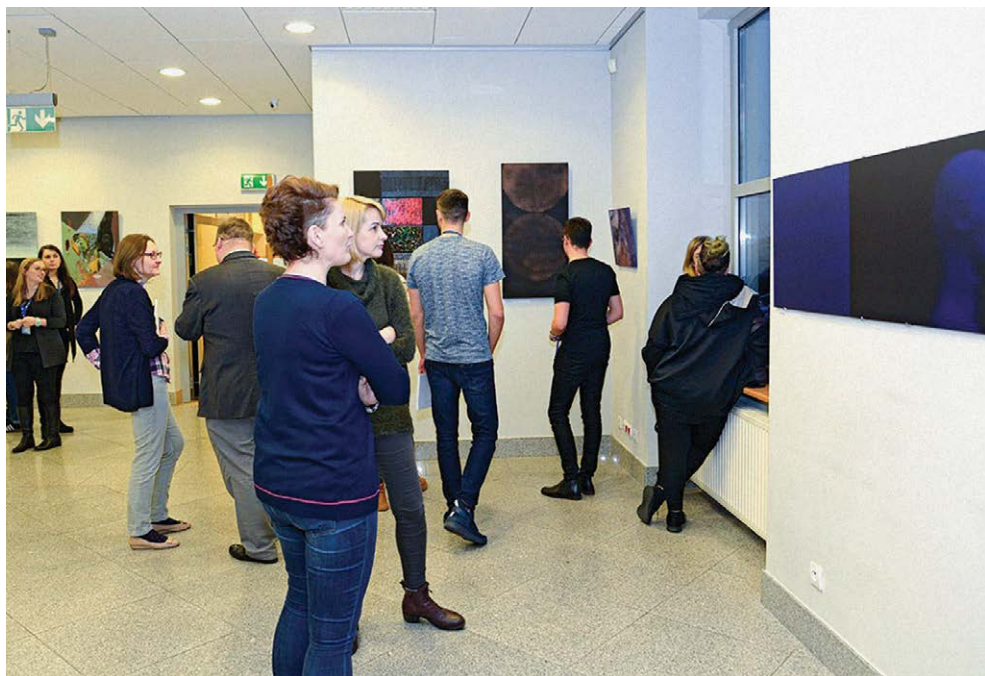
# Art & Science: od nauki do sztuki?

Projekty z pogranicza sztuki i nauki (Art & Science) realizujemy w Instytucie Biologii Doświadczalnej PAN im. M. Nenckiego w Warszawie (razem z Fundacją Marcellego Nenckiego Wspierania Nauk Biologicznych) oraz w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego od roku 2017. Tematem pierwszego spotkania biologów i artystów sztuk wizualnych było obrazowanie biologiczne. To pojęcie oznacza wykorzystanie różnych technik mikroskopowych we współczesnej biologii molekularnej i biochemii. Kolejne spotkania dotyczyły zjawiska bioróżnorodności, struktur biologicznych oraz wizualności zjawiska powstania życia we wszechświecie. Każdy projekt rozpoczynał się od wykładów obejmujących tematykę spotkań. W ramach każdego projektu wydano katalogi opisujące zarówno prezentowane wykłady oraz przedstawiające prace artystów wykonane w ramach projektu. Prace artystów były także pokazywane na wielu wystawach w krajowych i zagranicznych galeriach i ośrodkach akademickich. Naszą ambicją było przyciągnięcie do współpracy także studentów oraz młodych twórców.

W niniejszym artykule chciałbym syntetycznie odpowiedzieć na trzy pytania. Jaki był fundament podjętej współpracy między artystami sztuk wizualnych a biologami? Jakie intelektualne korzyści mogą mieć artyści sztuk wizualnych ze współpracy z biologami? Co może wynikać z projektów Art & Science dla szerszej publiczności?

## Ciekawość: fundamentem współpracy?

Rozmowa naukowca z artystą pozornie może przypominać dialog osób mówiących różnymi językami: komunikacja jest trudna a wyrafinowana wymiana idei praktycznie niemożliwa? Czy sztuka i nauka to tak odległe obszary intelektualnej działalności, że komunikacja między nimi jest niemożliwa? Odrzucając wszelkie formalne różnice i poszukując kartezjańskiego wspólnego fundamentu dochodzimy do jednej aktywności, która jest wspólna dla nauki i sztuki. Tym wspólnym fundamentem jest ciekawość. Ciekawość dotycząca zarówno świata, który nas otacza, jak i samych rezultatów kreatywnych poszukiwań. Wydaje mi się, że właśnie „ciekawość” była fundamentem skutecznych realizacji czterech projektów Art & Science w ostatnich latach.



Wernisaż wystawy *Art & Science Siła struktur biologicznych* w Instytucie Nenckiego PAN, 13 stycznia 2020 roku. Po prawej stronie praca Mirosława Pawłowskiego *Kamuflaż-Skan 4 Blue*, 2019, druk UV na płycie aluminiowej, 35 × 100 cm

Ciekawość dotyczyła, po pierwsze, samej idei pierwszego projektu: czy obrazy systemów biologicznych będą interesujące i inspirujące dla artystów? Współczesna mikroskopia fluorescencyjna pozwala tworzyć obrazy o skomplikowanych kształtach i żywych kolorach. Obrazy podlegają naukowej analizie pozwalając zrozumieć skomplikowane funkcje komórek.

Ciekawość, po drugie, obejmowała także sferę organizacji samego projektu. Czy pobyt na Stacji Badawczej Instytutu Nenckiego PAN w Mikołajkach może być atrakcyjny dla artystów. Czy hermetyczny język współczesnej nauki nie odstręczy raczej artystów od projektu. Czy nasza pasja do badań naukowych zostanie akceptowana przez artystów? Czy wreszcie zdolność komunikacji naukowców, tematów naukowych może być dostatecznie jasna dla artystów?

Po trzecie, pojęcie „ciekawości” dotyczyło także rezultatów w samego projektu. Czy prace wykonane w czasie pierwszego projektu *Obrazowanie biologiczne: inspiracje niewidzialnym światem* będą w stanie stworzyć wystawę interesującą dla naukowców i szerokiej publiczności. Pierwsza wystawa miała miejsce w styczniu 2018 roku w Instytucie Nenckiego i byliśmy ciekawi jak zostanie przyjęta przez społeczność Instytutu Nenckiego PAN. W końcu, takie wydarzenie nie miało jeszcze miejsca w stuletniej historii Instytutu Nenckiego!

Jestem głęboko przekonany, że ciekawość, wynikająca z różnych przesłanek, stanowiła fundament naszej współpracy. Wydaje się, że odpowiedzi na wszystkie pytania wyżej wymienione była pozytywna. Po pierwsze, Stacja Naukowa w Mikołajkach była przestrzenią, która pozwoliła na stworzenie dobrej, kreatywnej atmosfery spotkania. Po drugie, język naukowych prezentacji oparty w dużej części na obrazach mikroskopowym był w dużej części zrozumiały. Po trzecie, wystawa prac stworzonych w czasie projektu spotkała się z bardzo pozytywną oceną naukowców!

### **Czy współczesna biologia pozwala zobaczyć zjawiska „niewidoczne”?**

W dniu 17 stycznia 2018 roku w sali Centrum Neurobiologii Instytutu Biologii Doświadczalnej PAN im. M. Nenckiego odbył się wernisaż wystawy pierwszego spotkania Art & Science *Obrazowanie biologiczne: inspiracje niewidzialnym światem*. Jesienią 2018 roku odbyła się druga edycja projektu Art & Science – *Sztuka bioróżnorodności*. Od 28 kwietnia do 5 maja 2019 roku w Przeworsku odbyła się trzecia Art & Science – *Siła struktur biologicznych*. Czwarty projekt *Sztuka powstania życia* miał swój początek w 2020 roku.

To m.in. wizualność współczesnych nauk biologicznych przekonała nas do podjęcia próby realizacji projektów Art & Science. Ostatnie lata spowodowały niezwykle rozkwit mikroskopowych technik obrazowania w naukach biologicznych. Stało się to za sprawą powstania nowych, dotychczas nieznanymi, technik mikroskopowych np. wysokorozdzielczej mikroskopii fluorescencyjnej. Otrzymywane rezultaty eksperymentów naukowych, z wykorzystaniem w/w technik mikroskopowych, zawierają także elementy estetyczne. Proponując obrazowanie mikroskopowe jako temat projektu byliśmy ciekawi, jak taką inspirację odbiorą ludzie sztuki. Wydało nam się, że zabieramy artystów w plener, w obszary, w których jeszcze nigdy nie byli!

### **O korzyściach dla szerokiej publiczności: sztuka współczesna językiem komunikacji odkryć naukowych?**

Współczesna nauka, a dotyczy to wszystkich dziedzin, stała się niezwykle hermetyczna. Nauka posługuje się wysoce skomplikowanym językiem, co powoduje, że przekaz informacji do społeczeństwa jest utrudniony. Próby popularyzacji naukowych osiągnięć przez samych naukowców często są nieskuteczne. Taki stan rzeczy sprzyja także pokusie manipulacji, to znaczy przekazywania fałszywych wiadomości służących naukowej dezinformacji. Współczesny internet jest niestety idealnym medium ułatwiającym tego typu działalność. Czy artysta może wspierać naukowca w procesie tzw. *science communication*, czyli zwiększania rozumienia odkryć naukowych przez społeczeństwo? Wydaje się, że sztuka współczesna może

być właśnie skutecznym medium do odkrywania głębokiego znaczenia naukowych odkryć. Realizowane projekty Art & Science były próbą poszukiwania takich interakcji. Pragniemy w przyszłości zrealizować działania dotyczące wykorzystania sztuki współczesnej jako narzędzia upowszechniania nauk biologicznych. Pomysł jest bardzo trudny, ale jednocześnie inspirujący i nowatorski. Wyniki badań biologicznych, podobnie jak opis działań naukowców, są trudne do przekazania społeczeństwu. Jednym z głównych sposobów na kreowanie przez naukowców treści wyników badań jest obraz, który w postaci komunikatu naukowego jest najbardziej reprezentatywną i współcześnie najpopularniejszą formą przekazu informacji naukowej. Wykorzystanie obrazów do tego celu wymaga połączenia tekstu, grafiki, a także coraz częściej elementów multimedialnych. Czy można tutaj wykorzystać język i warsztat sztuki współczesnej, które mogą stanowić niekonwencjonalny i skuteczny środek przekazu złożonych treści naukowych społeczeństwu?

Warto tu wspomnieć także, że ostatnie badania psychologiczne wskazują, że interakcje ze sztuką mogą zwiększyć kreatywność. Według autorów tych badań estetyczne poruszenia wynikające z obcowania ze sztuką są podobne do stanu „twórczej inspiracji”, która poprzedza kreatywne działanie. Stąd konkluzja, że kreatywna osoba powinna oglądać i analizować sztukę współczesną!

### **Zakończenie**

Realizacja opisanych projektów Art & Science była możliwa dzięki współpracy wielu osób z w/w instytucji naukowych i akademickich. Mówiąc inaczej: interesujący i ciekawy pomysł miał szczęście trafić na grupę osób, która uwierzyła, że warto zrealizować ten eksperyment. W szczególności należy tu podkreślić bardzo ważną rolę Marka Olszyńskiego z Uniwersytetu Rzeszowskiego, który przekonał innych artystów do udziału w kolejnych projektach Art & Science. Każdy zrealizowany projekt miał swój publikacyjny ślad: katalog polsko-angielski, zaprojektowany przez Mirosława Pawłowskiego z Uniwersytetu Rzeszowskiego, który dobrze służył promowaniu idei naszych działań. Część prac, która została przekazana Instytutowi Biologii Doświadczalnej PAN im. M. Nenckiego przez artystów, uczestników projektów, stanowiła fundament zbioru sztuki współczesnej nazwanej Nencki Art Collection. Instytut Nenckiego PAN jest pierwszym instytutem biologicznym w Polskiej Akademii Nauk, który ma kolekcję sztuki współczesnej inspirowanej projektami naukowo-artystycznymi. Opiekę nad kolekcją sprawuje Fundacja Marceliego Nenckiego Wspierania Nauk Biologicznych kierowana przez Hannę Fabczak. Mam nadzieję, że wspólne, przyszłe projekty naukowców i artystów sztuk wizualnych, będą dobrze służyć kreatywności tych środowisk.

JULIA RUT

## BIO ART

Studenckie Koło Naukowo-Artystyczne RAZEM działające w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego zostało zaproszone przez organizatorów projektu Art & Science *Sztuka Powstania Życia* do zorganizowania konkursu na wystawę towarzyszącą tegorocznej edycji projektu. Inicjatorem włączenia studentów do wystawy był profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego, związany z Instytutem Sztuk Pięknych, dr hab. Marek Adam Olszyński – koordynator i współpomysłodawca projektu Art & Science.

Konkurs został zorganizowany dla studentów i absolwentów Instytutu Sztuk Pięknych oraz członków i byłych członków koła RAZEM. Na konkurs wpłynęło

Maciej Wnuk, Instytut Biologii i Biotechnologii Uniwersytetu Rzeszowskiego – wszyscy uczestnicy wzięli udział w dwóch wystawach o charakterze pokonkursowym pt. *BIO ART*.

Jury wyróżniło 13 prac autorstwa 12 uczestników, które oprócz zakwalifikowania do dwóch pokonkursowych wystaw zostały zaprezentowane na dodatkowych zagranicznych wystawach, towarzysząc głównemu projektowi. Po ostatniej z nich zostaną przekazane do Nencki Art Collection – zbioru sztuki współczesnej przy Instytucie Nenckiego Polskiej Akademii Nauk.

Uczestnicy – zarówno studenci, jak i absolwenci Instytutu Sztuk Pięknych – podeszli do tematu tegorocznej edycji, tj. *Sztuka Powstania Życia*, w sposób twórczy i indywidualny; niektórzy zinterpretowali temat bardziej dosłownie, inni szukali bezpośredniego nawiązania do świata nauki. Wszyscy, zachowując własne upodobania i styl, starali się jak najlepiej przekazać istotę wszystkich edycji projektu – czyli związek między sztuką a nauką. Prócz wielości pomysłów i interpretacji uczestnicy zaprezentowali również zróżnicowanie technik: zdecydowana większość wybrała druk cyfrowy, pojawił się także druk płaski, rysunek, fotografia czy praca z użyciem niekonwencjonalnych materiałów.

Wystawy pokonkursowe *BIO ART* odbyły się kolejno w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, w Galerii Rynek 6 Jarosławskiego Ośrodka Kultury i Sztuki oraz w Galerii w Holu u Attavantich w Jarosławiu.

Wystawa w dolnej sali rzeszowskiego BWA trwała od 29.04.2021 do 23.05.2021 r. Aranżacją studenckiej wystawy zajął się profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego dr hab. Marek Pokrywka związany z Instytutem Sztuk Pięknych UR.

Wystawa w Galerii Rynek 6 Jarosławskiego Ośrodka Kultury i Sztuki oraz w Galerii w Holu u Attavantich w Jarosławiu trwała od 4.06.2021 do 30.06.2021 r.

Po tych wystawach wyróżnione przez jury prace były prezentowane na kolejnych zagranicznych ekspozycjach, towarzysząc głównej wystawie projektu.

