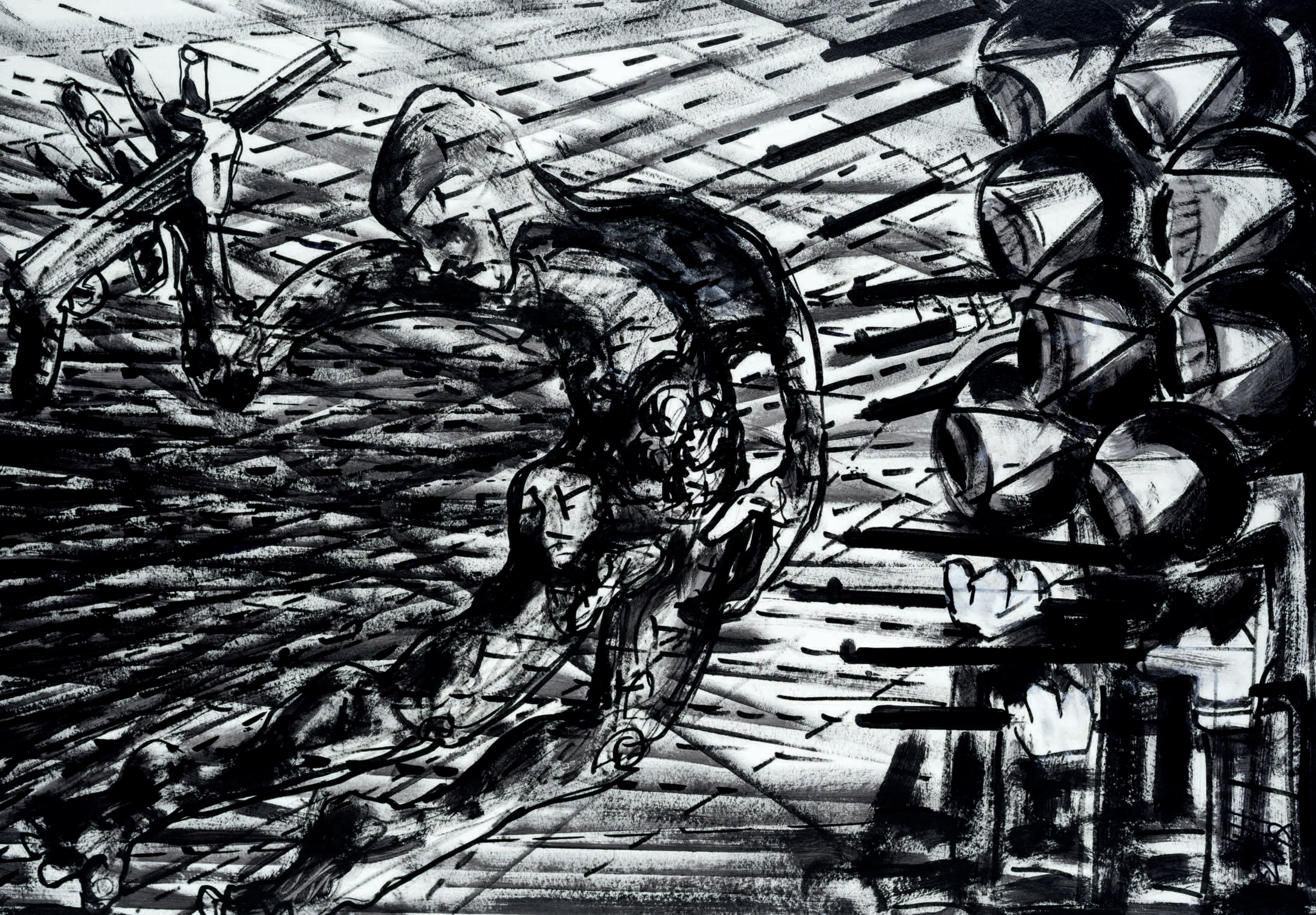
