

re/prezentacja

Drugi artystyczny absolwentów gdańskiej ASP



re/prezentacja

Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

POMYSŁODAWCY I KURATORZY CYKLU WYSTAW

Krzysztof Gliszczyński, Łukasz Guzek

REDAKCJA KATALOGU

Łukasz Guzek

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Norbert Trzeciak / norberttrzeciak.com

IDENTYFIKACJA GRAFICZNA

Projekty plakatów i zaproszeń wykonał zespół pod opieką Adama Kamińskiego: Mikołaj Sałek i Zuzanna Zamorska (z wyj. plakatu wystawy Leszka Przyjemskiego).

WYDAWCA

ASP w Gdańsku, Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk



Dofinansowano ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Rok wydania – 2015

© ASP w Gdańsku i autorzy

Druk: Drukarnia Tagraf

Nakład: 500 egz.

ISBN 978-83-62759-73-6

„SIŁA AKADEMII
POLEGA NA
RÓŻNORODNOŚCI
PREZENTOWANYCH
POSTAW, KTÓRE
TWORZĄ SYNERGIĘ
ODDZIAŁYWANIA
NA RÓŻNYCH
POZIOMACH.”

Łukasz Guzek

Ta publikacja zatytułowana *Re/prezentacja* stanowi podsumowanie cyklu wystaw, który był realizowany w Galerii ASP na ul. Chlebnickiej w roku akademickim 2013/2014. Byłeś pomysłodawcą tego projektu. Jakże były jego założenia?

Krzysztof Gliszczyński

Ideą było pokazanie różnych absolwentów naszej Uczelni, którzy po jej ukończeniu rozpoczęli samodzielne kariery artystyczne i znaleźli się w realiach świata sztuki, rynku. Muszę dodać, że chodziło o absolwentów, którzy nie pracują w naszej Uczelni. Celem było przybliżenie sylwetek tych artystów, z którymi nie zawsze mieliśmy kontakt, ale wiedzieliśmy o ich sukcesach i ich pracy artystycznej. Ważne było też to, aby nasi studenci mogli z bliska przyjrzeć się im i „odnaleźć” siebie za parę lat.

Ł. G.

Tak sformułowane założenia stanowią podstawę do przemyślenia roli nowoczesnej akademii we współczesnym świecie sztuki. Jak postrzegasz tę rolę i jak w jej określeniu pomaga ten cykl wystaw?

K. G.

Ten cykl wystaw był dla mnie ciekawym doświadczeniem, mówiącym na ile to, co robimy w Akademii potrafi pomóc artystom w definiowaniu ich własnej tożsamości artystycznej, poszukiwaniu swojego miejsca w sztuce. Jednocześnie doświadczenie, jakim dzielą się nasi absolwenci, pozwala wypracować strategie dla obecnych studentów. Ten rodzaj wymiany pozwala młodym ludziom być aktualnym wobec tego, co dzieje się na zewnątrz. To jest pewien rodzaj transfuzji – wykłady, spotkania czy wystawy dają możliwość zajęcia stanowiska, wzbogacenia własnych programów. To część funkcjonowania Akademii, która jest pewnego rodzaju modelem otwartym. Akademia zmienia się, gdyż zmienia się świat, a Akademia jest jego częścią i chce być w nim obecna. To są naczynia połączone. My dajemy studentom, przyszłym absolwentom, pewną nadbudowę w przeświadczeniu, że coś z tego wszystkiego, co oferujemy, czego uczymy, przyda się im w późniejszej praktyce artystycznej. Zacieśnienie relacji między naszymi absolwentami a Uczelnią jest moim zdaniem jednym z punktów wyjścia do budowy nowej tożsamości Akademii.

Ł. G.

Prowadziłeś kiedyś galerię, teraz jesteś Prorektorem, masz więc różnorokie doświadczenie dotyczące instytucjonalnych mechanizmów funkcjonowania sztuki. Spróbujmy więc postawić jakieś tezy na temat dzisiejszych relacji Akademii i świata sztuki.

K. G.

Zauważalne jest zacieśnienie współpracy pomiędzy światem sztuki reprezentowanym przez akademię, galerie, muzea – czyli raczej instytucje państwowe, ponieważ rynek prywatnych galerii w naszym kraju jest niewielki. Jest taka tendencja, i nie mówię tu tylko w kontekście uczelni gdańskiej, że artyści, którzy odnieśli sukces, chętnie wracają do akademii by dzielić się swoim doświadczeniem. To sprzyja rozwojowi Uczelni, znani artyści są magnesem nie tylko przyciągającym studentów, ale także podnoszącym prestiż szkoły. Akademia nie może być zamknięta, a praktyka funkcjonowania blisko świata sztuki czyni Akademię atrakcyjną. Do nas przyjeżdża wielu gości, są wykłady historyków sztuki, filozofów – tych propozycji ze strony Akademii dziś jest bardzo dużo. Uczelnia jako taka, a także poszczególne Wydziały współpracują z partnerami zagranicznymi, korzystają z międzynarodowych programów współpracy zarówno na poziomie studenckim, jak i przeznaczonych dla dydaktyków. Daje to dużą niezależność i otwiera wiele nowych dróg rozwoju. Uczelnia to niesamowicie żywy organizm, w którym stykają się różne dziedziny sztuki – projektowe i artystyczne, studenci z różnych stron świata, jest to ogromny potencjał, który może być w najbliższych czasach poważną alternatywą dla świata sztuki, który staje się coraz bardziej zgłobalizowany i skomercjalizowany – dotyczy to również instytucji publicznych.

Natomiast moje doświadczenie prowadzenia galerii w latach dziewięćdziesiątych. to doświadczenie praktyczne, producenckie, i jest ono bardzo przydatne w codziennej pracy, zarówno w obszarze dydaktyki, jak i działalności uczelnianej, bo Uczelnia coraz bardziej zaczyna przypominać dużą instytucję kultury.

Ł. G.

Cykl wystaw w galerii na ul. Chlebnickiej był przeglądem postaw artystów różnych generacji, którzy w różnym okresie kończyli Akademię, ale także artystów

reprezentujących różne media sztuki. Została zaprezentowana różnorodność i wielomedialność. Czy wynika z tego coś, co może pomóc w wypracowaniu pewnego wzorca dla akademii przyszłości?

K. G.

Różnorodność pokazanych postaw wynikała ze sztuki danego czasu. Ale coś je łączyło. Leszek Przyjemski kończył naszą Akademię 46 lat temu, ale jego postawa wobec sztuki jest niezwykle żywa, on jest w ciągłym dialogu ze sztuką i światem jako artysta, podejmuje także refleksję nad ideą muzeum. To, że przypomnieliśmy jego postawę, było niezwykle wartościowe, gdyż wywodzi się on z nurtu sztuki konceptualnej, przez co poszerzyliśmy spektrum sztuki obecnej w środowisku gdańskim. Pokazał aktualność postawy postkonceptualnej, mimo upływu lat. Przyjemski był tu postacią trochę zapomnianą, a przy okazji wystawy wiele osób przypominało jego działania z lat sześćdziesiątych. Brak kontaktów, czasami spory dystans, powodują, że niektórzy znikają z naszej pamięci – po prostu tak działa czas. Dzięki takim projektom możemy przypominać ludzi i ich postawy. Na pewno nie udało się pokazać wszystkich, których chcielibyśmy zaprezentować. Ale jest to sygnał w jakim kierunku warto podążać.

Ł. G.

Tak, Leszek Przyjemski jest najstarszym z uczestników tego cyklu wystaw, a Paweł Sasin z kolei najmłodszym. Jednak największą grupę wśród artystów pokazanych w tym cyklu stanowili artyści – absolwenci lat dziewięćdziesiątych, czyli ci, którzy trafili w okres przemian i kształtowania się nowego kontekstu funkcjonowania sztuki w Polsce. To że oni akurat zostali pokazani w największej liczbie wydaje się znaczące.

K. G.

W latach dziewięćdziesiątych następowały bardzo silne przewartościowania w świecie sztuki i w postawach młodych ludzi, którzy zetknęli się z rynkiem zewnętrznym, także rynkiem idei i wobec niego musieli się usytuować, zajmując stanowisko. Był to czas uwalniania wielkiego potencjału artystycznego. Przemiany polityczne powodowały, że było się do czego odnosić, powstawały nowe programy w instytucjach kultury. Przemiana ustrojowa zmieniła też mapę funkcjonowania artysty w polu sztuki. Artyści wtedy często wyprzedzali zmiany dokonujące się na styku uczelni ze światem zewnętrznym. Warto

tu wspomnieć tych, którzy nie mieli żadnego kontaktu z Uczelnią, z różnych powodów. To, że przekonali się do tego projektu świadczy o zmianach, jakie nastąpiły na Uczelni przez ostatnich parę lat. Każda z tych propozycji wносиła coś świeżego i była swego rodzaju wydarzeniem. Rozpoczęliśmy cykl wystawą Sławka Góry, artysty prowadzącego swój nomadyczny żywot, czy to w Londynie, czy Los Angeles, następnie odbyły się wystawy: Marzeny Huculak pracującej i mieszkającej w Olsztynie, Piotra Wyrzykowskiego podróżującego pomiędzy Ukrainą a Gdańskiem, Anny Baumgart na co dzień mieszkającej w Warszawie, Dominika Lejmana, który obecnie jest profesorem malarstwa w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, żyjącym pomiędzy tym miastem, Berlinem i Trójmiastem. Są to różne koncepcje sztuki, praktyki, miejsca, sposoby funkcjonowania w świecie sztuki. Część artystów żyje i pracuje w Trójmieście, jak Marek Rogulski czy Paweł Sasin, pokazujemy tych, którzy nie są związani z naszą Uczelnią, czyli tutaj nie pracują. Wyjątek stanowi Jarosław Czarnecki (Flamingo), którego status ostatnio się zmienił.

Ł. G.

Rozmawiamy w Gdańsku, który jest symbolicznym miejscem wolności – to także wolność wyboru drogi w sztuce, swobody artystycznej. Czy może to być owa idea nadrzędna?

K. G.

Jeżeli studentce, studentowi uda się wyzwolić takiego ducha wolności na drodze poszukiwań artystycznych – jest to sukces. Artyści, których pokazaliśmy w tym cyklu wystaw, wyszli z gdańskiej Akademii i potrafili stworzyć ważne dzieła, zbudować wokół siebie i własnej twórczości aurę, która zapewnia im pozycję negocjatora prowadzącego dyskurs ze współczesnością, innymi artystami, instytucjami sztuki. Nawiązanie dialogu z artystami, którzy często już nie mają żadnego kontaktu z dawną Akademią i zaproszenie ich do współpracy – wygłoszenia wykładu czy też wystawy w Galerii ASP – o pokazanie studentom, jak ich własne drogi w sztuce mogą się potoczyć. Zyskują pewien pogląd na to, jak funkcjonuje się w tym świecie. To koncepcja modelu funkcjonowania Akademii, który wzbogacany jest o doświadczenia i wartości pozyskiwane z zewnątrz.

Ł. G.

Czy to jest także przesłanie programowe Akademii?

K. G.

Tę diagnozę co do przyszłości spróbujmy postawić w kontekście modernistycznego podejścia do sztuki i życia – inaczej kształtował się program szkoły o modernistycznym rodowodzie, zazwyczaj bardzo jednolitym, dbającym o ideową czystość. Uczelnie, jak na przykład Bauhaus, starały się precyzyjnie formułować swój przekaz, zwłaszcza krytyczne podejście do tradycji. Jesteśmy beneficjentami ich nowoczesnych programów nauczania. Dziś nasz stosunek do tradycji i współczesności jest inny. Mamy możliwość działania na różnych poziomach, istnieje potrzeba uzewnętrzniania bardzo różnych postaw, wynikających z całkowicie odmiennych koncepcji sztuki, czy koncepcji filozoficznych, estetycznych. One nie są dogmatem, mamy świadomość możliwości wyboru. Żyjemy w czasach pełnej demokracji i wolności wyboru, każdy wizerunek jedności i jednorodności będzie nieuchronnie burzony. Jednak Akademia jest w stanie wypracować idee, które będą odzwierciedleniem współczesności. Konieczna otwartość – to w zasadzie jedyny model, który może przyczyniać się do jej ciągłego rozwoju. Uczelnie artystyczne to nie tylko edukacja, to także praca naukowa. Jest to szansa dla naszej uczelni na zajmowanie niezależnej pozycji artystycznej, odrębnej od rynku sztuki, a także szansa pełniejszej emancypacji. Nasza Uczelnia, i dotyczy to także większości akademii w Polsce, staje się nie tylko miejscem edukacji, badań naukowych, ale także prezentacji i promocji sztuki. Niebawem, w przyziemiu naszego budynku otwieramy „Zbrojownię Sztuki” – projekt Otwartej Akademii, miejsce, w którym akademicy będą konfrontować się z rzeczywistością realizując swoje projekty wystawiennicze czy warsztatowe.

Ł. G.

Sztukę sytuujemy dziś w kontekście dyskursów i to wymaga dostosowywania metod artystycznych. Czy wobec tego można uznać otwartość za podstawową ideę edukacji?

K. G.

Tak, jest to istotny i ważny, ale nie jedyny kontekst. Dzieła przybierają różną postać, sztuka ma charakter płynny i trudno dziś wymagać czy oczekiwać, aby powstające dzieła miały charakter rudymen-

tarzujący na wiele lat kanon twórczości artystycznej. Żyjemy w świecie, który funkcjonuje jak system nieustannej wymiany, ścierania się idei, wobec którego staramy się wypracowywać stanowisko, poznać jego kontekst i znaczenie. W Akademii można się zetknąć z wielością postaw – pracuje tu wiele osób, które posiadają określoną praktykę i dzielą się wiedzą i doświadczeniem mogącym wzbogacać innych, dawać przyszłym artystom narzędzia do istnienia w tej płynnej rzeczywistości. Pewne wartości w Akademii nie zmieniają się z sezonu na sezon, i one wskazują punkty odniesienia dla młodych ludzi – adeptów na artystów, którzy muszą na czymś bazować. Studia dają więc podstawy, które są punktem odniesienia, ale też pokazują możliwości ich reinterpretacji, usytuowania pewnych zagadnień w nowym kontekście, a więc przygotowują do zmierzenia się z owym elementem płynności.

Ł. G.

Na czym więc polega siła współczesnej Akademii?

K. G.

Siła Akademii polega na różnorodności prezentowanych postaw, które tworzą synergię oddziaływania na różnych poziomach. Heterogeniczność Akademii, daje jej siłę rozwoju, przyciąga idee, z którymi można dotrzeć do szerokiej grupy ludzi tworzących pole wymiany. Tutaj mamy różne trajektorie, które niekoniecznie muszą się przecinać, ale asymptotycznie zbliżają się w przestrzeni sztuki, jaką tworzy Uczelnia. Tak w zasadzie wygląda cały współczesny świat sztuki. Trudno powiedzieć, czy jakieś jedno działanie jest ważniejsze od innego – każde może mieć swoje znaczenie, które poszerza się wraz z kontekstem. Stąd wynika interdyscyplinarność sztuki współczesnej. Przyszłością i siłą Akademii jest dialog idei pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki i nauki.

GÓRA

HUCULAK

BAUMGART

WYRZYKOWSKI

LEJMAN

ROGULSKI

PRZYJEMSKI

FLAMINGO

SASIN



SŁAWEK GÓRA

Dom wypoczynkowy Belle

WERNISAŻ_8 STYCZNIA 2014_G 18⁰⁰

GALERIA ASP_UL. CHLEBNICKA 13/16_GDAŃSK

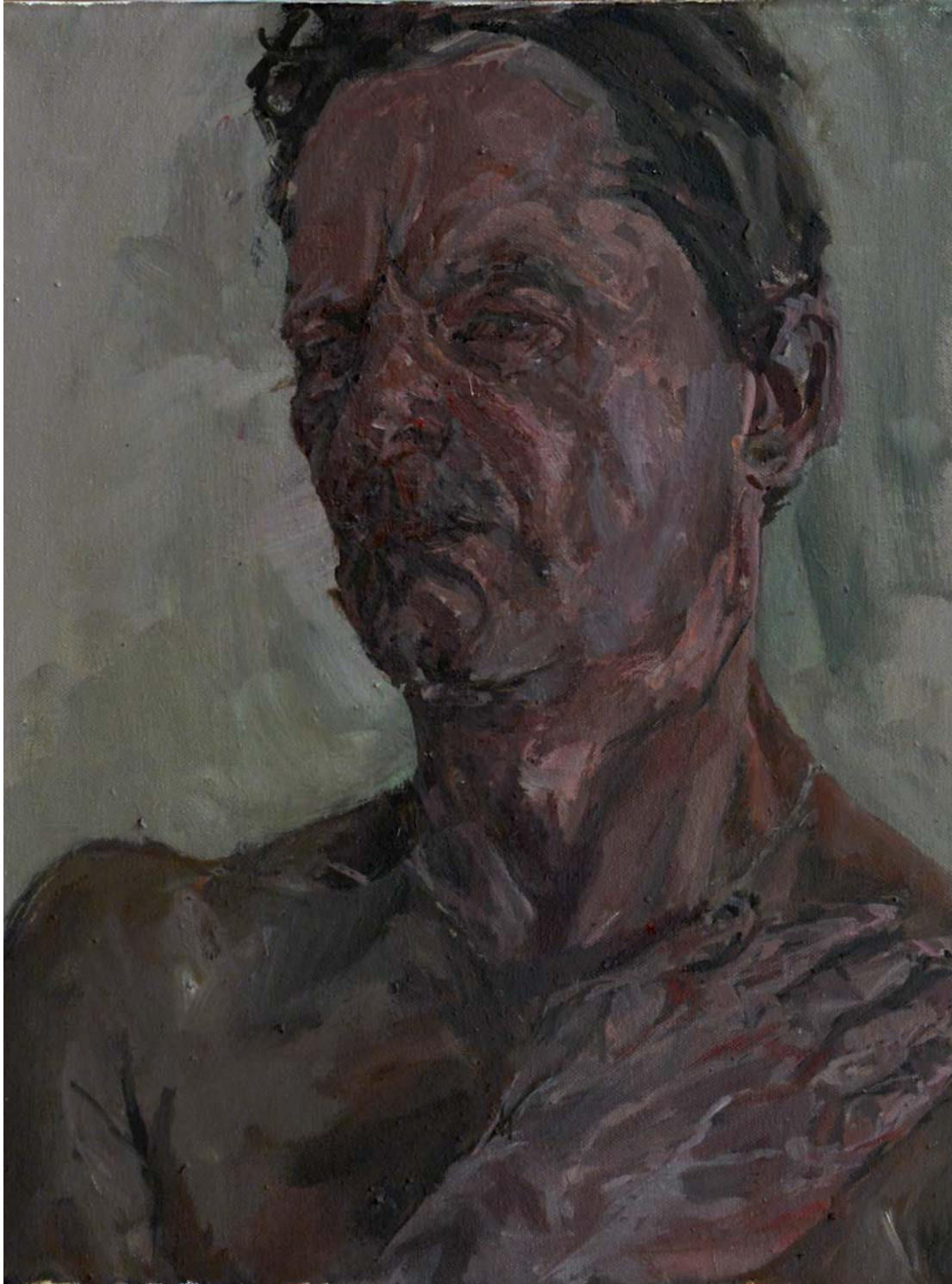
WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA OD 8 DO 30 STYCZNIA 2014 r.

W GODZINACH 10⁰⁰ DO 18⁰⁰



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

asp.gda.pl



z cyklu
Autoportrety

SŁAWEK GÓRA

Łukasz Guzek

Jesteś absolwentem Akademii gdańskiej, ale pracujesz za granicą. Jaka była Twoja droga twórcza prowadząca do dzisiejszego otwarcia wystawy tu w galerii ASP przy ulicy Chlebnickiej?

Sławek Góra

Mieszkam w Londynie od 2006 roku, potem mieszkam w Los Angeles i teraz na powrót w Londynie. Nie doszła wtedy, w roku wyjazdu, do skutku moja duża wystawa, wcale zresztą nie w Gdańsku, ale nie to było najważniejsze, wystawy i tak miewam rzadko, nie przywiązuję do tego wielkiej wagi. Potrzebowałem zmiany i to radykalnej, nie chciałem już być dłużej w Trójmieście.

W Londynie mieszkam wcześniej przez chwilę, czyli nieco ponad rok. To było naturalne miejsce dla mnie, gdzie prawie każdy jest obcy, więc łatwo poczuć się jak u siebie w domu. Figuratywne malarstwo, które tam kwitło od lat czterdziestych, było bliskie mojemu sercu – do tego odnoszę się w swojej pracy najbardziej bezpośrednio. Czuję się spokrewniony z tradycją, w której troska o autentyczność malarstwa i zmaganie z rzeczywistością są najpierwszymi zadaniami artysty.

Ł. G.

Jak Francis Bacon?

S. G.

Tak. On był nierówny, jak większość wybitnych artystów. Kiedy widziałem jego dużą wystawę w Tate, może 30 procent obrazów mi się podobało. Teraz podobałoby mi się więcej, chociaż było to ledwie parę lat temu. Bacon w miarę upływu lat wydaje mi się coraz lepszy, mimo że większość prac po 1970 roku to powielanie wypracowanej wcześniej formuły. Nawet gdyby niewielki ułamek jego prac przetrwał, występ jaki dał artysta na tym padole też powinien zapewnić mu miejsce w historii sztuki, mam na myśli także te wypowiedzi, które dał rozmawiając z Davidem Sylvestrem.

W czasie kiedy studiowałem, w polskich szkołach artystycznych była cała generacja nauczycieli, którzy się na Baconie wychowali, bo w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych był on – przy przepływie informacji jaki wtedy istniał – jedynym dostępnym modelem aktualnego malarza figuratywnego. Znając Bacona właściwie tylko za pośrednictwem moich nauczycieli, robiłem czy raczej próbowałem zrobić coś, co było osadzone w tej tradycji, chociaż dla mnie nie



fot.: Justyna Orłowska

on, ale oni – moi nauczyciele – byli punktem odniesienia (do pewnego momentu ma się rozumieć), bo ich znałem. Dopiero później zobaczyłem jego obrazy na żywo, gdy sam robiłem i szukałem czegoś innego. A jeszcze później poznałem jego wypowiedzi. „Interviews with Francis Bacon” przeczytałem dopiero kiedy mieszkalem w Anglii.

Ł. G.

Lucian Freud?

S. G.

Tak, proces pracy, malowanie z natury wyłącznie, z modelu z którym jesteś zamknięty w pracowni oraz autobiograficzność pracy. Dla figuratywnego malarza Lucian Freud jest jak Andy Warhol dla popartysty. Freud najmocniej na mnie wpłynął i najbardziej bezpośrednio. Frank Auerbach jest tym, do którego mam największy szacunek i podziw. Ale Freud, jak i Bacon, najwięcej mi pomogli, byli punktami odniesienia. Dla mnie malarstwo musi być tłumaczeniem doświadczenia psychologicznego, indywidualnego. Musi być bezpośrednio. Stąd od 2005 roku pracuję wyłącznie z żywym modelem, z tym co mam przed oczami. Dzięki temu mam do czynienia z życiem, jakie by ono nie było, a nie tym co mam w głowie, czyli co już wiem – a to nic ciekawego.

Ł. G.

Chciałbym zapytać ciebie jeszcze o Bacona, który był anarchista, życiowym ale i artystycznym, on obraz traktował brutalnie, jego relacje z obrazem były wręcz fizyczne i to bym nazwał jego anarchizmem. Czy to ten rodzaj poglądów Bacona był tobie bliski?

S. G.

Bacon paradoksalnie stał się ważny, gdy porzuciłem fotografię jako punkt wyjścia obrazu. Jak malujesz z fotografii, to zawsze odnosisz się do czegoś, co się nie zmienia – czegoś na dodatek, nie kogoś. A jak masz przed sobą modela, to on tam jest i widzi co robisz i ja muszę się z nim liczyć. Poza tym z każdym seansem pozowania wszystko się zmienia. Ja nie mam takiego założenia jak Luc Tuymans, że obraz musi powstać za jednym posiedzeniem. Ale nawet w ciągu jednego posiedzenia, to jest to kontakt z żywą osobą, która jest przede mną, i ta osoba się zmienia, ja się zmieniam i siłą rzeczy wszystko jest inne począwszy od światła, po napięcia między mną a tą osobą.