Możliwość udziału w tym projekcie była niezwykle ciekawym doświadczeniem, zwłaszcza zmierzanie się z wyzwaniem poszukiwania relacji między sztuką a nauką w twórczy, artystyczny sposób.



Shadi Hamama, *Zupa pierwotna*, druk cyfrowy 50 x 70 cm

71 prac autorstwa 33 uczestników – każdy z nich mógł zgłosić maksymalnie trzy prace.

Na mocy decyzji jury, w którego skład wchodził przedstawiciel organizatorów projektu: Piotr Rędziniak, dyrektor Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, przewodniczący jury; Hanna Fabczak, prezes Fundacji Marceliego Nenckiego Wspierania Nauk Biologicznych; Adam Szewczyk, Instytut Nenckiego Polskiej Akademii Nauk; Bernadetta Korczewska, kurator Galerii Głównej u Attavantich w Jarosławiu; Ábel Kónya, dyrektor Miskolci Galeria, zastępca dyrektora Herman Otto Muzeum – Miskolc, Węgry; Agnieszka Iskra-Paczowska, Instytut Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego;

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

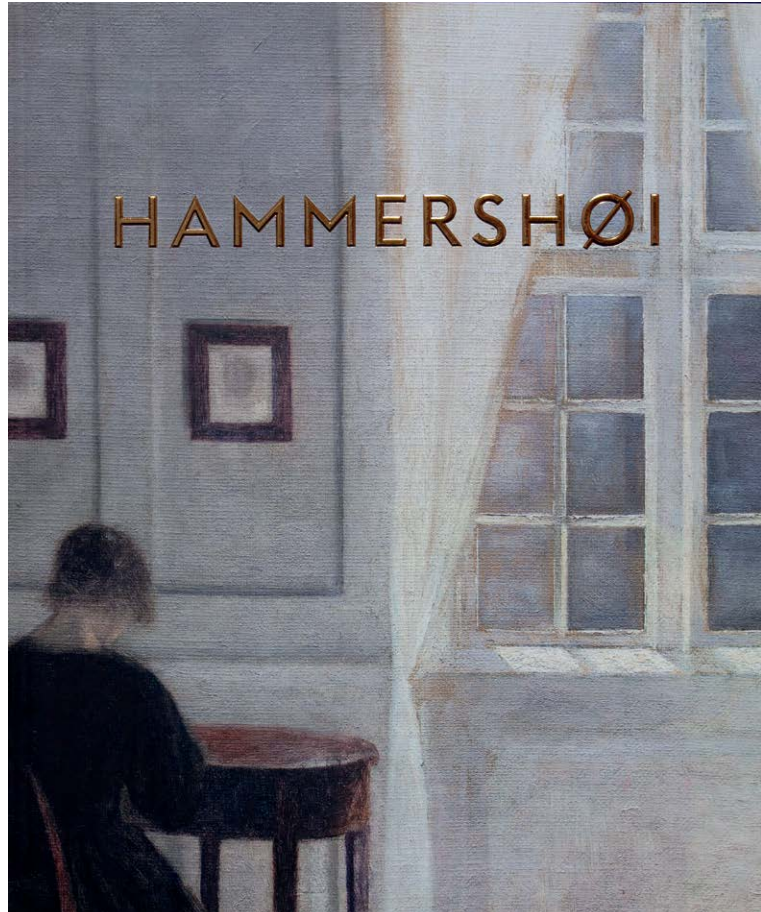
ORCID 0000-0001-6939-5352

# Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza

Poznańska wystawa *Światło i cisza* to pierwsza monograficzna prezentacja dorobku Vilhelma Hammershøia zorganizowana w Polsce. Żyjący w latach 1864–1916 duński artysta uznawany jest za jednego z najwybitniejszych twórców przełomu wieków XIX i XX. Organizacja wystawy była ogromnym przedsięwzięciem – zgromadzono na niej prace artysty ze zbiorów muzeów duńskich, szwedzkich, norweskich, francuskich, holenderskich oraz prywatnej kolekcji ambasadora Johna L. Loeba Jr.

Ekspozycję zorganizowano w starej części muzeum i ta przestrzeń znakomicie współgrała z pracami. Wystawę otwierały wielkoformatowe zdjęcia z archiwum Hammershøia przedstawiające rodzinę i samego artystę we wnętrzach kolejnych mieszkań, kolejnych pracowni. Stanowiły one formę wprowadzenia w przestrzeń obrazów, które przyniosły Hammershøiowi największe uznanie – kameralnych, tchnących spokojem wnętrz. Utrzymane w wąskiej, zgaszonej gamie kolorystycznej oleje na płótnie oddają to, co Witold Rybczyński opisał jako „ideę domu”. Prywatność i domowość – dwa wielkie odkrycia rosnącego w znaczenie mieszczaństwa pojawiły się najpierw w społeczeństwie holenderskim, by już w wieku XVIII rozprzestrzenić się na inne kraje północy Europy, a także Anglię, Francję i państwa niemieckie<sup>1</sup>. Funkcja estetyczna tych wnętrz podporządkowana jest użytkowej; codzienny komfort zapewniają meble oraz przedmioty ograniczone do ilości niezbędnej. Klimat intymności i bezpieczeństwa budują przestrzeń i światło.

Hammershøi oddaje nastrój domu poprzez nietypową budowę kadru, „pusty” pierwszy plan i miękkie światło. Przesiana przez okienne szprosy łagodna smuga rozjaśnia podłogę w *Pokoju przy Strandgate ze światłem słonecznym na podłodze*, refleksy świetlne na ramach obrazów i oparciu kanapy ożywiają *Wnętrze. Dawna sofa*. Czasem pojawia się postać – czytająca, układająca prosty bukiet, odpoczywająca, zajęta drobnymi codziennymi czynnościami, wtopiona we wnętrze pokoju. Jak w obrazie *Wieczór w salonie. Matka i żona artysty*, w którym ciemne suknie kobiet zlewają się z tłem, a płynące spoza kadru złotawe światło wydobywa z mroku ich twarze, biały fartuch żony i dłonie zajęte szyciem. Tytuł wystawy – światło i cisza – najlepiej oddaje wrażenie zadomowienia, braku pośpiechu,



Okładka albumu towarzyszącego wystawie, fot. K. Pisarek

powściągliwości i precyzji gestów płynące z tych portretów domowego ogniska.

Wystawa była zaaranżowana tematycznie, więc w kolejnych salach można było podziwiać krajobrazy, pejzaże miast, martwe natury pochodzące z wczesnego okresu twórczości Hammershøia oraz prace na papierze – akty, portrety, szkice i rysunki.

Różnorodność technik i motywów spaja wrażliwość artysty, charakterystyczne podejście do tematu: zatrzymane, pozornie nieefektywne kadry codzienności. Nie poszukuje ujęć najbardziej wyrazistych czy ekspresyjnych. „Dzianie się” tych portretów ludzi, miast i wnętrz rozgrywa się w warstwie malarskiej – prostoty, szlachetnej gamy kolorystycznej, pięknego światła.

**Wystawa:** *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza*

**Miejsce:** Muzeum Narodowe w Poznaniu

**Termin:** 21 listopada 2021 – 6 lutego 2022

**Kuratorka:** Martyna Łukasiewicz

**Aranżacja:** Paulina Tyro-Niezgoda, Piotr Matosek

<sup>1</sup> W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, przekł. K. Husarska, Kraków 2015, s. 117.

# Kalendarium 2020

## Styczeń

Od 13 stycznia w Nencki Art Collection w warszawskim Instytucie Biologii Doświadczalnej PAN można było obejrzeć wystawę *Art & Science 3 – Siła struktur biologicznych II*. Wzięli w niej udział: Kamila Bednarska, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Mirosław Pawłowski, Krzysztof Pisarek oraz Magdalena Uchman. Wystawa miała kolejne odsłony w Galerii R+ w Akademii Sztuki w Szczecinie oraz w Galerii ZSP w Rzeszowie.

13 stycznia w Galerii Centrum w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie miał miejsce wernisaż *Ósmej Wystawy Grafiki Członków Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie*, w której brał udział Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 31 stycznia.

16 stycznia w Galerii Sztuki Miejskiego Ośrodka Kultury w Dębicy otwarto wystawę I Pleneru Rysunkowego w Czudcu *CZUDRYS 2019*. Prezentowano m.in. prace Małgorzaty Drozd-Witek, Marleny Makiel-Hędrzak, Janusza Pokrywki. Była to wystawa współtowarzysząca prezentacji: *NIKIFORY – Malarstwo – Rzeźba. Prace ze zbiorów Roberta Piękosia*.

Od 17 stycznia do 17 lutego w Stacji Badawczej QUT-SIDER ART w Krakowie trwała międzynarodowa wystawa *Sztuka dnia codziennego*, w której wzięło udział 81 artystów z Polski, Włoch, Stanów Zjednoczonych, Niemiec i Rosji. Na wystawę nadesłano 128 prac, wśród których znalazła się praca Anny Steligi.

W dniach 17–18 stycznia w Akademii Pedagogicznej w Krakowie odbywała się X Międzynarodowa Konferencja Szkoleniowo-Naukowa z cyklu *Psychiatria i Sztuka: Rola terapii kreatywnych na poziomie osobistym i społecznym*. Anna Steliga wygłosiła referat pt. *Sztuka w życiu outsiderów – sztuka życia osób z niepełnosprawnością intelektualną i z zaburzeniami psychicznymi*.

*KIODYGRESY* to kolejny Międzynarodowy Przegląd Sztuki Współczesnej. Wzięła w nim udział Renata Szyszlak. Wystawa była prezentowana od 22 stycznia w Lidzbarskim Domu Kultury oraz Zamku-Muzeum Warmińskim w Lidzbarku Warmińskim – Oddziale Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

31 stycznia w Šarišská Galéria w Preszowie na Słowacji nastąpiło otwarcie wystawy *Międzynarodowego Triennale Malarstwa Regionu Karpat – Srebrny Czworokąt – Przemysł 2018*. Swoje prace prezentowali Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 29 marca.

## Luty

7 lutego na zaproszenie mieleckiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku Anna Steliga wygłosiła wykład *Kobiety w sztuce*.

14 lutego w Galerii Oda, w Ośrodku Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, miała miejsce wystawa *Miłość – Kolegium Sztuk Wizualnych Akademii Sztuki w Szczecinie*, podczas której swoje prace zaprezentował Mirosław Pawłowski.

## Marzec

Od 6 marca w Galerii Sztuki Współczesnej w Ostrowie Wielkopolskim była prezentowana indywidualna wystawa Renaty Szyszlak pt. *Relacje*.

10 marca w Wileńskim Centrum Grafiki na Litwie odbył się wernisaż wystawy *10th International Triennial of Small Graphic Forms*, na której swoje grafiki prezentował Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 4 kwietnia.

17 marca w Galerii Międzynarodowego Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie miał miejsce wernisaż wystawy *Graficzki. Heroiny i Heroinki* – prezentującej twórczość nesterek grafiki polskiej oraz graficzek młodego i średniego pokolenia. Kuratorką – wpiśniętej się w Międzynarodowy Rok Kobiet wystawy pod patronatem honorowym SMTG – była Malwina Niespodziewana-Rados. Swe prace zaprezentowały również graficzki z ISP UR: Agnieszka Dobosz, Joanna Janowska-Augustyn i Magdalena Uchman. Ekspozycja trwała do 3 kwietnia.

Wśród zorganizowanych w marcu ekspozycji online na Międzynarodowej Wystawie Plakatu *Unity in Strength* (Ningbo, Chiny) swoją pracę zaprezentował Mirosław Pawłowski.

Od 18 marca w Galerii 36.6. Instytutu Sztuk Plastycznych w Cieszynie była prezentowana wystawa *International Ex-libris Competition North Cyprus & Poland*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

## Kwiecień

Od 7 kwietnia do 27 września w National Taiwan Museum of Fine Arts można było oglądać prestiżową wystawę *International Biennial Print Exhibit: 2020 R.O.C.*, której część stanowiła praca Mirosława Pawłowskiego.

W Barcelonie w Hiszpanii w trwającym od 9 kwietnia konkursie *From the trenches. One day less, one more design. Design is on fire* udział wziął Kamil Skrzypiec.

Od 24 kwietnia w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu na *Międzynarodowej Wystawie Sztuki Współczesnej „Znaki Apokalipsy”* swoje prace prezentowali Tadeusz Boruta oraz Łukasz Gil. Była to jedna z największych międzynarodowych wystaw organizowanych w Polsce. Wybrane do wystawy zostały 172 dzieła 93 artystów z Polski, Litwy, Słowacji, Ukrainy, Białorusi, Danii, Brazylii i Francji.

## Maj

Od 11 maja do 3 czerwca w Galerii Sztuki Dwór Karwacjanów w Gorlicach trwała indywidualna wystawa prac malarskich Małgorzaty Drozd-Witek pt. *Antaby i trwałość nietrwałości*.

22 maja zaczęła się wirtualna pokonkursowa wystawa grafiki *4th International Printmaking Triennial* w Belgradzie w Serbii, gdzie swoje prace prezentowali Łukasz Cywicki, Marcin Jachym oraz Agnieszka Lech-Bińczycka.

Od 22 maja do 14 czerwca w Ville-d'Avray koło Paryża (Francja) trwała ekspozycja pokonkursowa *I Biennale Internationale du Carton Grave BICG*, w której brała udział Małgorzata Drozd-Witek.

## Czerwiec

Na początku czerwca podczas 2. edycji *TKO International Miniprint 2020* w Japonii w Tokyo Metropolitan Theatre swoje prace przedstawiła Agnieszka Dobosz. Wystawa miała kolejne odsłony – w Kyoto (22–30.08.2020) w Artzone Kaguraoka oraz w Osace (4–16.09.2020) w Gallery Irohani.

Od 1 czerwca na stronie Muzeum Sztuki w Łodzi rozpoczęła się publikacja prac artystów i artystek biorących udział w międzynarodowym projekcie *Praca = Dokumentacja wyobraźni*, w którym uczestniczyła Jadwiga Sawicka.

1 czerwca w Gallery MajdanArt w Majdanpek w Serbii miał miejsce wernisaż wystawy *First International Online Exhibition White Nights Majdanart 2020*, w której udział wzięli Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 30 czerwca.

W ramach *Portrait-Masque-Camouflage* w Galerii Manualis we Francji swoje prace prezentował Mirosław Pawłowski.

W Muzeum Archidiecezji Warszawskiej podczas wystawy *Życie zadane – medalierskie rozmowy z Janem Pawłem II*, trwającej od 5 czerwca do 25 października, swoją pracę *Cuncta Valde Bona* przedstawiła Katarzyna Woźniak.

6 czerwca w Cultural Center of Gornji Milanovac w Serbii uroczyście otwarto pokonkursową wystawę *15th International Biennial of Miniature Art*, na której swoje grafiki prezentował Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 31 sierpnia.

Od 9 czerwca do 16 września w Instytucie Polskim w Düsseldorfie podczas wystawy *Chopin & Beethoven w polskiej sztuce plakatu* można było oglądać prace Wiesława Grzegorzcyka.

Częścią festiwalu Cannes Film Market (Marché du Film de Cannes) organizowanego w czerwcu był fragment pełnometrażowego filmu fabularnego *Koński ogon (The horse tail)* autorstwa Justyny Łuczaj-Salej. Film reprezentował Polskę jako jeden z pięciu projektów, pokazywany był jako część *New Horizons' Polish Days Goes to Cannes*.