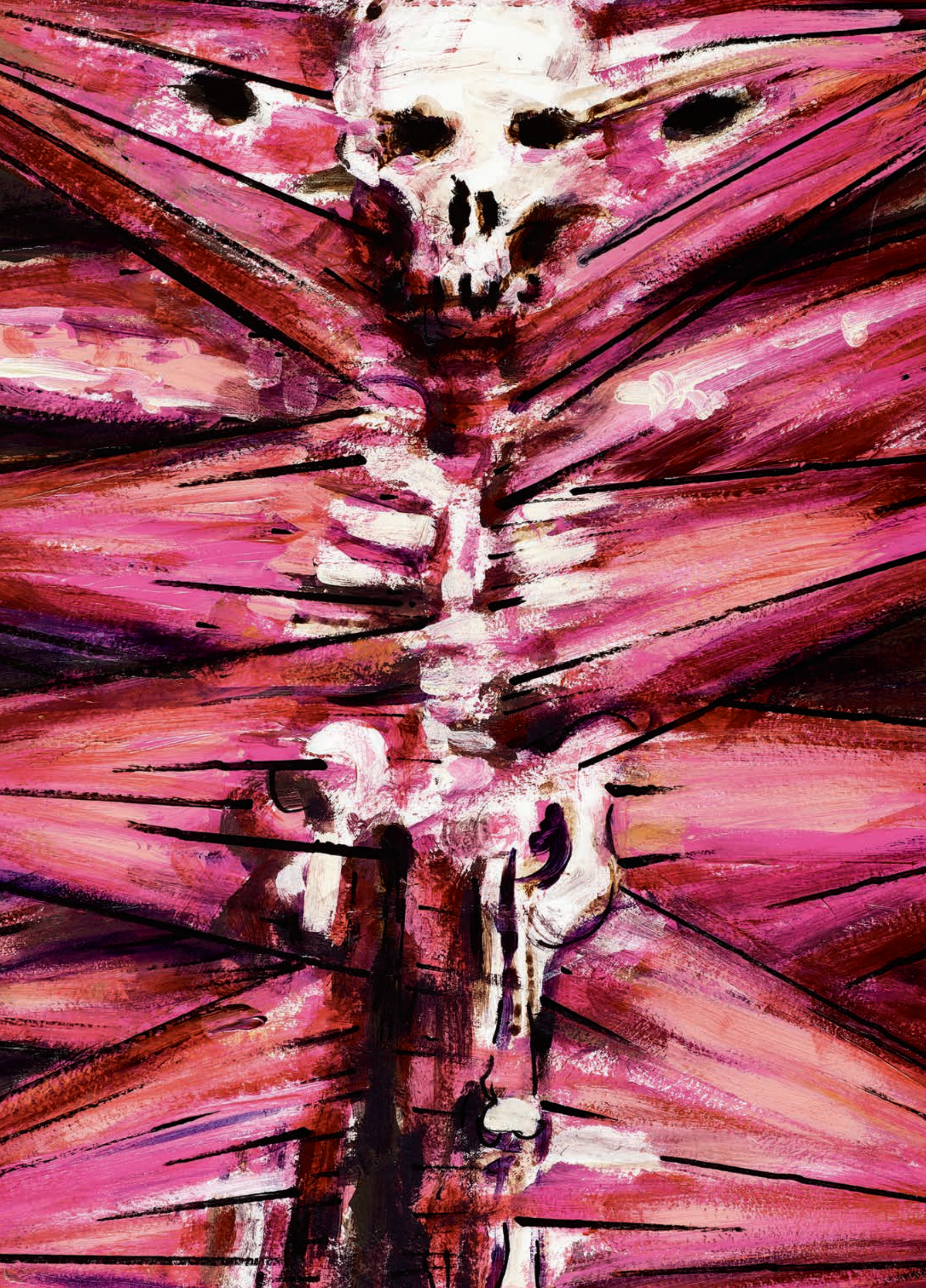