Ł. G.

Tu na wystawie mamy kolekcję prac, których punktem wyjścia jest fotografia. Zaczniemy od kompozycji. Fotografia zawsze daje pewną przypadkowość kadru

z cyklu
Autoportrety





[Ela naga \(Ela naked\)](#)

i korzystając z fotografii musimy to zaakceptować. I widzę na pokazanych na wystawie obrazach, że przypadkowość została przez Ciebie zaakceptowana.

S. G.

Nawet starałem się to podkreślać, bo jak masz do czynienia z materiałem takim jak fotografia, z którym możesz zrobić właściwie wszystko, manipulować do woli, to te przypadkowe rzeczy zaczynają fascynować. Ale obraz to obraz – to co przypadkowe w zdjęciu miało prowadzić do bardzo uporządkowanego obrazu. Jest tak łatwo zbudować kadr, który jest prawie filmowy, ma potencjał filmowej narracji. Ja uciekałem od takiego efektu filmowego, przestrzeni filmowej, gdy zdaje się, że za chwilę ktoś wychyli się zza drzewa. Stąd to, co nazywasz przypadkowością.

Ł. G.

Widać, że są to prywatne fotografie, nie robione na wystawę fotograficzną, ale takie snapshots.

S. G.

Jak najbardziej. Chciałem aby były to przedstawienia zachowujące coś z fotografii amatorskiej. Większość z nich była znaleziona, czy zrobiona przez kogoś innego. Potem sam robiłem zdjęcia i wybierałem te, które jakoś wydawały się „gorsze”, czyli mniej zamierzone.

Ł. G.

Widać, że to wartościowanie na czymś innym polega, Nie chodzi tu o tzw. dobrą fotografię, a o utrwalenie postaci. To ona jest w centrum zainteresowania fotografa i została utrwalona w przypadkowym geście. Ja tu widzę jeszcze coś fotograficznego. Te obrazy są malowane uderzeniami pędzla, siatką gestów, którymi jest pokrywane płótno. Mnie ten sposób malowania skojarzył się z rastrem, nie dosłownie, technicznie, jako przenoszenie obrazu na płótno, ale jako jakość malarska fotografii. Można to nazwać „rastrem malarskim”.

S. G.

Mnie to się kojarzyło z pikselami, chociaż nie interesowały mnie jakiegokolwiek odniesienia do technologii. Rozdrabniałem każdy kawałek powierzchni obrazu. Chciałem, aby były to obrazy realistyczne a nie fotorealistyczne. Wystrzegałem się plamy położonej mechanicznie. To była podstawa. Faktura obrazu jest bardzo jednorodna, jakby złożona z drobinek, jak

piksele, raster, ale tam chodziło o to, aby nie było w tym nic z mechanicznej metody, choć efekt jest jakby mechaniczny, ale wynikało to nie z założenia a z drobiazgowości i że nie chciałem niczemu odpuszczać – czyli z moich ograniczeń – bo byłem neofitą realistycznego malarstwa. W rezultacie efekt jest jakbym chciał ujednolicić powierzchnię malarską w niby mechaniczny sposób.

Ł. G.

Pytanie o warstwę narracyjną tych obrazów. Czy są to postaci Tobie bliskie, rodzina, czy malujesz swoje otoczenie życiowe, czy przeciwnie, uciekasz od prywatności?

S. G.

Jak zaczynałem, malowałem z fotografii z gazet, nawet pornograficznych, chciałem aby było to spektakularne, teraz nie wiedziałbym po co miałbym taki obraz namalować. To było z 15 lat temu. To jakieś atawizmy, echa młodości, która nie wyszumiła się jak należy, te sprawy. Wkrótce zaczęło mnie interesować to, żeby zatrzeć różnice między obrazami z mojego otoczenia a tymi z mediów, by miały one ten sam status. A potem naturalnie moje zainteresowanie przesunęło się ku osobom bliskim. Mnie zawsze interesowali ci, którzy są blisko, których znam, rzeczy które są wokół i miejsca gdzie jestem – moja praca jest autobiograficzna i zawsze była, nawet w pracach z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych interesowało mnie przekazywanie osobistych i intymnych treści. Teraz kiedy pracuję z modelami, nie wynajmuję modeli, nie tylko dlatego, że byłoby to drogie, chcę żeby to byli ludzie których znam.

Ł. G.

Wystawa ma tytuł *Dom wypoczynkowy Belle* – skąd ten tytuł, cała wystawa została podporządkowana temu tytułowi...

S. G.

To tytuł jednego z obrazów i go lubię, bo jest jak tytuł piosenki albo opowiadania. Wszystkie obrazy, z wyjątkiem jednego z 2012, są z lat 2004–2006. W 2005 przestałem używać zdjęć jako punktu wyjścia i zacząłem malować wyłącznie z natury, z obserwacji. W ten sposób pracuję do dzisiaj.

Ł. G.

Na wystawie jest wiele autoportretów. Dlaczego tak często po niego sięgasz?

z cyklu
Autoportrety





fot.: Justyna Orłowska

S. G.

Bo nigdy tego jeszcze dobrze nie zrobiłem. Po drugie, jestem najbardziej dostępnym dla siebie modelem. Stosunek do własnej twarzy jest specyficzny. To jest jakiś pewnik, pozwala się skupić, codziennie patrzysz w końcu w lustro. Przez parę lat codziennie zaczynałem dzień od rysunku i w 95 procentach to był autoportret. Bacon powiedział, że on maluje z fotografii, a nie z modelu, bo to ludzie mu bliscy i których lubi a malując ich zadaje im rany. Łatwiej to robić, gdy ich nie ma w pobliżu. To jest bardzo naturalne, nawet w szkole, gdy rysowaliśmy z modelu to, miałem takie poczucie, że to dobrze, że ta kobieta, czy ten mężczyzna nie widzą co ja robię z ich wyglądem. W autoportrecie mogę robić te wszystkie przykre rzeczy z własną twarzą.

Ł. G.

Autoportret to studium ego, czy masz skłonność do introspekcji?

S. G.

Tak, mam skłonność do introspekcji. Nie wiem czy autoportret to studium ego, wiem że to studium mojej twarzy, studium to zresztą dobre słowo – o wszystkim co robię z czystym sumieniem mógłbym powiedzieć,

że to jest studium. To nie jest przyjemne gapić się tak długo w swoją twarz. W malarstwie jak w życiu, proces jest ważniejszy od rezultatu. Przeszkadzało mi w malowaniu z fotografii to, że rezultat jest bardziej przewidywalny. I że nie jestem tu i teraz tylko w jakimś zdjęciu. Dlatego malarstwo jest bardzo cielesną aktywnością, której celem jest integracja ciała, emocji i umysłu. Pracujesz z rzeczywistością i ta praca staje się poznaniem. A rzeczywistość ma to do siebie, że zaprzecza wszelkim wyobrażeniom jakie o niej miałeś i temu co wiesz. Zresztą, jeżeli już wiesz, to po co malować.



MARZENA HUCULAK

szarość pustki

WERNISAŻ 4 LUTEGO 2014 G 18
GALERIA ASP UL. CHLEBNICKA 13/16 GDAŃSK

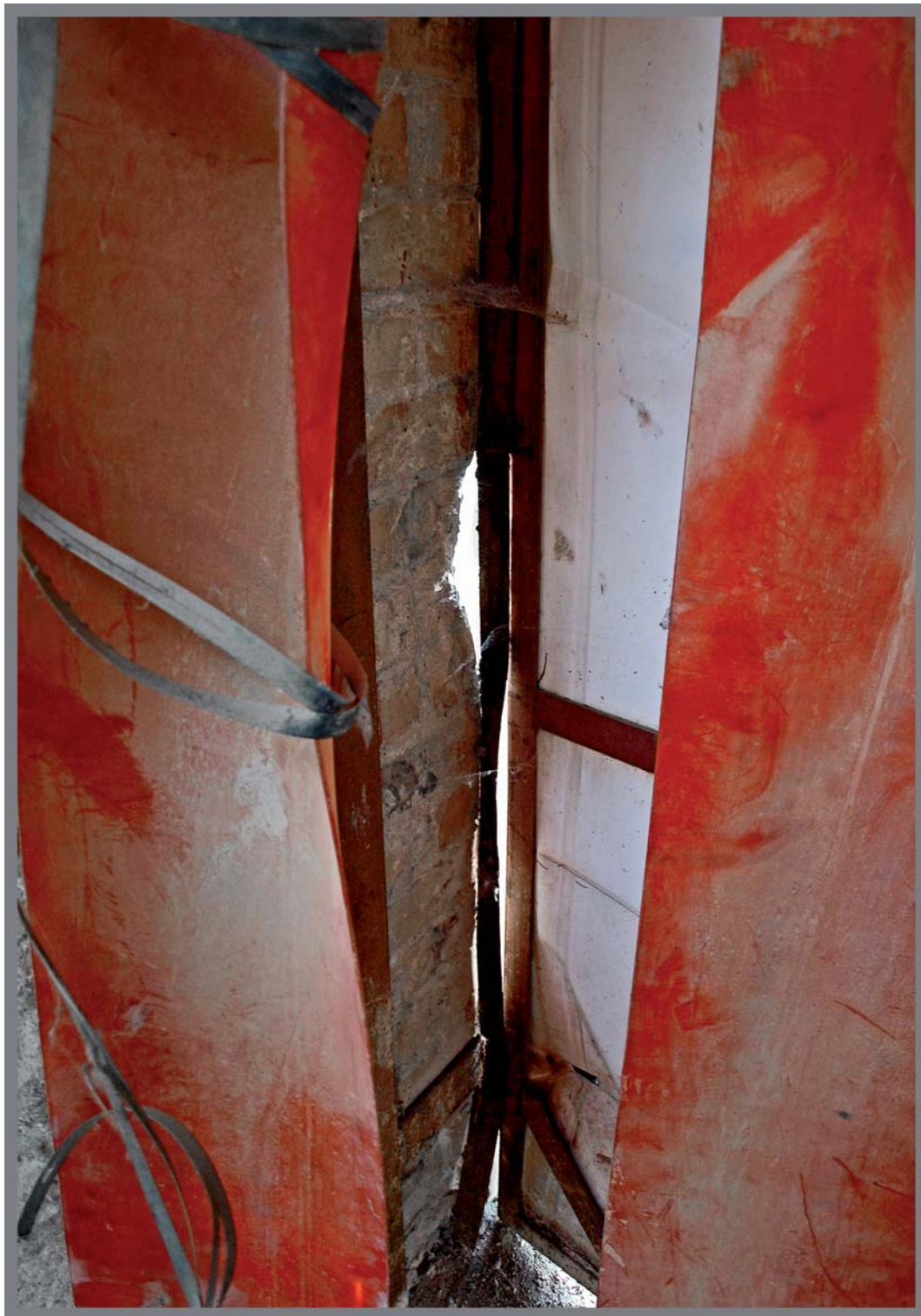
WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA OD 4 DO 22 LUTEGO 2014
W GODZINACH OD 10 DO 18



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

asp.gda.pl

z cyklu
Szarość pustki



MARZENA HUCULAK

Łukasz Guzek

Na początku, proszę powiedzieć coś o swojej biografii artystycznej gdyż mówi to o źródłach Pani sztuki.

Marzena Huculak

Studiowałam malarstwo u prof. Hugona Laseckiego. Studia ukończyłam w 1994 roku – wtedy była to jeszcze PWSSP w Gdańsku. Po powrocie do rodzinnego Olsztyna pracowałam w Wyższej Szkole Pedagogicznej, gdzie powstał kierunek Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. Jedną z trzech działających wówczas Pracowni Malarstwa i Rysunku (obok prof. Janusza Kaczmarek i prof. Wojciecha Sadleja) prowadził prof. Kiejstut Bereźnicki, którego byłam asystentką. Po odejściu profesora, w roku 1999, został utworzony Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, w skład którego weszły trzy uczelnie olsztyńskie, m.in. WSP – i to jest moje obecne miejsce pracy. Nie straciłam jednak kontaktu z Gdańskiem, o czym świadczą kolejne stopnie naukowe uzyskane w gdańskiej ASP. Promotorem przewodu I stopnia był prof. Kiejstut Bereźnicki, recenzentem prof. Hugon Lasecki, obaj Panowie byli obecni jako goście w trakcie mojego przewodu habilitacyjnego, a recenzję w przewodzie napisała m.in. dr hab. Anna Królikiewicz – moja koleżanka z pracowni z czasów studiów. Jak

widać, szkoła ta miała duży wpływ na kształtowanie mojej postawy artystycznej i w tym sensie uważam się za produkt Gdańska!

Ł. G.

Jednak na tej wystawie w galerii na Chlebnickiej pokazuje Pani fotografie. Jaką drogę przeszła Pani od malarstwa do zainteresowania się fotografią?

M. H.

Fotografia towarzyszyła mi od czasów studiów. Wtedy traktowałam ją jako zabawę, praktyczne narzędzie, aby coś zanotować. Fotografowałam głównie koleżanki i kolegów, robiłam im portrety. Natomiast poważne myślenie o tej dyscyplinie zaczęło się po studiach w latach dziewięćdziesiątych, w trakcie mojej pracy na uczelni. Najpierw były martwe natury, dzięki nim nauczyłam się przywiązywać wagę i wykorzystywać to, co dla fotografii jest najistotniejsze – światło, które mam do dyspozycji. Później pojawiła się architektura i sporadycznie pejzaż. Funkcja dokumentacyjna istniała już tylko w tle, ważne było uzyskanie pożądanego efektu, który przejawiał się w atmosferze zdjęcia.

Ł. G.

W fotografiach, które tu widzimy, dominuje tematyka industrialna. Czy mają one coś wspólnego z wcześniejszymi

pracami malarskimi, czy jest to odrębna, wybrana przez Panią droga pracy z medium fotografii?

M. H.

Zarówno w malarstwie, jak i fotografii, interesują mnie te same tematy, lub właściwie jeden temat, który analizuję wykorzystując różne media. W obu przypadkach jest to architektura – wnętrza stajni, wnętrza postindustrialne, budynki gospodarcze, ruiny pałaców. Bardzo ważne są dla mnie problemy kompozycyjne i kolorystyczne i to jak poprzez każde z tych mediów mogę się do nich odnieść.

Ł. G.

Na zdjęciach tu pokazanych jest jakiś tajemniczy obiekt. Co to za miejsce?

M. H.

Nie chciałabym zdradzać co to jest, ale tak jak wszystko co dotychczas inspirowało mnie w sztuce, znajduje się on na Warmii.

Ł. G.

Niech to więc pozostanie tajemnicą – tajemniczy obiekt z Warmii. Niemniej fotografie te mają silny walor plastyczny, więc niezależnie od tego, co przedstawiają są to poszukiwania w obrębie wartości formalnych. Czy to dobry sposób odczytywania tych fotografii?

M. H.

Tak, wartości formalne to zasadnicza część tych prac. Z jednej strony pojawiają się tu kadry zawężone, pokazujące wybiórczo jeden przedmiot, bądź fragment przedmiotu. Odbiorca widzi wówczas tylko kilka geometrycznych płaszczyzn, co powoduje, że wydają się one abstrakcyjne. W pracach tych zbliżam się do struktury powierzchni wybranych obiektów i dotykam jej obiektywnie w zupełnie inny sposób, niż gdybym miała to zrobić w malarstwie – bardzo mnie to frapuje. Z drugiej strony interesują mnie również szerokie kadry, obejmujące rozległą przestrzeń, pokazujące jak jest ona zorganizowana – mam na myśli podziały, konstrukcje i ich zagęszczenie, które sprawia, że optycznie łączą się one ze sobą. Znamienną cechą przedstawianego tu cyklu jest także tonacja, bardzo zawężona, monochromatyczna. Nie są to jednak prace czarno-białe. Kolorystycznie prezentowana tu fotografia współbrzmi z moim malarstwem. Różnica operowania kolorem dotyczy tylko kwestii technologiczno-warsztatowych. Pracując nad obrazem olejnym, uzyskuję pożądaną efekt nanosząc

warstwy pigmentów jedna na drugą. W fotografii proces ten jest odwrócony, poszczególne warstwy koloru są odejmowane. Technika i technologia stosowana przeze mnie jest istotna o tyle, o ile jest użyteczna w celu uzyskania ostatecznego rezultatu, jakim w obu przypadkach jest obraz.

Ł. G.

Proszę powiedzieć jeszcze coś więcej o metodzie odejmowania koloru.

M. H.

W odejmowaniu koloru nie chodzi o to, aby powstała fotografia czarno – biała tylko szerokie spektrum szarości, zróżnicowanych pod względem kolorystycznym i temperaturowym. Minimalne podbicie koloru wystarczy, aby uzyskać efekt barwnego melanżu. Kolory zdecydowane, mocne, pojawiają się w niewielkiej ilości, raczej punktowo – z jednym wyjątkiem, gdzie cała powierzchnia zdjęcia naznaczona została czerwienią. Moje myślenie o kolorze jest zdeterminowane faktem, że studiowałam malarstwo.

Ł. G.

Szarość jest drukowana z pełnej gamy kolorów?

M. H.

Tak.

Ł. G.

Efekt malarski w fotografii. To odejmowanie koloru można łatwo zrobić cyfrowo...

M. H.

To jest fotografia cyfrowa. Inaczej bym tych efektów nie uzyskała, albo dochodziła do nich bardzo żmudną drogą. Wybieram takie narzędzia i metody pracy z obrazem, które są dla mnie dostępne i które zapewnią uzyskanie optymalnych rezultatów, również takie, które chcę poznać i wykorzystywać w pracy twórczej.

Ł. G.

A jaką rolę pełnią akcenty kolorystyczne?

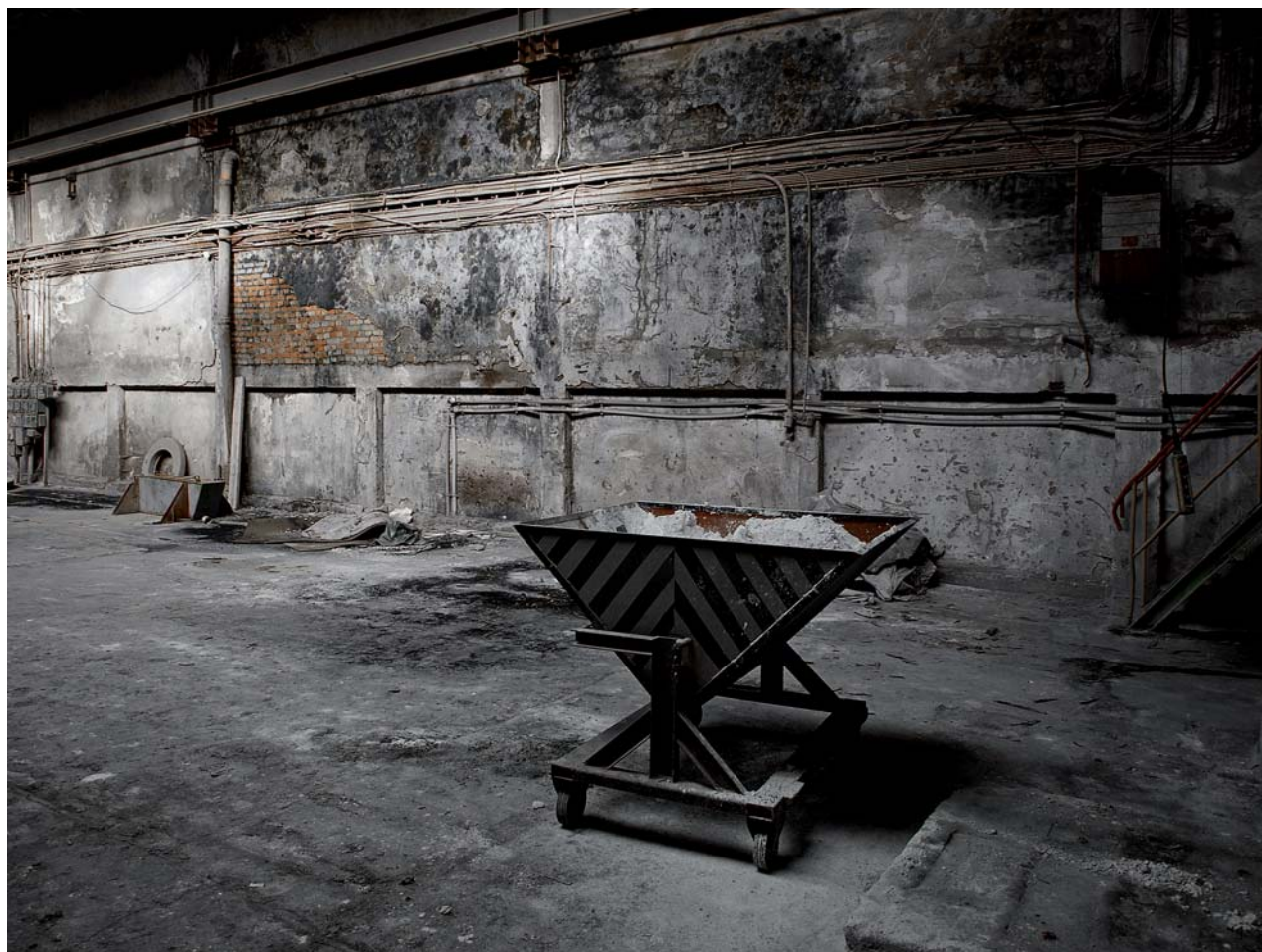
M. H.

Dodałabym do tego pytania jeszcze akcenty świetlne. Służą one skupieniu spojrzenia widza, skierowaniu go na określony punkt w przestrzeni lub nieznacznemu przetłumaczeniu zbyt dużej monotonii szarości, wprowadzeniu kontrastujących pól czy elementów.

Ł. G.

Może szkoda, że nie zostały tu zestawione fotografie z obrazami?

z cyklu
Szarość pustki



z cyklu
Szarość pustki



M. H.

W przestrzeni tej galerii byłoby to trudne. Moje obrazy są duże, mają 4,80 na 2,30 m...

Ł. G.

Czyli powstaje z nich rodzaj environment, a więc nawiązują do architektury...

M. H.

Tak, na swój sposób tworzą przestrzeń wprowadzając dodatkową głębię i perspektywę do wnętrza galerii. W przypadku malarstwa w jednym obrazie spotykają się różne fragmenty wnętrza, różne punkty ich oglądu, a zbudowana w ten sposób rzeczywistość nie ma bezpośredniego odniesienia do świata realnie istniejącego – inaczej niż w fotografii, gdzie obraz powstaje w oparciu o jeden punkt odniesienia, konkretny kadr.

Ł. G.

W niektórych fotografiach kolor jest sprowadzany do bieli.

M. H.

To efekt działania światła, które tworzy swój własny zapis w postaci białego rysunku na dotkniętych przez siebie powierzchniach, a ja to wykorzystuję...

Ł. G.

Właśnie, w tych pracach dużą rolę odgrywa światło przenikające przez szczeliny. Jak pani interpretuje tak pokazany motyw światła?

M. H.

Interpretację zostawiam odbiorcy. Jednak światło wprowadza niekiedy bardzo wyrazisty rysunek do wnętrza, tworzy dodatkowe konstrukcje wśród już istniejących – jest to dla mnie niezwykle fascynujące, a Pan to zauważył.

Ł. G.

Tak, natomiast tu pojawia się coś, co mógłbym nazwać „obrazem światła”, nie jest to zaskakujące o tyle, że tą materią z której powstaje fotografia jest światło, ale pojawiające się w ten sposób światło, przenikające przez szczelinę, prowadzi do skojarzeń z metafizyką światła.