Od 9 czerwca do 30 października obraz *Formy tradycji* autorstwa Tadeusza Boruty był prezentowany na wystawie *Nie samym chlebem* w Muzeum Diecezjalnym „Dom Długosza” w Sandomierzu.

Od 12 czerwca do 14 sierpnia w ramach *International Virtual Engraving Printmaking Biennial* w Turcji w 7 wirtualnych galeriach zaprezentowano dzieła 604 artystów, w tym grafikę *Jedwab VI* Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

15 czerwca otwarto wystawę *5th International Biennial of Small Etching Graphium* w Galerii De Arta HELIOS – Timișoara w Rumunii, w której brał udział Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 5 października.

18 czerwca w Warszawie odbywał się VII Kongres Uniwersytetów Dziecięcych. Mały Uniwersytet Rzeszowski reprezentowała pełnomocnik rektora ds. MUR – Anna Steliga.

Od 23 czerwca do 4 października w ruinach Teatru Victoria w Gliwicach miała miejsce wystawa *Oazy wolności. Niezależny ruch wystawienniczy w latach 80.* Organizatorem ekspozycji było Muzeum w Bytomiu, a jej autorem był Tadeusz Boruta, który także pokazywał na niej swoje obrazy. Ekspozycja obejmowała 100 prac 40 artystów, którzy w latach 80. w swoich dziełach wyrażali ducha wolności. O poziomie i randze tej wystawy świadczy fakt, że znalazła się ona wśród laureatów 41. edycji konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku SYBIL-LA 2020 w kategorii „wystawy czasowe”.

26 czerwca w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie została otwarta wystawa *Tu Muranów*, w której brała udział Jadwiga Sawicka.

W ostatnich dniach czerwca na wystawie pokonkursowej 40. *Mini Print International of Cadaqués* w Hiszpanii wśród 409 artystów z 41 krajów swoje prace zaprezentował Grzegorz Frydryk.

## Lipiec

2 lipca w Galerii Wystaw Czasowych w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie odbył się wernisaż prac Agnieszki Jankowskiej – *Archiwum Pamięci. Wystawa Retrospektywna Jankowska.*

Podczas 11. Międzynarodowego Triennale Małej Formy Graficznej w Częstochowie można było obejrzeć prace Łukasza Cywickiego oraz Grzegorza Frydryka.

18 lipca w Ośrodku Kultury i Aktywności Lokalnej w Bisztyнку miał miejsce wernisaż wystawy pokonkursowej III Ogólnopolskiego Biennale Malarstwa Pejzaż Architektoniczny – *Bisztynek 2020* z udziałem Małgorzaty Drozd-Witek (laureatka wyróżnienia) i Jarosława Sankowskiego.

W Indiach do 4th *Rajeshwari Kala Mahotsav* – międzynarodowej wystawy odbywającej się w formie pokazu online, zakwalifikowały się prace Mirosława Pawłowskiego.

W dniach 18 lipca – 15 września w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy trwała ekspozycja IV Ogólnopolskiego Konkursu Malarstwa im. Leona Wyczółkowskiego. Wśród artystów biorących udział w wystawie znaleźli się: Antoni Nikiel, Jarosław Sankowski oraz Magdalena Uchman.

## Sierpień

Podczas poplenerowej wystawy rysunku CZUDRYS 2, jaka miała miejsce w Ośrodku Kultury w Czudcu w dniach 5–12 sierpnia, można było obejrzeć dwie prace Katarzyny Woźniak: *Nowy początek w Czudcu* oraz *Ku pamięci M.M.H.*

6 sierpnia w Muzeum Wojtecha Löfflera w Starym Mieście w Koszycach miała miejsce wystawa zbiorowa pt. *Každý deň je jedným malým životom – Vlado Broniševský (Každý deň je jedno malé živie – Vlado Broniševský)*. Wzięła w niej udział Renata Szyszlak.

Od 7 do 28 sierpnia w Galerii r\_z ZPAP w Rzeszowie trwała indywidualna wystawa Anety Suslinnikow pt. *Asambl.*

12 sierpnia nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy pokonkursowej *International Ex-libris Competition and Exhibition*, która towarzyszyła 38th FISAE Congress w Londynie w Anglii. Na wystawie tej swoje prace prezentował Łukasz Cywicki.

Od 13 do 18 sierpnia w Naantali w Finlandii odbywał się XXXIV Międzynarodowy Kongres Ekslibrisu, podczas którego nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy pokonkursowej – *International Ex-libris Competition* w Kristoffer Hall, gdzie Łukasz Cywicki otrzymał III nagrodę za ekslibris.

29 sierpnia w Istambule w Turcji otwarto wystawę *International Virtual Engraving Printmaking Biennial*. W wystawie wzięła udział Renata Szyszlak.

Od 29 sierpnia do 9 października trwała ekspozycja 11. Międzynarodowego Biennale Miniatury w Ośrodku Promocji Kultury Gaude Mater w Częstochowie. Na wystawie swoje prace zaprezentowali m.in. Łukasz Cywicki, Grzegorz Frydryk, Agnieszka Jankowska, Anna Kamycka, Ondrej Revický, Dorota Sankowska, Jarosław Sankowski, Katarzyna Tereszkievicz oraz Piotr Woroniec jr.

29 sierpnia w MDK w Łańcucie otwarto wystawę XVI Międzynarodowego Pleneru Malarskiego *W kręgu Pogranicza, Łańcut – Brzoza Królewska*. Wśród ekspozycyjnych prac znalazły się obrazy Renaty Szyszlak.

## Wrzesień

3 września w Galerii Cyklad w Siros w Grecji otwarto wystawę *TransPrint 2 PL/GR, Contemporary Polish & Greek Printmaking Exhibition*. Wystawa towarzyszyła sympozjum MEDEA organizowanemu przez Akademię Sztuki w Szczecinie oraz Stowarzyszenie Wspierania Rozwoju Sztuki, Nauki i Technologii MEDEA. Wśród



prac eksponowanych na wystawie można było obejrzeć grafiki Pawła Bińczyckiego, Grzegorza Frydryka, Agnieszki Lech-Bińczyckiej, Marka Olszyńskiego, Mirosława Pawłowskiego, Kamila Skrzypca, Anety Suslinnikow oraz Magdaleny Uchman.

10 września w Palacio de Pimentel w Valladolid w Hiszpanii otwarto *VII Bienal Internacional de Grabado Aguafuerte 2020*. Wystawa obejmowała dzieła 45 artystów, w tym dwie grafiki Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

Po raz dwudziesty w Musée du Petit Format d'Art Contemporain Nismes w Belgii została zainicjowana seria wystaw małej formy artystycznej na papierze, w których swoje prace prezentował Paweł Bińczycki. Pierwsza wystawa trwała w dniach 5.09–4.10.2020: MPFAC/CC Action Sud – Nismes; kolejna ekspozycja 17.10–15.11.2020: Espace Beau Site – Arlon.

W dniach 10–11 września w Przemyślu został przedstawiony międzynarodowy projekt *Centrum światów jest tutaj* z udziałem Liliany Kalinowskiej, Łukasza Kuśnierza, Karoliny Niwelińskiej, Ondreja Revického oraz Jadwigi Sawickiej (kuratorzki projektu).

W ramach projektu *Nature is my Homeland* powstałego ze środków Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej (NAWA) w Galerii Białej Fundacji Tytano w Krakowie miała miejsce wystawa – *Ś M I E Ć Ś M I E Y Ć*, której częścią stały się działania twórcze Grupy 13, w tym również Agnieszki Dobosz – członkini grupy.

Wystawa *A-21 International Art Exhibition – Art Pozy Pandemics 2020* odbywająca się w dniach 15 – 22 września w Muzeum Harada no Mori w Kobe w Japonii stała się okazją do prezentacji prac Mirosława Pawłowskiego. Wystawa była objęta Honorowym Patronatem Instytutu Kultury przy Ambasadzie RP w Tokio.

18 września w ramach *Athens Open Art* w galerii Art Number 23 w Thissio (Ateny) została otwarta wystawa, w której brała udział Agnieszka Lech-Bińczycka.

24 września Galeria Sztuki Współczesnej ArtNova 2 w Katowicach zaprezentowała wystawę *Around Men – International Exhibition of Graphics and Paintings*. W projekcie polsko-ukraińsko-tadżyckim wzięli udział: Łukasz Cywicki, Marek Olszyński, Renata Szyszlak oraz Magdalena Uchman.

Od 25 września 2020 do 22 stycznia 2021 r. w Sofii w Bułgarii trwała wystawa pokonkursowa *19th Lessedra World Art Print Annual* w Lessedra Gallery, gdzie swoje prace zaprezentowała Małgorzata Drozd-Witek.

W ostatnim dniu września także w Sofii w Bułgarii w San Stefano Gallery otwarto wystawę *Sofia International Paper Art Biennial*, której częścią stała się twórczość Agnieszki Jankowskiej.

## Październik

1 października w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie została otwarta wystawa *Żywe magazynty: Artibus*, prezentująca prace z kolekcji Zachęty, w tym prace Jadwigi Sawickiej.

Do 8. edycji wystawy *Miniprint International Rosario* w Argentynie, której uroczysty wernisaż nastąpił 9 października, zakwalifikowane zostały grafiki Grzegorza Frydryka.

22 października w Galerii Willa w Łodzi miało miejsce uroczyste otwarcie *17. Międzynarodowego Triennale Małe Formy Grafiki Polska – Łódź 2020*. Do wystawy głównej dopuszczono 830 grafik 303 artystów, w tym grafiki Pawła Bińczyckiego, Łukasza Cywickiego, Grzegorza Frydryka, Marcina Jachyma oraz Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

Od 10 do 31 października w Galerii 12 w Centrum Kulturowym w Przemyślu trwała indywidualna wystawa grafiki Łukasza Cywickiego pt. *Przestrzeń czasu/ linoryt*.

Od 10 października w Transylvanian Art Centre w Sfântu Gheorghe w Rumunii trwała wystawa pokonkursowa *6th Graphic Art Biennial*, na której pokazano m.in. grafiki Pawła Bińczyckiego, Agnieszki Lech-Bińczyckiej, Mirosława Pawłowskiego i Magdaleny Uchman.

Od 11 października do 31 grudnia miała miejsce pokonkursowa ekspozycja jubileuszowego *X Triennale Rysunku Współczesnego – Lubaczów 2020* w Galerii Oficyna Muzeum Kresów w Lubaczowie. W wystawie brali udział Małgorzata Drozd-Witek, Dorota Sankowska i Jarosław Sankowski.

12 października otwarto wystawę pokonkursową *4. Bienal Internacional de Mini Print 2020 – Laguna Paiva* (Argentyna), w której udział brali Łukasz Cywicki i Małgorzata Drozd-Witek.

Od 15 października w ramach *International Virtual Art Exhibition* organizowanego przez Central University of Himachal Pradesh (Dharamshala/Indie) swoje prace publikowała Magdalena Uchman.

W organizowanej przez Fundację Pinata wystawie pt. *Pandemia. Sztuka w czasach zarazy* udział wzięła Aneta Suslinnikow.

19 października w Ottawa School of Art Gallery w Kanadzie nastąpiło otwarcie wystawy *Eighth International Miniature Print Biennale Exhibition*, na której swoje prace prezentował Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 22 listopada.

Od 20 października do 20 listopada w Ekaterinburgu w Rosji miała miejsce wystawa *International Triennial of Ex-libris and Small Format Print Graphics – World Culture Heritage*, na której zaprezentowano grafiki Pawła Bińczyckiego oraz Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

22 października został konsekrowany kościół Saint John Paul II Polish Catholic Church w Swindon (Anglia), do którego Tadeusz Boruta namalował korpus 16 dzieł (2 monumentalne obrazy ołtarzowe oraz 14 stacji Drogi Krzyżowej).

Podczas *Ecuador Poster Biennial 2020* w Ekwadorze (Ameryka Południowa) swoje prace zaprezentował Mirosław Pawłowski.

Do międzynarodowego konkursu i wystawy *Osten Biennial of Drawing 2020* w Skopje w Północnej Macedonii zakwalifikowane zostały prace *Enter* i *Filtr* autorstwa Jarosława Sankowskiego oraz Anety Suslinnikow.

Od 29 października 2020 do 21 marca 2021 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM miała miejsce wystawa *Artyści z Krakowa. Generacja 1950–69*, w ramach której Tadeusz Boruta prezentował trzy obrazy. Jeden z nich był głównym motywem promującym wystawę (plakat, banery, okładka katalogu). Prezentacji towarzyszyła obszerna monografia/katalog będący pogłębioną refleksją nad uwarunkowaniami twórczości artystów pokolenia lat 50. i 60.

## Listopad

4 listopada w ramach *Maxi Print Berlin 2020* w berlińskiej Galleri Heike Arndt DK otwarta została wystawa z udziałem prac Agnieszki Lech-Bińczyckiej i Pawła Bińczyckiego.

5 listopada w Art Gallery Cultural Center Rexhep Mitrovica w Kosowie odbył się wernisaż wystawy *First International Biennale of Graphics*, podczas którego można było oglądać prace Łukasza Cywickiego.

6 listopada w Iliya Beshkov Art Gallery – Pleven w Bułgarii odbyła się ceremonia otwarcia pokonkursowej wystawy *10th Anniversary Biennial of Small Forms*. W wystawie tej brał udział Łukasz Cywicki.

W Muzeum Franza Mayera w Meksyku podczas *XVI Międzynarodowego Biennale Plakatu* można było obejrzeć plakaty autorstwa Wiesława Grzegorzcyka.

23 listopada w Auli Wielkiej Zbrojowni ASP w Gdańsku rozpoczęły się *Cyfrowe konfrontacje* – ogólnopolska impreza przybliżająca różne postawy oraz poszukiwania w grafice cyfrowej. Na wystawie swoje prace prezentowali również artyści graficy z ISP UR: Marcin Dudek, Joanna Janowska-Augustyn, Anna Kamycka. Wydarzenie było połączone z symposium *online*, na którym – w ramach krótkiego wykładu – została przedstawiona Pracownia Druku Cyfrowego z ISP UR.

W ramach wystawy *4 International Biennial of Miniature Art – Timisoara 2020* (Rumunia), której otwarcie nastąpiło 26 listopada, swoje prace prezentowali Grzegorz Frydryk i Agnieszka Lech-Bińczycka.

27 listopada w Galerii Arsenał w Białymstoku otwarta została międzynarodowa wystawa *Milk me sugar*, prezentująca kolekcję Galerii, w tym prace Jadwigi Sawickiej.

W Dubaju w Zjednoczonych Emiratach Arabskich prezentowana była wystawa *HOPE – Emirates International Poster Festival (EIPF)* z udziałem Mirosława Pawłowskiego.

## Grudzień

Od 3 grudnia 2020 do 10 stycznia 2021 r. w czasie wystawy *Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2019–2020* organizowanej przez BWA Rzeszów można było oglądać prace: Grzegorza Frydryka, Łukasza Gila, Jarosława Sankowskiego, Anety Suslinnikow, Renaty Szyzłak oraz Magdaleny Uchman. Nagrodę Prezydenta Miasta Rzeszowa za grafiki z serii *Ja-Ona* otrzymała Agnieszka Lech-Bińczycka, a Piotr Woroniec Jr za cykl prac *Atlas* otrzymał wyróżnienie honorowe.