Spośród wielu mitologii artysty Sławomirowi Witkowskiemu wydaje się najbliższa świadomość romantyczna, której istotnym elementem jest „filozofia choroby”. Witkowski wciąga odbiorcę w grę, przedstawiając rzeczywistość jako patologiczną. Według słownikowej definicji terminu „patogen” jest czynnikiem chorobotwórczym, który może mieć charakter biologiczny, chemiczny, fizyczny, społeczny lub genetyczny. Można więc przyjąć, że to rzeczywistość zewnętrzna wywołuje stan chorobowy, natomiast sztuka jest rodzajem alibi, ucieczką i sposobem osvajania niezgody na zło tego świata. Zofia Watrak

WITKOWSKI



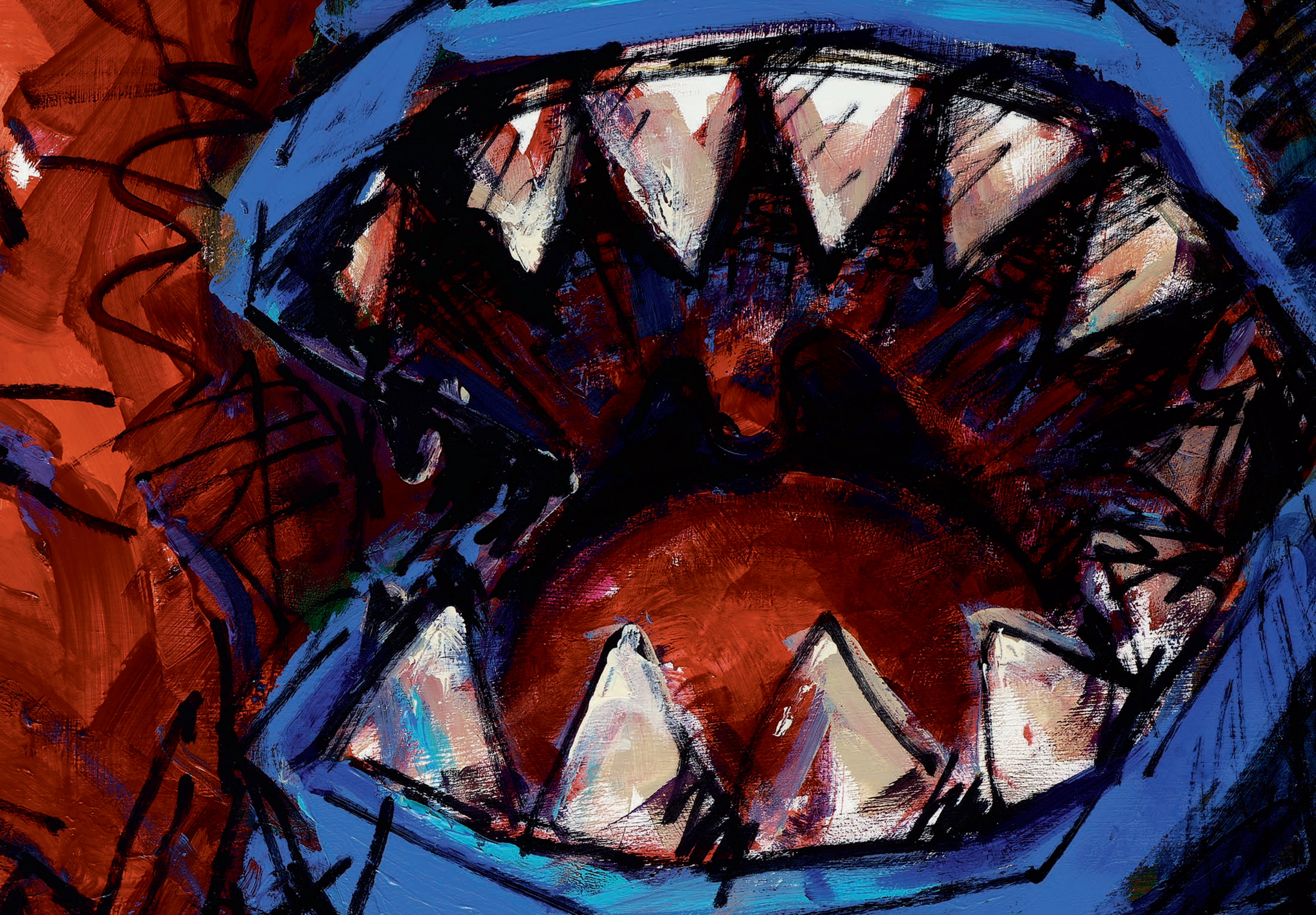










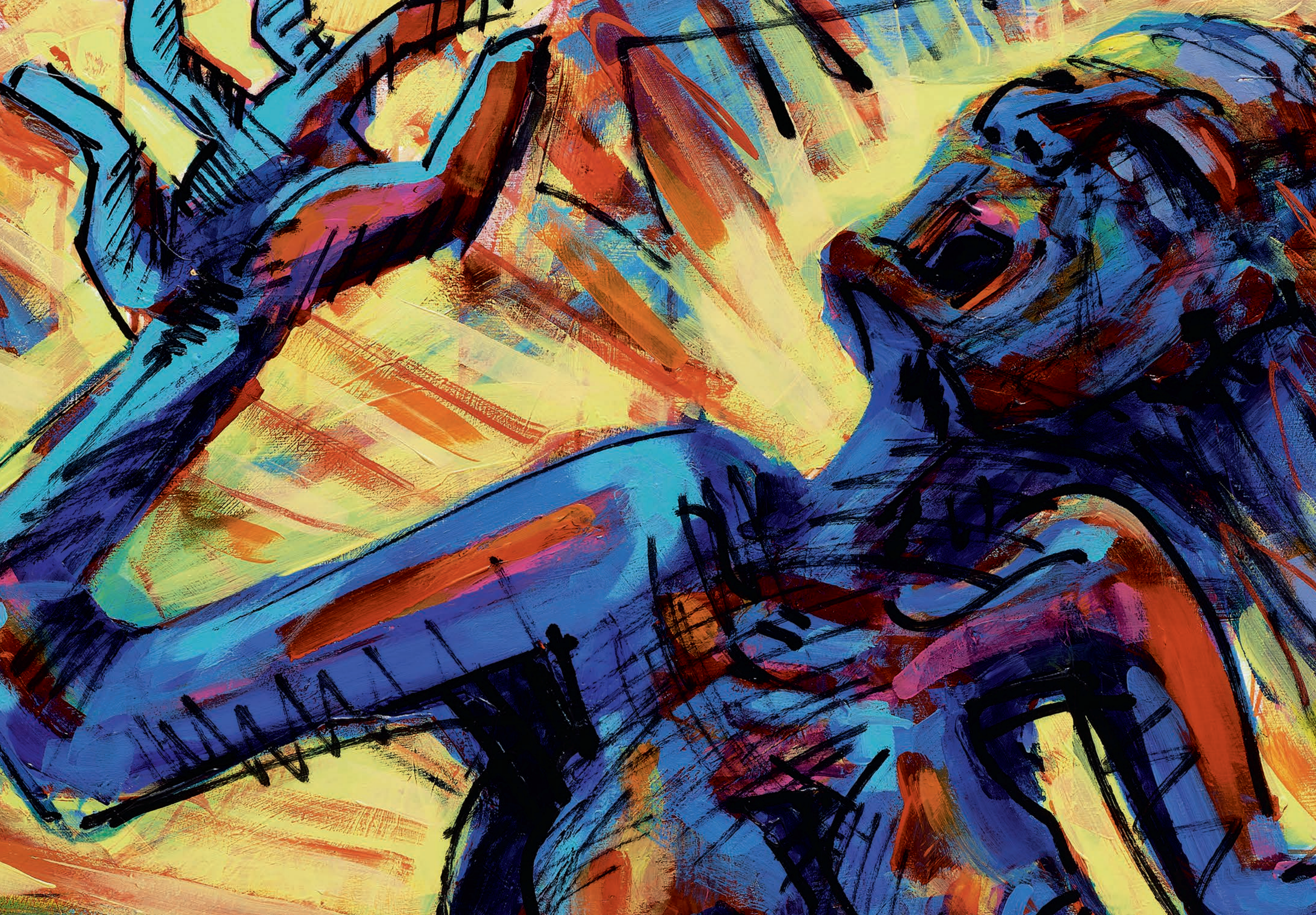










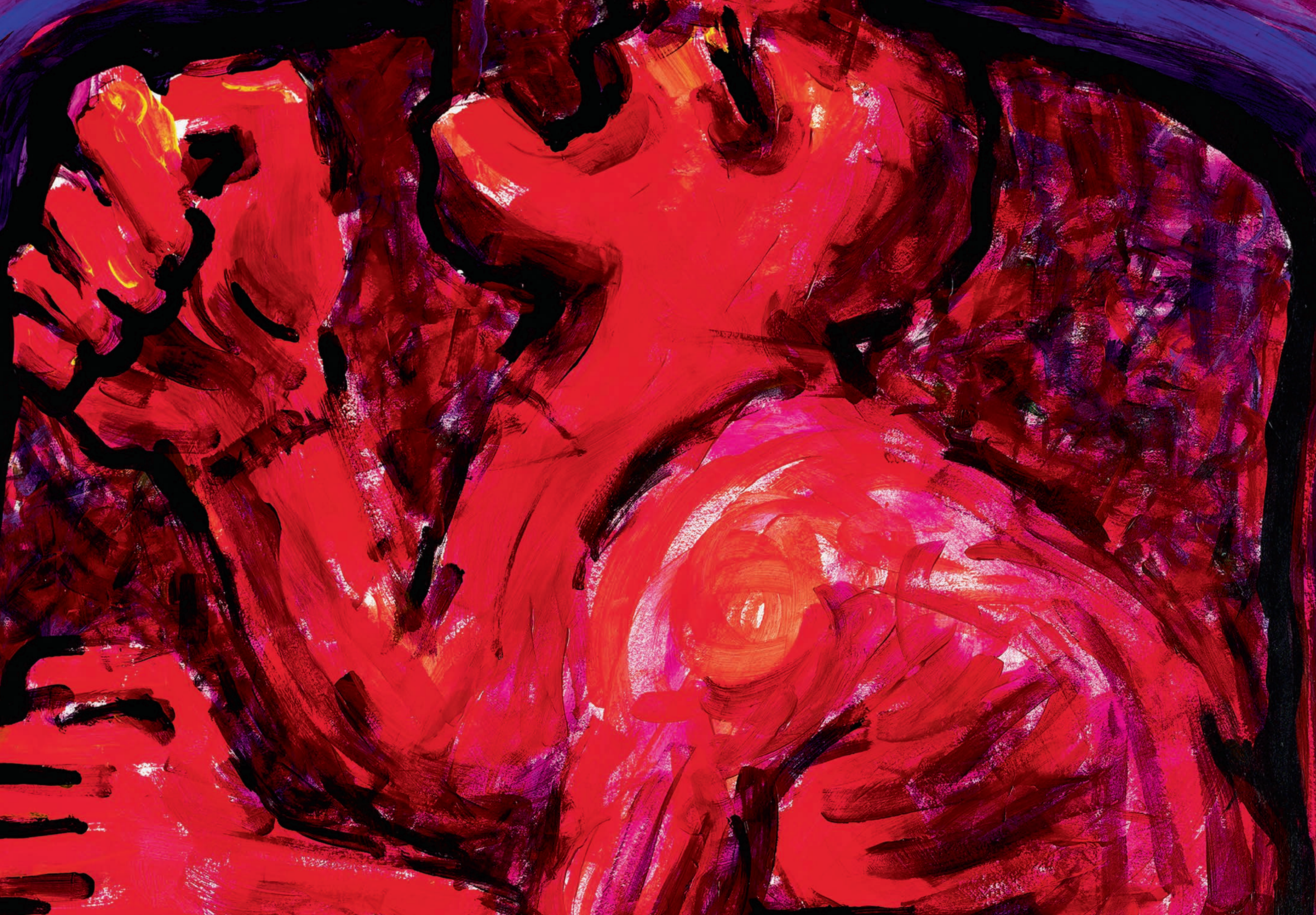


















W W i t k o

W S k i

Rafał Boettner-Lubowski

Janusz Górski

Zofia Watrak

Adriana Zimnowoda

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Gdańsk 2023

Zofia Watrak

| Sztuka

jak podróż

Drogi do wolności

Sztuka towarzyszy mi przez życie. Mówi, że jest jak podróż w zmiennym rytmie zdarzeń, tych widzianych z perspektywy zarówno uniwersalnej, jak i najbardziej intymnej. Miałam przyjemność uczestniczyć w tej podróży niemal od początku jego artystycznej drogi. W mojej wieloletniej, sięgającej pół wieku działalności krytycznej