M. H.

Ja myślę raczej kwestiami formalnymi. Widzę obraz i staram się go zatrzymać. Dalsza praca z nim obraca się także wokół problemów formalnych, które decydują o wyrazie, odbiorze całości i go implikują. Problem treści, które obraz ze sobą niesie jest ważny wtedy, kiedy formalnie został on odpowiednio zbudowany. Tak więc,

stronę formalną uważam za decydującą i rozstrzygającą. Natomiast refleksje, skojarzenia jakie nasuwają się podczas oglądania tych prac z pewnością odślaniają specyfikę mojego postrzegania. Nie są to jednak dla mnie kwestie metafizyki i filozofii tylko kwestie widzenia i jego uwarunkowania.

Ł. G.

Na tych fotografiach są pokazane wnętrza postindustrialne, puste, jest w nich jakiś niepokój, coś surrealistycznego.

M. H.

To prawda. Te zdjęcia mogą wywoływać tego rodzaju emocje. Takich uczuć doświadczyłam sama znajdując się w środku i widząc przestronne pomieszczenia z pozostawionym pełnym parkiem maszynowym i zakurzonymi dokumentami na półkach, jakby w wyniku jakiejś katastrofy miejsce to zostało wyludnione. Było to w jakiś sposób przerażające. Chciałam oddać ten nastrój, tym bardziej, że miałam okazję być tam w latach dziewięćdziesiątych, kiedy zakład był jeszcze czynny. Wówczas pierwszy raz zachwyciłam się tym miejscem, panującą w nim atmosferą, światłem, pracującymi ludźmi. Wtedy też wyglądało to surrealistycznie, chociaż w inny sposób. Kiedy wróciłam kilka lat temu, zastałam już tylko pustkę. To było wrażenie nie do opisania.

Rok 2015, maj, przeszło rok po wystawie w Galerii przy Chlebnickiej – dawny zakład produkcyjny przestał formalnie istnieć. Zabudowania zostały rozebrane, sprzęt zdemontowany i wywieziony – prawdopodobnie na złom. Nieliczne ślady wskazują, że mieściła się tu w przeszłości cegielnia.



ANNA BAUMGART

klinika stresu bojowego

WERNISAŻ 24 LUTEGO 2014 G 18
GALERIA ASP UL. CHLEBNICKA 13/16 GDAŃSK

WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA
OD 24 LUTEGO DO 10 MARCA 2014
W GODZINACH 10 DO 18

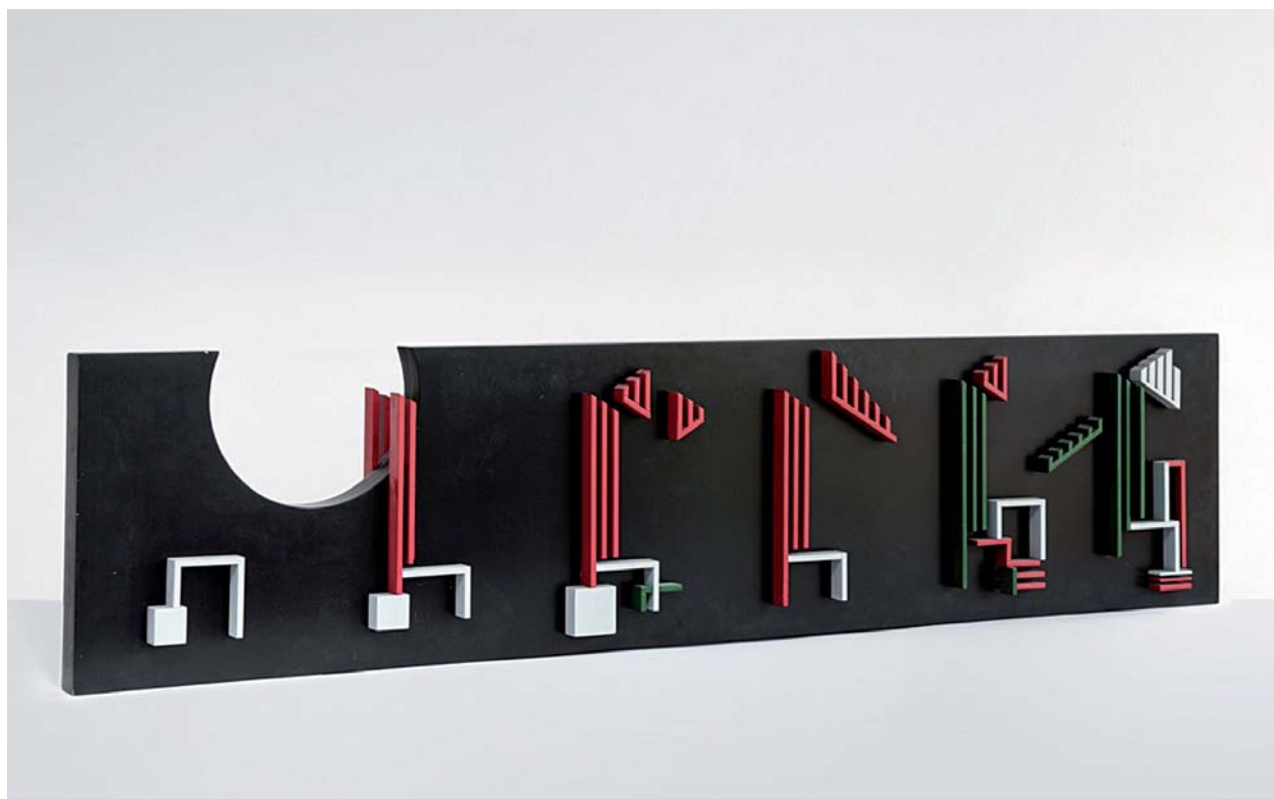
asp.gda.pl



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Rzeźba z cyklu:

Zdobywcy Słońca. Przeniesione w D3 kadry z filmu, który mógłby powstać we współpracy Kazimierza Malewicza i Hansa Richtera. Artyści zamierzali wspólnie pracować nad filmem. Niestety do współpracy nie doszło. Malewicz wrócił do ZSRR wezwany przez władze stalinowskie i już nigdy nie pozwolono mu na wyjazd z kraju.



ANNA BAUMGART

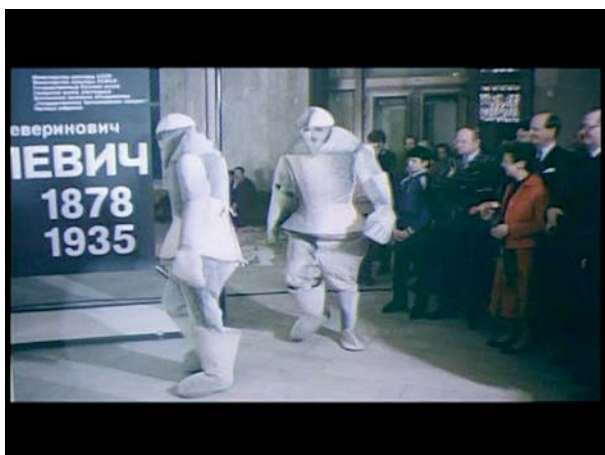
Łukasz Guzek

Zacznijmy naszą rozmowę o sztuce od czegoś, co jest tyleż artystyczne co społeczne, a więc od projektów kawiarni artystycznych zakładanych przez Ciebie. Mają one już swoją historię, a teraz zaczyna funkcjonować Twój nowy projekt tego typu. Opowiedz o nich.

Anna Baumgart

W 1999, we wrześniu, otworzyłam kawiarnię w Zamku Ujazdowskim razem ze Zbigniewem Liberą, który zresztą szybko się z tego wymiksował. Warszawa była wtedy dość pustynnym miastem. Tymczasem ja przyjechałam z Trójmiasta, gdzie miałam wspaniałe wzorce w postaci Sfinksa, który prowadził Robert Florczak. Tu już funkcjonowało to, że knajpa generuje coś więcej niż czystą rozrywkę. W Warszawie tego nie było. Nie było też tzw. miejsc „gay-friendly.” Nie typowo gejowskich, ale i dla heteryków, gdzie te środowiska mogły się mieszać. I ta kawiarnia stała się ważnym miejscem spotkań ludzi z ruchów społecznych tamtego czasu, działających na pograniczu kultury i polityki. Ja zrobiłam to miejsce w Warszawie a Warszawa zasilila mnie swoją energią i entuzjazmem. To było tylko 14 lat temu, a tyle się zmieniło w sytuacji publicznej i dyskursie politycznym.

Kadry z filmu *Zdobywcy Słońca*



Ł. G.

Pamiętam ten moment. Sztuka stykała się wtedy z dyskursem społecznym, nawet nie politycznym, bo nikt wtedy nie myślał, że może zostać np. radnym czy posłem. Więc był to raczej dyskurs kulturowy.

A. B.

On był polityczny, w znaczeniu wprowadzania do społecznego funkcjonowania treści mających wymiar polityczny, jak w moim cyklu „Fe jak feminizm”, młode intelektualistki/artystki, dziś uczą na uniwersytetach, tworzyły grupy K.U.R.W.A. czy Duldung, doktorantki Marii Janion rapujące moce teksty emancypacyjne, czyli właśnie polityczne.

Ł. G.

Teraz prowadzisz nowy projekt tego typu.

A. B.

Początkowo tę kawiarnię chciałam nazwać swoim nazwiskiem, ale dobrze że ukryłam się pod neutralną nazwą Akademicka. Kawiarnia jest na Ochocie, niby w centrum, a na peryferiach, to co można w centrum, na Ochocie już jest trudne. Np. ludzie pytają czy tu jest ruch gejowski, dlaczego jest *Gazeta Wyborcza* a nie *Gazeta Polska*, czy można przynieść *Biblię*. Polityka nie stoi gdzieś obok, ale wdzierą się wszędzie.

Ł. G.

Sytuacja kawiarniana pozwala uchwycić zależność między sztuką a funkcjonowaniem społecznym. Na ten temat jest też ta instalacja i filmy pokazane w galerii ASP na Chlebnickiej. Jaka jest rola narracji filmowej w tym projekcie?

A. B.

W moich filmach, a także działaniach teatralnych, linearna narracja jest często dekonstruowana. Jednak w tym projekcie postępowałam odwrotnie – ze szczątków i skrawków zmontowałam linearną formę, w tym wypadku teatralną, rewiową. To jest projekt o tym, jak sobie wyobrażamy przeszłość, jak przeszłość projektujemy. Te projekty o przeszłości upominają się o przyszłość. Ja pracuję z przeszłością, ale dla przyszłości. Pytam o to, co zrobimy z naszą przeszłością, żeby stworzyć lepszą przyszłość. Moja deklaracja polityczna dotycząca przyszłości jest zawarta w projekcie *Zdobywcy Słońca*, gdzie wplotłam do filmu fragmenty pokazujące ruchy

emancypacyjne z Nowego Jorku czy z Hiszpanii. Wyraźnie pokazuję w co wierzę i gdzie lokuję swoje sympatie – moje credo polityczne na jutro to hasło z rewolucji lat sześćdziesiątych – bądźmy realistami, żądamy niemożliwego.

W pokazywanym tu projekcie, linia dramatyczna polega na tym, że kronika filmowa w 1947 pojechała do Norwegii i sfilmowała niemiecki teatrzyk w więzieniu w Fastad. Typowa struktura kroniki jest kolażem różnych wydarzeń. Składające się na nią fragmenty nie są z sobą powiązane narracyjnie, ale pochodzą z jednego czasu. Moi aktorzy musieli być osadzeni w jakiejś rzeczywistości, wiedzieć kim są, aby zagrać swoje role. To jest rekonstrukcja na podstawie zdjęć i filmowana narzędziami, jakie były wtedy używane. Tak więc w kronikę został wpleciony fałszywy dokument. Zrobiłam jak gdyby appendix do kroniki. Nie zależało mi jednak na efekcie, że ten materiał został znaleziony w Norwegii, bo wtedy aktorzy musieliby mówić po norwesku. Raczej robię zabieg taki, jak w filmach o Hansie Kłosie, gdzie niemieccy oficerowie mówią po polsku, a my w to wierzymy. To jest ta gra z wyobrażeniem o przeszłości.

Ł. G.

Ale nie ma dowodów na to, że było takie wydarzenie jak spalenie pociągu propagandowego w Koluszkach...

A. B.

Pociąg *Zdobywcy Słońca* to czysta metafora myśli rewolucyjnej. Wspaniałym partnerem w tym projekcie był prof. Turowski, który zachował się tu jak artysta a nie historyk sztuki, bo na potrzeby tego projektu sfabrykował prawdę historyczną. Był taki moment rewolucyjnej Rosji, gdy artyści uwierzyli, że mają moc zmieniania rzeczywistości, że mogą na nią wpływać poprzez gest z obszaru sztuki. I pociąg *Zdobywców Słońca* jest metaforą tej zmiany. Możemy być artystami zaangażowanymi politycznie, ale na swoich zasadach.

Istotne jest żeby nie dać się wykorzystać przez polityków (nawet jeśli z grubsza wydaje się słuszne to, co mówią), jak to miało miejsce, w moim przekonaniu z tęczą Julity Wójcik, która została użyta do spolaryzowania sceny społecznej przed wyborami władz miasta Warszawy.



PIOTR WYRZYKOWSKI

Jestem Ukraińcem – strzelaj!

WERNISAŻ 25 MARCA 2014 G 18
GALERIA ASP UL. CHLEBNICKA 13/16 GDAŃSK

WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA
OD 25 MARCA DO 6 KWIETNIA 2014
W GODZINACH OD 10 DO 18

Otwarcie wystawy będzie połączone z autorskim wykładem
Piotra Wyrzykowskiego pt.: „Strategie”.

asp.gda.pl



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Рубан Богдан



Вова Ruban

Українська революція | Євромайдан | Євромайдан

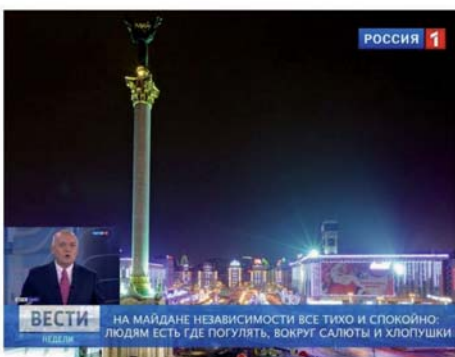


2 Mar at 10:21 am | Reply

Like 3



Буняк Дима



Added 18 February 2014 | Like 937

Album: Милое Телесного Клема

Photo 1 of 29

Close



Added 31 October 2013 | Like 65

Comments to this photo are protected by the owner's privacy settings.

Album: Dmitry's profile photos

PIOTR WYRZYKOWSKI

Łukasz Guzek

Od kiedy jesteś związany z Ukrainą, zawodowo i osobiście?

Piotr Wyrzykowski

Od 2002, pojechałem na festiwal wideo i zostałem.

Ł. G.

Pierwsza rewolucja na Ukrainie, ta Pomarańczowa, miała miejsce w 2004 roku, jak ją odbierałeś?

P. W.

To była bardzo optymistyczna rewolucja, pełna muzyki, zwłaszcza jeden przebój był odgrywany z samochodów „Nas bogato...” – Jest nas dużo. Więc ona bardzo się różniła od tego, co niedawno działo się w Kijowie. Nie było krwi na ulicach.

Ł. G.

Częścią tej wystawy w galerii ASP na Chlebnickiej jest materiał do reklamówki politycznej partii Juszczenki, więc musiałeś się zetknąć z atmosferą wtedy panującą...

P. W.

Pomagałem mojej żonie robić tę reklamówkę, casting i nakręcić te dzieciaki. Na pewno jednak sytuacja nie była mi obojętna. Przeżywałem po sierpniu 80 drugą rewolucję w swoim życiu. Pomagaliśmy tym ludziom, którzy okupowali centrum Kijowa datkami, ciepłymi

kocami, swetrami, bo były wtedy straszne mrozy. A praca o której wspomniłeś i która pojawia się tu na tej wystawie w nowej formie, wynika stąd, że gdy kręciliśmy te dzieciaki, to zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z reprezentacją młodej generacji Ukraińców, a to, co wtedy działo się w centrum Kijowa, było pierwszą próbą budowania nowego państwa. Zarejestrowałem wtedy pięć klas, około sto osób. Tu są pokazywani prawie wszyscy.

Ł. G.

Widziałeś wtedy przyszłość Ukrainy...

P. W.

Tak, o to mi chodziło. Ten zbiór osób, dzieci, to zatrzymany pewien moment. I byłem ciekaw do czego to doprowadzi. My byliśmy już po swojej rewolucji, która doprowadziła nas do Unii Europejskiej, ale były też momenty dużego rozczarowania i byłem ciekaw jak u nich to wyjdzie. I jeżeli chodzi o tę pierwszą rewolucję, to wyszło jeszcze gorzej, bo oprócz podniesienia statusu języka ukraińskiego, który zaczął być używany przez młodych ludzi i zwrócenia uwagi na kulturę ukraińską, to praktycznie nic nie osiągnęli. Wszystko szybko zostało opanowane przez oligarchów, potem Janukowycz wrócił do władzy i ta energia, potencjał

zostały kompletnie zmarnowane. Potrzebne było 10 lat, aby wyrosło nowe pokolenie. Wtedy te dzieciaki miały po 12 – 13 lat. Teraz mają po dwadzieścia parę. Oni nie przeżyli tego rozczarowania i stąd nie mieli problemu, aby zaangażować się na nowo, wierzyli, że im się uda. Dlatego stwierdziłem, że może być ciekawe wrócić do tej pracy po 10 latach i zobaczyć co się z tymi dzieciakami stało.

Ł. G.

W jaki sposób pracowałeś nad tym projektem? Opisz swoją metodę pracy.

P. W.

Zrobiłem rodzaj prywatnego śledztwa przy pomocy internetu, portali społecznościowych. Chciałem ich zidentyfikować, zobaczyć kim są aktualnie. Po pierwsze sprawdzałem moją listę z listą nazwisk tzw. „Niebiańskiej sotni”, czyli tych prawie stu osób, które zostały zabite na Majdanie. Na szczęście nie znalazłem na niej nikogo z mojego zbioru. To było niesamowite zobaczyć jak ci ludzie wyrosli. To banalne stwierdzić, że ludzie wyrastają, ale w kontekście tego, co się działo i dzieje na Ukrainie, takie porównanie było bardzo ciekawe. Zdecydowałem się użyć ich życia. Zająłem się szpiegowaniem ich prywatności. Na ścianach wiszą wydruki tego, co udało mi się znaleźć, wykraść z ich profili. Ta praca pokazuje także jakie jest to dwuznaczne, jak łatwo dziś można dotrzeć do czyjejś prywatności, do czyjegoś życia. Jak łatwo nasza chęć dzielenia się naszym życiem i komunikowania z innymi o każdym momencie codzienności, może być użyta przez obce nam osoby w kompletnie nieznanym nam celu. Oczywiście różne służby mogą łatwo dowiedzieć się co myślimy, robimy i z kim się spotykamy. Więc ten motyw inwigilowania tych ludzi był dla mnie ważny. Innym kontekstem jest ta cyniczna wojna informacyjna, którą Rosja rozpętała, oprócz tej wojny krwawej, a która pokazuje Ukraińców jako faszystów, ekstremistów. Wśród tej setki osób szukałem takich, ale oprócz jednej nie znalazłem, są to normalni ludzie, a nie wampiry. Praca ta pokazuje pokolenie, które zrobiło tę rewolucję.

Ł. G.

To pokolenie, które przyszło, pokazało, że ma ambicje zachodnie, europejskie, że Ukraina mentalnie odłączyła się od postsowieckiego obszaru. Trudno to stwierdzić po fotkach tych ludzi, bo zachowują się

tak jak wszędzie, ale wszystkich chyba to zaskoczyło, że ludzie tam opowiedzieli się po stronie zachodniej, a nie rosyjskiej, że to nie politycy, a zwykli ludzie zrobili Majdan współczesny. Tamta rewolucja może nie została przepaszczona, bo został nadany kierunek.

P. W.

Tak kierunek został nadany. Dużym sukcesem było obudzenie poczucia narodowego w dobrym znaczeniu, że posiadają odrębną kulturę od kultury rosyjskiej i to jest wartością. Tak, to niewątpliwie sukces Juszczeki. Wykreowanie pozytywnej mody na ukraiński język i kulturę.

Ł. G.

Konstrukcja tej wystawy jest taka, że mamy z jednej strony przypomnienie roku 2004 i historii, która od tego czasu minęła poprzez biografie tych dzieci, dziś dorosłych, oraz mamy wideo, które jest instruktorem walk ulicznych...

P. W.

Tak, drugim, oprócz przeprowadzenia mojego prywatnego śledztwa, ważnym powodem zrobienia tej wystawy było oskarżenie Putina, że w Polsce istniały obozy szkolące ekstremistów ukraińskich. Zainteresowała mnie ta idea i stwierdziłem, że spróbuje wejść w pole tej wojny informacyjnej ze swoją informacją, w ten sposób, iż sfabrykuję dowody, że rzeczywiście takie szkolenia w Polsce zostały przeprowadzone. Aby to zrobić, zacząłem szukać materiałów jak tego typu szkolenia mogłyby wyglądać, czego tam można uczyć. Pierwsze co znalazłem, to obozy szkoleniowe dla ekstremistów islamskich, to pierwsze co się pojawia, gdy się szuka tego typu informacji i tego typu obozów jest bardzo dużo na świecie i one działają. Znalazłem obozy w RPA, dla Holendrów, szkolące młodzież białą na afrykanerów, uczące ich prawdziwej białej dumy, że niby w rasizmie nic złego nie było. Ale to inny temat. Potwierdzić, że w Polsce coś takiego miało miejsce nie znalazłem.

Zacząłem więc pisać coś w rodzaju podręcznika dla wykładowców, którzy mogliby prowadzić takie szkolenia dla ekstremistów ukraińskich. Znalazłem wiele ciekawych materiałów, z których skorzystałem. M.in. książkę szkolącą partyzantów szwajcarskich, całkiem współczesną, bo z lat sześćdziesiątych, skierowaną do społeczeństwa Szwajcarii, która nie ma swojej armii,



fot.: Bartosz Żukowski

ale okazuje się, że oni swoją strategię bezpieczeństwa opierają na tym, że każdy obywatel jest przeszkolony i wie jak się zachować w przypadku konieczności obrony swojego państwa. Było też sporo materiałów amerykańskich. Ale najwięcej współczesnych porad znalazłem na blogu nacjonalisty rosyjskiego, który tak sam o sobie mówi, a który udzielał porad, jak to nazywał, ukraińskim powstańcom, czyli coś, co wydaje się kompletnie sprzeczne i niemożliwe, a jednak miało miejsce. Jego porady były bardzo konkretne i wiele z nich tu cytuję, zwłaszcza na temat taktyki walk ulicznych, tego że ludzie muszą się zorganizować i przekroczyć fazę pospolitego ruszenia, bo jak chcą się przeciwstawić policji, która jest zorganizowaną maszyną, to oni też muszą się zorganizować. Nie stawiałem sobie za cel zbudowania całego podręcznika, ale opierając się na tekstach i ilustracjach, które sam wykonałem, dokonałem para nagrania wideo z użyciem skypa. Złożyłem, że gdyby takie szkolenia miałyby miejsce, to odbywałyby się przez skype, nikt by tych ludzi tu nie przywoził. To absurdałne wywozić ich z Maidanu na krótkie szkolenie. Chyba, że miało to mieć miejsce o wiele wcześniej niż same protesty? Dokonałem więc fabrykacji faktów, jak to nazywam, czyli szczątkowych

nagrań będących niby przechwyconymi przez służby rosyjskie fragmentami takiego szkolenia.

Ale chcę powiedzieć coś jeszcze, co stało się dla mnie istotne po mojej wizycie w Federacji Rosyjskiej w ten piątek, w Kłeningradzie, że Polska powinna rzeczywiście takie szkolenia zorganizować, i to nie tylko dla Ukraińców, ale i dla Polaków, dla Estończyków, Litwinów, w zasadzie też dla Rosjan, dla wszystkich, którzy stoją dziś przed ogromnym niebezpieczeństwem, ponieważ ta krótka wizyta uświadomiła mi, iż to co my wywalczyliśmy jest ogromną wartością, że możemy chodzić po ulicy i nie bać się tak, jak tam boi się człowiek, gdy chce powiedzieć coś, co jest niezgodne z oficjalną polityką państwa. Powinniśmy być przygotowani do stawienia czynnego oporu w walce z możliwym okupantem, bo do czego dąży Putin, to nie wiemy. Uważam, że Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku powinno prowadzić oficjalnie szkolenia w stawianiu oporu, partyzantki miejskiej.