3 grudnia w Perugii we Włoszech miał miejsce wernisaż *VI Edition Biennale di Grafica Contemporanea – Premio Diego Donati*. Na wystawie prezentowano grafiki *Katharsis II* Agnieszki Lech-Bińczyckiej oraz *Lighthouse* i *Tsunami* Pawła Bińczyckiego.

5 grudnia w trakcie *25. Międzynarodowego Wschodniego Salonu Sztuki Lublin 2020* odbywającego się w Galerii CSK Nagrodę Grand Prix otrzymała Agnieszka Jankowska.

Podczas *12. International Senefelder Award* odbywającego się w Galerii Stadtgeschichte w Offenbach w Niemczech II nagrodę otrzymała Magdalena Uchman.

8 grudnia w audycji Polskiego Radia Rzeszów *Śladami Pegaza* o dwutomowej publikacji książkowej *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część I. Teksty i eseje wizualne oraz Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze* z autorkami monografii rozmawiała redaktor Justyna Piekło. W programie gościły Edyta M. Nieduziak, Iwona Bugajska-Bigos i Anna Steliga.

Od 11 grudnia 2020 do 13 stycznia 2021 r. w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu prezentowana była wystawa *Artefakty 20./ Młoda Grafika Podkarpacia – Teraz MY! 6/127*, której kuratorem był Łukasz Cywicki.

12 grudnia w Kantorówce – Ośrodku Dokumentacji i Historii Regionu Muzeum Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim miała miejsce wystawa zbiorowa: *W duchu Tadeusza Kantora – Lekcje wielopolskie – o wszystkim pamiętać i wszystko zapomnieć*. Trzydniowe lekcje dla studentów Scuola d'Arte Drammatica poprowadzili: Marek Haba, Marek Pokrywka, Renata Szyszlak, Piotr Woroniec. Sympozjum zostało uwieńczone wspólną wystawą prac.

W trakcie wystawy *V Ogólnopolskiego Konkursu Plastycznego Kolaż – Asamblaż* mającej miejsce w BWA Olkusz swoje prace mieli okazję zaprezentować Grzegorz Frydryk oraz Agnieszka Jankowska.

W ramach konkursu i przeglądu znaków graficznych *11th WOLDA (Worldwide Logo Design Award)* odbywającego się w Meerbusch w Niemczech Nagrodę „Best of Show” (za *redesign* znaku graficznego gabinetu lekarskiego dr Joanny Staryszak) otrzymał Wiesław Grzegorzcyk.

W Nantong Art Museum w Chinach w trakcie wystawy plakatu *The Yangtze River. The Future* swoje prace przedstawił Mirosław Pawłowski.

W Museum of the City w Skopje w Północnej Macedonii podczas *5th International Ex Libris Skopje 2020* swoje prace prezentowali Paweł Bińczycki, Agnieszka Lech-Bińczycka (laureatka III nagrody) Jacek Marchowski oraz Ondrej Revický.

# Kalendarium 2021

## Styczeń

Od 11 stycznia do 16 kwietnia w Hiszpanii miała miejsce pokonkursowa wystawa *Open Art 20 x 20 Mini Print International Barcelona*, w której udział wzięli Grzegorz Frydryk.

## Luty

Od 5 lutego do 31 marca w Biurze Wystaw Artystycznych w Krośnie była prezentowana druga odsłona wystawy *Artefakty 19 – Abstrakcja i natura*, z udziałem prac malarskich Magdaleny Cywickiej.

Od 20 lutego do 30 kwietnia miała miejsce ekspozycja pokonkursowa *11th Lessedra International Painting & Mixed media Competition* w Lessedra Art Gallery, Sofia, Bułgaria, gdzie swoje prace prezentowali Łukasz Kuśnierz i Małgorzata Drozd-Witek.

Od 26 lutego w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie można było zwiedzać indywidualną wystawę *Synergia: Piotr Woroniec – rzeźba i Piotr Woroniec Jr – malarstwo*. Wystawa towarzysząca: Ewelina Kołakowska, *Divertimento – grafika i malarstwo*.

## Marzec

Od 18 marca do 19 maja w Vernon Public Art Gallery w Kanadzie można było oglądać prace 28 artystów z całego świata, zakwalifikowane do *Okanagan Print Triennial*. Wśród prezentowanych grafik znalazły się prace Pawła Bińczyckiego.

19 marca w Wyższym Seminarium Duchownym we Lwowie po raz pierwszy upubliczniono rzeźbę figuralną wykonaną z piaskowca pt. *Św. Józef z Dzieciątkiem* autorstwa Józefa Jerzego Kierskiego.

W Muzeum Narodowym we Wrocławiu wspólną wystawą Łukasza Huculaka i Jadwigi Sawickiej zainaugurowany został projekt *W głębi obrazu*.

Przedsięwzięcie artystyczno-badawcze *Moja matka, moja córka*, na które składały się rozmowy z artystkami oraz prezentacje ich dzieł, realizowano od marca do grudnia 2021 r. W projekcie uczestniczyły m.in. Justyna Łuczaj-Salej oraz Barbara Porczyńska.

## Kwiecień

4 kwietnia w Centro Cultural w Rosario w Argentynie odbyło się uroczyste otwarcie wystawy *8th International Triennial of Miniprint*. Prezentacja, w której brał udział Łukasz Cywicki, trwała do 8 maja.

W kwietniu Anna Steliga została zaproszona jako specjalistka do ośmioosobowego składu kolegium sędziów kompetentnych, dokonujących ewaluacji narzędzi do badań aktu twórczego w działaniach arteterapeutycznych, przygotowanych w ramach projektu *Z sobą i o sobie – czyli spotkanie z pacjentem. W poszukiwaniu strategii diagnozy i weryfikacji w działaniu arteterapeutycznym przez sztuki wizualne* realizowanego w latach 2021–2022 przez dwa ośrodki: Akademię Sztuk Pięknych i Uniwersytet Śląski w Katowicach.

Od 29 kwietnia do 23 maja w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie odbyła się Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej towarzysząca symposium czwartej edycji międzynarodowego projektu *Art & Science – Sztuka Powstawania Życia/ Art of Origin of Life*. Wystawy organizowane były w kolejnych miesiącach roku 2021: od 4 do 30 czerwca w Galerii Głównej u Attavanti w Jarosławiu; od 17 do 31 lipca w Bašta – Cultural and Community Centre Bardejov na Słowacji; od 3 września do 7 listopada w Muzeum Hermana Oco w Miskolcu na Węgrzech, zaś od 7 września do 26 września w Wela Art Gallery w Gasny we Francji. We francuskiej galerii Wela wraz ze stowarzyszeniem Create For Better Life swoje prace zaprezentowali artyści z Polski, Europy, Azji, USA. Do realizacji projektu zaproszono m.in. Kamilę Bednarską, Łukasza Cywickiego, Józefa Jerzego Kierskiego, Antoniego Nikła, Marka Olszyńskiego, Mirosława Pawłowskiego, Kamila Skrzypca, Anetę Suslennikow, Magdalenę Uchman, Piotra Woronia Jr oraz Katarzynę Woźniak.

## Maj

W Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie pierwsze upublicznienie miała realizacja rzeźbiarska w granicie pt. *Kwitnący kamień* autorstwa Józefa Jerzego Kierskiego.

7 maja w Galerii Szarej w Katowicach otwarta została wystawa *Przyjemność obcowania* z udziałem Jadwigi Sawickiej; wystawa prezentowana była następnie w Krupa Gallery we Wrocławiu.

Od 15 maja w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej miała miejsce druga odsłona projektu *W głębi obrazu* z udziałem Łukasza Huculaka, Jadwigi Sawickiej, Karoliny Niwelińskiej i doktorantów: Liliany Kalinowskiej, Barbary Komanieckiej, Jacka Machowskiego i Barbary Porczyńskiej.

W dniach 21 maja – 25 czerwca w Stacji Badawczej Outsider Art w Krakowie trwała Międzynarodowa wystawa *Arytmia* z cyklu *10 × 10*. W międzynarodowym projekcie organizowanym przez Stowarzyszenie Psychiatria i Sztuka im. dr. A. Kowala brało udział 110 autorów z Polski, Włoch, Japonii, Rosji, Szwajcarii, Francji, Stanów Zjednoczonych, wśród których była Anna Steliga.

Od 26 do 30 maja trwała prezentacja prac *International Print Mail Art Project 2021 Open Call*, Stichting Grafein – Amsterdam (Holandia) z udziałem Małgorzaty Drozd-Witek i Anny Kamyckiej.

Od 27 maja do 27 czerwca w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych im. prof. W. Kotkowskiego w Rzeszowie miała miejsce zbiorowa wystawa *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy*. W projekcie wzięło udział 135 artystów z Polski, Portugalii, Ukrainy, Hiszpanii, Słowacji, USA, Danii i Belgii. Współorganizatorkami projektu i kuratorkami wystawy były Jadwiga Sawicka i Anna Steliga. Wystawie towarzyszyła prezentacja dwutomowej publikacji: *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część I. Teksty i eseje wizualne* (Wyd. UR, Rzeszów 2019) i *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze* (Wyd. UR, Rzeszów 2020).

Od 27 maja do 27 czerwca w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie trwała wystawa zbiorowa *Biennale ZPAP 2020–2021*, w której udział wzięli m.in. Łukasz Gil oraz Magdalena Uchman.

## Czerwiec

Od 1 czerwca do 25 lipca w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu miała miejsce międzynarodowa wystawa zatytułowana *Obrazy inspirowane życiem i twórczością Nikifora i Violi Berki*. Wystawa była zrealizowana w ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Promocja kultury polskiej za granicą – Z Nikiforem na Węgry – Z Violą Berki do Polski*. W międzynarodowym projekcie brało udział 56 artystów z Polski, Węgier, USA, Ukrainy i Austrii, którzy prezentowali 75 prac. Wśród nich znalazła się praca Anny Steligi.

2 czerwca w Muzeum Śląska Opolskiego odbył się wernisaż indywidualnej wystawy Jadwigi Sawickiej pt. *Stare rany*.

Od 6 czerwca w murach Muzeum Zamkowego w Malborku można było odwiedzać wystawę *XXVII*

*Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu Współczesnego.* Na ekspozycji m.in. prezentowane były grafiki Łukasza Cywickiego oraz Pawła Bińczyckiego.

W dniach 10–27 czerwca w 20. *Międzynarodowym Festiwalu Fotografii Fotofestiwal Łódź* uczestniczyła Justyna Łuczaj-Salej.

11 czerwca w Filharmonii Łódzkiej im. A. Rubinsteina otwarto ekspozycję pokonkursową *VII Międzynarodowego Biennale Obrazu QuadroART* z udziałem Magdaleny Cywickiej, Małgorzaty Drozd-Witek, Agnieszki Jankowskiej, Renaty Szyszlak oraz Piotra Woronia.

Do głównej wystawy *41. Mini Print International Of Cadaques 2021* w Hiszpanii wśród propozycji 642 artystów zakwalifikowane zostały prace Grzegorza Frydryka.

13 czerwca w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej *Ogólnopolskiego Biennale Sztuki – 46. Salon Zimowy – Radom 2020*, w której udział wzięli: Małgorzata Drozd-Witek, Marcin Dudek, Agnieszka Jankowska, Agnieszka Lech-Bińczycka – nominacja do nagrody.

Od 16 czerwca trwała wystawa pokonkursowa *X Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego – Lubaczów 2020* w Galerii TEST Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie. Uczestniczyli w niej m.in. Małgorzata Drozd-Witek, Dorota Sankowska, Jarosław Sankowski.

16 czerwca nastąpiło otwarcie *2. Międzynarodowego Triennale Grafiki* w Cieszynie. Organizatorem Triennale był Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego oraz Uniwersytet Śląski w Katowicach. Zgłoszono 2884 prace, z których na wystawie zaprezentowano 229, w tym grafiki Pawła Bińczyckiego, Grzegorza Frydryka i Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

Od 17 czerwca do 30 września w Lessedra Art Gallery w Sofii/Bułgaria trwała pokonkursowa wystawa *20th Lessedra World Art Print Annual* z udziałem Małgorzaty Drozd-Witek.

Od 18 czerwca na płycie placu Defilad w Warszawie prezentowany był wielkoformatowy napis *Wolne ciała!* – instalacja tekstowa Jadwigi Sawickiej.

W dniach 21–30 czerwca odbyła się *online* wystawa *II International Printmaking Exhibitions* w Trakya w Turcji, gdzie prezentowano m.in. prace Łukasza Cywickiego.

24 czerwca Instytut Sztuk Pięknych UR zorganizował spotkanie-debatę z człowiekiem, któremu udało się

niemożliwe – tj. zaproszenie do Polski – do Torunia (2019) artystki światowej sławy Mariny Abramović i na imponującej powierzchni (3500 m kw.) przedstawienie jej kultowych prac (wystawa *Do czysta*). Wydarzenie nosiło tytuł *Artysta – Kurator – Wystawa. Spotkanie z Wacławem Kuczma, kuratorem wystawy Mariny Abramović.*

25 czerwca w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie została otwarta wystawa Jadwigi Sawickiej *Okladka obca książce. Interwencja w bibliotece.*

W czerwcu podczas Kazanlak Rose Festival w Bułgarii oficjalnie otwarto w Kazanlak Art Gallery *Międzynarodowy 9 Miniprint Kazanlak 2021*. W wystawie wziął udział Grzegorz Frydryk.

Od 26 czerwca do 31 lipca w Nowohuckim Centrum Kultury można było oglądać m.in. grafiki Pawła Bińczyckiego oraz Grzegorza Frydryka zakwalifikowane do wystawy głównej *Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie 2021*.

27 czerwca redaktor Justyna Piekło w audycji Okolice Kultury przeprowadziła wywiad dla Polskiego Radia Rzeszów z kuratorem wystawy *Do czysta*, gościem Instytutu Sztuk Pięknych UR – Wacławem Kuczma, zatytułowany *Kurator wystawy to menedżer – Wacław Kuczma*.

W czerwcu na kanale YT Instytutu Sztuk Pięknych UR pojawiły się filmy promujące Międzynarodowy Projekt Artystyczno-Naukowy *Marina Abramović. Wolność absolutna*. O wystawie film nagrała Justyna Łuczaj-Salej.

29 czerwca w Warszawie odbywał się VIII Kongres Uniwersytetów Dziecięcych. Mały Uniwersytet Rzeszowski reprezentowała pełnomocnik rektora ds. MUR – Anna Steliga.

W ramach programu Cracow Art Week Krakers 2021 na wystawie pt. *Kronika zapowietrzonych dni* w Jan Fejkiel Gallery w Krakowie prezentowane były prace 30 artystów. W wystawie udział wzięła Agnieszka Dobosz.

## Lipiec

Od 1 do 30 lipca trwała grecko-polska wystawa grafiki *Artists Without Borders/ Paper No Limit – Illusion, 10+10 Poland* w Municipal Gallery w Patras w Grecji. W *Salonu* prace wystawiali m.in. Łukasz Cywicki i Maciej Cywicki.

W City Gallery w Užicach w Serbii otwarto *15th International Graphic Art Biennial Dry Point*, w którym uczestniczyła Agnieszka Dobosz.