zawsze ceniłam sobie osobiste relacje z artystami. Poznawałam ich nie na wernisażach, ale w pracowniach, w ich życiu prywatnym. Chciałam wiedzieć, kim są, co ich motywuje i co się kryje za ich dziełami. Często oficjalne relacje artysta – krytyk przekształcały się w wieloletnie przyjaźnie. Tak też było w wypadku mojej znajomości ze Sławkiem Witkowskim. Poznałam go w sopockim Biurze Wystaw Artystycznych, kiedy rozkładał swoje wielkoformatowe na papierze prace przygotowywane do ekspozycji w Rotundzie. Był rok 1991. Z pasją opowiadał o koncepcji swojej instalacji, której przewodnim ideowym motywem był obraz *W poszukiwaniu wolności*. Instalacja ta łączyła obrazy z ruchomymi elementami przestrzennymi, światłem i dźwiękiem, co odpowiadało szerszej tendencji do niwelowania granic między poszczególnymi dyscyplinami. Była to pierwsza wystawa indywidualna Witkowskiego w BWA, ale już wcześniej jego nazwisko znane mi było ze zbiorowych wystaw pokoleniowych, jak „FMR Jarocin '86” czy „Ekspresja lat 80.” (najważniejsza prezentacja młodego malarstwa, zorganizowana przez Ryszarda Ziarkiewicza w sopockim BWA w 1986 r.). Brał też udział w akcjach, podczas których artyści wychodzili ze swoimi pracami w przestrzeń miejską. Czasem skutkowało to politycznymi reperkusjami, jak na przykład wtedy, gdy przy