SZKOLENIA EKSTREMISTÓW

Fragmenty instruktaży aktywistów Ukraińskiej rewolucji 2014 roku.

Organizacja

Pogadajmy o podstawowej strategii.

Pokojuowymi demonstracjami niczego nie wywalczycie. Możecie tak jeszcze parę lat stać na Maidanie, a Yanukovich nawet nie drgnie. Musicie przejść do działań siłowych. Wybór ten ma jedną podstawową zaletę i wadę. Zakłada tylko jeden koniec, że musicie wygrać! W przeciwnym przypadku (waszej przegranej) władza was zniszczy. Pozabija.

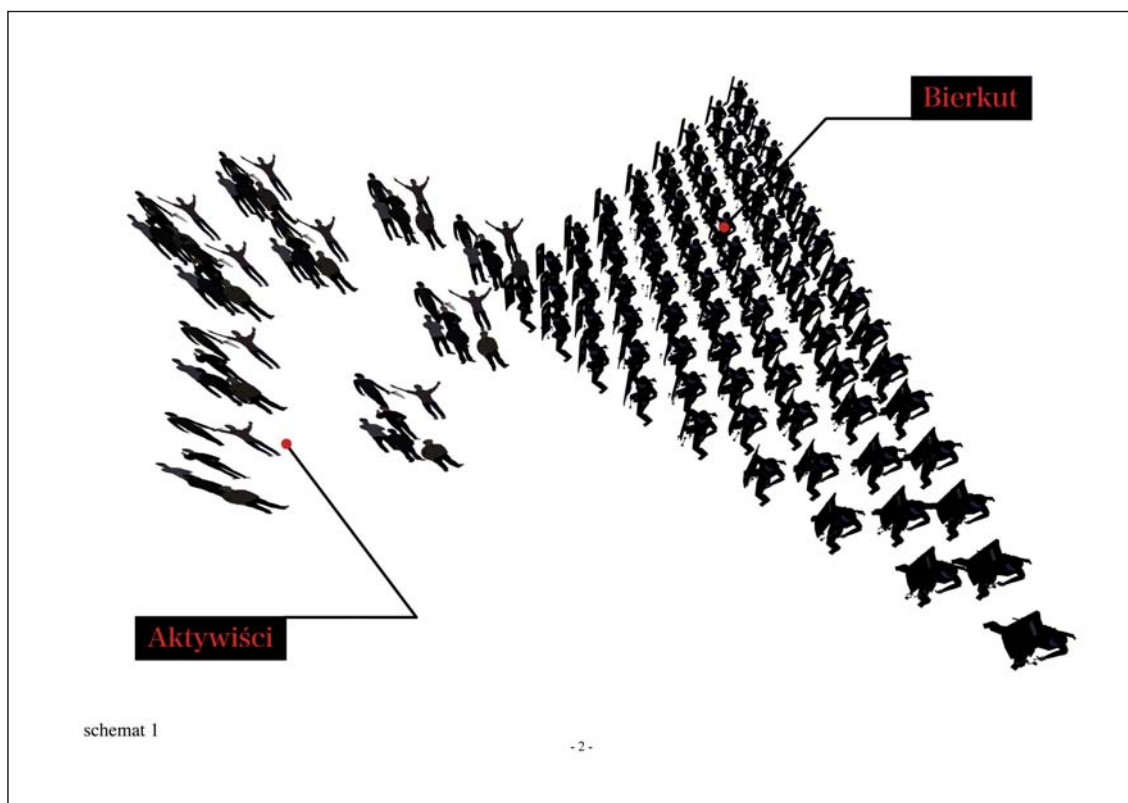
Organizujcie się w bojowe oddziały. Protestujący najczęściej przegrywają z policją z tego powodu, że manifestacja to niezorganizowany tłum, a policja – to wojskowa zorganizowana maszyna.

Wytrenowana w tym, żeby was pokonać. Rozumiecie różnice?! Żeby zwyciężyć Bierkut musicie przestać być tłumem i stać się wojskiem.

(schemat 1)

Podstawowa część prawicowej młodzieży to piłkarscy fanatycy i nacjonaści. Należy opierając się na ich organizacjach zwołać ogólne zebranie i podzielić się na oddziały po sto osób - „setki”, „setki” podzielić na - „dziesiątki”. Wybierzcie dowódców. Dowódca „setki” musi utrzymywać kontakt z dowódcami „dziesiątek” a ci z kolei ze swoimi bojownikami. Po rozkazie głównego dowódcy wszyscy muszą być gotowi żeby zebrać się w ustalonym wcześniej miejscu przygotowani do walki.

I pamiętajcie walczyć musicie do końca.



Strategia

Głównym waszym celem jest nie wygranie wojny (tego nie możecie samodzielnie i tak po prostu osiągnąć) waszym zadaniem jest zaciągnąć walki jak najdłużej, zamęczyć przeciwnika swoimi drobnymi i częstymi atakami i wzbudzić niezadowolenie pokojowo nastawionej części społeczeństwa. Musicie pokazać upadek państwa, to że służby bezpieczeństwa nie mogą zagwarantować spokoju i porządku na ulicach i zarazem uniemożliwić komfortowe prowadzenie rozmów pokojowych na salonach władzy, w których zostaniecie pominięci i oszukani.

Sprzęt

Od samego początku musicie się zaopatrzyć we wszystkie niezbędne elementy wyposażenia: hełmy, maski, rękawice, maski przeciw gazowe, ochraniacze, trzonki od łopat, młoty, koktajle Mołotowa, materiały pirotechniczne, domowej roboty granaty, wskaźniki laserowe, wszystko to musicie mieć ze sobą. W trakcie rewolucji nie będziecie mieli czasu na zorganizowanie tych rzeczy i nie wahajcie się zabierać tego wszystkiego tak po prostu nie płacąc, bierzcie to co jest niezbędne dla waszej wygranej. W sklepach spożywczych mają butelki, z ubrań zrobicie szmaty, na stacjach jest benzyna wszystko to razem daje koktajl Mołotowa. Waszą podstawową bronią.

Rewolucja wymaga ofiary i społeczeństwo będzie gotowe wam pomóc. Zabierajcie to co jest wam potrzebne w imię zwycięstwa waszej wspólnej sprawy!

Bierkut. Taktyka walki.

Możemy wyróżnić dwie metody walki z bierkutom:

1. Walka kontaktowa

Tworzący następujący szyk:

Pierwszy rząd to bojownicy z tarczami (lepiej ze zdobycznymi, jeżeli samodzielnie zrobione – to powinny być duże, podobne do tarcz policyjnych i muszą być grube żeby wytrzymać wystrzały z traumatycznych kul). W pierwszym rzędzie postawcie najsilniejszych i postarajcie się o jak najlepszy sprzęt dla nich: kaski motocyklowe, maski gazowe, nakolanniki, ochraniacze na golenie – oni będą przykrywać tarczami tylne rzędy od gumowych kul i pierwsi wejdą w kontaktową walkę. Ich broń to jednoręczne pałki, kije bejsbolowe, zastrzone rury lub pręty zbrojeniowe.

Drugi rząd – może być bez tarcz (ale jeżeli macie ich dużo to nie za wadzą) broń – długie trzonki od łopat, żeby mogli przeprowadzać prostopadłe uderzenia pchnięcia zza pleców pierwszego rzędu.

Trzeci rząd – to samo co drugi to ochrona dowódcy znajdującego się na samym końcu.

Kiedy rozpocznie się atak: rząd z tarczami naciera na bierkut, bardzo ważna jest dyscyplina utrzymywania szyku i narzucenie policji bliskiej walki kontaktowej. Przy bezpośrednim kontakcie waszym zadaniem jest ranić jak największą ilość strzelców. Wyeliminować ich jak najwięcej.

(schemat 12)

- 8 -



2. Atak koktajlami Mołotowa.

- **pierwszy rząd** – ściana z tarczami

- **drugi rząd** – z kamieniami

- **trzeci rząd** – z Mołotowami i kijami na wszelki wypadek. W ideale dobrzy by było mieć jeszcze jeden rząd z tarczami ale można się bez niego obejść. Dowódca, jak zawsze z tyłu.

Rząd z tarczami ustawia się w pewnej odległości od kordonu, tak żeby można było za ich pleców rzucać w bierkut, ale przy tym trzymają odpowiednio duży dystans żeby mieć czas na reakcję w przypadku ataku policji. Jeżeli mamy drugi rząd z tarczami ustawia się on w szyku „żółw” ochraniając siebie i stojących z przodu bojowników. Jeżeli nie mamy drugiego rzędu z tarczami to pierwszy lekko przysiadają za tarczami żeby nie trafiły ich kule. Rzędy z tyłu zaczynają rzucać kamieniami w policję. Rzędy z Mołotowami przygotowują je ale na razie nie rzucają. Pod gradem kamieni bierkut formuje szyk „żółw”. Jak tylko go uformuje – po rozkazie dowódcy „**przygotować się!**” tylne rzędy podpalają Mołotowy. Rozkaz: „**kucnąć!**” - rząd z tarczami przysiadają żeby przypadkiem Mołotowy ich nie trafiły. W tym momencie rozbrzmiewa rozkaz: „**ognia!**” - butelki lecą prosto w policyjnego „żółwia”. Rozkazy „**kucnąć**” i „**ognia**” wydawane są prawie jednocześnie z różnicą w sekundę. Kiedy policjanci zapalają się i rozbijają swoje szyki – należy jak najszybciej przejść do walki kontaktowej. Najważniejsze nie dać im się zorganizować na nowo zebrać szyki.

Jest jeszcze jedna metoda walki, którą poznałem od samego wroga.

Rozmawiałem z byłym policjantem. Opowiedział mi o najbardziej efektywnej broni przeciwko nim, którą im pokazywali na video.

Bierzecie długi i mocny sznur (najlepiej dla alpinistów) do niego przywiązujecie kotwiczkę z czterema hakami. Następnie zarzucacie jak można dalej za milicyjne szeregi i ciągniecie. Kotwiczka zaczepia się za byle kogo, oni stoją szczelną ścianą na pewno za kogoś się zaczepi. Następnie zaczynacie już razem ciągnąć za sznurek z całych sił. Uzyskujemy „zdobyczą” w postaci pojedynczego milicjanta. Ciągniemy dalej z całych sił rozbijając naszą zdobyczą szyki i starając się przeciągnąć „zdobyczą” na naszą stronę. Uzyskujemy dwie korzyści zdobywamy jeńca i rozbijamy szyki bierkutu.

- 10 -

Atak z dystansu można prowadzić obstrzałem z fajerwerków typu „rzymska świeca”. Rakiety można wystrzeliwać przy pomocy rur – jeden aktywista z przodu celuje, drugi z tyłu ładuje i zapala lont. To sprawdzona metoda walki hiszpańskich górników podczas strajków.

Wóz opancerzony (BTR)

Jak to się mówi nie taki diabeł straszny jak go malują. Obchodźcie go z tyłu, rzucacie Mołotowy albo aceton w otwory wentylacyjne. Nasączony benzyną brezent, koce albo inne duże kawałki tkanin narzucacie na wóz z tyłu i podpalacie. Pod gąsienice rzucamy butelki i worki z mydlanym roztworem – gąsienice od tego zaczynają się śliska. Do zniszczenia gąsienic możecie użyć stalowych elementów jak na przykład fragmenty torów.

Pojazdy z armatkami wodnymi oślepiacie laserowymi wskaźnikami i workami z farbą rzucającymi w frontowe szkło.

- 11 -

Podpalenie magazynu / składu.

W celu zachowania bezpieczeństwa przy podpalaniu magazynu należy postępować jak poniżej:

- rozlać „ścieżki” z lakieru nitro (szybkość spalania „ścieżki” około 50 cm/s)
- oblać benzyną (naftą) wszystkie przedmioty
- podpalić „ścieżkę” z lakieru nitro i szybko się ukryć

Patrz schemat 26 i 27.

Należy zwrócić uwagę, że beczki z paliwem przy podpaleniu mogą eksplodować i będą wyrzucać na dużą wysokość płonącą masę paliwa. Tą właściwość płonących beczek można wykorzystać w celach destrukcyjnych.



- 12 -



Podpalenie magazynu. Poprawne ułożenie ścieżki z lakieru nitro.

- 13 -

Ochrona miejsca przeprowadzenia nielegalnego spotkania.

Nielegalne zebrania powinny być przygotowane ze szczególną dokładnością.

Na ich miejsce wybieramy domy wielorodzinne. Dzielnice gęsto zabudowane blokami. Kontrolowanie ich jest utrudnione i wymaga poświęcenia dużo czasu i zaangażowania potężnej ilości sił porządkowych. Oddzielne budynki - wille jednorodzinne, są łatwiejszym celem do obserwacji i dla przeprowadzenia tajnego zebrania się nie nadają.

Przy organizacji ochrony miejsca przeprowadzenia zebrania należy rozróżnić następujące pojęcia: „**krag ochrony**” i „**bezpośrednia ochrona**”.

Krag ochrony prowadzi obserwację miejsca przeprowadzenia zebrania z oddalonych punktów i składa się z wielu obserwatorów.

Bezpośrednia ochrona znajduje się w budynku, gdzie ma miejsce zebranie.

Obserwatorzy **kragu ochrony** obserwują budynki policji i wojska, drogi dojazdu do **miejsca przeprowadzania zebrania**. Pilnują czy nie zbliżają się samochody policyjne i wojskowe, patrole piesze.

Rezultaty obserwacji mogą być przekazywane telefonicznie przy pomocy wcześniej ustalonych komunikatów – słów kluczy.

Bezpośrednia ochrona miejsca przeprowadzenia zebrania składa się z: jednego strażnika (najlepiej na parterze), uzbrojonego w pistolet lub automat i obserwatorów (na wyższych piętrach budynku). W przypadku ataku przeciwnika jeszcze przed rozpoczęciem spotkania ustala się porządek działań i kolejność ewakuacji oraz metodę zniszczenia materiałów zebrania.

Przy ataku przeciwnika z zaskoczenia **ochrona bezpośrednia** powinna zniszczyć wszelkie materiały i kontrolować przebieg ustalonego schematu ewakuacji. Jeżeli przewiduje się obronę przy użyciu broni palnej to pomiędzy uczestnikami spotkania przed jego rozpoczęciem ustala się zadania i konkretne bojowe pozycje, porządek prowadzenia ognia jak i sposób i drogę ewakuacji.

Powinny istnieć co najmniej dwie alternatywne drogi ewakuacji.



- 21 -

Ł. G.

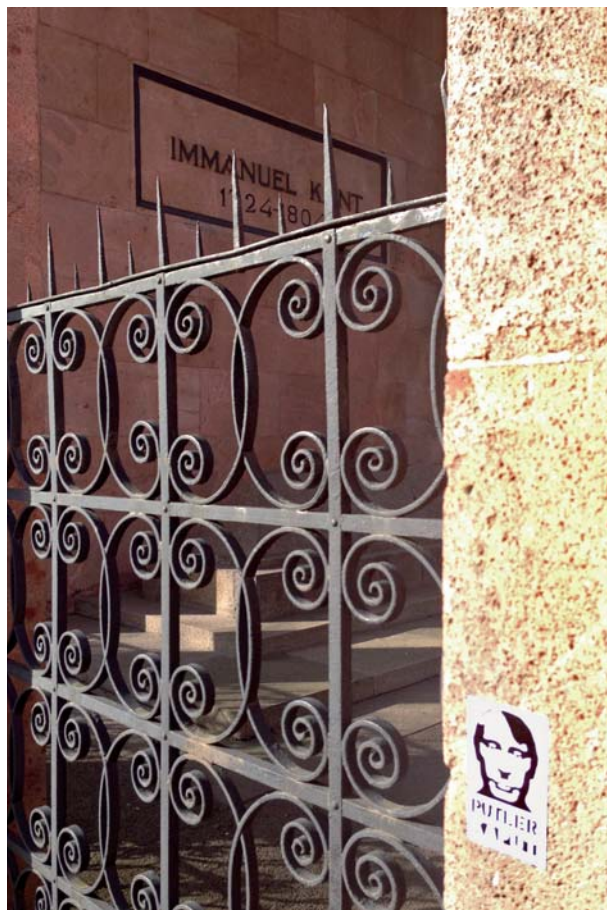
Efektem tego pobytu w Kaliningradzie jest dokumentacja, którą tu także pokazujesz.

P. W.

Tak. Ostatnia praca na wystawie to dokumentacja akcji przeprowadzonej w przestrzeni publicznej Brukseli i Kaliningradu pt.: „Putler Kaput”

Naklejałem wlepki z połączoną podobizną Putina i Hitlera i napisem „Putler kaput”. Wzór na wlepki zapożyczyłem od kogoś, kto pierwszy dokonał tego złowieszczego połączenia fizjonomii dwóch potworów Hitlera i Putina. Trochę podrasowałem grafikę i wydrukowałem wlepki. Chciałem w ten sposób pomóc Ukraińcom uświadamiać Europejczyków kim jest Rosja i jej prezydent.

Naklejałem je najpierw w Brukseli, m.in. w okolicy Parlamentu Europejskiego i na polskim samolocie. Niedługo potem jechałem z Tomą, moją żoną, Ukrainką, do Kaliningradu. Gdy celnik zobaczył jej paszport, odesłał nasz samochód na bok. Toma poszła na przesłuchanie. Ja siedziałem w tym czasie w samochodzie z paczką naklejek „Putler kaput” w kieszeni. Wyobrażnia podsuwała mi różne scenariusze. Moją żonę szczegółowo wypytywali w tym czasie kim jest z zawodu, czym się zajmuje, kiedy ostatnio była w Kijowie, co wie na temat organizacji ekstremistycznych. Celnik stwierdził, że Gdańsk jest znanym ośrodkiem działalności antyrosyjskiej. Opowiadał nawet o ostrzeleniu samochodu z Kaliningradu pod Gdańskiem. Choć wiadomo, że ta informacja była spreparowana, on w nią najwidoczniej wierzył (kolejny element info wojny). Na szczęście celnicy nie znaleźli antyrosyjskich materiałów, choć przeszukali nasz samochód i bagaż. Rosyjskie służby nie działają zbyt dobrze – wystarczyło, żeby zajrzeli na nasze profile na Facebooku, znajdowały się tam informacje o wystawie *Jestem Ukraińcem. Strzelaj* i o akcji z wlepkami. W końcu celnik powiedział nam: „Możecie jechać, jeśli nie wieziecie bibuły”. W tym momencie poczułem się, jakbym wkraczał w zupełnie inną rzeczywistość. Naklejanie wlepek w Brukseli miało w sobie coś z zabawy, w Kaliningradzie miało już znamiona akcji terrorystycznej. Zastanawiałem się nawet, czy nikt mnie nie śledzi. Wkleiłem „Putlera” w kilku miejscach, w centrum miasta i na grobie Kanta. Wtedy poczułem, jaką wartość ma wolność, którą wypracowaliśmy w Europie i w Polsce. Powinniśmy jej bronić i pomagać innym w dążeniu do osiągnięcia tego komfortu.







DOMINIK LEJMAN

delight

WERNISAŻ 8 KWIETNIA 2014 G 18
GALERIA ASP UL. CHLEBNICKA 13/16 GDAŃSK
WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA
OD 8 DO 20 KWIETNIA 2014
W GODZINACH OD 13 DO 18

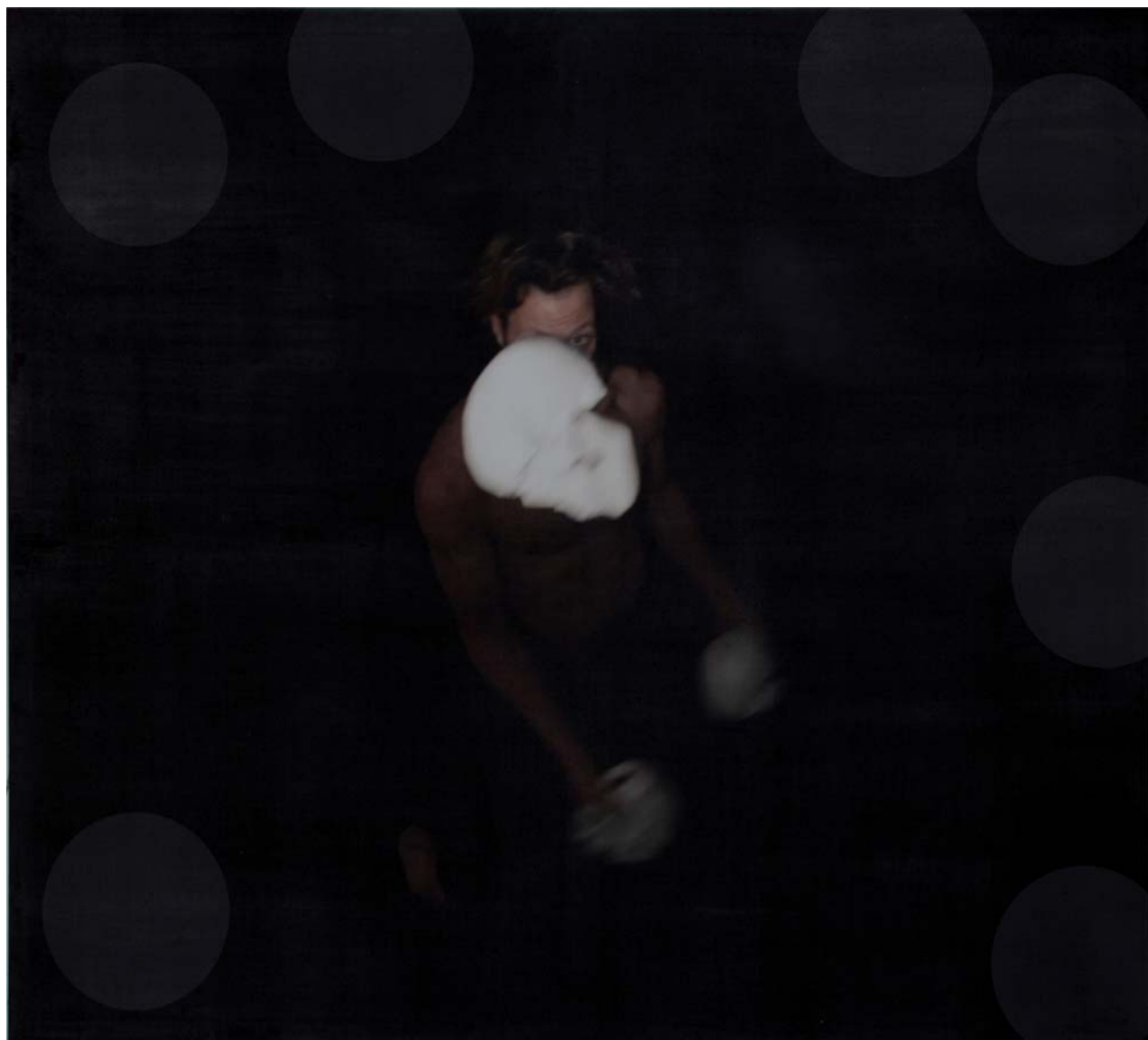
Wystawę poprzedzi wykład Dominika Lejmana pt. „Obraz - widmo”
poniedziałek 7 kwietnia 2014, godz. 18.00 Audytorium ASP w Wielkiej Zbrojowni

asp.gda.pl



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

It is difficult to juggle with skulls,
akryl na płótnie, projekcja wideo,
185 x 200 cm, 2013-2014.



DOMINIK LEJMAN

Łukasz Guzek

Czy istnieje coś takiego jak sztuka w ogóle i artysta w ogóle?