W Bibliotece Powiatu Szujskiego Povilas Visinskio na Litwie swoje prace prezentowała Agnieszka Jankowska.

Podczas *International Contemporary Miniprint of Kazanlak 2021* w Fine Arts Gallery wśród 450 prac artystów z 35 krajów znalazły się grafiki Agnieszki Dobosz.

## Sierpień

Od 1 sierpnia w Galerii r\_z w Rzeszowie trwała indywidualna wystawa prac Magdaleny Uchman pod nazwą *Bloody Love*.

Od 13 sierpnia do 30 września w Varna City Art Gallery w Bułgarii miała miejsce wystawa *21th International Print Biennial Varna*. Wśród 471 grafik artystów z 46 krajów można było obejrzeć prace Agnieszki Lech-Bińczyckiej oraz Magdaleny Uchman.

26 sierpnia podczas 15. Międzynarodowego Sympozjum Kultur Lokalnych odbywającego się w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Starym Sączu Magdalena Uchman wygłosiła referat *Malarstwo i grafika. Prezentacja własnej twórczości*.

## Wrzesień

Od 1 września w przestrzeni miejskiej w Łodzi, w ramach Festiwalu Łódź 4 kultur na bilbordzie prezentowana była praca Jadwigi Sawickiej *Wizja zera niepokoju*.

Od 3 września do 20 października w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu miała miejsce jubileuszowa wystawa w *40 x Słonne 1981–2021* z udziałem Łukasza Cywickiego.

4 września w CAC „White World” w Kijowie nastąpiło otwarcie *Second International mini print Triennial „Intaglio”*. Wśród małych form graficznych artystów z całego świata odnaleźć można było mezzotintę *Seigaiha wave* Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

W dniach 4–17 września trwała wystawa artystów plastyków z Lublina i Münster pod nazwą *Pomost kultury. Lublin – Münster. Święto przyjaźni/ Kultur bogen. Lublin – Münster. Freundschaft Feiern*. W wydarzeniu uczestniczyła Agnieszka Jankowska.

Od 9 września w Galerii Gardzienice należącej do Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice w Lublinie miała miejsce indywidualna wystawa *Archiwum. Agnieszka Jankowska*, w której autorka zaprezentowała prace powstałe w latach 2020–2021.

Od 10 września w Szwajcarii w ramach 22. *International Triennale Grenchen 2021* były prezentowane prace graficzne. Na wystawie można było oglądać m.in. drzeworyty Pawła Bińczyckiego oraz linoryty Łukasza Cywickiego.

W dniach 10–11 września w Przemyślu miała miejsce kolejna edycja międzynarodowego projektu *Centrum światów jest tutaj* z udziałem Jadwigi Sawickiej oraz doktorantów: Liliany Kalinowskiej i Pawła Korbusa (zespół kuratorski projektu).

Od 10 września do 31 października w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu można było oglądać prace artystów grafików zaproszonych imiennie do udziału 10. *Międzynarodowym Triennale Grafiki – Kolor w Grafice – Toruń 2021*. Na wystawie swoje prace prezentowali m.in. Łukasz Cywicki, Agnieszka Dobosz oraz Magdalena Uchman.

16 września miała miejsce siódma odsłona Międzynarodowego Forum Artystycznego *Na papierze bez granic...* pod patronatem Jego Magnificencji Rektora UMCS prof. Radosława Dobrowolskiego. Do wystawy zostali zaproszeni artyści z Litwy, Słowacji, Niemiec, Japonii, Tajlandii, Indii oraz Polski, w tym Agnieszka Jankowska.

Od 16 września do 10 października w Centrum Spotkań Kultur w Lublinie w Galerii Wystaw Czasowych odbyło się uroczyste otwarcie międzynarodowej wystawy *Na papierze bez granic*, wpisanej w program 7. *Międzynarodowego Forum Artystycznego – Lublin 2021*. W wystawie brali udział Łukasz Cywicki i Agnieszka Jankowska.

Od 22 września do 13 października w Largo Art Gallery w Warnie w Bułgarii odbyła się pokonkursowa wystawa *4th International Exlibris Competition*, gdzie Łukasz Cywicki otrzymał Certificate of Honour.

22 września rozpoczęła się międzynarodowa wystawa *The International Painting Biennial, Chisinau 2021*, w której udział wzięła Renata Szyszlak. Wystawa została zaprezentowana w National Art Museum of Moldova.

Od 25 do 28 września w Supraślu odbywały się VI *Ogólnopolskie Warsztaty Graficzne dla nauczycieli szkół plastycznych* organizowane przez Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie. Jedną z prowadzących warsztaty była Magdalena Uchman.

25 września w Warszawie z okazji Zjazdu Delegatów Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza wydano opracowaną graficznie przez Anetę Suslinników publikację *Lipie albo centrum świata. Profesora Bachorza wędrówki do źródeł*.

30 września w ramach Warsaw Gallery Weekend otwarta została indywidualna wystawa Jadwigi Sawickiej *Royal Bodies* w galerii BWA Warszawa.

## Październik

1 października w Muzeum Sztuki w Łodzi otwarta została kolejna odsłona kolekcji *Atlas nowoczesności. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku. Ćwiczenia*, w której prezentowane były prace Jadwigi Sawickiej.

W Galerii Sztuki Współczesnej we Włocławku 1 października odbył się finał *II Ogólnopolskiego Biennale Rysunku Czas – Ruch – Przestrzeń*. Do drugiego etapu zakwalifikowano 82 prace, w tym dwie autorstwa Jarosława Sankowskiego w technice druku cyfrowego.

1 października w Galerie Brotzinger w Pforzheim w Niemczech otwarto wystawę *Das kline format – 11. Internationale Biennale Aus Tschenstochau / 11. Międzynarodowe Biennale Miniatury – Częstochowa 2020*. W wystawie, która trwała do 24 października, brał udział Łukasz Cywicki.

2 października w Miejskiej Galerii Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem odbył się wernisaż wystawy prac laureatek 2. Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego *Moje Zakopane – Beaty Bugaj-Tomaszewskiej i Małgorzaty Drozd-Witek*.

W miejscowości Frette-sur-Seine pod Paryżem w dniach 2–10 października odbywał się międzynarodowy pokaz sztuki współczesnej pod tytułem *SekwanArt*, w którym brał udział Marek Olszyński.

4 października we wrocławskim Ossolineum (Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich) rozpoczęła się wystawa *Psychopomp* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

W ramach 23. *Biennale Fotografii w Technikach Fotograficznych i Cyfrowym Przetwarzaniu Obrazu – Remis* odbywającego się z inicjatywy Ostrowskiego Centrum Kultur – Ostrów Wielkopolski wyróżnienie za pracę *Ulica południowa* (2021) otrzymał Jarosław Sankowski. Wernisaż wystawy miał miejsce 7 października w Galerii PIK.

Od 8 października do 18 listopada w Museum of the National Centre for Aesthetics w Armenii trwała międzynarodowa wystawa grafiki *Third International Print Biennale, Yerevan 2021*, w której udział wzięli Paweł Bińczycki, Agnieszka Lech-Bińczycka oraz Magdalena Uchman.

8 października w World Basement Gallery w Mediolanie otwarto indywidualną wystawę obrazów Jacka Balickiego zatytułowaną *The Color of the Mountains*. Wystawa odbywała się w ramach projektu *Ponti della Storia – Bridges of History. Misteri nel giardino dell'arte* pod patronatem Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej.

Od 9 października do 7 listopada w The Hall of Awa Japanese Handmade Paper w Tokushimie w Japonii w ramach piątej edycji *Awagami International Miniature Print Exhibition 2021* można było oglądać prace Pawła Bińczyckiego, Jacka Machowskiego oraz Ondreja Revického. Wyróżnienie honorowe w konkursie otrzymała Magdalena Uchman.

13 października w Art Gallery w Ruse w Bułgarii odbył się wernisaż wystawy *Eighth International Biennial The Art of Miniature*. W wystawie, która trwała do 30 grudnia, brała udział Magdalena Cywicka, a Łukasz Cywicki otrzymał nominację do nagrody.

15 października nagrodę regulaminową Crveni Peristil/ Red Peristyle Award na 10. *Splitgraphic International Graphic Art Biennial* otrzymała Magdalena Uchman. Pokonkursowa wystawa prac w Old City Hall w Chorwacji trwała do 1 listopada.

19 października w Muzeul de Arta – Palatul Culturii Iasi w Rumunii odbyło się otwarcie wystawy *4th International Contemporary Engraving Biennale*. Na wystawie, która trwała do 30 października, swoje prace graficzne prezentował Łukasz Cywicki.

Od 20 października do 31 grudnia w Galerii Ośrodka Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim miała miejsce ogólnopolska wystawa *VI Piotrkowskie Biennale Sztuki – Powrót z gwiazd*, w której uczestniczyła Joanna Janowska-Augustyn. Impreza została objęta patronatem Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

21 października w Muzeum Narodowym w Kielcach – Muzeum Dialogu Kultur Kamienica pod Trzema Herbami miał miejsce wernisaż *4. Międzynarodowej Wystawy Mała Forma Graficzna 13 × 18 cm – Dialog warsztatu z cyfrą*, a prezentowane były m.in. prace Łukasza Cywickiego.

Na 15. Międzynarodowym Jesiennym Salonie Sztuki w Ostrowcu Świętokrzyskim swoje prace prezentowała Agnieszka Jankowska. Uroczysty wernisaż wystawy pokonkursowej odbył się 22 października w BWA Ostrowiec. Wystawa trwała do końca grudnia 2021 r.

22 października w Biurze Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim nastąpiło otwarcie pokonkursowej wystawy *XV Międzynarodowego Salonu Sztuki*. W wystawie brał udział Piotr Woroniec Jr. W październiku odbyła się także rezydencja graficzna w Kasterlee w Belgii. We Frans Masereel Centrum wraz z Grupą 13 gościła Agnieszka Dobosz.

Od 25 października do 10 listopada w Galerii Międzynarodowego Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie trwała indywidualna wystawa Grzegorza Frydryka pt. *Walizka wspomnień*.

27 października Ministerstwo Edukacji i Nauki Ukrainy i Rówieński Państwowy Uniwersytet Humanistyczny we współpracy z Lwowską Narodową Akademią Sztuki zorganizowały IV Międzynarodową Konferencję Naukowo-Praktyczną *Мистецтво в контексті національно-культурної ідентичності: реалії та перспективи (Sztuka w kontekście tożsamości narodowej i kulturowej: realia i perspektywy)*. Anna Steliga (z Iwoną Bugajską-Bigos) wygłosiła dwa referaty zatytułowane: *Польське народне мистецтво і його значення для національного мистецтва (на прикладі творчості Теофіла Оціпки і Францішка Фрончка) (Polska sztuka ludowa i jej znaczenie dla sztuki narodowej, na przykładzie twórczości Teofila Ociepki i Franciszka Frączka)* oraz *Міжнародний і суспільний вимір творчості локальних художників на прикладі проектної дії (Międzynarodowy i społeczny wymiar twórczości artystów lokalnych na przykładzie działania projektowego)*.

## Listopad

2 listopada w Galerii Sztuki Współczesnej Europejskiego Centrum Kultury LOGOS uroczyste otwarto wystawę pt. *Homo viator – Dni Dantego* miała. Wystawa, w której udział wzięli m.in. Łukasz Gil, odbyła się w ramach obchodów 700. rocznicy śmierci Dantego Alighieri.

6 listopada w rzeszowskiej Starej Drukarni miał miejsce wernisaz wystawy *Grafika Grafików XVI* – kolejnej edycji prezentującej twórczość artystów grafików związanych z Rzeszowem. Udział wzięli m.in. graficy wykładający w ISP UR: Kamila Bednarska, Paweł Bińczycki, Łukasz Cywicki, Marcin Dudek, Joanna Janowska-Augustyn, Agnieszka Lech-Bińczycka, Jacek Machowski, Mirosław Pawłowski, Ondrej Revicky oraz Magdalena Uchman.

13 listopada w Nałęczowskim Ośrodku Kultury otwarto ekspozycję pokonkursową *7. Międzynarodowego Konkursu na Rysunek im. M.E. Andriollego*, w której udział brali: Katarzyna Cwynar, Małgorzata Drozd-Witek, Jarosław Sankowski, Aneta Suslinnikow.

Pierwsza odsłona pokazu prac pod tytułem *Galeria Podróźna: Autoportrety – Pocztówki z Polski/ Traveling Gallery: Self-Portraits – Postcards from Poland* odbyła się w Galerii XS Instytutu Sztuk Wizualnych UJK w Kielcach w listopadzie 2021 r. Wystawa ta towarzyszyła *11. Triennale Grafiki Polskiej* w Katowicach. Udział w wystawie zaakcentowali Marek Olszyński oraz Magdalena Uchman.

Na wystawie *Warsztat – dwie pochwały i nagana*, za-inaugurowanej 17 listopada na Wydziale Grafiki ASP w Katowicach, w Galerii Koszarowa 19, swoje prace prezentowała Agnieszka Dobosz.

Od 19 listopada w Krakowskim Parku Technologicznym można było oglądać wystawę *Aeorowalk* – wydanie zorganizowane w ramach *11. Triennale Grafiki Polskiej* w Katowicach. Swoje prace zaprezentowali tam artyści pedagodzy z Katowic, Krakowa, Warszawy, Łodzi i Rzeszowa. ISP UR reprezentowali Paweł Bińczycki i Agnieszka Lech-Bińczycka.

W X Kazimierskiej *PLENERIADZIE Uczelni Artystycznych – Kazimierz Dolny*, odbywającej się od 19 listopada do 5 grudnia udział wzięła Aneta Suslinnikow.

19 listopada w Muzeum Ziemi Czarnkowskiej odbył się *Ogólnopolski Przegląd Sztuki XX Salon Wielkopolski 2021*. Na wystawę zakwalifikowano 44 prace, w tym tryptyk Agnieszki Jankowskiej *Pamiętaj! Engram I, II i III*.

W Strefie Kultury – Plaza/Rzeszów od 20 listopada do 30 grudnia odbyła się indywidualna wystawa Magdaleny Uchman *Ukryte komunikaty*.

Na wystawie Międzynarodowego Sympozjum Stowarzyszenia Twórczego Rovas pt. *eNRA21*, swoje prace zaprezentowała Renata Szyszlak. Ekspozycja miała miejsce w Galerii Banickie Muzeum w Rożnawie 23 listopada.

25 listopada w Concordia Design Wrocław nastąpiło otwarcie wystawy *I Ogólnopolskiego Konkursu Sztuki Sakralnej OKSSa 2021*, na której zaprezentowano trzy grafiki Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

Od 25 listopada w Muzeul Județean de Artă Prahova Ion Ionescu-Quintus w Rumunii miała miejsce wystawa *Iosif Iser International Contemporary Print Biennial*, w której wzięli udział Paweł Bińczycki i Agnieszka Lech-Bińczycka.

## Grudzień

Od 5 grudnia 2021 do 2 stycznia 2022 r. odbyła się wystawa *10. International Triennial of Graphic Art Bitola* zorganizowana przez Museum and Gallery Bitola, podczas której honorową nagrodę specjalną za wkład w rozwój światowej grafiki współczesnej otrzymał Łukasz Cywicki. W wystawie brali udział: Paweł Bińczycki, Grzegorz Frydryk, Marcin Jachym oraz Agnieszka Lech-Bińczycka.