okazji wystawy „Dyplomy '85” oblepili Sopot i budynki BWA ręcznie malowanymi plakatami (oczywiście były one zrywane decyzjami administracyjnymi uczelni). Od tego czasu nie spuszczałam ze Sławka oka. Obserwowałam wszystkie jego przedsięwzięcia artystyczne nie tylko jako krytyk, ale też, mogę tak dziś powiedzieć, jako przyjaciel. On z kolei uczestniczył w większości moich projektów kuratorskich, był także autorem projektów graficznych moich najważniejszych publikacji, w tym książki *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro. O estetyce i symbolice ciała*. Sama też chętnie korzystałam z jego wiedzy, zwłaszcza z zakresu najnowszych technik graficznych. Zawsze miałam poczucie związku środków wyrazu z możliwościami technologicznymi, a tego nie dało się poznać na wernisażu. Śledząc rozwój warsztatu artystycznego Sławka,

warsztatu wciąż poszerzanego o nowe narzędzia, sama wiele się uczyłam. Z bogatej i wielowątkowej twórczości tego artysty wybieram te wątki, które są dominujące, a także najpełniej określają jego osobowość, wrażliwość i temperament artystyczny, wynikający z przekonania, że istotą sztuki jest niezgoda i wpisany w jej estetykę bunt. Ten motyw przewodni jego sztuki rodził się w szczególnym czasie rozpadu dotychczasowego modelu polityczno-kulturowego i społecznego.