Dominik Lejman

Jeżeli pytasz o „w ogóle”, to można zacząć od kategorii „cokolwiek”, która jest ważna w sztuce od Duchampa i obojętności jego ready-made. Tylko jak znaleźć to „whatever” właściwe dla nas? „Cokolwiek” to jednak nie „byle co”. To bardzo trudne, znalezienie czegoś co wygląda jak „cokolwiek”, ale nie jest „czymkolwiek”, choć tak wygląda. Dotyczy to mojej metody poszukiwania relacji z malarstwem „w ogóle”, a także ze sztuką „w ogóle”, co jest widoczne w czasowości medium projekcyjnego i „uscenicznieniu” w jakim funkcjonują moje prace. Na tej wystawie są dwa obrazy, jeden to portret Warrena Nieśluchowskiego, a drugi to *Delight* namalowana świetlówka w hołdzie dla Dan Flavina, w której wyświetla się tłum manifestujący swoją tożsamość seksualną, bo to jest nagranie manifestacji w Berlinie, w połączeniu z przelatującymi motylami z muzeum motyli w Nowym Jorku. To jest historia wewnętrzna tych obrazów, zapis, który wielu być może by zadowolił. Ale ja na tym nie poprzestaję i staram się ten realizm usceniczyć, ponieważ

uważam, że życie jest pornograficzne, żyjemy w świecie obscenicznym, gdzie nie ma sceny ale jest obscena, ludzie są obsceniczni w swoich zwierzeniach na temat swoich prywatnych historii, grafomania wizualna polegająca na produkcji obrazków, które nie są tak na prawdę obrazami rozprzestrzenia się w skali niespotykanej. Ja usceniczniam przekaz w tym sensie, że buduję niezbędny dystans między widzem a przekazem.

Ł. G.

Chcesz powiedzieć, że Twoja metoda twórcza, którą naszkicowałeś przed chwilą, polega na tym, aby do zalewu obrazów dodać jeszcze jeden obraz, czy ta metoda służy produkowaniu obsceny po to, by stworzyć jej krytyczny obraz?

D. L.

Ona jest zajęciem stanowiska polegającego na tym, żeby pokazać, że scena jest potrzebna i dlatego ja jako artysta dążę do zbudowania sceny, która jest nie tylko sposobem zaznaczenia mojej obecności, ale i wyrażenia szacunku wobec odbiorcy. Ten szacunek jest dla mnie ważny i buduję go na kilku poziomach. Profiluję przekaz do tak precyzyjnej, ascetycznej formy, aby nie zwracać widzowi głowy. A drugi



element to lakoniczność mojego przekazu wynikająca stąd, że grafomania wielu przekazów współczesnej sztuki wideo powoduje, że mamy do czynienia z marnotrawieniem czasu widza. Tymczasem my wszyscy mamy w życiu ograniczoną ilość czasu i ja nie zamierzam tego czasu nadużywać właśnie z szacunku dla widza. Mówię o pracach wideo, które trwają godzinę, sytuacjach, które zmuszają mnie do tego, aby mnie zabolaty nogi, albo żebym zobaczył tylko fragment.

Ł. G.

Rozumiem, tak, jesteśmy zmuszani do samplowania odbioru na wystawach, zwłaszcza dużych, to bardzo trafna obserwacja.

D. L.

Mówimy o moim warsztacie, co jest widoczne także w pracach pokazanych na tej wystawie, jego częścią jest głębokie poszanowanie widza i jego czasu. Wszystkie te prace można odebrać w parę chwil, *Portret filozofa*, portret Warrena, to kilka minut naszej uwagi.

Ł. G.

Warrena Niesluchowskiego? To bardzo ciekawa postać, on bywa wszędzie. Trudno go nie znać.

D. L.

Więc ja dostałem zaszczytu polegającego na tym, że znalazłem się na liście goszczących go przyjaciół. On jest ucieleśnieniem bezdomnego intelektualisty, który podróżuje po całym świecie, posilając się przyjaźnią ludzką.

Ł. G.

Opowiadał ci pewnie swoją historię rodzinną z wojny...

D. L.

Tak, to miało wpływ na to, że skonstruował sobie taki model życia...

Ł. G.

To jego życiowy performance...

D. L.

Tak, odnosi się to do jego przedstawienia, które jest pokazane na tej wystawie i jest jej podsumowaniem jeżeli chodzi o kogoś, kto jest filozofem, socjologiem, czyli jest konsumentem sztuki, jest nią otoczony, tak jak on książkami na filmie, które go w pewnym momencie pochłaniają. To pytanie o to, co dalej, ile możemy jeszcze tak naprawdę ogarnąć, przyswoić. Nie mamy żadnych możliwości pełnej konsumpcji tego, co się produkuje. Żeby zdradzić efekty postprodukcyjne z jakich korzystałem, to posadziłem Warrena na



dwóch materacach dmuchanych i wypuściłem z nich powietrze i on się zapadł, książki go wchłonęły.

Ł. G.

Dzięki, że ujawniasz takie techniczne aspekty produkcji pracy. To pozwala ją lepiej zrozumieć. Czy mógłbyś powiedzieć coś o tajemnicy pracy *Studium koloru*?

D. L.

Używam wobec takich prac zapożyczonego terminu „neurokonstruktywizmu”, który myślę dobrze tu pasuje. Nasza fizyczna niemożność dalszego przyswajania powoduje, że skupiamy się na podstawowych abstrakcyjnych jakościach, takich jak np. kolor. Chodzi o to, że mamy do czynienia z materiałem wyjściowym, który zostaje uscieniczony poprzez swoją abstrakcyjną formę tak, że stał się zupełnie czymś innym. Ten obraz, monochrom różu, składa się ze średniej kolorystycznej wyciągniętej z 400 stron pornograficznych, którym zmniejszyłem rozdzielczość i uśredniłem kolor i wyszedł taki właśnie róż, lekko pulsujący. Cały kilkuminutowy film składa się z tego jednego koloru. Jest tu także refleksja nad tym, co niskie i wysokie. Słyszemy te ekstatyczne głosy nawołujące do boga, krzyczące na filmach pornograficznych „oh, my god!”. I wszystko to robi się jedną wielką modlitwą, która

może skłonić do refleksji egzystencjalnej, nawiązania relacji z absolutem. Podobnie jak zdanie, którym zaczynam swój tekst wykładu tu w ASP: „To już ostatnia wiagra i co dalej?”, bo wiagra jest zewnętrzną stymulacją naszych pragnień, które tylko to pragnienie potęguje, a nie zaspokaja.

Ł. G.

To dobre pytanie. Jest taka wywodząca się ze scholastyki filozoficzna kategoria „brzytwy Okhama”, którą można by zastosować do nadmiarowości obrazów o której mówisz, czego przykładem jest ta sfera erotyki, czy pornografii.

Zarazem obraz abstrakcyjny zostaje w ten sposób osadzony w rzeczywistości, ma podstawy w realnym bycie, którym jest tu strona www.

D. L.

U mnie te obrazy są abstrakcyjne, ale nie wyabstrahowane, są konkretne, tak jak w moich pracach polegających na multiplikacjach obrazów tłumów, wyjściowy obraz zawsze pochodzi z konkretnego miejsca. W moich ostatnich pracach, projekcja to zawsze konkretna postać, osoba, a jej historia, która jest dokumentem, przestaje być dokumentem w momencie, w którym ja zmieniam jej relacje ze sceną, czyli abstrahuję tę



fot.: Dominik Lejman

postać z jej pierwotnego otoczenia, którym teraz staje się obraz, obraz staje się nową sceną dla tej postaci. Zostaje ona ponownie usceniczniona. Warren jest nadal Warrenem, ale bardziej uniwersalnym, możemy go postrzegać w kategoriach uniwersalnych. Zawsze używam realnego obrazu i dokonuję jego przeniesienia na inną scenę, ale nie na zasadzie dosłownej, ale na zasadzie ducha, czyli projekcji. Kuratorka, Dermis Leon, nazwała je nawet „ghost painting”. To jest bardzo trafne. Do tej pory większość krytyków mówiła, pisała po prostu „obraz z projekcją wideo”, definiując medium, a nie to, czym ten obraz jest w istocie. Mianowicie ja posługuję się projekcją, by przekazać ideę projekcji, bardziej niż źródłowy obraz. To są bardziej projekcje projekcji, niż projekcje obrazu. Z tym wiąże się jeszcze kwestia szansy dla odbiorcy, zbiegu okoliczności. To część ekonomii czasu. Nie wiem, w którym momencie widz pojawi się w galerii i zobaczy ten obraz. Jest w tym dużo przypadku i ten przypadek mnie interesuje.

Ł. G.

To tak jak z pojawiającym się od czasu do czasu krzykiem będącym częścią pracy. Na wernisażu nie chciałeś nawet aby ściszyć dźwięku, choć mógł on

zagłuszyć słowa, Twoje czy innych, wyeksponowałeś element przypadku jako składnik tej pracy. Zarazem jest to efekt, który można by nazwać minimalistycznym, on jest taką wizualną brzytwą.

D. L.

Mnie interesuje język minimalizmu nie ze względu na tautologię sztuki, ale jako pewien mechanizm, z którego mogę skorzystać, np. wświetlam przechodniów w ulicę, narciarzy w stok narciarski, plażowiczów w plażę na zasadzie relacji między negatywem a pozytywem, gdzie tylko miejsca się pokrywają. Ale stosując taki minimalizm oddaję pole widzowi. To także pytanie o śmierć autora i o to, jak ja sam funkcjonuję w sztuce, bo tak naprawdę ja nie miałbym nic przeciwko temu, by to się inaczej nazywało. Dla mnie sztuka to konieczna przestrzeń usceniczniania mojego przekazu. Ale samą moją w niej obecność traktuję fantomatycznie. To moja nieobecność jest dla mnie ważniejsza. Ja nigdy nie chciałem być artystą, to była dla mnie konieczność, gdyż nigdzie indziej nie mogłem wykonywać działań, które mnie interesują. Nie mamy innych desek scenicznych.

Ł. G.

Zaciekawił mnie też czarny obraz – ekran, jako tło projekcji.

D. L.

To ma związek nie z minimalizmem a barokiem, jak ciemne tła w malarstwie hiszpańskim. Ja maluję tło – ekran i traktuję go tak jak obraz, nie widzę tu różnicy. Powierzchnia obrazu oddziela mnie od iluzyjnego obrazu projekcji. Dlatego te obrazy są specjalnie przygotowane, mają kilkanaście warstw, stosuję pigmenty grafitowe, aluminiowe. Ta projekcja nie mogłaby być na czymkolwiek.

Ł. G.

Można by zrobić kiedyś wystawę twoich obrazów bez projekcji...

D. L.

Ja nawet sugeruję kolekcjonerom, którzy chcą mieć taki obraz z projekcją u siebie, że można z czasem zrezygnować z projekcji, bo wierzę, że po pewnym czasie możemy sobie tę projekcję wyobrazić tak, że nie potrzebujemy już projektora. Ostatnio zrobiłem pracę *It is difficult to juggle with skulls*, gdzie projekcja pojawia się w rytmie co dwie – trzy minuty, a poza tym masz obraz. Obraz z wideo i bez niego są równie istotne. Utopijnie można by wyobrazić sobie wystawę, gdzie projekcja pojawia się np. raz na trzy dni.

Ł. G.

To także gra z kulturą odbioru współczesnej sztuki, o czym już wspominałeś, faktycznie jest tak, że najczęściej wpadamy na wystawę na chwilę, ale gdyby projekcja pojawiała się raz na godzinę, albo raz na trzy dni, albo tylko raz w trakcie trwania wystawy, wtedy jedne projekcje możemy zobaczyć, ale co do innych to możemy mieć szczęście, albo nie. Może kiedyś jakiś kurator się na to odważy.

D. L.

Tak, na przykład, ale to stawia poważny problem wobec powszechnego imperatywu działania na najwyższym poziomie atrakcji, epatowania widza.

Ł. G.

Ale przecież to nigdy nie są obrazy narracyjne, a zawsze repetytywne.

D. L.

Tak, one nie są fabularne, fabuła mnie nie interesuje. To są zawsze pętle. Nie interesuje mnie linearność



Studium koloru (Średnia kolorystyczna 400 stron pornograficznych), 2007.
fot.: Dominik Lejman

w sensie opowiadania historii, która ma początek i koniec. Fabuła się szybko dewaluuje, a z rejestracją w pętli nie ma tego problemu.

Ł. G.

Wtedy mamy do czynienia ze znakiem, operujesz znakiem, a nie narracją.

D. L.

Tak jak w pracy *Leda*. Obraz urywa się i to szarpnięcie technicznie wynika z pętli. Jeżeli chodzi o strategię obrazowania jest to minimalistyczne. Dla mnie wartością jest to, że ten film się urywa w rytmie pulsu. Jest coś wstrząsającego w tej niemożności wzniesienia się.

Ł. G.

Tak, to mocny obraz, szarpący się ptak, tym bardziej, że ptak kojarzy się z wolnością. Gdyby wyobrazić sobie galerię pełną podobnych obrazów, byłoby to nie do wytrzymania. Ten sam efekt można by osiągnąć narracją, a tu załatwia to ta krótka pętla.

D. L.

Ważna jest tu ta techniczna surowość, gilotyna, cięcie. Wtedy zamykam się na pewne jakości i koncentruję na kilku sekundach niekończącej się pętli.



MAREK *ROGULUS* ROGULSKI

ANTI / ULTRA

blind spot research

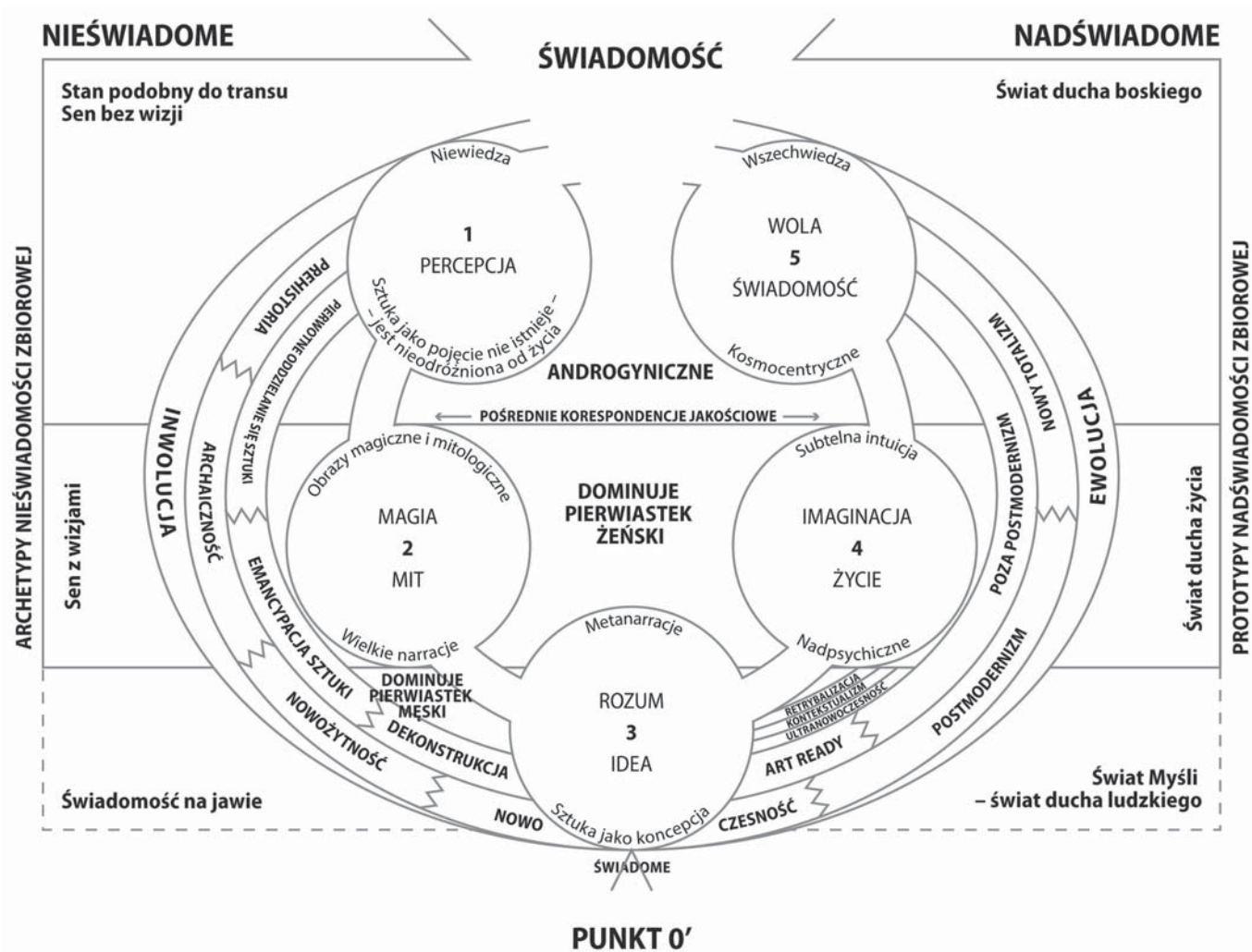
WERNISAŻ 29 KWIETNIA 2014 G 18
GALERIA ASP UL. CHLEBNICKA 13/16 GDAŃSK
WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA DO 15 MAJA 2014
GODZINY OTWARCIA GALERII 10-18

Wystawę poprzedzi wykład Marka ROGULUSA Rogulskiego
odnoszący się do realizacji projektu artystycznego
Poza Postmodernizm, wygłoszony podczas wernisażu.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

asp.gda.pl



Hipotetyczny schemat krystalizowania się pojęć i wyobrażeń o sztuce /aktywne dominanty/ oraz ich dalszy potencjalny rozwój.

Model interpretacyjny /Projekt Poza Postmodernizm/. Model może mieć zastosowanie w skali mikroskopowej /rozwój jednostki/ i makroskopowej /rozwój ludzkiej fali życia/

Art Ready – sformułowanie użyte przez autora na określenie zespołu współczesnych strategii i praktyk artystycznych.

Źródło: badania własne. Marek Rogulski. TNS

MAREK ROGULSKI

„ROGULUS”

Łukasz Guzek

Wystawa ma dwie zasadnicze części. Jedna dotyczy historii sztuki współczesnej w Gdańsku, widzianej poprzez rozwój instytucji alternatywnych i Twojego uczestnictwa w tej historii. I tu pojawia się pytanie o Twoje miejsce w tej historii. Schemat rozwoju tego ruchu znajduje się na tej wystawie. Druga praca to Twój schemat rozumienia sztuki w ogóle.

Marek Rogulski

Wystawa ma tytuł *Anti – Ultra*, co podnosi problem istnienia kulturowego centrum, środka ciężkości, wokół którego zbudowana jest ponowoczesna tożsamość. Przywołałem tu swoją realizację z 1983 roku (transparent z napisem „Gdańsk” czcionką Solidarności, niesiony podczas pielgrzymki w Poznaniu z okazji wizyty Jana Pawła II) jako punkt wyjścia dla tej wystawy, która pokazuje moje zapośredniczenie w historii sztuki w Trójmieście. To myślenie o historii inicjatyw artystycznych w Trójmieście prowadzi jednak do współczesnych pytań. I na tej wystawie jest eksponowana także nowa praca, transparent z hasłem „Postmodernism – Yes /Distortion – No?”. On nawiązuje do hasła „Socjalizm tak – wypaczenia nie”, które pojawiło się w kontekście walki o demokrację

w Polsce i Europie oraz jest związane czasowo z powstaniem kontrkultury, jak i teorii postmodernizmu. Moje działanie w 1983 było antysystemowe, bo panujący wtedy system komunistyczny był antydemokratyczny. W naszej aktualności – w postmodernizmie – to hasło z transparentu zmienia więc obecnie swój sens i widzimy jak staje się paradoksalne, bo postmodernizm łączy wszystko w siebie, nawet swoje antytezy. Dominuje koncepcja pustego Centrum, bo żadna z definicji postmodernizmu nie może być dominantą w momencie, gdy mamy pluralizm. Pozwala to nam wieloaspektowo badać nasz świat, nie uprzedzając żadnej postawy. Z drugiej strony – i to jest kolejnym paradoksem – taki sposób postawienia sprawy uniemożliwia nowatorstwo strukturalne. Postmodernizm jest bezstylowym stylem, absorbuje wszystko i wydaje się, że nie można już nic realnie przewartościować, bo wszystko ma równoważną pozycję. Nic nie może dominować. Intelktualnie i badawczo jest to słuszne założenie, bo gwarantuje obiektywizację, ale z punktu widzenia sztuki jesteśmy w sytuacji patowej.

Ł. G.

Co zyskałoby dzięki postmodernizmowi?



fot.: Bartosz Żukowski

M. R.

Postmodernizm otworzył nas na całą złożoność świata. Zarazem jednak, gdy wobec każdej rzeczy możemy przyjąć różne postawy, gdy wszystko jest interpretacją, wartościowanie straciło sens. Umysł podważa sam siebie, wie „że nic nie wie” to znaczy wie, że wszystkie narzędzia do badania rzeczywistości jakie stworzył, reprezentują tylko jego samego jako wytwórcę tych narzędzi, a nie świat jako taki. Ten problem dotyczy także języka sztuki i tego dlaczego coś w ogóle uznajemy za sztukę. Wciąż zwiększamy naszą wiedzę i tworzymy bazy danych. Ale centrum musi być puste. A to znaczy, że gdzieś, ktoś może i o coś walczy, ale w kulturze nie może wydarzyć się nic istotnego, bo „centrum musi być puste”. Odświeżamy kulturę, ożywiamy ją, ale nic naprawdę gruntownie prze-wartościowującego nie może już zaistnieć. A zatem: kontekstualizm, re-witalizacja kultury, retribalizacja, prywatne relatywizmy, mikronarracje, ultranowoczesność, art world, rynek sztuki, bazy danych itd...

Ł. G.

Skoro postmodernizm został rozpoznany tu prawidłowo, jako całość w której brak dominanty, to po co poszukiwać istoty rzeczy, czyli po co definiować.

Na diagramie eksponowanym tu w galerii ASP na Chlebnickiej pokazujesz swoją propozycję zbudowania mostu między światem archaicznym, magii, mitologii, a postmodernizmem. Ten diagram, ilustruje całą komplikację tej sytuacji.

M. R.

Faktycznie, ale istnieje sztuka kontekstualna, to kontekst decyduje o tym, co nazwiemy sztuką, co unaocznia m.in. działalność Duchampa. Po przewrocie kontekstualnym, porządek estetyczny rozszedł się z porządkiem sztuki, która jest bardziej filozofowaniem. Awangardy XX-wieczne zdekonstruowały gruntownie język sztuki. Postmodernizm pozwala nam tworzyć dowolne kombinacje i operować ich znaczeniami. Założyłem więc, że możliwy jest projekt transformacji świadomości poprzez sztukę – czyli wysiłek wielopłaszczyznowy – nie tylko poprzez pryzmat intelektualny. Z tego podejścia wyłonił się projekt *Poza Postmodernizm*, ale i inne, które prowadzę równolegle.

Ł. G.

Czy mógłbyś przybliżyć ideę tego projektu?

M. R.

Stwierdziłem, że aby wyjść poza ograniczenia jakie stwarza ta funkcjonująca obecnie multikultura, trzeba



fot.: Bartosz Żukowski

zwrócić się ku wartościom podstawowym będącym fundamentem światopoglądowym każdej epoki, każdego etapu rozwoju i przepracować je na samym sobie – tak aby móc w rezultacie stawiać własne hipotezy nt. dalszego potencjalnego rozwoju sztuki. Cofnąć się nawet do prehistorii kultury – bo widzimy wówczas jaką przeszliśmy ewolucję myślenia o sztuce. Stąd pojawia się tu w tym diagramie obok siebie irracjonalna magia i mit, autonomiczny, samoświadomy podmiot, jak i transpersonalny, transracjonalny Ultra-podmiot.

Ł. G.

Opisz więc konstrukcję owego Ultra-podmiotu.

M. R.

Kluczowe jest tu rozróżnienie pomiędzy pre- i trans-, o czym pisze w swoich pracach Ken Wilber. Rewolucja oświeceniowa odróżniła naturę i kulturę, wyodrębniła podmiot, jednostkę, która od tego momentu zyskała samodzielność. Mityczne i modernistyczne podejście do świata łączyła jedna rzecz, mianowicie zakładały one, że świat jest dany z góry, bądź jako porządek nadany przez boga, bądź jako porządek myśli technicznej w nowoczesności. Natomiast postmodernizm mówi, że świat jest interpretacją i że trzeba zinterpretować także ów nowoczesny podmiot.