9 grudnia w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olkszu nastąpiło oficjalne otwarcie wystawy *VI Ogólnopolskiego Konkursu Plastycznego Kolaż & Asamblaż*,



w którym brali udział: Katarzyna Cwynar, Grzegorz Frydryk – laureat II nagrody, Agnieszka Jankowska – laureatka III nagrody oraz Małgorzata Drozd-Witek – laureatka wyróżnienia honorowego.

16 grudnia w BWA w Rzeszowie otwarto wystawę pokonkursową *Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2021*, podczas której nagrodę organizatora oraz nagrodę publiczności otrzymał Marek Haba. Laureatem wyróżnienia honorowego był Łukasz Cywicki oraz Piotr Woroniec Jr. W wystawie udział brali również: Paweł Bińczycki, Łukasz Cywicki (wyróżnienie honorowe), Małgorzata Drozd-Witek (nominacja do nagrody), Marcin Dudek, Łukasz Gil, Agnieszka Lech-Bińczycka, Rafał Podsobiński, Magdalena Uchman.

*Artefakty – 21/ Abstrakcja – Znak – Symbol – Metafora* to kolejna wystawa zredagowana przez Piotra Wójtowicza, podejmująca temat malarstwa abstrakcyjnego. W tej edycji wzięła udział Renata Szyszlak. Wystawa miała miejsce 17 grudnia w Podkarpackiej Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu.

22 grudnia odbył się wernisaż *4th JOGJA International Miniprint Biennale (JIMB)* w Gallery Art Shop Studio w Yogyakarcie w Indonezji, gdzie swoje miniatury graficzne prezentował Łukasz Cywicki. Wystawa trwała do 26 grudnia.

W 2021 r. ukazał się 12. tom publikacji *Wspominając Akademię* Wydawnictwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wśród zapisów odnajdziemy również teksty Justyny Łuczaj-Salej.

# Noty o Autorach

## JOANNA ADAMOWSKA

Absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, autorka książek *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości* (TAiWPN Universitas, Kraków 2012) oraz „*Sens kobaltu*”. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami (PWM, Kraków 2018). Uhonorowana Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” za współtworzenie Warsztatów Herbertowskich w latach 2006–2018 i publikowanie artykułów naukowych w serii Biblioteka Pana Cogito. Jej zainteresowania badawcze to poezja XX i XXI wieku, korespondencja sztuk oraz filozoficzne konteksty literatury.

## PAWEŁ BIŃCZYCKI

Ur. w 1974 r. w Rzeszowie. Studia w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie. W latach 1998–2008 asystent na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kolejno w pracowniach: prof. Włodzimierza Kotkowskiego, prof. Andrzeja Pietscha i prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Obecnie jako profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego prowadzi na Wydziale Sztuki UR Pracownię Grafiki Warsztatowej. Zajmuje się głównie grafiką artystyczną, preferując techniki druku wklęsłego i wypukłego.

## TADEUSZ BORUTA

Ur. w 1957 r. w Krakowie. Studia: Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1983 r.) oraz Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie, kierunek filozofia. W roku 2013 uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych. Członek Polskiej Akademii Umiejętności. Od 2004 r. zatrudniony na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo sztalugowe i ścienne, witraż, rysunek; kurator wystaw. Prowadzi badania z zakresu ikonologii i teologii dzieła sztuki. Prezentował obrazy na ponad 300 wystawach. Jego prace są m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego: Gdańska, Krakowa, Wrocławia, Katowic. Autor tekstów o sztuce oraz 3 książek: *Szkoła patrzenia* (2003), *O malowaniu duszy i ciała* (2006), *Figuracje* (2009).

## AGNIESZKA CIURA

Ur. w 1996 r. w Rzeszowie. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom z wyróżnieniem zrealizowała w 2020 r. w Pracowni

Malarstwa Monumentalnego pod kierunkiem prof. zw. Tadeusza Boruty. Uhonorowana nagrodą główną w XII edycji konkursu im. Jerzego Panka za Najlepszy Dyplom Artystyczny ISP UR. Laureatka kilku konkursów międzynarodowych m.in. w Moskwie (2020 i 2021) i Pekinie (2019). Uczestniczka projektów artystyczno-naukowych, plenerów malarskich i wystaw zbiorowych. W swoim dorobku artystycznym ma kilka wystaw indywidualnych. Współpracuje z takimi placówkami jak: Muzeum Kresów w Lubaczowie, Muzeum Okręgowym i Muzeum Etnograficznym w Rzeszowie w zakresie prowadzenia prelekcji, warsztatów makatki ludowej i organizacji wystaw. Stypendystka Marszałka Województwa Podkarpackiego na rok 2021. Zajmuje się malarstwem, kostiumografią, krawiectwem i haftem. Uszyte przez siebie stroje wykorzystuje w kompozycjach malarskich. Pasjonatka historii XIX-wiecznej, kultury i folkloru ludowego oraz zagadnień związanych z rolą kobiety w społeczeństwie.

## ŁUKASZ CYWICKI

Ur. w 1975 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu – dyplom w 2000 r. w Pracowni Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego i w Pracowni Malarstwa prof. Jana Świtki, doktorat w 2008 r. na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie, habilitacja w 2018 r. na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego w Zakładzie Grafiki Warsztatowej w Instytucie Sztuk Pięknych tej uczelni, gdzie od 2016 r. pełni funkcję kierownika zakładu. Od 2001 r. członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. W dorobku posiada 40 wystaw indywidualnych oraz udział w 750 wystawach zbiorowych międzynarodowych i ogólnopolskich. Laureat 63 nagród i wyróżnień.

## MAŁGORZATA DROZD-WITEK

Urodzona w 1978 roku w Łańcucie. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych. Dyplom z wyróżnieniem w 2002 roku w Pracowni Malarstwa prof. Ireny Popiołek-Rodzińskiej oraz w Pracowni Grafiki Warsztatowej prof. Andrzeja Pietscha. Od 2003 roku pracuje w Zakładzie Malarstwa macierzystej uczelni – obecnie profesor UR. Doktorat w 2013 roku na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Habilitacja nadana

w 2020 roku Uchwałą Rady Dyscypliny Sztuki Plastyczne i Konserwacja Dzieł Sztuki UMK w Toruniu. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, grafiką warsztatową. Uczestniczka 200 wystaw ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju i za granicą. Laureatka 20 nagród i wyróżnień. Ilustratorka (zaproszenie) polsko-niemieckiego tomu poezji Janusza Szubera pt. *Esej o niewinności / Essay über die Unschuld* (Wrocław/Dresden 2015).

#### MARCIN DUDEK

Ur. w 1986 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, dyplom w Pracowni Projektowej prof. Tadeusza Nuckowskiego w 2010 r. Uprawia projektowanie graficzne, grafikę cyfrową oraz fotografię. Pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego rozpoczął w 2013 r. Obecnie zatrudniony na stanowisku asystenta w Pracowni Projektowej II i Pracowni Druku Cyfrowego.

#### WIESŁAW GRZEGORCZYK

Ur. w 1965 r. w Rzeszowie. Absolwent Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej (1990) i Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1995). Doktorat na ASP w Krakowie w 1999, habilitacja na ASP w Katowicach w 2008. Obecnie zatrudniony na stanowisku profesora Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor około 100 plakatów artystycznych, wielu znaków graficznych i identyfikacji wizualnych, projektów książek i czasopism; zajmuje się też heraldyką, weksylologią, medalierstwem, filmem animowanym, malarstwem. Ma na swym koncie 30 wystaw indywidualnych, brał udział w blisko 300 wystawach zbiorowych w 40 krajach, w tym od 1995 r. w większości najważniejszych cyklicznych międzynarodowych i krajowych wystaw plakatu. Laureat 30 nagród i wyróżnień w krajowych i międzynarodowych konkursach projektowograficznych. Należy do Związku Polskich Artystów Plastyków i Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej.

#### ŁUKASZ HUCULAK

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, profesor Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby tej uczelni. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce („Format”, „Dwutygodnik”, „Quart”). Pod jego redakcją ukazało się kilka publikacji zbiorowych. Członek wrocławskiej Akademii Młodych Uczonych i Artystów. W jego praktyce malarskiej wybrzmiewa fascynacja ułomnością i fragmentarycznością, estetyka form „niepełnowartościowych”, zwłaszcza destruktu i *non finito*.

#### AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Filozof, studia na UMCS w Lublinie w Instytucie Filozofii w latach 1989–1995, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. prof. UMCS Stefana Symotiuka; praca doktorska

pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zachariasza, UŚ, Katowice, 2008; studia podyplomowe na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, 2010. Pracuje w Zakładzie Filozofii Człowieka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się estetyką, filozofią sztuki, retoryką.

#### MARCIN JACHYM

Urodzony w Rzeszowie 13.07.1974 roku. W 1995 roku rozpoczął studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie w Instytucie Wychowania Plastycznego na Wydziale Pedagogicznym. Dyplom magisterski z grafiki warsztatowej obronił w roku 2001. W tym samym roku został zatrudniony na stanowisku asystenta w pracowni prowadzonej przez prof. Włodzimierza Kotkowskiego. W latach 2002–2003 współpracował również z profesorem Andrzejem Pietschem, a w roku 2004 z profesorem Krzysztofem Skórczewskim. W roku 2010 otrzymał tytuł doktora na Wydziale Grafiki, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a w roku 2021 tytuł doktora habilitowanego na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Obecnie prowadzi zajęcia w pracowni grafiki warsztatowej w Instytucie Sztuk Pięknych UR.

Jako twórca realizuje swoje prace wykorzystując warsztat graficzny wkłęsłodrukowy. Jest autorem kilku cyklów graficznych, bierze udział w wystawach i konkursach krajowych oraz zagranicznych.

#### ANNA JAMROZEK-SOWA

Literaturoznawczyni i teatrolożka, pracuje w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się dwudziestowieczną i najnowszą literaturą, biografistyką, dokumentacją literacką oraz teatrem awangardowym. Opublikowała monografie *Życie powtórzone. O pisarstwie Zofii Romanowiczowej* (2008) oraz *Maski historii, strzępy współczesności. Studium o biografii i twórczości Władysława Lecha Terleckiego* (2018). Redagowała i współredagowała tomy poświęcone literaturze XX wieku oraz teatrowi XX i XXI wieku. Należy do redakcji kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza” i Rocznika Naukowego Instytutu Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego „Warstwy”. Bierze udział w realizowanym od 2019 r. ogólnopolskim projekcie artystycznym „Latający Teatr Kantorowi”. Mieszka w Rzeszowie.

#### JOANNA JANOWSKA-AUGUSTYN

Studiowała na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1991–1994) oraz na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (1994–1999). Otrzymała dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego i Medal Rektora ASP. W 2008 r. obroniła doktorat na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. W 2018 r. uzyskała stopień doktora habilitowanego na Wydziale Artystycznym ASP

w Katowicach. Obecnie pracuje w Instytucie Sztuk Pięknych UR jako profesor tej uczelni, prowadząc zajęcia w Pracowni Druku Cyfrowego oraz w Pracowni Technik Cyfrowych w Rysunku. Uprawia grafikę, rysunek, malarstwo i fotografię. Zorganizowała 24 wystawy indywidualne, brała udział w ponad 100 ogólnopolskich i międzynarodowych wystawach zbiorowych. Laureatka licznych nagród i wyróżnień, w tym Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012.

#### **ALICJA KALANDYK**

Urodzona w 1999 r. w Rzeszowie. Studentka Grafiki w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom licencjacki uzyskała w 2021 w Pracowni Form Projektowych i Multimediów, pod kierunkiem dr hab. Jadwigi Sawickiej, prof. UR. Uczestniczka plenerów malarskich, laureatka kilku nagród i wyróżnień

#### **PAWEŁ KRAUS**

(1975) – historyk sztuki, krytyk architektury. Autor projektów popularyzatorskich i edukacyjnych dotyczących architektury XX i XXI w. i współczesnego dizajnu. Pomysłodawca i kurator m.in. *Rzeszowskiego Szlaku Modernizmu i Wzoru Podkarpackiego*. Autor monografii nowego budynku Filharmonii Łódzkiej – *Architektura dźwięku*, a także kilkudziesięciu artykułów o kulturze współczesnej.

#### **ŁUKASZ KUŚNIERZ**

Ur. w 1993 r. w Rzeszowie. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2017 r. obronił dyplom artystyczny w pracowni prof. UR Jana Maciucha oraz dra Krzysztofa Pisarka pt. *Obraz Zamknięty*, otrzymując tytuł magistra sztuki. Laureat nagrody im. Jerzego Panka za Najlepszy Dyplom Artystyczny Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w roku akademickim 2016/2017. Od 2018 r. pracownik w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediów na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

#### **AGNIESZKA LECH-BIŃCZYCKA**

Ur. w 1984 r. Absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, specjalność grafika warsztatowa (wkłęsłodruk). Dyplom z wyróżnieniem w 2008 r. w pracowni prof. Włodzimierza Kotkowskiego. W 2011 r. ukończyła studia doktoranckie na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (pracownia prof. Henryka Ożoga). Stypendystka Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza (2008). Od roku 2012 zatrudniona na stanowisku adiunkta w Zakładzie Grafiki Wydziału Sztuki UR, od 2020 roku na stanowisku profesora UR w Instytucie Sztuk Pięknych, gdzie prowadzi wykłady z historii grafiki oraz zajęcia w pracowni druku wkłęsłego. Brała udział w ponad 150 wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju i za granicą.

#### **KRZYSZTOF MAZUR**

Studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 1984 r. dyplom w pracowni rzeźby prof. Adolfa Ryszki. Od 1990 r. pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, doktor habilitowany, profesor uczelni. Działalność twórcza w dziedzinie rzeźby, aranżacji miejsc i sytuacji. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych. Uczestnik ponad stu wystaw zbiorowych.

#### **ARTUR MORDKA**

Doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny Instytutu Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego, Kierownik Zakładu Filozofii Człowieka, stypendysta fundacji KAAD: Albrecht–Ludwigs Universität Freiburg im Breisgau (1997/98). Autor książek: *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena* (2002); *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolai Hartmanna* (2008) oraz artykułów z zakresu ontologii i estetyki, wstępów do katalogów artystycznych i recenzji. Tłumacz tekstów niemieckojęzycznych i angielskojęzycznych. Uczestnik wystaw artystycznych: udział w wystawie zbiorowej *Artefakty-11*, BWA Przemyśl (2011) – instalacja *Ficino* i wystawie zbiorowej *Lowe + 18 Rzeszów* (2012) – instalacja *Ostatni ścieg*.  
Email: amordka@ur.edu.pl

#### **MAREK OLSZYŃSKI**

Ur. w 1963 r. Dyplom z wyróżnieniem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1989 roku, w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Batrucha, Pracowni Rysunku prof. Włodzimierza Kotkowskiego oraz w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego – na Wydziale Grafiki. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1992 roku. Wieloletni asystent i współpracownik śp. profesora Włodzimierza Kotkowskiego – w krakowskiej ASP, rzeszowskim ISP, a następnie na Wydziale Sztuki UR. Obecnie – jako profesor nadzwyczajny – samodzielnie prowadzi pracownie artystyczne w Instytucie Sztuk Pięknych UR. Działalność artystyczna w zakresie grafiki, rysunku, malarstwa oraz technik własnych – mieszanych. Członek rzeszowskiej grupy artystycznej „NA DRABINIE”, Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza” oraz ZPAP, w którym – w latach 2012–2013 – został wybrany prezesem Okręgu Rzeszowskiego. Udział (od 1983 roku) w ponad 200 wystawach – indywidualnych i zbiorowych – w Polsce, Japonii, Grecji, Austrii, Egipcie, USA, Belgii, Holandii, Słowacji, Bułgarii, Niemczech, Włoszech, Turcji, Francji, Węgrzech, Ukrainie i na Cyprze.