Drogi do wolności lat 80. w środowisku gdańskim miały różne aspekty, nieożsame dla różnych pokoleń. Dla starszego i średniego pokolenia przemiany ustrojowe, zapoczątkowane ruchem solidarnościowym, były impulsem do moralnego rozliczenia z uczestnictwa w kulturze PRL-u. Bojkot oficjalnych instytucji był bezpośrednią reakcją na represje stanu wojennego, na przykład likwidację związków twórczych. Dla nich alternatywnymi miejscami kulturowymi stały się kościoły. W imię nowego zaangażowania sztuki tworzyli opozycyjny układ Kościół – władza, którego ideowy program miał się skupiać wokół wartości narodowo-chrześcijańskich. Z tych pozycji negatywnie oceniali sztukę awangardową, kojarzoną z pozorami liberalnej polityki kulturalnej lat 70. Z kolei bunt młodego pokolenia skupiał się głównie na obszarze wolności w sztuce. Z tradycji awangardowej młodzi wybierali wątki dadaistyczne z najbliższymi im kategoriami absurdu, ironii, pastiszu, do których przynależą dystans i humor. Poczucie absurdu życia stało się ich generacyjnym przeżyciem. Wszechobecność polityki w posierpniowym Gdańsku budziła ich nieufność i obawę przed kolejnymi ograniczeniami. Na ekstremalność ich opozycji miał niewątpliwie wpływ kolorystyczny rodowód gdańskiej uczelni z jej konserwatywnym i zachowawczością. Część młodego pokolenia, wywodząca się z Akademii, wystąpiła nie tylko przeciwko oficjalnej sztuce, ale i miejscom z nią związanym. Dla własnej alternatywnej sztuki szukali miejsc undergroundowych, nielegalnych przestrzeni pod gotym niebem. Przestrzenie wystawiennicze BWA w Sopocie opustoszały. To był moment, który wykorzystali Sławek Witkowski, Zbigniew Gorlak, Janusz Akermann i Waldemar Marszałek, by oficjalnie zmanifestować w publicznej przestrzeni te przewartościowania, które się dokonały w grafice (BWA 1988). Decyzja była ryzykowna wobec powszechnej presji bojkotu, ale wydaje się, że był to już czas przesilenia, w którym nowa sztuka z jej ideami wolności stawiała się faktem. I tak młodzi artyści zademonstrowali przede wszystkim kolor, co nie było oczywistością w gdańskim środowisku grafików skupionych w „Oficynie”, promującej głównie czarno-białe techniki metalowe. Wystawa „Kolor w grafice” otwierała nowe perspektywy dla rozwoju technik mało popularnych, takich jak linoryt, litografia, szablon, monotypia. Wkrótce zmiany można było obserwować w twórczości grafików z kręgu „Oficyny”, najlepszym przykładem jest choćby związany z nią przez lata Cezary Paszkowski, który zaczął wprowadzać kolor do mezzotinty, a z czasem skupił się na grafice cyfrowej.

Klimat zmian czuć też było na Wydziale Malarstwa i Grafiki, chociaż rewolucja estetyczna w grafice dokonywała się w cieniu dominującego malarstwa i nowych mediów, które odnajdywały swoje przestrzenie poza murami uczelni, i to o nich było najgłośniejsze. Tymczasem zaraz po stanie wojennym Pracownię Projektowania Graficznego objął po profesorze Marku Freudenreichu docent Cyprian Kościelniak. Był niewiele starszy od swoich uczniów, więc znakomicie się rozumieli. Według Kościelniaka formuła polskiej szkoły plakatu z jej designerską dyscypliną, porządkiem i logiką już się wyczerpała. Teraz – jego zdaniem – należało postawić na emocje i eksperyment, zasady przeciwne

metodzie Freudenreicha, który w edukacji dawał prymat chłodnej kalkulacji, precyzji – nemu myśleniu i sformalizowanym środkom stylistycznym, pozbawionym wszelkich zbędnych ozdób. Wedle tej koncepcji głównymi nośnikami informacji były fotografia i litera. W tamtym czasie myślenie Kościelniaka było rewolucyjne i jednocześnie bliskie młodemu pokoleniu. Witkowski tak wspomina ich czas spotkania:

To ty przyniosłeś nam tę energię i otwartość. Pamiętam jak dzisiaj, kiedy położyłeś na stole książkę z nowojorskim graffiti końca lat 70. i początku 80. Po prostu oniemiałem, gdy to zobaczyłem! Wiesz, to we mnie otworzyło jakieś drzwi, zostawiło niezatarty ślad. Oprócz graffiti z nowojorskiego metra przywoziłeś też Steinberga oraz fascynację ekspresją niemiecką, Neue Wilde. Byłeś dla nas objawieniem, otworzyłeś przed nami świat, którego Marek Freudenreich w życiu by nam nie pokazał. Mówiłeś, że forma jest tak samo istotna dla informacji jak sam pomysł. Estetyka i środki stylistyczne tworzą bezpośrednią ścieżkę umożliwiającą emocjonalny kontakt z odbiorcą. Zimna kalkulacja i intelekt są oczywiście ważne, ale podstawowym budulcem więzi międzyludzkich są emocje¹.