Z perspektywy prehistorycznej widać, że dopiero na pewnym etapie historii rozwoju ludzkiego nastąpiło wyłonienie się tego złożonego umysłu, a zatem i kultury. Kultury na tyle zaawansowanej, że aż gotowej podważać samą siebie. Skoro więc ów postmodernistyczny podmiot się rozwinął, to trzeba założyć, że rozwój pójdzie dalej i będą nowe, bardziej zaawansowane struktury świadomości i nowe koncepcje.

Ł. G.

Na wystawie prezentujesz ową postmodernistyczną przemianę i sytuację kulturową w jakiej się znajdujemy poprzez bardzo skomplikowany schemat – diagram. Czy mógłbyś go „odczytać”?

M. R.

Uzyskanie samoświadomości to w diagramie niejako „punkt zero”, obiektywizacja na bazie której możemy próbować dalej się rozwijać. Zdekonstruowaliśmy świat i straciliśmy złudzenia, że jesteśmy wolni i niczym nie uwarunkowani, ale zyskaliśmy samoświadomość. Pytanie – co teraz robi ta złożona, samoświadoma, twórcza inteligencja – czyli ludzkość. Jaki więc będzie jej hipotetycznie nowy stan jakościowy? Przywołany na wystawie diagram jest próbą zarysowania spektrum ludzkich doświadczeń

kadry z dokumentacji prezentowanej
na wystawie



Marek Rogulski.
Dokumentacja z performance
Architektura muzeum – architektura
historii, Galeria Miniatura,
Gdańsk 2012.



Marek Rogulski.
Dokumentacja z performance
Osmoza, w ramach projektu Poza
Postmodernizm, Galeria Pionova,
Gdańsk 2011.



Krzysztof Gliszczyński na wystawie *Anti – Ultra*.
fot.: Marek Rogulski

i sposobów interpretacji rzeczywistości. Zarazem widzimy, że pewne elementy tego modelu, jak np. Ultranowoczesność, prowadzą do zachwiania porządku postmodernistycznego w sposób, który wymyka się naszej wyobraźni. Zachwianie racjonalności rzeczywistości oparte, na dominacji technologicznej, która kiedyś wydawała się science fiction, a dziś są to już sprawy realne. Internet, nanoroboty zmieniające ludzki mózg, czy genetyka i kogniwiastyka – to już istnieje. Wielkie korporacje badają umysł i zmieniają do sytuacji, w której umysł można na różne sposoby kontrolować. Koncepty supersystemów przekładane są na język programowania. To jest w istocie jakieś zachwianie porządku postmodernistycznego. I w tym sensie narzędzia stworzone w ramach tej koncepcji zaczynają jej samej zaprzeczać. Model rzeczywistości pojmowanej w kategoriach „kłączy” już nie wystarcza. Widzimy więc, że sytuacja jest dynamiczna. Skoro tak radykalne przededefiniowanie jest możliwe w sferze Techné, to może tym bardziej w sferze Psyche? Powstaje zatem pytanie jaki mógłby być ten nowy, szerszy światopogląd? Można więc np. postulować przesunięcie kulturowego środka ciężkości ku świadomości transpersonalnej,

ku obszarom nadpsychicznym. Można zastanawiać się jak penetrować te stany świadomości m.in. poprzez praktykę artystyczną, jakie rozwinąć strategie działania i jak doprowadzić do realnej transformacji świadomości. Hasło „Poza Postmodernizm” niejako antycypuje przyszłość w sensie ewolucji sztuki i kultury. Ale jak sądzę jest w tym hasle coś więcej.

Ł. G.

Jest to więc hasło i projekt futurystyczny, ale nie utopijny, bo widzimy sygnały otwierające możliwości jego realizacji. Jak mógłbyś określić ową futurystyczną zmianę świadomości, która jest przed nami, patrząc cały czas na omawiany diagram?

M. R.

Chodzi o zmianę punktu widzenia i całościową re-interpretację spectrum doświadczeń w obszarze Kultury i Sztuki, Techné i Psyche. W wymiarze intelektualnym oznacza to dokonanie aktu poznawczego i wyobrażenie sobie takiej zmiany. Jak rzekliśmy – postmodernizm to „puste centrum” – możliwość czynienia kombinacji, pełnienia zamiennych ról, pluralizm postaw, wielość i różnorodność podmiotowości itd. Postulowany „Nowy Totalizm” to spojrzenie z jeszcze szerszej perspektywy, dokonanie hipotetycznego zabiegu na „całości wszelkich możliwych ról i interpretacji” jakie pojawiły się i pojawiają. Taki zabieg jest możliwy intelektualnie poprzez ujęcie naszych ludzkich możliwości w abstrakcyjnej naturze ich esencji. Np.: nie musimy się skupiać na śledzeniu niezliczonych przejawów ludzkiej aktywności umysłowej – ich istotą jest fakt, że w ogóle istnieje coś takiego jak działalność Umysłowa. I teraz, jeśli w diagramie przywołuję całe spectrum ludzkich możliwości i pól doświadczeń – jakże dobrze rozpoznanych w swej wielowarstwowości przez postmodernizm – to widać, że kolejnym krokiem – jedynym jaki może być uznany za rzeczywiście przewartościujący, jest radykalna zmiana punktu widzenia. To ogarnięcie i „połknięcie” owej dynamicznej, wciąż rozwijającej się i wzbogacanej doświadczeniami „Całości” którą określam w moich diagramach jako „bańkę świadomości”. W jej „wnętrzu” jest owe „puste centrum” otoczone kulturowymi „przyległościami”. Ja proponuję spojrzenie „z zewnątrz” – i na tym polega fundamentalna zmiana. Proponuję emancypację samoświadomości do „poziomu”, w którym niejako wykracza się poza proces konstytuowania siebie poprzez kulturę.



MUSEUM OF HYSTERICs **1968 – 2014** **LESZEK PRZYJEMSKI**

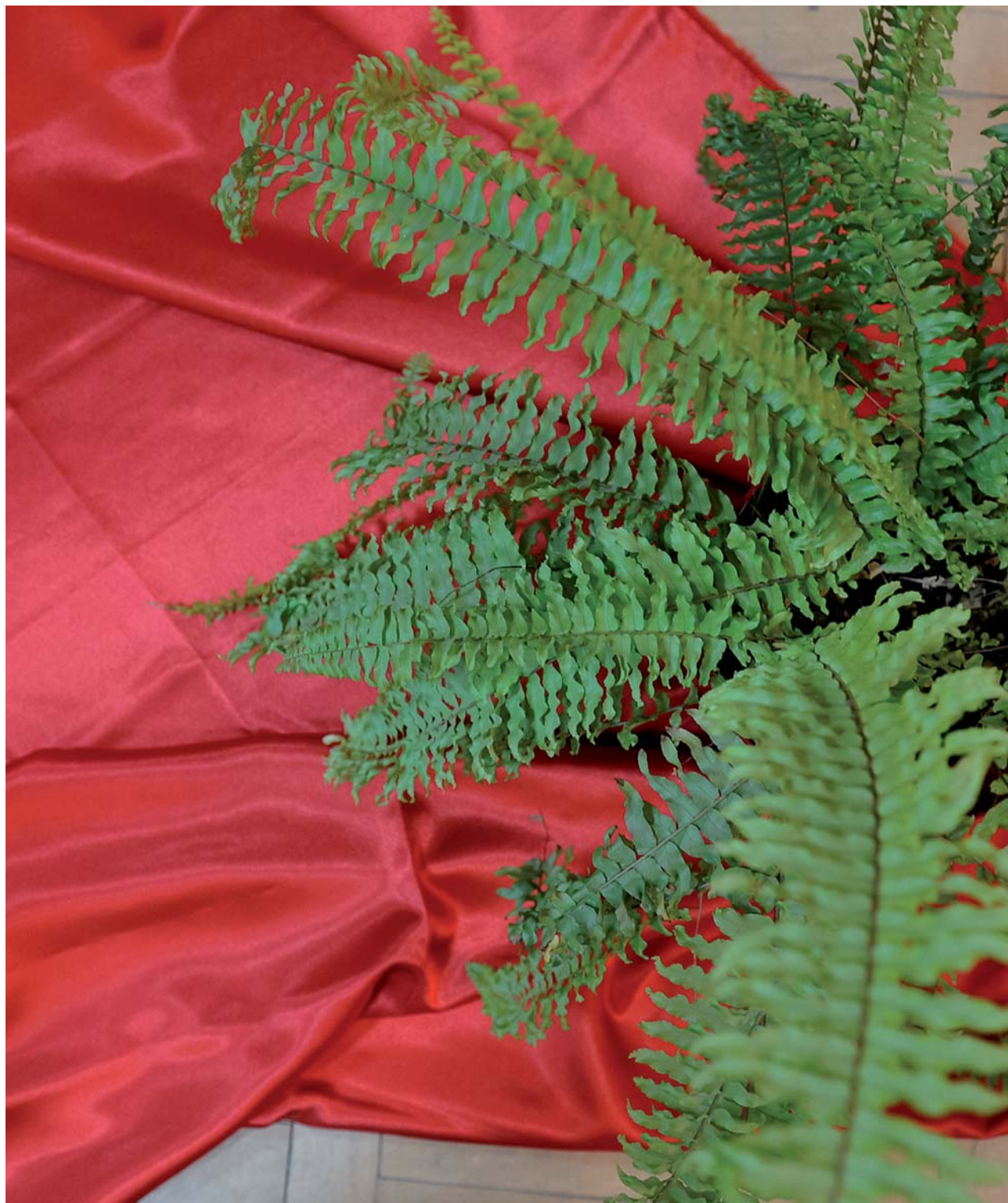
GALERIA ASP
ul. Chlebnicka 13/16, Gdańsk
24.06 – 18.07.2014

Godziny otwarcia Galerii: 10:00 – 18:00
Wernisaż: 24.06 godz. 20:00

Kurator: Grzegorz Borkowski



fot.: [Bartosz Żukowski](#)



LESZEK PRZYJEMSKI

Łukasz Guzek

Zacznijmy naszą rozmowę od wyjaśnienia informacji znajdujących się na zaproszeniu – nazwy Muzeum of Hysterics i dat: 1968 - 2014.

Leszek Przyjemski

1968 dlatego, że w tym roku ukończyłem gdańską ASP. I wtedy, trochę wcześniej, gdy zbliżał się dyplom, wykonałem spontanicznie akcję w tramwaju nr 2 jadącym do Oliwy. Położyłem się na tylnym pomoście w pozie Rejtana...

Ł. G.

Dlaczego?

L. P.

Odczuwałem rzeczywistość w Polsce jako coś bardzo duszącego, stąd ten gest rozerwania koszuli, historyczne nawiązanie do Rejtana. Świątkiem tego była tylko przypadkowa publiczność, która sądziła, że coś ze mną jest nie tak... Tymczasem takie gesty jak van Gogha, który obciął sobie ucho, to nie są gesty historyczne. On nie był wariatem – to było samo życie. Jego gest wynikał z bardzo głębokiego przeżycia natury i jej dogłębnego zrozumienia.

A dlaczego 1968? W sztuce jest tak jak w naturze, zasiane ziarno kiełkuje powoli, to tak jak z dojrzewaniem

osobowości. Wiosną 1970 zrobiliśmy z Anastazym Wiśniewskim, byliśmy wtedy nierozłączni jak bracia, Nieistniejącą Przytakującą Galerię Tak. Ona pojawiła się w wyniku procesu obserwacji rzeczywistości i jej przeżywania. To był fundament, zaczyn. Ale było w nim już to ziarenko hysterii, rozwijające się poprzez różnego typu doświadczenia. Podobnie w Elblągu, gdzie pojawiłem się jako Mistyfikator Powiatowy.

Ł. G.

To było zaraz po powstaniu Galerii Tak, w 1971 w Elblągu.

L. P.

Tak, najpierw do Elbląga przyjechał Anastazy Wiśniewski na początku roku, a ja dojechałem po dwóch czy trzech miesiącach. Stwierdziłem, że jedyną opcją mojego działania tam jest mistyfikacja. My byliśmy pokoleniem pogrudniowym, nas te wydarzenia w Gdańsku, Gdyni, Szczecinie, Elblągu w 1970 roku bardzo dotyczyły, były dla nas bardzo istotne, bardzo uderzały w naszą psychikę. Owszem, inspirowała mnie poezja Apollinaire'a, Cendrars'a, Gałczyńskiego, czy Wojaczka, Barańczaka, Karaska, Milczewskiego – Bruno, ale poezja była bardzo delikatna, za delikatna.

fot.: Marcin Matuszak





fot.: Marcin Matuszak

Ł. G.

Na „Zjeździe Marzycieli” pokazałeś obraz zatytułowany *Mój ulubiony krajobraz*.

L. P.

Ten obraz to marzenie. Ja pochodzę z bardzo patriotycznej rodziny i chodziło mi o pokazanie czystości tego krajobrazu, który jest niszczone. Mnie to bardzo dotyczyło, że są tabu takie jak Katyń, AK. To było ważne dla mnie, ale także oddziaływało na innych. Jak spotykam po latach ludzi, to mówią mi: wiesz, ten twój *Mój ulubiony krajobraz* tak we mnie tkwi, np. tak mówił Edmund Puzdrowski. Dlatego też tendencyjnie używałem czerwieni, elementu z tego układu komunistycznego, który zagłuszał wszystko.

Ł. G.

To mocna ikona czasu...

L. P.

Najciekawsze jest to, to co ukryte. I to coś później wybucha. Na tym też polega sztuka. W tym krajobrazie jest wszystko, wszystko co ludzkie, miłość, zdrada. To plakat komentujący rzeczywistość. Ale ja nie muszę wszystkiego ujawniać, jak chcę to ujawnię.

Ł. G.

Bardzo ważna wtedy stawiała się sztuka konceptualna, związana z użyciem słowa.

L. P.

Dla mnie związek z poezją był oczywisty. To było źródło. Dlatego też sztuka konceptualna w Polsce tak mocno zadziałała. To nie było odkrycie, ale właśnie coś oczywistego.

Ł. G.

A z perspektywy czasu, jak pamiętasz studia na ASP w Gdańsku?

L. P.

Najpierw studiowałem rok w Toruniu, a potem w Gdańsku u Krystyny Łady-Studnickiej i u niej zrobiłem dyplom, z wyróżnieniem. To była Pani wyjątkowa i wrażliwa. Pani profesor Studnicka, z mężem Juliuszem Studnickim, profesorem w ASP w Warszawie, często wyjeżdżali za granicę i potem nam opowiadali o wielkim świecie. Jej asystentem był Włodek Łajming, bardzo interesująca postać, prowadził teatrzyk *Co to?* w Żaku. Ta atmosfera Żaka przenikała do pracowni. Nie chodzi o to, co oni robili jako artyści, chodzi o wzorce emocjonalne, intelektualne przekazywane nam, młodym ludziom. Osobowość



fot.: Bartosz Żukowski

jest najważniejsza i to takie osobowości poszerzają nam granice świadomości. To są źródła ciągłej inspiracji. Z inicjatywy profesora Jackiewicza zostałem zaproszony do wystawy ogólnopolskiej *Rektorzy proponują*, w Sopocie, to było wielkie wyróżnienie. Ale gdy przyszedłem na wystawę, to wszystko było ściągnięte, nie zdążyłem zrobić dokumentacji.

Ł. G.

Rozwiąż jeszcze tajemnice tytułu – Muzeum of Hysterics.

L. P.

To bardzo proste. To sprawa badania otaczającej rzeczywistości, nie tylko sztuki. Wszystko w nas wnika, cała rzeczywistość, nie żyjemy w próżni społecznej, zderzamy się z różnymi postawami, ideologiami i jest w nich wiele elementów histerycznych. One też są potrzebne i budujące. Więc ja najpierw zwariowałem, a potem musiałem ująć to w jakąś formę instytucjonalną, która pomoże mi zebrać te doświadczenia. Więc to było wcześniej niż w 1975, gdy ogłosiłem powstanie Muzeum of Hysterics w Brzeźnie. Zrobiłem taką tabliczkę z napisem „zwariowałem” i podpisem Muzeum of Hysterics. To był mój sposób wymknienia się, tak by nie potrzebować instytucji.

Tak jak Galeria Tak, albo Instytut Badań Obojętnych przy Nieistniejącej Potakującej Gallerii „Tak”, czy Mistyfikator Powiatowy. Zacząłem zauważać, że Polska stawiała się dla mnie hotelem – stąd Hotel Polonia. Ideologia była wtedy silniejsza, zniekształcała charaktery, więc powinniśmy mieć jakieś karty przetargowe. To były miejsca, gdzie mogłem się ukryć i robić to, co chciałem. A histeria to źródło.

Pamiętam jak zwożono aktywistów pod Stocznę, by protestowali przeciwko warchołom, publiczne groźby Cyrankiewicza – to na mnie działało.

Ł. G.

Czy Muzeum of Hysterics jest dziś aktualne? Mieszkasz za granicą, ale na wystawie w galerii na Chlebnickiej umieściłeś wielki napis „Muzeum of Hysterics”.

L. P.

Wszystko jest aktualne, a to że mieszkam za granicą nie ma znaczenia. Zostałem sprowokowany do wyjazdu z Polski, Służba Bezpieczeństwa groziła mi, szantażowała, grożono uderzeniem w rodzinę. Nie mogłem nic robić przez PSP. Moją ostatnią wystawę w Zakrzewiu zamknął i zdemolował mój przyjaciel, Anasztazy Wiśniewski, który groził, że dopóki on tam jest, ja nie będę miał tam wystawy. Więc ta ideologia była większa niż przyjaźń. Najpierw wyjechałem do Holandii, a potem zaprzyjaźnieni Holendrzy przewieźli nas na czarno do Niemiec. A jak Jaruzelski wprowadził stan wojenny, to już nie było do czego wracać.

Ł. G.

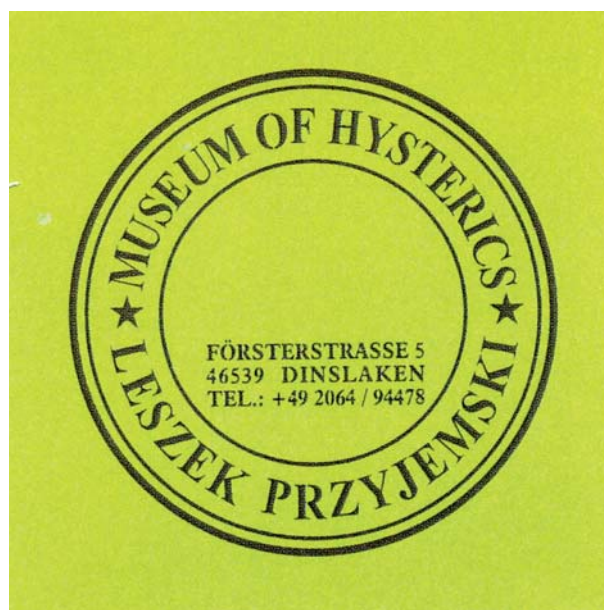
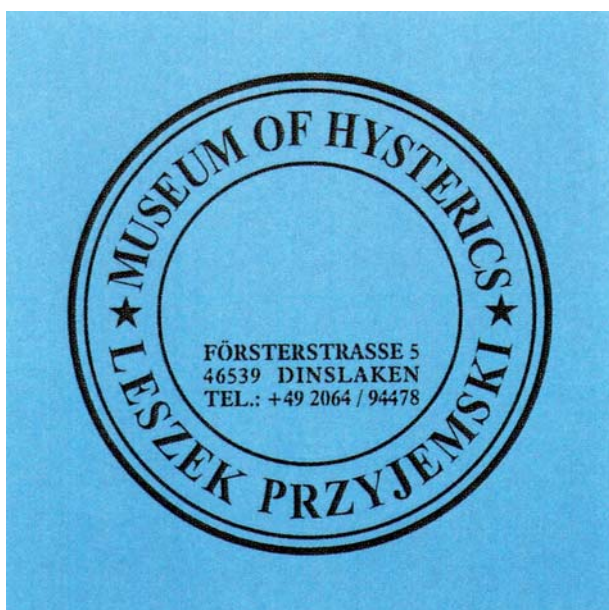
Muzeum of Hysterics jest nazwą łączącą wszystkie Twoje projekty, pod którą wciąż robisz nowe prace.

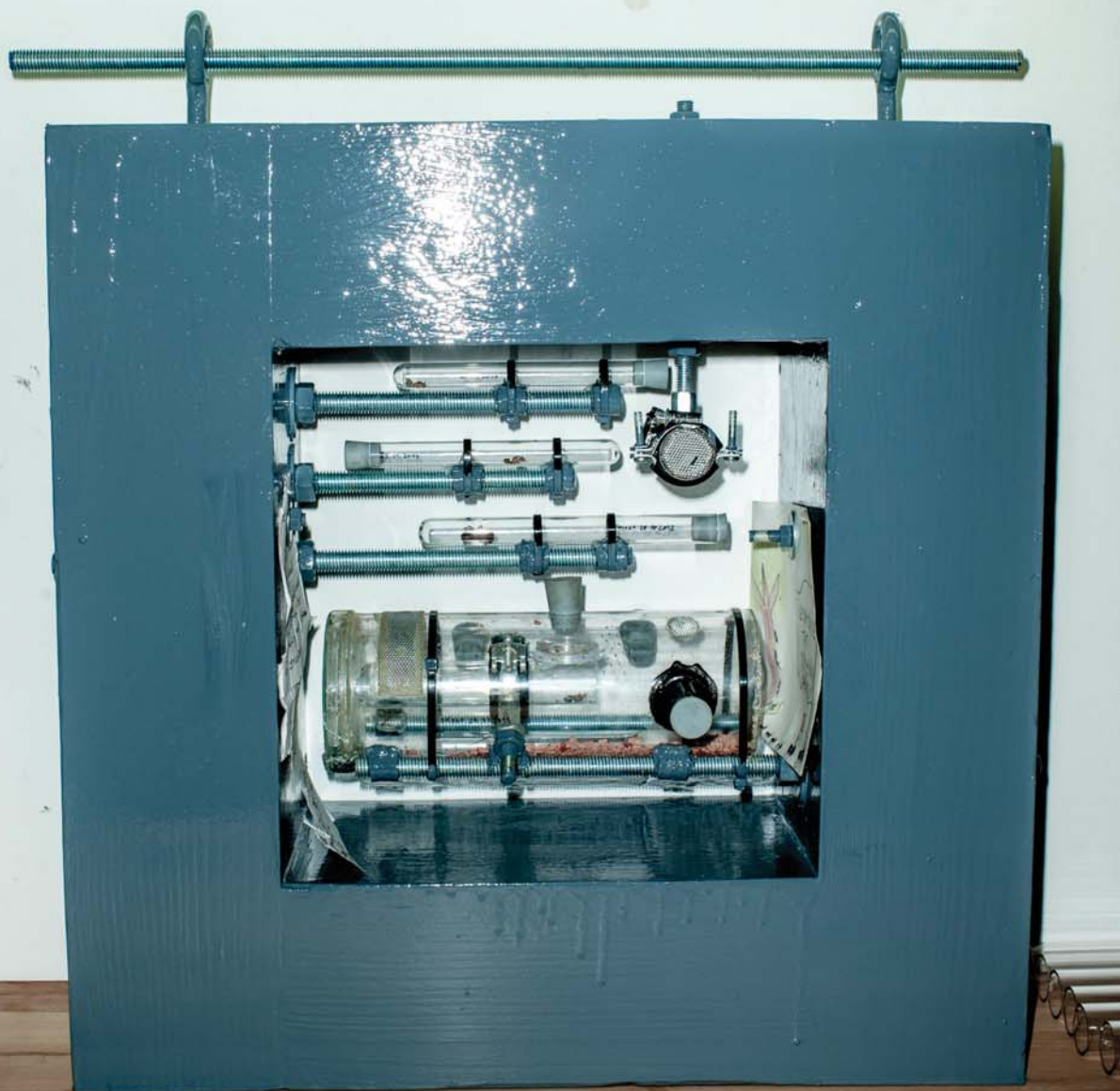
L. P.