#### **STEFAN PARUCH**

Urodzony w 1978 r., doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie; dyrektor Instytutu Edukacji Artystycznej w APS. Studiował na Wydziale

Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Wyższym Studium Montażu w PWSFTViT w Łodzi. Dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. Zainteresowania artystyczne: malarstwo, film eksperymentalny, video art, film dokumentalny. Autor wystaw indywidualnych, montażu filmowych, uczestnik i inicjator projektów badawczych i artystycznych.

#### KRZYSZTOF PISAREK

Ur. w 1955 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Grafiki w Katowicach, na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1973–1978. Dyplom w pracowni grafiki prof. Andrzeja Pietscha oraz w pracowni projektowania graficznego prof. Stanisława Kluski. W latach 1981–1982 studiował w Hochschule für Angewandte Kunst w Wiedniu, w pracowni fotografii prof. Evy Choung-Fux. Doktorat w 2016 r. obroniony na Wydziale Artystycznym ASP w Katowicach. Uprawia fotografię i grafikę warsztatową. Od roku 2004 prowadzi zajęcia z fotografii w Instytucie Sztuk Pięknych, a następnie na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

#### WACŁAW KUCZMA

Artysta, malarz i performer. W latach 2015–2020 dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, od 2020 dyrektor Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W latach 1993–2003 prezes Stowarzyszenia Artystycznego Wieża Ciśnień w Bydgoszczy, a w latach 2002–2015 dyrektor Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy. Wystawiał swoje prace w galeriach i muzeach w Polsce, Austrii, Holandii, Niemczech, na Słowacji, w Stanach Zjednoczonych i na Węgrzech. Autor i kurator wielu wystaw współczesnej sztuki polskiej i obcej w kraju i za granicą (m.in. sztuki albańskiej, greckiej, litewskiej, niemieckiej, szwedzkiej). Pomysłodawca i realizator cyklu wystaw *Nowe tendencje w malarstwie polskim*. Członek Stowarzyszenia Sztuki „Graz” w Ratyzbonie.

#### MIGUEL RANILLA RODRÍGUEZ

Doktor Cum Laude w dziedzinie sztuk pięknych na Universidad Complutense de Madrid. Doktor kontraktowy PDI na Wydziale Rzeźby i Formacji Artystycznej (Sekcja Formacji Artystycznej). Redaktor Journal Arte, Indivíduo y Sociedad i profesor Master in Teacher Training of ESO, Bachillerato, FP, a także nauczania Procesos y métodos de los medios audiovisuales (Procesy i metody mediów audiowizualnych). Aktywny naukowiec z rozlicznymi publikacjami, uczestnik konferencji naukowych, badacz w kilku projektach badawczo-rozwojowych i innowacyjno-edukacyjnych. Pracował na kilku uniwersytetach i wydziałach: Uniwersytet Antonio Nebrija (Wydział Języków i Edukacji; Wydział Komunikacji i Sztuki), Międzynarodowy Uniwersytet La Rioja

(Edukacja), Uniwersytet Alfonso X el Sabio (Edukacja), Uniwersytet Complutense w Madrycie (Edukacja), Wydział Pedagogiczny w Wiedniu (Austria), Wydział Filozoficzny w Warszawie (Polska) i Wydział Sztuk Pięknych, Gdańsk (Polska). Został nagrodzony przez Aneca tytułem Excellent Teaching w 2016 i 2017 roku. Swoje prace wystawiał również jako artysta w przestrzeniach takich jak: Fundación Antonio Pérez, La Casa Encendida, MediaLabPrado i Off Limits.

#### ONDREJ REVICKÝ

Ur. w 1990 r. w Prešovie. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom uzyskał w 2015 r. w Pracowni Projektowej oraz w Pracowni Grafiki Warszawskiej. Od roku 2016 asystent w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediów. Zajmuje się proceduralną i interaktywną grafiką 3D, oraz jej możliwościami w projektowaniu graficznym i grafice artystycznej. W obszarze jego zainteresowań znajduje się także praca ze światłem – w formie video mappingów i instalacji świetlnych.

#### BIANKA ROLANDO

Poetka, artystka sztuk wizualnych, wykładowczyni akademicka. Współpracuje z Galerią Foksal w Warszawie. Autorka książek: *Rozmówki włoskie*, *Biała książka*, *Modrzewiowe korony*, *Podpłomyki*, *Łęgi*, *Mała książka o ry-sunku*, *Pascha*, *Stelle*, *Ostańce*, *Abrasz*.

#### BEATA ROMANOWICZ

Absolwentka UMK w Toruniu, Konserwatorstwo i Muzealnictwo na Wydziale Sztuk Pięknych. Kustosze Muzeum Narodowego w Krakowie od 1989 roku w Dziale Sztuki Dalekiego Wschodu. Stypendystka m.in. rządu japońskiego, Japan Foundation. Autorka opracowań dzieł o proveniencji japońskiej, chińskiej tłumaczonych na dziewięć języków. Pomysłodawczyni i kuratorka wystaw oraz towarzyszących im katalogów, m.in. *Manga-Mang-gha-manga* (2001), *Utagawa Kuniyoshi*. *W świecie legend i fantazji* (2011), *ONNA. Piękno, siła, ekstaza* (2018), *Hokusai. Wędrując...* (2021). Odznaczona Dyplomem Ministra Spraw Zagranicznych Japonii.

#### JULIA RUT

Ur. w 1998 r. w Rzeszowie. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierunku Grafika. Dyplom z wyróżnieniem w 2022 r. w Pracowni Druku Płaskiego i Litografii i Pracowni Projektowej I. Brała udział w wielu wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych. Zajmuje się głównie grafiką warsztatową. Przewodnym motywem w jej artystycznych działaniach jest sztuka antyku.

#### JAROSŁAW SANKOWSKI

Ur. w 1962 r. w Bydgoszczy. W 1987 r. otrzymał dyplom magistra sztuki w specjalności malarstwo w Państwowej

Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. W latach 2005–2007 prowadził zajęcia dydaktyczne w Wyższej Szkole Zawodowej im. Jana Grodka w Sanoku. W 2007 r. uzyskał stopień doktora w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W 2014 r. uzyskał stopień doktora habilitowanego w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Od roku 2005 zatrudniony jako nauczyciel w Zakładzie Rysunku Instytutu Sztuk Pięknych Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego Uniwersytetu Rzeszowskiego, następnie od roku 2007 adiunkt w Zakładzie Malarstwa, obecnie profesor UR w Instytucie Sztuk Pięknych tej uczelni. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę projektową, projektowanie witrażu.

#### **JADWIGA SAWICKA**

Ur. w 1959 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, dyplom w 1984 r., doktorat w 2007 r. obroniony na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, habilitacja w 2011 r. na Wydziale Rzeźby tej samej uczelni. Uprawia malarstwo, fotografię, tworzy instalacje tekstowe. Pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego rozpoczęła w 2007 r., w latach 2007–2011 jako adiunkt, a od 2011 r. jako profesor tej uczelni. Obecnie prowadzi Pracownię Form Projektowych i Multimedialnych w Instytucie Sztuk Pięknych UR.

#### **KAMIL SKRZYPIEC**

Urodzony w Rzeszowie w 1993 roku, absolwent Ogólnokształcącej Szkoły Sztuk Pięknych w Rzeszowie oraz Wydziału Sztuki UR na kierunku Grafika. Obecnie pracuje jako asystent w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediiów Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz nauczyciel fotografii i multimediiów w Zespole Szkół Energetycznych. Jego dorobek artystyczny koncentruje się na projektowaniu graficznym, fotografii i mediach współczesnych.

#### **ANNA STELIGA**

Doktor nauk humanistycznych, prodiakanka Kolegium Nauk Humanistycznych, zatrudniona w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, pedagog specjalny, magister nauczania początkowego i wychowania plastycznego z dyplomem z malarstwa. Autorka książek *Arteterapia w rehabilitacji osób chorych na schizofrenię* (2011), *Wybrane zagadnienia terapii przez sztukę osób chorych psychicznie* (2012), współredaktorka książki *Współczesna arteterapia. Aspekty teoretyczno-praktyczne* (2015). Opublikowała kilkadziesiąt artykułów z psychopedagogiki, pedagogiki specjalnej, arteterapii, tekstów o sztuce. Organizuje warsztaty z zakresu terapii przez sztukę. Czynna uczestniczka wielu konferencji i sympozjów naukowych. Organizatorka międzynarodowych projektów artystyczno-naukowych. Od 2019 r. powróciła do czynnego tworzenia sztuki.

#### **RUSŁANA SZERETIUK**

Urodzona w 1974 roku w Równem (Ukraina). Absolwentka Wołyńskiego Państwowego Uniwersytetu im. Lesi Ukrainki (Łuck) na kierunku historia (1996) i Rowieńskiego Instytutu Słowianoznawstwa Kijowskiego Sławistycznego Uniwersytetu na kierunku krytyka artystyczna (2003). Autorka i współautorka 6 monografii, ma w dorobku ok. 150 naukowych publikacji. Członkini Narodowego Związku Artystów Ukrainy (2021). Obecnie dr hab., profesor katedry plastyki i dekoracji stosowanej Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego w Równem.

#### **ADAM SZEWCZYK**

Ur. w 1960 r., profesor nauk biologicznych, pracownik naukowy i wieloletni dyrektor Instytutu Biologii Doświadczalnej im. Marcelego Nenckiego PAN w Warszawie, gdzie kieruje Pracownią Wewnątrzkomórkowych Kanałów Jonowych, autor wielu publikacji z tej dziedziny. Sekretarz, członek zarządu i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Biochemicznego, członek Rady Naukowej Instytutu Biochemii i Biofizyki PAN, Rady Naukowej Instytutu Chemii Bioorganicznej PAN i FEBS Finance Committee; wiceprzewodniczący Wydziału II Nauk Biologicznych PAN.

#### **KATARZYNA TERESZKIEWICZ**

Ur. 1996 roku w Rzeszowie. Absolwentka kierunku Grafika w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Aktualnie doktorantka na tej samej uczelni. Tworzy w dziedzinie grafiki warsztatowej, malarstwa, fotografii. Laureatka kilku nagród m.in. nagroda specjalna International Senefelder Stiftung Award 2020. Uczestniczka około 60 wystaw zbiorowych krajowych i zagranicznych, m. in. w Rumunii, Bułgarii, Japonii, Serbii, Francji, Norwegii. Organizatorka i uczestniczka warsztatów graficznych/artystycznych dla dzieci i dorosłych.

#### **MAGDALENA UCHMAN**

Urodzona w 1981 roku w Przeworsku. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2006 roku uzyskała Dyplom Uznania Rektora zrealizowany w Pracowni Wklęsłodruku prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Za wybitne osiągnięcia w trakcie studiów otrzymała Dyplom Uznania Rektora. W roku 2010 ukończyła Środowiskowe Studia Doktoranckie na Wydziale Grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od roku 2012 zatrudniona na stanowisku adiunkta w Zakładzie Grafiki Warsztatowej Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, od 2020 roku na stanowisku profesora w Zakładzie Grafiki Warsztatowej i Teorii Sztuki w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie prowadzi zajęcia w Pracowni Druku Płaskiego i Litografii oraz z serigrafii na kierunku Grafika.

Autorka 30 wystaw indywidualnych. Brała udział w ponad 200 wystawach zbiorowych, ogólnopolskich i międzynarodowych. Laureatka nagród i wyróżnień.

**ANDRZEJ WŁODARCZYK**  
(**ANDRÉ ALEXANDRE WŁODARCZYK**)

ur. w 1944 r. w Gnatowicach. Dzieciństwo spędził we Wrocławiu i Teresinie. Po wydarzeniach Marca 1968 wyemigrował do Francji i w 1969 r. osiadł w Paryżu. Językiem i kulturą Japonii zainteresował się w wieku 15 lat. Studia wyższe ukończył w 1973 r. na wydziale japonistyki uniwersytetu Denis Diderot (dawne Paris 7), gdzie w 1977 r. obronił doktorat, a 10 lat później uzyskał habilitację w dziedzinie lingwistyki języka japońskiego. W latach 1979–1992 pracował naukowo w Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS. Do 2010 r. kierował katedrami japonistyki kolejno na uniwersytecie Stendhal – Grenoble 3 (1992–2000) i na uniwersytecie Charles de Gaulle – Lille 3 (2000–2010). Obok działalności akademickiej brał udział w życiu artystycznym Francji oraz środowisk polonijnych. W 1975 roku opracował japoński numer londyńskiego kwartalnika „Oficyna Poetów i Malarzy” (nr 2/37). Na łamach londyńskich „Wiadomości” drukował wiersze własne oraz przekłady z języka francuskiego i japońskiego. W 1983 r. powołał do istnienia oraz przygotował do wydania dwa numery polsko-francuskiego czasopisma artystyczno-poetyckiego „Wieloczas – Le Temps Pluriel”. W 2020 roku na łamach kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza” (nr 3–4) opublikowany został wybór jego poezji. Obecnie mieszka w Warszawie wraz z żoną, Héléne Włodarczyk, emerytowaną, czynną naukowo profesora japonistyki (1983–2014) Université Paris-Sorbonne – Paris IV.

**KATARZYNA WOŹNIAK**

Urodziła się w maju 1988 roku. W roku 2008 ukończyła Państwowe Liceum Plastyczne w Rzeszowie o profilu snycerstwo. Tego samego roku została przyjęta na Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Dyplom magisterski obroniła w 2013 roku w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego co umożliwiło jej dalszy rozwój na Środowiskowych Studiach Doktoranckich w murach macierzystej uczelni. W roku 2017 ukończyła studia podyplomowe w zakresie edukacji plastycznej na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Tytuł naukowy doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki obroniła na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w maju 2019 roku. W roku 2022 ukończyła studia podyplomowe w zakresie „Wzornictwo przemysłowe i druk 3D” w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie.

**PIOTR WÓJTOWICZ**

Ur. w 1958 r. w Stalowej Woli. Studia na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, w pracowni prof. Jana Szancenbacha oraz Pracowni Rysunku prof. Zbyluta Grzywacza. Nauka grafiki w Pracowni Wkłęśłodruku prof. Mieczysława Wejmana. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w 1983 r. Uprawia głównie malarstwo i rysunek, zajmuje się także projektowaniem graficznym. Jest animatorem działań z zakresu kultury plastycznej, kuratorem wystaw. Opracowuje katalogi wystaw, pisze teksty i recenzje o sztuce. Od 1983 r. jest pedagogiem Liceum Plastycznego w Krośnie. Juror w przeglądach plastycznych uczniów szkół artystycznych II stopnia, inicjator wystaw utalentowanej młodzieży. W latach 2005–2006 prowadził w sekcji studiów zaocznych pracownię malarstwa w architekturze w Instytucie Sztuki UR. Członek zespołów jurorskich regionalnych i międzynarodowych konkursów plastycznych. Zorganizował ponad 30 wystaw indywidualnych, brał udział w ponad 50 wystawach zbiorowych środowiskowych, ogólnopolskich, zagranicznych. Laureat konkursów międzynarodowych, ogólnopolskich i okręgowych. Czterokrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w latach: 1986, 1988, 1996 i 2001. W roku 1999 i 2010 otrzymał Nagrodę Indywidualną I stopnia Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej za szczególny wkład w rozwój edukacji artystycznej w Polsce.