Ówczesny polityczny kontekst oraz fascynacje zrodzone w pracowni Kościelniaka, jego metody dydaktyczne, panująca na zajęciach atmosfera wolności niewątpliwie stanowiły pierwszy ważny impuls do podejmowanych przez Witkowskiego decyzji artystycznych, tworzyły warunki do odkrywania indywidualnego wyrazu i miały wpływ na dalszy rozwój osobowości młodego artysty. Jego wczesne prace były tego wyrazem. Poszukiwanie formy stylistycznej, która łączyłaby myślowy skrót narracji z emocją, stało się zasadą nadrzędną nie tylko projektowania graficznego, ale też sensem twórczości w ogóle. To właśnie emocje określały niezmienną potrzebę buntu i niezgody, co jest szczególnie widoczne w pracach Witkowskiego z lat 80. i późniejszych, zwłaszcza gdy przyjęcia zdecydowanej postawy etycznej wymagał kontekst rzeczywistości zewnętrznej, a ten był zawsze obecny w jego twórczości.

W latach 80. powstały prace nawiązujące bezpośrednio do sytuacji społeczno-politycznej, takie jak *Głód* (litografia, 1986), *Pluton* (szablon, 1988), *Przestuchanie* (litografia, 1986) czy *Zadyma* (litografia, szablon, 1987), będące sztandarowymi manifestacjami zaangażowanej postawy artystycznej. Ich zaletą jest zredukowanie narracji do umownego znaku graficznego, wywiedzionego z języka plakatu. Najlepszym przykładem są wilcze szczęki *Głodu*, zakleszczające się wzajem, mniejsza w większej. Prosty znak o szerszym polu semantycznym niż tytułowy głód. Zasada zwierzęcej natury przenosi się na reguły ludzkich zachowań, hierarchię dominacji silniejszego nad słabszym. Owa wilcza symbolika wpisuje się też szerzej w popularną ikonografię Nowej Ekspresji. Pod wieloma względami Witkowski był typowym reprezentantem swojego pokolenia, jednakże od wspólnotowego ekspresyjnego gestu wyróżniał go, nie często dostrzegany, polityczny kontekst współczesności. Choć w tamtych latach, jak wielu innych, malował także wielkoformatowe obrazy, to jego twórczość zdominowała grafika, do której przenosił wartości malarskie. Podejmowane tematy przemocy i agresji skłaniały do twardego konturu, do linii biegnących skosami, łamanych ostrymi kontami. Owa konturowa linia, wynikająca poniekąd z techniki szablonu, najczęściej wówczas stosowanego, staje się charakterystycznym „pismem” Witkowskiego, obecnym także w jego malarstwie. Obie dyscypliny, uprawiane równolegle, zachowują spójność

stylistyczną w ramach ciągłości podejmowanych wątków tematycznych. Przenikania wydają się dwukierunkowe.

Tematy „rozliczeniowe” kończy w roku 1990 wielkoformatowy obraz *Potworniak*, inspirowany wydarzeniami w Rumunii. Jeszcze raz artysta dowodzi potrzeby odreagowania na przytłaczający napór rzeczywistości i określenia wobec niej swej postawy. Kompozycja rodzi skojarzenia z wybuchającym pociskiem, którego centrum stanowi dokumentalne zdjęcie II Międzynarodówki, rozrastające się w spotworniały tłum wyrzucający czerwone pięści zbrojne w młoty i sierpy, sunący na gigantycznych gąsienicach czotgów. Hieratyczna postawa przywódców, ze zdjęcia w centrum, przemienia się w promieniujący proces agresji, którego finałem są spopielale, martwe twarze. Znamienna dla kompozycji narracyjność staje się charakterystycznym rysem twórczości Witkowskiego, co w tradycji gdańskiej uczelni nie było oczywistością. Kolorystyczny rodowód nadawał bowiem prymat „malarskości” przeciwstawianej „literackości”.

Kolejne lata przynoszą znaczącą zmianę tematów, a zatem i środków wyrazu. Zmiany te już wcześniej sygnalizowało zainteresowanie się Witkowskiego twórczością Brunona Schulza, potwierdzone udziałem w wystawie „Bruno Schulz” w warszawskiej Galerii SARP w 1988 roku. Zauważalny w latach 80. renesans recepcji twórczości Schulza zbiega się z tendencjami młodego malarstwa do manifestowania irracjonalnej, pierwotnej natury, zdominowanej przez instynkty, co zbiega się z krytyką inteligencji w twórczości pisarza.