Dla mnie jest ono dopełnieniem dialogu z pracami, które robię w różnym okresie. Muzeum jest ich kwintesencją. Dzięki temu czuję się jakbym nigdy stąd nie wyjechał.



fot.: Bartosz Żukowski





ELVIN FLAMINGO

zapowiedź projektu SYMBIOTYCZNOŚĆ TWORZENIA
część 3. WALKA PODZIEMNA (CZTERY NIEUDANE PRÓBY)

WERNISAŻ 11 WRZEŚNIA 2014 G 17

WIELKA ZBROJOWNIA ASP, UL. TARG WĘGLOWY 6

(WEJŚCIE OD ULICY TKACKIEJ) PARTER W OKOLICY PORTIERNI

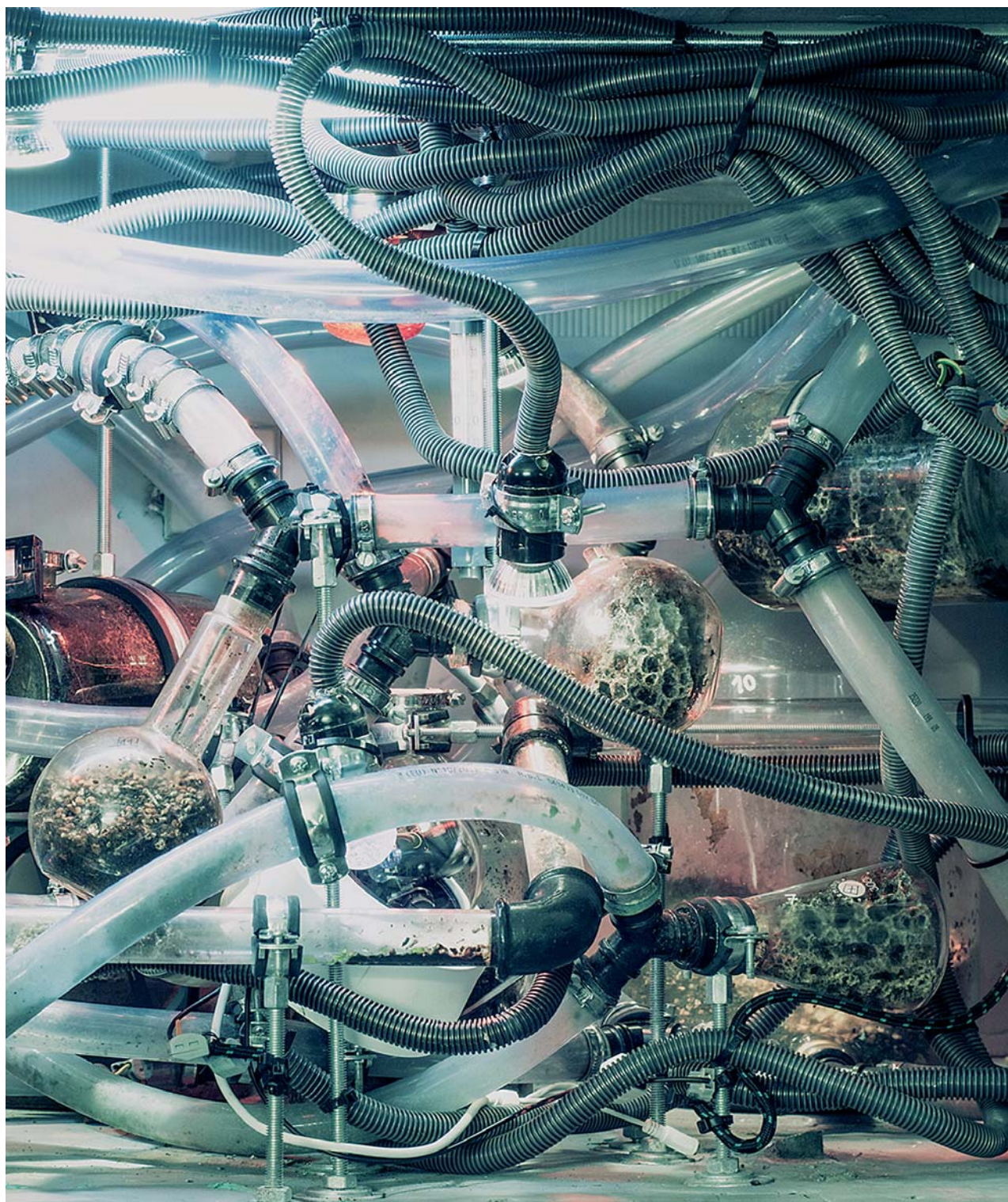
WYSTAWA BĘDZIE OTWARTA DO 26 WRZEŚNIA 2014

GODZINY OTWARCIA GALERII 10-18



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDANSKU

asp.gda.pl | ekultura.asp.gda.pl



ELVIN FLAMINGO

Jarosław Czarnecki

Łukasz Guzek

Opowiedz o idei projektu *Symbiotyczność tworzenia*, zrealizowanego w Gdańskiej Galerii Miejskiej, Instytucie Sztuki Wyspa i w Galerii ASP na Chlebnickiej.

Jarosław Czarnecki

Termin został zaczerpnięty z książki Lynn Margulis *Symbiotyczna planeta*. Ta książka stała się początkiem całego projektu. Wcześniej jego tytuł miał brzmieć *Życie w laboratorium*, który odnosił się do Bruno Latoura. Geneza projektu była więc związana z moimi lekturami. Wystawa była częścią mojego doktoratu. Poszczególne części składające się na ten projekt mają swoje tytuły i mogą funkcjonować samodzielnie: „Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury”, oparta na *Nadzorować i karać* Michela Foucault, „Królestwo współcodzienności”, oparta w warstwie teoretycznej na książce Michela de Certeau *Wynaleźć codzienność*, „Po człowieku. Bio-Korporacje” jest połączona z książką Rosi Brandotti *Po człowieku*. Razem tworzą rodzaj tryptyku. Te trzy części są współtworzone z żywymi organizmami. Są także kolejne części: „Walka podziemna” – to sześć nieudanych prób założenia kolonii, „Różnice” – to fotografie każdego inkubatora wykonywane co jakiś czas, np. co dwa lata, ukazujące zmiany – to co ja wykonałem, a więc

rozbudowę konstrukcji „mrowiska”, a co wykonał dany superorganizm; kolejne części to schematy komunikacji wewnątrz każdego inkubatora oraz zdjęcia.

Dla sformułowania naczelnego tytułu całości ważna była konsultacja z Moniką Bakke, którą przeprowadziłem na wczesnym etapie tego projektu i po niej doszedłem do wniosku, że trzeba zmienić tytuł *Życie w laboratorium*. W tytule *Symbiotyczność tworzenia* nie chodzi o symbiozę, czyli o to że jesteśmy od siebie uzależnieni, bo tak nie jest, ale o symbiotyczność, czyli tworzenie w jedności, współtworzenie, współcodziennność – ja nie jestem „panem mrówek”. To jest ogrom pracy, choć im kolonia jest starsza, tym jest z nią mniej problemów.

Ł. G.

W ASP pokazałeś tzw. „nieudane” projekty.

J. Cz.

Wystawa w ASP była zapowiedzią tego, co będzie pokazane w kolejnych częściach wystawy. Składały się na nią wówczas cztery nieudane próby założenia hodowli, czyli cztery truchła królowych, którym nie udało się założyć kolonii. Chciałem pokazać, że przyznaję się, iż coś się nie udało. Teraz ta część składa się aż z sześciu nieudanych prób. Ostatecznie na dziesięć prób cztery zostały zakończone pełnym sukcesem.



fot.: Bartosz Żukowski

Ł. G.

W naturze jest podobnie – nie zawsze się udaje. Jednak projekt funkcjonuje. Pamiętam recenzję doktoratu autorstwa prof. Porczaka, który stwierdził, że mrówki na pewno padną. To było pytanie o etyczny wymiar projektu. Ale okazuje się, że nie miał on racji

J. Cz.

W przyrodzie tylko 10% królowych zakłada swoje kolonie – 90% pada.

Ł. G.

Czyli w warunkach laboratoryjnych mrówki mają się lepiej, co poniekąd jest zrozumiałe. Ale za to zależą one od technologii. I to stanowi jeden z kontekstów tego projektu. Inkubatory są pełne laboratoryjnych naczyń, rurek i urządzeń z systemami podtrzymującymi życie. To podsuwa interpretacje o zależność od technologii oraz na ile to życie jest autentyczne, a na ile sztuczne i sztucznie podtrzymywane.

J. Cz.

Ja bym tego tak nie określił, że życie jest tu sztucznie podtrzymywane. To są bardzo silne organizmy i im są starsze, tym są silniejsze i bardziej odporne. Liczebność robotnic rośnie w dużym tempie, choć co ciekawe to zależy od gatunku – gatunki mięsożerne rozmnażają

się znacznie wolniej niż wegańskie. Weganie żywią się tylko grzybem, który same hodują i niczym innym.

Ł. G.

To zamknięty bio system

J. Cz.

Tak, oczywiście, oprócz rozbudowy architektury inkubatorów, ja im dostarczam tylko świeżych liści, a one na tych liściach hodują grzyby, nawożą je własnymi odchodami i te grzyby zjadają. Jest to niesamowity organizm, który potrafi radzić sobie sam. Gdybym nie dostarczał im liści, z pewnością przegryzłyby stalowe siatki i wyszły na zewnątrz na poszukiwania. Po znalezieniu świeżych liści z pewnością wróciłyby do inkubatorów. Gdy są spragnione spijają skroploną wilgoć na ściankach wewnętrznych konstrukcji.

Ł. G.

Wspominałeś, że można im zrobić wybieg – rurkę do ogrodu i one mogłyby same sobie przynosić liście.

J. Cz.

Tak, chociaż problem byłby zimą.

Ł. G.

A skąd są te mrówki, z jakiego obszaru geograficznego?

J. Cz.

One żyją w Ameryce Południowej, Brazylii, lasach



fot.: Bartosz Żukowski



fot.: Bartosz Żukowski

subtropikalnych. A ja kupiłem królową w sklepie w Berlinie.

Ł. G.

I raczej nie przystosują się do naszego klimatu?

J. Cz.

Nie, bez mnie w naszym klimacie zimy nie przetrwają.

Ł. G.

Obserwujesz ten system tak jak społeczność, one stają się metaforą społeczności – tworzą hierarchie, organizację i podział pracy. Czy mógłbyś powiedzieć coś o „społecznym” charakterze tej hodowli.

J. Cz.

Jest to niesamowite. Gatunek zwany potocznie *Grzybiarkami* albo *Farmerkami*, po angielsku *Leafcutter Ant*, to społeczność, w której mamy kastowość i każda kasta inaczej wygląda, fizycznie, czyli są bardzo widoczne różnice w wielkości mrówek danej kasty. Jest kasta, która zajmuje się pielęgnowaniem grzybów wewnątrz i one mają wielkość maksymalnie 1,5 mm, są najmniejsze. Te największe dochodzą do 20 mm, a królowa to około 30 mm. Jest siedem kast, każda jest za coś odpowiedzialna: za przynoszenie liści do ogrodów grzybowych, inna zajmuje się ich cięciem na mniejsze kawałki, inna rozdrabnia je na miazgę, potem

najmniejsze zasiedlają grzyby na tej miazdze z liści, itd.

Ł. G.

Jak długo żyją mrówki?

J. Cz.

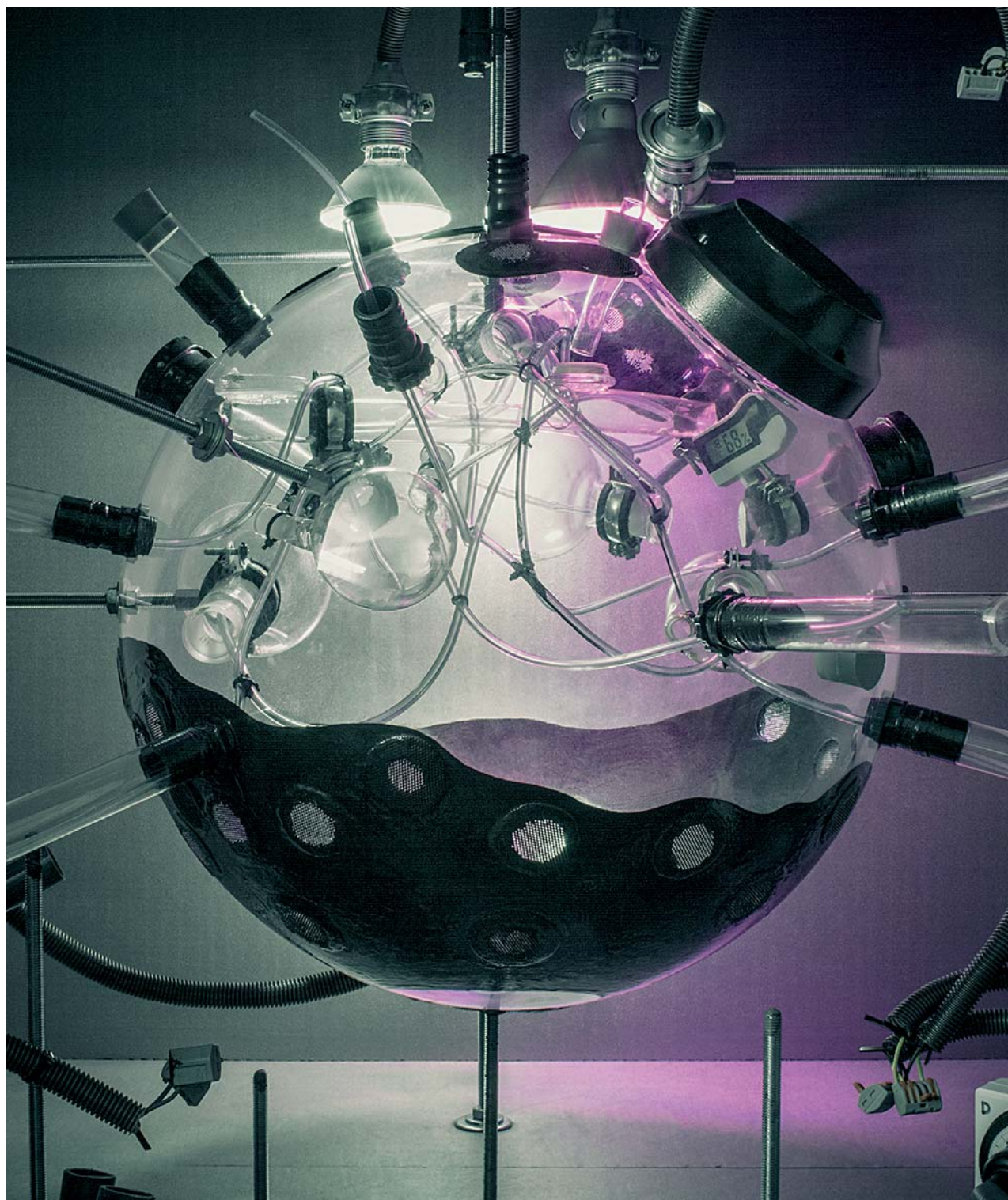
Królowa tego gatunku w przyrodzie żyje około 25 lat a robotnice około roku. Więc co jakiś czas kolejna generacja pada i wówczas żyjące robotnice zanoszą te truchła w jedno miejsce i robią tam kopczyk cementarny. Potem są one jednak cięte i wynoszone na śmieci. Segregują śmieci, między innymi na mokre i suche.

Ł. G.

A jak się one rozmnażają?

J. Cz.

Królowa na początku swojego życia, jak była młoda i uskrzydłona, miała lot godowy i kopulowała w locie z czterema – pięcioma samcami z innej kolonii. To się dzieje jeden raz w jej życiu. Królowa ma coś w rodzaju „banku spermy”, z której produkuje jajeczka w zależności od potrzeb. Można powiedzieć, że całe życie jest zapłodniona. Robotnice roznoszą jajka po różnych miejscach konstrukcji. Z literatury wiem, że gdy kolonia osiąga dorosłość, królowa wydaje na świat nowe królowe. Ale ta jeszcze nie jest dorosłą kolonią.





Gdańska Galeria Miejska 26.09 – 16.11.2014, fot.: Jarosław Czarnecki

Zaczynałem od 25 sztuk, teraz jest ich około 20 000, a dorosła kolonia liczy około 8 000 000.

To królowa decyduje jaką kastę w danym momencie rodzi. Tak jest we wszystkich gatunkach. Na początku nie było tu tej największej kasty, czyli żołnierzy. To są mrówki, które nie zajmują się ani cięciem liści, ani hodowlą grzyba, tylko dbają o bezpieczeństwo kolonii. Na początku nie było w ogóle kasty żołnierzy. Jeden z zaprzyjaźnionych hodowców poradził mi, abym mrówki trochę zdenerwował, tak aby poczuły zagrożenie, czyli albo włożył kij w mrowisko, albo wrzucił im coś dla nich nieznanego. Ja posłuchałem tej rady i po pewnym czasie pojawili się żołnierze. Był sygnał do królowej, że jest niebezpieczeństwo i ona zdecydowała, że teraz wydaje na świat kastę żołnierzy.

Jak królowa dojdzie do wniosku, że kolonia którą stworzyła jest już silna i dojrzała, to wydaje na świat kolejne królowe. To są wielkie mrówki ze skrzydłami i to one w przyrodzie wylatują z mrowiska na zewnątrz zabierając z sobą kawałek grzyba, kopulują z samcami z innych kolonii – nigdy z samcami ze swojej kolonii – to także królowa rodzi również uskrzydłone samce. Po kopulacji wybierają jakieś miejsce i tam zakładają nową kolonię.

Ł. G.

A jak to się odbywa warunkach laboratoryjnych?

J. Cz.

W laboratoriach łączy się uskrzydłone królowe i samce z oddzielnej kolonii wypuszczając je do specjalnego pomieszczenia z odpowiednią temperaturą i wilgotnością, aby stworzyć im optymalne warunki do lotów godowych i w ten sposób pozyskuje się zapłodnione królowe. Samce po takich lotach od razu padają. Ja nie mogę tego zrobić, bo musiałabym mieć co najmniej drugą hodowlę tego samego gatunku.

Konsultowałem się ze sklepem w Berlinie, z którego pochodzą moje królowe – oni nie tworzą warunków do kopulacji, królowa jeżeli wydaje na świat młode królowe, to one pozostają w kolonii i żyją jako kolejna kasta robotnic, tylko uskrzydłonych, bo nie są zapłodnione.

Ł. G.

Co się dzieje z kolonią, gdy królowa padnie?

J. Cz.

Po około pół roku od śmierci królowej pada cała kolonia. Czytałem, że jest możliwe dostarczenie jej zapłodnionej królowej, ale jest to bardzo trudne, gdyż kolonia by ją natychmiast zabiła jako obcą. Wtedy

trzeba odizolować siatką drucianą królową na jakiś czas po to, aby kolonia przyzwyczaiła się do jej innego zapachu i wtedy po trzech – czterech tygodniach jest 50% szans, że ją zaakceptuje.

Ł. G.

One tu mają idealne warunki. W naturze są rozmaite katastrofy. I darwinizm mówi, że one wzmacniają społeczność, bo katastrofę przetrwają najsilniejsi. My nie jesteśmy darwinistami społecznymi i dbamy o to, by przetrwali także słabsi. Nie boisz się jednak, że w idealnych warunkach ta kolonia się zdegeneruje – ludziom też to się zdarza.

J. Cz.

One potrafią narozrabiać, np. gdy w jednym naczyniu złożą zbyt dużo toksycznych odpadów, dochodzi do jakiejś katastrofy, ale wtedy ja wkraczam do akcji i im pomagam. W przyrodzie, gdy padają wielodniowe ulewne deszcze, mrówki bronią się przed zalaniem zamykają wyjścia na zewnątrz i wtedy dochodzi do zbyt dużego stężenia trujących gazów wewnątrz i część kolonii pada. Tu na pewno mają łatwiej.

Ł. G.

Opisałeś kolonię i strukturę „społeczną” weganek. Powiedz teraz coś o drugiej kolonii, tej mięsożernej.

J. Cz.

Tam to nie wygląda dla mnie tak przejrzysto. Tak jak kolonię wegańską dobrze rozumiem, zresztą najdłużej z nią pracuję, tak z *Tkaczkami* pracuję krócej i nie mam przekonania, że już w pełni rozumiem ten organizm, często mnie zaskakują, czasami nie rozumiem ich zachowań, cały czas się uczę. To zupełnie inny organizm.

Ł. G.

Jak duże są *Tkaczki*?

J. Cz.

Średnio 8–10 mm i nie ma między nimi takich różnic wielkościowych. Z wyglądu weganki są większe i wiele osób boi się ich, bo wyglądają jakby chciały zjeść wszystko co się rusza. Tymczasem to te małe *Tkaczki*, które mają zielone odwłoki i wyglądają nadzwyczaj przyjaźnie są bardzo agresywne i wszystko co się rusza rozrywają na strzępy. Ostatnio znajomi przysłali mi zdjęcie z Tajlandii jak ten gatunek rozrywa żywcem motyla, ktoś inny twierdzi, że potrafią powalić krowę.

Ł. G.

Jak je karmisz?

J. Cz.

Kupuję larwy much w sklepach dla wędkarzy i karmię je tymi larwami oraz muchami. Łapię muchy i wpuszczam do inkubatora, a one na nie polują i w ciągu kilku sekund zabijają. Po zjedzeniu wyrzucają puste korpusy i tworzą z nich kopczyki, także z korpusów martwych mrówek. Żyją trochę krócej niż weganki, królowa też żyje krócej, około 8 lat. Nie rozmnażają się w takim tempie jak weganki, a królowa znosi mniej jaj.

Ł. G.

Mrówki żyją w zamkniętych koloniach i się nie spotykają, a co się dzieje w naturze, gdy spotkają się dwa gatunki?

J. Cz.

To jest bitwa. Wiem że niektórzy hodowcy robią takie zawody. Łączą rurką formikaria różnych gatunków na cztery – pięć godzin i wtedy dochodzi do jatki. Robią to prawdopodobnie po to, by zmniejszyć populacje danych kolonii, która jest już bardzo rozbudowana. Ja tego nie próbowałem i z pewnością nie zamierzam tego robić.

Ł. G.

Zapewne myślałeś o tym, że te kolonie są symbolem czy modelem, a może zwierciadłem społeczności ludzkiej, te mrówki podsuwają interpretacje kontekstowe, użyteczne w dyskursie kulturowym. To także pytanie o artystyczny sens tej pracy, gdyż nie jesteś hobbystą – hodowcą, ale artystą.

J. Cz.

Tak. Taką interpretację nazywam „klasyczną”, gdy widzimy te społeczności mrówcze w ludzkim zwierciadle i przekładamy ich zachowania na życie człowieka. Dużo ciekawszym odbiorem tej pracy jest zobaczenie tu zamiany ról w tworzeniu sztuki i zmiany klasycznego podejścia, że artysta jest demiurgiem, który tworzy dzieło i następnie odchodzi po to, by zebrać laury. Tu ta relacja została odwrócona. Tu nie ma czegoś takiego jak artefakt. Nic nigdy nie jest takie samo, projekt wymaga stałej opieki i praktycznie nigdy nie jest „gotowy”. W kontekście sztuki, jest tu potrzebne coś innego niż „klasyczny” odbiór zwierciadlany. Poza tym, to nie jest tak, że jedna kilku-milionowa kolonia mrówek jest jak kilku-milionowa społeczność ludzka – jedna kolonia mrówek to jest jeden organizm, tak jak jeden człowiek.

Ł. G.

Jak postrzegasz swoją rolę wobec tego organizmu.

J. Cz.

To jest tak jak w codziennym życiu, mimo że to kocham, to jestem tym wciąż „zmęczony”. To lustro postawiłbym w tym miejscu – ta praca jest dla mnie czymś takim jak życie codzienne, rodzina, praca. Gdybym wiedział, że tyle pracy będzie mnie to kosztować, to prawdopodobnie bym się w to tak mocno nie zaangażował. To jest jak kolejna codzienność i to tłumaczy użycie w jednym tytule słowa.