**MARTA ZGIERSKA**

Artystka wizualna. Absolwentka fotografii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, a także filologii polskiej ze specjalnością teatrologiczną oraz dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie. W swojej praktyce artystycznej zajmuje się problematyką traumy, granicznych doświadczeń oraz pracą z ciałem.

# W głębi pejzażu

## Widok z nadzieją na metamorfozę

Na pierwszy rzut oka niewinna bukolika. Bujną zielenią inkrustuje szlachetna muskulatura nagich ciał. Po chwili, z drugiego planu, dociera do nas niepokojące wrażenie. Zielenią owa nie jest tak przyjazna ludzkim obserwatorom, jak mogło się zdawać. Dwunożne ssaki nie pozostają naturze dłużne. Leśna polana zamienia się w arenę zmagania. Usadzeni w drugim rzędzie leśnej trybuny, w uprzejmym towarzystwie wygodnie rozpartych na pierwszym planie nagich sekundantów, kibicujemy zapasem świata cywilizowanego (Apollo) z przedstawicielami królestwa zwierząt i roślin. Umiejętnie wydobyty światłem z głębi krajobrazu dramat kontrastuje z pierwszoplanową sielanką. Główną scenę narracji wskazuje bordiura, którą tworzy masywny pień, zwisająca zeń gałąź i skała, na której spoczęło krwawe truchło zgładzonego wcześniej Pytona. Choć pełne wdzięku miłosne zaloty młodzieńca do pnia drzewa przyjmują kształt wyszukanej figury baletowej, wyrzucone w gwałtownym geście ramiona niedosłej ofiary mogą kojarzyć się z ukrzyżowaniem.

Autor tej sceny przyszedł na świat w Boże Narodzenie roku 1566 w niewielkim Gorinchen pomiędzy Hertogenbosch i Utrechtem. Utrechcka szkoła zawdzięcza mu malarską wyrazistość i niezależność. Abraham Bloemaert, jeden z założycieli i dziekan tamtejszej gildii św. Łukasza, artystyczne szlify zdobywał w kręgu Fransa Florisa i Joosa de Beera, następnie w paryskiej pracowni Jeana Cousina Młodszego oraz krótko w sławnym Fontainebleau, gdzie zetknął się z Hieronimem Franckenem.

Być może, obok długowieczności, tu leży źródło rozległego *emploi* Bloemaerta, „z katolicką” rozrzutnością przerastającego „protestancką” specjalizację holenderskich „małych mistrzów”. Zdarzało się zresztą, że pracował na zlecenie papistowskich parafii, wciąż konspiracyjnie działających na terenie protestanckiej Holandii. Uznawany za kolorystę, tworzył nie tylko monumentalne sceny mitologiczne czy rodzajowe, ale też obrazy historyczne i alegorie, pejzaże i martwe natury, a nawet portrety wykazujące caravaggionistyczne inspiracje. Uznawany za jednego z protagonistów północnego tenebryzmu, patronował twórczości Gerrita van Honthorsta i Hendrika Terbrugghena.

Wrocławski *Apollo i Dafne* ukazuje Bloemaerta innego: soczysta gama, narracyjny rozmach i wyszukana teatralność gestu. A także *conchetto*, błyskotliwa intryga, wszystko, co cenił tak bardzo cesarz Rudolf II rezydujący w nieodległej Pradze. Dla jednych manieryzm będzie

owocem wyszukanej dekadencji i zepsucia, nadmiernej ekspresji zrodzonej z potrzeby ukojenia skrajnie rozstrojonych zmysłów. Dla innych jednak nie tyle udziwnioną deprawacją szlachetnego umiaru, co wyszukaną maestrią przełamującą konwencje, niebanalną estetyką ufundowaną na głębokiej autoświadomości.

Kompozycyjne wyrafinowanie wrocławskiego *Apollo i Dafne* potwierdza konfuzja badaczy, którzy ostrożnie tytułowali obraz *Mitami Apollińskimi* lub *Sceną mitologiczną*. Scenę oglądamy jak widok z lunety, która – stopniowo wysuwana – ujawnia kolejne plany i epizody. Zbliżoną do niego kompozycyjną wielowątkowość, w której bogactwo pierwszego planu stanowi rodzaj uwertury wprowadzającej do rozgrywającego się w głębi dramatu, odnajdziemy w bliźniaczym niejako *Apollo i Diana karzą Niobe* z kopenhaskiego Statens Museum for Kunst. Przewrotna struktura „sceny z przepisami”, w której odwróceniu ulega relacja sztafażu z motywem głównym, nie tylko teatralizuje kompozycję i dynamizuje narrację. Dramaturgiczną ekspresję wzmacnia komplikacja skrótów perspektywicznych, wirtuozeria anatomiczna i brawurowe przeskok z jednego planu na drugi. Z łatwością odnajdziemy u Bloemaerta ulubione środki współczesnych mistrzów efektownego kina: odwrócenie chronologii zdarzeń, gubienie tropów, zaskakującą aprecjacje bohaterów drugiego planu i nieistotnych szczegółów. W rękach Bloemaerta *Metamorfozy* Owidiusza przemieniają się w film Hitchcocka.

Wróćmy jednak na chwilę do Pragi. Z wzmianki w opublikowanej w roku 1604 w *Schilderboek* Karela van Mandera wynika, że kopenhaski Bloemaert przeznaczony był pierwotnie na dwór cesarski. Czy może to znaczyć, że obraz wrocławski również zamówił Rudolf II? Słynący z predylekcji do rzeczy rzadkich i wyjątkowych, nie szczędził on środków na swoje kolekcje. Pod jego mecenatem tworzyli przez wiele lat artyści tak niepospolici jak choćby Giuseppe Arcimboldo. W Pradze stacjonował też liczny zastęp manierystów północnych. Korzystali z tego cesarscy dworzanie, wśród nich Szymon Hannwaldt, któremu muzeum wrocławskie zawdzięcza dzieła Bartholomeusa Sprangera i Hansa von Aachena. Czy trop to wystarczająco pewny – nie wiem.

Wiadomo zaś, że *Apollo i Dafne* Bloemaerta figuruje w katalogach Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych od roku 1877. Lata wojenne obraz spędził w składnicy kościoła Cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim. W roku 1945





Abraham Bloemaert, *Historia Apolla i Dafne*, 1592, MN we Wrocławiu

dołączył do liczącego 63 tysiące pozycji rejestru strat wojennych. Odzyskany niedawno na drodze sądowej, dołączył do Bronzina, Jordaensa, Teniersa, Zurbarána i Chardina, stanowiąc wraz z odzyskanym ostatnio *Oplakiwaniem Cranacha* i zakupionym nieco wcześniej obrazem Tintoretta jeden z najcenniejszych obiektów wrocławskiego Muzeum Narodowego.

Program obydwu kompozycji Bloemaert zaczerpnął z *Przemian* Owidiusza. Kopenhaski opowiada o dramacie Niobe, która naraziwszy się matce Apolla i Diany, została przez boskie rodzeństwo pozbawiona siedmiu córek i siedmiu synów. Wrocławski to historia nieodwzajemnionej miłości Apolla do nimfy Dafne, która przed zalotami patrona muz umyka w ostępy natury, jeszcze niedawno uznawanej za ożywioną tylko połowicznie. Uchwycona tak sprawnie w rzymskim posągu Berniniego gwałtowna transformacja postaci ludzkiej w roślinną to efekt interwencji Penajosa, który swą córkę Dafne ratuje przed gwałtem, nadając jej tożsamość laurowego drzewa. Bezpieczeństwo może więc zapewnić jej swoista deklasacja do postaci pozbawionej czucia i możliwości ruchu rośliny. Jak bowiem poucza historia Pazyfae, zoolofilia nie była Grekom obca i nie wiadomo, czy przemiana

w zwierzę powstrzymałaby boskiego olimpijczyka. Zilustrowany przez Bloemaerta spis Apollińskich zbrodni subtelnie odsyła do kilku mocno obecnych we współczesnym dyskursie etycznym kwestii: międzygatunkowych uprzedzeń (antropocentryzm, transhumanizm) i wewnątrzgatunkowej przemocy (*me too*). Jeśli w Apollu widzicie dumnego przedstawiciela dojrzałej kultury, który w przeświadczeniu o cywilizacyjnej sprawczości uzurpuje sobie prawo do nieograniczonej kontroli nad zasobami naturalnymi, przemiana Dafne staje się gestem rozpaczliwej obrony przed opresyjną obecnością dwunożnych włodarzy ekosystemu. Myśl ta prześwitywała niekiedy w refleksji dotyczącej przyczyn i skutków pandemii koronawirusa, postrzeganej przez niektórych jako gwałtowna reakcja nadmiernie eksploatowanej przez ludzkość natury. Hybrydyczna, ludzko-roślinna tożsamość Dafne może stanowić wyrazistą prefigurację redefinicji spojrzenia na świat pozaludzki. W świetle aktualnej wiedzy o fizjologii roślin, ich swoistym życiu „zmysłowym”, złożonych reakcjach na bodźce zewnętrzne i zdolności do interakcji z okolicznym ekosystemem roślinno-zwierzęcym – w naukowym dyskursie trafić można na tak śmiałe terminy jak „inteligencja

roślin”<sup>1</sup>. Wydaje się, że w ludzkim myśleniu o roślinach nadmiernie akcentuje się niezdolność do przemieszczania i podatność na warunki środowiskowe. Mimo tej ułomności, a może dzięki niej, rośliny, podobnie jak ludzie, wykształciły mechanizmy pozwalające umiejętnie oszukiwać, zwalczać, a nawet zjadać organizmy



Łukasz Huculak, *Historia Apollo i Dafne*, 40 x 30 cm, tempera na desce, 2021, z archiwum artysty

znacznie od nich bardziej ewolucyjnie „zaawansowane”, łącznie ze ssakami. Jeśli uważnie przeanalizować stopniową przemianę Dafne, dostrzec w niej można nie tyle ofiarę dysplazji, co obraz licznych analogii z naszymi organami wewnętrznymi. W środku jesteśmy niejako drzewami: nasze systemy nerwowe, krwionośne, oddechowe, a także wiele innych układów fizjologicznych ściśle odzwierciedla logikę budowy drzewa. Roślina to uniwersalny model internetowej sieci i drzewka logicznego, nie tylko producent tlenu, ale prastruktura, która umożliwiła życiu biologicznemu pokonanie kolejnego

etapu ewolucji. Czy może być lepsza niż Dafne patronka szwajcarskich regulacji, pioniersko wprowadzających pojęcie godności roślin do systemu prawnego?

Ożywione w obu obrazach Bloemaerta sceny antycznego okrucieństwa wpisują posthumanistyczne dyskusje w głęboko zakorzenione w kulturze toposy teriomorficzne (fauny, centaury, psiogłowcy, wilkołaki czy marvelowscy superbaterowie) i floromorficzne (od mandragory, przez Tolkienowskich Entów, po Avatara Camerona). Tak oto z odległej przeszłości, w antyczno-manierystycznym anturazie, dociera do nas niewyraźna zapowiedź dzisiejszych prób zredefiniowania relacji człowieka z resztą drabiny stworzenia na zasadach innych niż jednokierunkowa eksploatacja. W przesyconym wilgocią pejzażu dostrzegamy metaforyczną prefigurację problemów antropocenu. Wdzięczne *capriccio*, w którym autor folguje fantazji dla czystej rozkoszy odbiorcy, staje się wyrazem niepokojących intuicji. Zgromadzone w dolinie Tempe rzeczne nimfy i leśne bóstwa przyglądają się scenom bezwzględnej dominacji. Pogromca Pytona próbuje zniewolić córkę Penejosa. Zmagania Apolla i Dafne, którym towarzyszy trup smoczey poczwary, stają się potrójną alegorią relacji damsko-męskich, bosko-zwierzęcych i ludzko-roślinnych. Abraham Bloemaert, na połaci metra kwadratowego, chwyta rozciągnięty w czasie ciąg aktów przemocy i moment „transhumanistycznej” transformacji. Rozwój sytuacji śledzimy wiedzeni umiejętnie gestami postaci zgromadzonych na płótnie, które na moment staje się kinowym ekranem. Muzyczna rytmiczność tej sceny, zwierciadlana symetria póż, nieustanna zmienność kierunków, przeskakiwanie z jednego planu na drugi, przy odrobinie wyobraźni oddziałuje również na słuch. Narracyjną wagę Bloemaert wzbogaca porywającą dynamiką kierunkowych napięć, symetrii i odbić charakterystycznych dla rozbudowanych struktur roślinnych. Choć daleko mu do ekscesów Hieronima Boscha, który wszelkie granice między światem ludzkim i nieludzkim zdaje się znosić, wyłaniające się zza drzew i skał postaci, wyposażone w dziwne organy, owadzie skrzydła i liściaste kończyny, lokują wrocławskie arcydzieło manierizmu w jakże współczesnej perspektywie bio-artu.

Dolina Tempe istnieje. Jest to głęboki wąwóz, którego skalne ściany porastają stare platany. Oddziela Macedonię od Tesalii, w najwęższym miejscu zaledwie na 25 m. Spotkamy tu dwa źródła: pierwsze, Afrodyty, przywraca młodość i zapewnia szczęście w miłości; do drugiego, poświęconego Dafne, wiedzie wąska szczelina, woda zaś koi podobno schorzenia wzroku.

1 S. Mancuso, A. Viola, *Blyskotliwa zieleń. Wrażliwość i inteligencja roślin*, Wrocław 2020.



Łukasz Kuśnierz, *Pause02*, fotografia cyfrowa, 12,5 x 12,5 cm, 2021

W fotografii szukam tego, czego inni nie potrafią dojrzeć lub nie chcą. To przebijanie kolejnych barier otaczającej rzeczywistości. Fotografia stała się dla mnie lustrem. Codziennie na nie patrzę, widzę odwrócony obraz, jakbym patrzył oczami modela, gdy kieruję w jego stronę obiektyw. Dlaczego nie pójść dalej? Stłuc lustro na setki kawałków. Wtedy każdy odłamek stworzy inny obraz, perspektywę, drogę, którą mogę obrać. Tworząc fotografię, widzę świat, który tylko ja

dostrzegam jeszcze przed naciśnięciem spustu migawki. Zaczyna się niepozornie. Najpierw uderzenie światła wypala obraz w cieniu. Chwila ciszy i odliczanie. Jeden ruch i obraz zostaje zamknięty. Wtedy przychodzi czas na refleksję, czy udostępnić mój świat innym. Zmysł wzroku często przez ludzi nie jest używany – mimo iż widzą, nie chcą zobaczyć więcej. Dlatego w swoich pracach chcę im to wszystko pokazać.

ŁUKASZ KUŚNIERZ