Ł. G.

Te myśli na temat życia – one przyszły Tobie do głowy w trakcie pracy nad projektem, czy miałeś je wcześniej i potem wymyśliłeś ten projekt? Czy to mrówki natchnęły Ciebie do takiej refleksji?

J. Cz.

Dokładnie tak. Ten projekt mnie dużo nauczył i nadal uczy. Ja nazywam to współtworzeniem, współcodziennością i właśnie symbiotycznością. Ta praca mnie zmienia, widzę to również po mojej rodzinie, która to akceptuje. Ale na pewno ma znaczenie to, że projekt jest zapraszany i wspierany przez zewnętrzne instytucje, gdyż jest bardzo kosztowny.

Ł. G.

Ale mamy tu do czynienia z artefaktem, nawet w recenzjach z obrony doktoratu zwracano uwagę na artefakt, porównując inkubatory do telewizora.

J. Cz.

Jeśli tak, to cały czas mamy do czynienia z „klasycznym” odbiorem tej pracy. Ja mówiąc, że to nie jest artefakt, wskazuję na to, że ten projekt jest nigdy nie skończony, to jest moja komunikacja z tymi organizmami wewnątrz inkubatorów, ja odbieram od nich sygnały i jak jest potrzeba, to zabieram się do roboty. Jedynie dokumentacja, fotografie, schematy są artefaktami. Ale nie żywy tryptyk, nie inkubatory. Dokumentuję i wielokrotnie nagłaśniam także dźwięk, czyli jeden z rodzajów komunikacji kolonii wegańskiej. Mikrofony są konstruowane przeze mnie, ale w tych warunkach (duża wilgotność i temperatura) wytrzymują jedynie miesiąc. A dokumentacja wizualna to statyczne kadry wewnątrz inkubatorów z notatkami o tym, w jakich warunkach technicznych były wykonane i kiedy. Zrobiłem także krótki film pokazujący jak obsługuję inkubatory,

czyszczę je i karmię mrówki. Wiele osób myślało, że to zapowiedź dłuższego filmu i już się cieszyło z tego powodu. Posługuję się w całym projekcie tym samym kolorem do malowania inkubatorów i ram, szarą olejną farbą.

Ł. G.

Czy robisz wystawę samej dokumentacji?

J. Cz.

Tak, ale tylko wtedy, gdy galeria informuje, że nie stać jej na logistykę i inne koszty, bo projekt jest drogi i wtedy pokazywana jest tylko dokumentacja, także wideo w formie instalacji. Ja preferuję statyczną dokumentację, całościowe ujęcia inkubatorów. Ale kusi mnie zrobienie dłuższej formy filmowej na temat tego projektu. Myślałem także, aby wyprodukować grę komputerową niejako połączoną z całym projektem, aby można było chodzić pomiędzy inkubatorami, wewnątrz laboratorium, razem z mrówkami. Tego nie potrafię sam zrobić, więc być może dojdzie tutaj do stworzenia zespołu.

WERNISAŻ 08.01.2015 GODZ. 18

GALERIA ASP PRZY ULICY CHLEBNICKIEJ 13/16 W GDAŃSKU

WYSTAWA CZYNNA OD PONIEDZIAŁKU DO PIĄTKU

DO 23 STYCZNIA W GODZINACH OD 10 DO 18

ekultura.asp.gda.pl | asp.gda.pl



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

PAWEŁ SASIN

wystawa rzeźby

08.01.-

23.01.2015



fot.: Tomasz Zerek



PAWEŁ SASIN

Łukasz Guzek

Jesteś najmłodszym artystą uczestniczącym w tym cyklu wystaw absolwentów ASP. Opowiedz o swoich studiach w Akademii w Gdańsku.

Paweł Sasin

Chodziłem do zwykłego ogólniaka. Początkowo chciałem zdawać na Politechnikę, na architekturę, a pomyślałem, żeby studiować rzeźbę, przyszedł mi do głowy, gdy przyszedłem do Akademii by zapytać o możliwości studiowania. Okazało się, że jest to ostatni dzień składania papierów. A pytałem o rzeźbę dlatego, że chodziłem na zajęcia z ceramiki do pana Edwarda Roguszcza i pragnąłem tak jak on być rzeźbiarzem. Ale te zajęcia to był mój jedyny kontakt z rzeźbą. Więc brawurowo i na żywioł przystąpiłem do tego egzaminu.

Ł. G.

Trzeba było przygotować tzw. teczki...

P. S.

Tak, sfotografowałem prace, które robiłem u pana Roguszcza, miałem jeszcze rysunki, które robiłem na kursie przygotowawczym na architekturę. W trakcie przeglądu teczek, podchodzi do mnie profesor Pidek i pyta gdzie tu jest głowa? A ja u pana Roguszcza zrobiłem trzy abstrakcyjne impresje na temat głowy.

Więc odpowiadam, że mam trzy głowy, tu jest głowa, tu i tu. A Profesor na to, czy ja kiedykolwiek robiłem studium portretu, bo to jest wymagane na egzaminie, na którym rzeźbi się głowę modela. Generalnie, był bardzo zaskoczony tą sytuacją. Podpisał mi formularz, że jestem dopuszczony do egzaminu, ale powiedział, żebym jeszcze potrenował i zrobił dwie – trzy głowy. Więc trenowałem i przez dwa tygodnie zrobiłem dwa portrety kolegów i jeden Taty. I z tym bagażem doświadczeń poszedłem na egzamin. To były ogromne emocje. Ja zawsze się w takich sytuacjach ekstremalnie skupiam i mobilizuję, do tego stopnia, że jak robiłem ten portret w glinie, to nagle zorientowałem się, że kciuk wypadł mi z panewki stawowej i jest w jakimś nienaturalnym położeniu. W tych emocjach nastawiłem go i rzeźbiłem dalej. Udało mi się i tak zaczęła się moja przygoda z rzeźbą. Nie wiedziałem na czym ona będzie polegała i co mnie czeka.

Ł. G.

Na początku studiów rzeźbi się realistycznie. Potem można przejść do własnych pomysłów i koniec końców zacząłeś robić formy abstrakcyjne. Jak dokonało się to przejście od realistycznego studium do abstrakcji?



fot.: Bartosz Żukowski

P. S.

Tak, na początku było studium podstaw rzeźby, praca z modelem, a od trzeciego roku jest pracownia dyplomowa i można spróbować podążać już za własną myślą, która gdzieś tam drzemie i jak jest odwaga, to można wszystkiego próbować.

Ł. G.

Zapewne wcześniejsze doświadczenia z ceramiką powodowały, że tworzyłeś rzeźby ceramiczne. Ale dużo pracujesz w drewnie. Tu na wystawie w galerii ASP na Chlebnickiej są prezentowane abstrakcyjne prace w drewnie. Skąd wybór tego materiału?

P. S.

Po drugim roku wyjechałem na plener rzeźbiarski w Rodowie, który organizował Mariusz Białecki. Na tym plenerze po raz pierwszy próbowałem wyrzeźbić coś z drewna. Jakoś tak naturalnie moja przygoda z drewnem rozpoczęła się wtedy od drążenia wnętrza pnia, nie wiedząc jeszcze do czego mnie to doprowadzi. W naturalny sposób praca rozpoczęła się od zanurkowania w tym materiale i zgłębiania jego tajemnic. Odczucie tego procesu było niezwykle silne.

Ł. G.

To ciekawe, co mówisz o sięganiu od razu do wnętrza,

bo rzeźba polega na ujmowaniu materiału. Tymczasem Ty zacząłeś od wnętrza, nadajesz rzeźbie, można powiedzieć, „wolumen wewnętrzny”, a nie tylko zewnętrzny. Wnętrze pokazujesz poprzez pokazanie pustki, jego braku. Mamy tylko tę zewnętrzną powierzchnię, która jest tradycyjnie polem pracy rzeźbiarza. Ciekawe odwrócenie relacji. Zrobiłeś wiele takich prac, wydrążonych pni, więc może jakoś konceptualizowałeś te emocje?

P. S.

Generalnie, ta sytuacja podczas drążenia i wchodzenia w przestrzeń materiału jest dla mnie bardzo zagadkowa, nieokreślona co do celu, to przygoda, droga, na której możliwe są różne zdarzenia. Pracując trzy lata w pracowni profesora Radwańskiego, zanurzałem się w tych pniach i to była rzeźbiarska podróż.

Ł. G.

Podróż do wnętrza... czy jesteś introwertykiem, czy chodzi o skupienie się na wnętrzu, skupienie emocji do wewnątrz. Czy to dobry trop?

P. S.

To także odkrywanie tych przestrzeni, które siedzą we mnie i które chciałem uwolnić podczas rzeźbienia. Mój profesor przez te trzy lata przyglądał się jak nurkuję



[fot.: Tomasz Zerek](#)



fot.: Bartosz Żukowski

w tych moich rzeźbach i dał mi swobodę, abym sam się z tym zmierzył. Nie było prób interpretowania na bieżąco. To było tak zagadkowe, spontaniczne, naturalne, że teraz sobie uświadamiam, że był to najlepszy sposób współpracy. Na dyplomie profesor Kaja zapytał mnie przy komisji, czy znam Hawkinga. W takich momentach powinno się wszystko wiedzieć, a ja nie znałem. Kaja powiedział wtedy, że szkice przestrzeni kosmicznej robione przez Hawkinga są takie same jak moje prace z drewna i on myślał, że ja się inspirowałem odkrywaniem kosmosu przez Hawkinga. Dla mnie, gdy się zanurzałem w proces rzeźbienia, to było uczucie jakbym odlatywał w jakąś przestrzeń, inny wymiar. I to nagle okazało się podobne do szkiców Hawkinga. Bardzo mnie to zaciekawiło.

Ł. G.

Sięgnąłeś do Hawkinga, żeby poczytać o czym mówi Kaja?

P. S.

Brat mojego Taty jest profesorem matematyki na Politechnice Warszawskiej i zajmuje się matematycznym rozpatrywaniem przestrzeni kosmicznej, pisze o tym prace naukowe razem z kosmologiem profesorem księdzem Michałem Hellerem. Szukają wzorów

matematycznych na określenie przestrzeni kosmicznej. Więc usiedliśmy razem i analizowaliśmy Hawkinga, miałem nawet ochotę steoretyzować tę sytuację, opisać wzorami matematycznymi i dodać je do moich prac. Ale dla mnie taka bardziej romantyczna droga jest bardziej pożądana, niż mieć to zaplanowane, rozpisane wcześniej.

Ł. G.

Chcesz do tego wrócić?

P. S.

Gdyby wejść w temat, to może jakaś abstrakcja matematyczna – rzeźbiarska by z tego wynikła, może to jest jeszcze przede mną.

Ł. G.

Co robisz z wnętrzem rzeźb, zostaje przecież dużo materiału?

P. S.

Nie myślę o tym. To mnie nie interesuje. To ma być pył, który ma gdzieś ulecieć. Nie myślę w racjonalny sposób, że to się przyda. Tego wnętrza nie ma. Pracuję naturalnie i takimi narzędziami, że to wnętrze rozpuszcza się, znika.

Ł. G.

Na wystawie w galerii ASP na Chlebnickiej była rzeźba,



fot.: Bartosz Żukowski

można powiedzieć „znaleziona”, składająca się ze spróchniałych pni, czyli ich wnętrza zostały wyżarte przez czas?

P. S.

Tę pracę zapoczątkowałem kilka lat wcześniej. Nie wiedziałem co robić z nią dalej i zostawiłem ją na jakimś etapie. Rzeźba była eksponowana na zewnątrz i po paru latach, to co zrobiłem wcześniej i to, co zrobił czas zainspirowało mnie do tego, by tę rzeźbę kontynuować. Był taki moment, że poczułem w jakim kierunku prowadzić dalej ten obiekt, żeby był do pokazania na wystawie.

Ł. G.

Ile lat trwał ten proces, wystawienie rzeźby na działanie żywiołów?

P. S.

Pięć lat.

Ł. G.

To długo, dlatego ona jest tak mocno zniszczona. Ile takich wydrążonych, pustych prac zrobiłeś?

P. S.

Takie liczenie nie ma sensu, to tak głęboko tkwi we mnie, że takie prace były i będą. Wydrążyłem też granit. Nie był to pełny azur, tylko wydrążona niecka. Był

taki plener rzeźbiarski w Stalowej Woli, gdzie założeniem było robienie prac dedykowanych osobom niewidomym, które formę mogły czytać tylko przez dotyk. Zrobiłem tam najmocniejszą moją pracę z drążeniem granitu. Aby stworzyć płaszczyznę wyczuwalną przez dotyk, w trakcie pracy cały czas ten dotyk musiał mi towarzyszyć, bo poszukiwaną przeze mnie płaszczyznę mogłem stworzyć tylko przez dotykanie. Granit jest takim materiałem, że gdy wgrzyłem się w niego, w jego wnętrzu, to odczuwam to tak, jakbym oglądał kosmos w telewizorze. Obok wzroku, dotyk jest jednym z ważniejszych receptorów, które informują kiedy skończyć pracę.

Ł. G.

Jak mógłbyś wobec tego scharakteryzować swoją metodę pracy?

P. S.

Moją metodą pracy jest eliminacja pomysłów, które przychodzą z różnych stron. Na dziesięć rozwiązań podczas procesu twórczego muszę wyeliminować dziewięć i skupić się na jednym. Całe zmaganie podczas rzeźbienia polega na poszukiwaniu tego jednego rozwiązania, które drzemie w myślach i które przychodzi w trakcie rzeźbienia.

Ł. G.

Opowiedz jeszcze o drugiej rzeźbie, która była pokazywana na tej wystawie w galerii ASP na Chlebnickiej, a która ma z jednej strony gładź, powierzchnię niemal lustrzaną, a z drugiej naturalne korzenie drzewa, trochę obrobione, ale dostosowane do kwadratowej formy. To musiał być potężny pień, aby wyciąć z niego taką wielką formę.

P. S.

Ten niesamowity kawał drewna trafił mi się przez przypadek. Jadąc z Gdyni przez Sopot spontanicznie odwiedziłem pana Chrzanowskiego, dyrektora Dróg i Zieleni. Gdy już od niego wychodziłem, zobaczyłem jak wjeżdża ciężarówka z tym ogromnym pniem na pace. Niemal zakręciło mi się w głowie. Pobiegłem spowrotem do pana dyrektora i poprosiłem, aby mi go jakoś przekazał. To był korzeń z częścią pnia ogromnego buku, który przewrócił się podczas wichury i właśnie był sprzątany.

Ł. G.

Niejako naturalnie więc są dwie strony – gładka powierzchnia, a z drugiej korzenie...

P. S.

Ta struktura wyjściowego materiału narzuciła dwa światy – pnia i korzenia, który był pod ziemią a nagle znalazł się na zewnątrz. To kontynuacja moich wcześniejszych prac w drewnie, które miały wydrążony pień od którego rozchodziły się różne odnogi. Ale tam była jedna odnoga bądź dwie, trzy, cztery, a tu była nieskończona ilość kanałów przechodzących w płaszczyznę po drugiej stronie. Nawiązuje to do kosmosu, to jak wchodzenie w jakąś przestrzeń, czarną dziurę, bez świadomości tego, co się kryje po drugiej stronie, może tam jest jedna droga, może dwie, trzy a może nieskończona ilość ...

Ł. G.

Na wystawie zestawieś dwie rzeźby, ale także był pokazany obiekt. Powiedz coś o aranżacji przestrzeni galerii.

P. S.

Cała aranżacja przestrzeni galerii polega na tym, aby stworzyć własną przestrzeń, zamknąć w niej moją energię. Ustawiłem drewniane rzeźby na postumentach z blachy, a podświetlany kaseton z blachy koresponduje z nimi. Te trzy obiekty, ich dialog, tworzą aranżację.

Ł. G.

Jak byś określił relację między tymi pracami?

P. S.

Nie jest do końca jasne jak ten nastrój, który chciałem stworzyć tu zafunkcjonuje. Do tego potrzebna była ta trzecia praca podwieszona na ścianie.

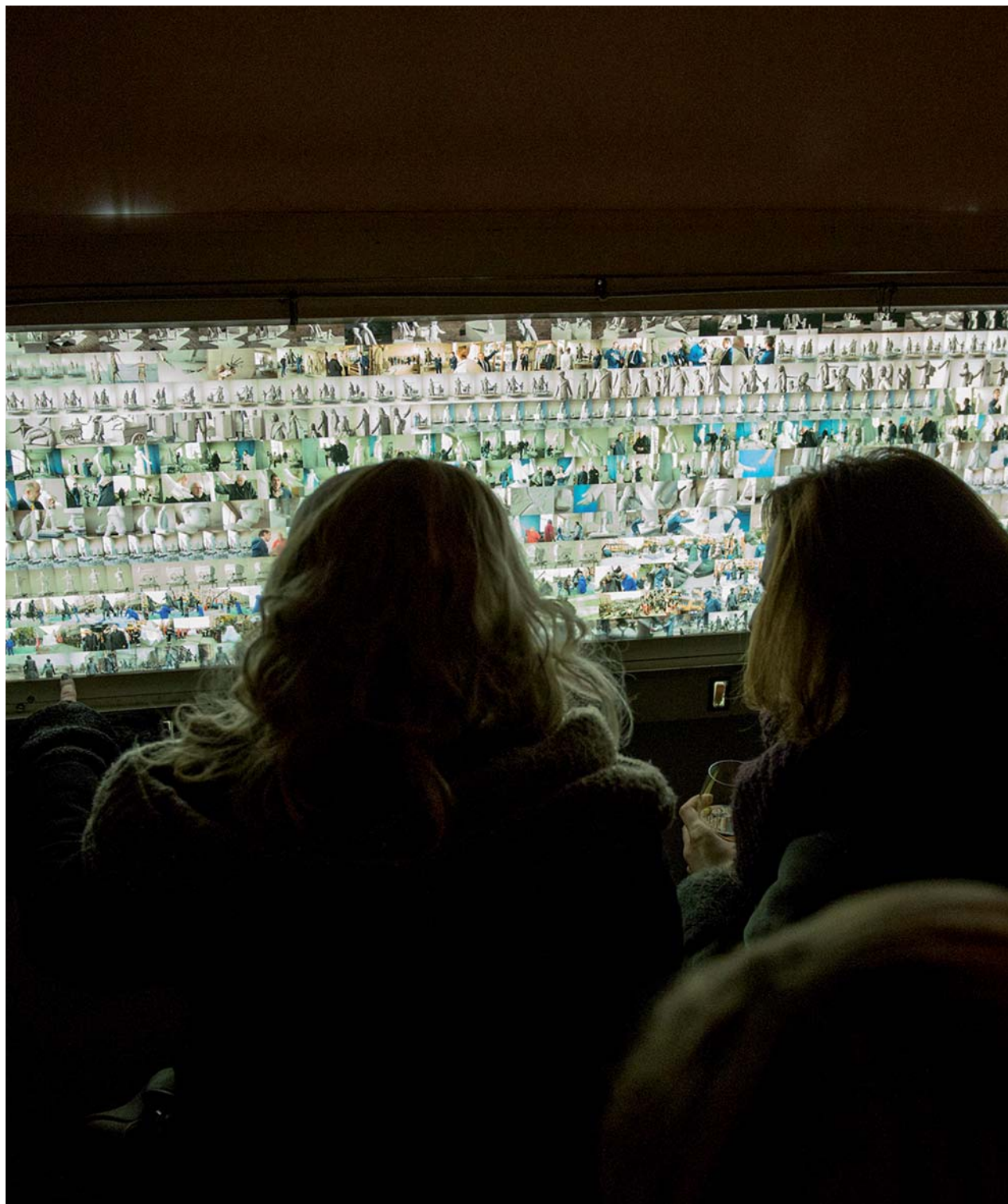
Ł. G.

Ten trzeci obiekt, lighbox, ale nie standardowy a wykonany przez ciebie, jest związany z innym rodzajem rzeźby, rzeźbą realistyczną, pomnikową, a raczej jej fotograficzną dokumentacją. Jego relacja z pozostałymi dwoma rzeźbami polega więc na różnicy między rzeźbą abstrakcyjną a realistyczną.

P. S.

Dla mnie najważniejszy jest dualizm rzeźby abstrakcyjnej. Forma na pierwszy rzut oka abstrakcyjna, jest realistyczna, a lighbox, o którym mówisz, że jest związany z rzeźbą realistyczną, był abstrakcyjny. Mozaika małych fotografii tworzyła obraz abstrakcyjny a obiekt, kaseton, sam w sobie działał abstrakcyjnie. Fotografie przedstawiały historię pracy nad pomnikiem *Gdynian Wysiedlonych*, który był rzeźbą realistyczną. Proces pracy nad nią uświadomił mi, jak duża jest rola abstrakcji w rzeźbie realistycznej, jak te dwa światy są ze sobą spójne i naturalnie się przenikają. Ta korespondencja realizmu i abstrakcjonizmu była dla mnie ciekawym doświadczeniem. W rzeźbie abstrakcyjnej jest ogromna dawka realizmu, a w realistycznej jest dużo abstrakcji.

fot.: [Bartosz Żukowski](#)



Biogramy

Slawek Góra

Ur. 1967 w Gdańsku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa. Przez pierwsze dwa lata w pracowni prof. Mieczysława Olszewskiego a następnie w pracowni prof. Hugona Laseckiego, gdzie uzyskał dyplom w 1990 roku. Mieszka i tworzy w Londynie. Strona autora: www.slawekgora.com

Marek „Rogulus” Rogulski

Ur. 1967 w Gdańsku. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Dyplom, obroniony w pracowni prof. Jerzego Zabłockiego w roku 1990, składał się z instalacji intermedialnej i koncertu formacji Ziemia Mindel Wurm. Strona autora: www.tns.art.pl

Marzena Huculak

Ur. 1965 w Olsztynie. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Dyplom uzyskała w 1994 r. w Pracowni Malarstwa prof. Hugona Laseckiego, aneks z witrażu w Pracowni Malarstwa Ściennego prof. Andrzeja Dyakowskiego. Od 1994 r. asystentka w olsztyńskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej, w Pracowni Malarstwa prof. Kiejstuta Bereźnickiego.

Leszek Przyjemski

Ur. 1942 w Bydgoszczy. Studiował w latach 1962-1968 w UMK w Toruniu i w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, dyplom uzyskał w pracowni prof. Krystyny Łady – Studnickiej. Realizuje dwa stałe projekty. W 1970 powołał Nieistniejąca Przytakującą Galerię „Tak”, a w marcu 1975 roku w Brzeźnie podczas I Międzynarodowego Zjazdu Galerii Nieistniejących – Museum of Hysterics. Data początkowa Museum of Hysterics to rok 1968, ukończenia uczelni artystycznej w Gdańsku.

Anna Baumgart

Ur. 1966 we Wrocławiu. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Rzeźby. Dyplom uzyskała w roku 1994 w pracowni prof. Franciszka Duszeńki (była również związana z pracownią Innych Mediów).

Jarostaw Czarnecki (Elvin Flamingo)

Ur. 1967 w Pelplinie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki w latach 1987–1991, malarstwo w pracowni prof. Henryka Cześnika, a dyplom magisterski uzyskał w roku 2004 w pracowni Projektowania Graficznego prof. Jerzego Krechowicza. W 2014 obronił doktorat w ASP w Gdańsku.

Piotr Wyrzykowski

Ur. 1968 w Gdańsku. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, najpierw architekturę wnętrz (1989–1991), a następnie malarstwo (1991–1995). Dyplom w Pracowni Intermedialnej prof. Witosława Czerwonki.

Paweł Sasin

Ur. 1977 w Gdańsku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Stanisława Radwańskiego. Dyplom uzyskał w 2003 roku z wyróżnieniem. W latach 2004–2009 był asystentem w Pracowni Rzeźby Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Dominik Lejman

Ur. 1969 w Gdańsku. Studiował w Royal College of Art w Londynie w latach 1993–1995 (MA Painting) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki w latach 1989–1996 (dyplom z malarstwa u prof. Hugona Laseckiego). Obecnie prowadzi II Pracownię Malarstwa w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