W kręgu estetyki Schulza. Krokodyle kontra ptaki

Choć pokoleniowym punktem wyjścia dla twórczości Witkowskiego była Nowa Ekspresja, to jednak artysta bardzo szybko określił swoją osobną drogę, która, jak sądzę, wynikała przede wszystkim z doświadczeń grafika. Ten specyficzny kontekst gatunkowy, który w swojej pierwotnej funkcji czerpał z aktualnych zasobów wyobraźniowych swego czasu i jako taki bliższy był ulicy i jarmarkom, określał indywidualny rys twórczości Witkowskiego. Właściwa mu postawa ironisty skłaniała go do widzenia świata w krzywym zwierciadle, ustawionym na ludzkich drogach, a raczej bezdrożach. Taką postawę przyjmował wobec wszelkich zestandaryzowanych form i treści, co uzewnętrzniał często intelektualno-ironicznym autokomentarzem. Jak w dawnych rycinach, tak i w jego grafice obraz idzie w parze z rozbudowanym literacko tytułem, stanowiącym integralną część przedstawienia wizualnego. Tytuł jest często rodzajem osobistej ingerencji w obraz, wobec którego zachowuje ironizujący dystans. To nowy ton w jego sztuce.

Za programowy obraz tego okresu można uznać *Ulicę Krokodyli* (olej, akryl na płótnie, 1988), który nawiązuje do opowiadania Brunona Schulza. Tytułowa ulica stanowi tę część miasta, która jest produktem cywilizacji przemysłowej i komercyjnej i jako taka jest obszarem egzystencji jałowej, pozbawionej indywidualności. W poetyce Schulza Witkowski przedstawiał nowoczesną metropolię jako świat rozchwiany, pozbawiony praw ciężkości i statyki (*New York, New York*, 1988; *Betonowa rozmowa*, 1988). Szaleńcze tempo życia zostało wyrażone graficznym znakiem – linią, biegnącą zakolami, łamaną krzywiznami, ostrymi skosami w głąb. Dynamice kompozycji służy też cała skala środków, takich jak: symultaniczność perspektywy (z wielu punktów jednocześnie i najczęściej z lotu ptaka), przenikanie planów, dominujące kierunki diagonalne i gwałtowne

skrótów perspektywiczne. Symbolem owego tempa czasu są samochody – motyw ten często jest ujęty w duchu futurystycznej stylistyki (*Czarna prędkość*, 1988; *W niebie też są samochody*, 1987).

Z tą wizją współczesnej cywilizacji kontrastują *Ptaki* (akryl na papierze, 1987) – irracjonalne królestwo jarmarcznego piękna i koloru, stanowiące, według koncepcji Schulza, domenę emocjonalnego życia człowieka. Kalejdoskopowa barwność świata zaczyna dominować w twórczości Witkowskiego, wypierając tematy rozliczeniowe. Spektakularność jarmarcznego świata pokazuje życie jako nieustannie wirującą karuzelę lub kabaretową scenę. Pojawiają się wątki teatralne z okresu współpracy z Teatrem Ekspresji, jak w *Tryptyku teatralnym* (linoryt, 1991) czy *Wiatracznej miłości* (technika mieszana, 1991). Dynamiczne skosy i kąty ostre przekształcają się w arabeskę miękkich linii otaczających barwne pola, nadając kompozycjom walory dekoracyjności (*Fujara Pater*, 1993; *Latawce*, 1990; *Ogród*, 1990). W tym okresie Witkowski najczęściej wykorzystywał technikę szablonu, łączoną z monotypią, linorytem czy litografią. Jego ówczesne prace są efektem prawdziwie mistrzowsko opanowanego warsztatu.

Ulica Krokodyli i *Ptaki* to prace, których tytuły wprost nawiązywały do prozy Schulza, ale jednocześnie były wyrazem identyfikacji z wartościami preferowanymi przez pisarza, które wynikały z jego przekonania o wyższości intuicji nad intelektem. Schulzowski opis ulicy Krokodyli jest obrazem cywilizacji jako stanu nieautentycznego, niezgodnego z naturą człowieka i groźnego dla jego emocjonalnych własności duchowych. Prymat uczuć nad intelektem łączył się w prozie Schulza z doznaniem estetycznymi i wyrastał z przekonania, że określone stany emocjonalne są wywoływane przez konkretne kolory. I tak szarości i bezbarwności ulicy Krokodyli jest przeciwstawiona feeria kolorów przypisanych ptakom. Przedmioty piękne i dobre to te, które są bezinteresowne, pozbawione praktycznych, utylitarnych funkcji, przez cywilizację zdegradowane i wyrzucone poza jej obszar². Można powiedzieć, że prace Witkowskiego z lat 90. znalazły się w orbicie estetyki Schulza, łącznie z preferowaną przez pisarza skalą barw, wyrażającą piękno i dobro, a więc powiązaną z etyką. Wydaje się, że etyka w twórczości Sławka stała się miarą wartości estetycznych, wykraczających poza poetykę Nowej Ekspresji.

Sceny z życia codziennego z kościotrupem w tle

Po rozstaniu z okresem pokoleniowego buntu przychodzi czas wyciszenia emocjonalnego i skupienia na bardziej intymnych doznaniach. Szczególnym wyrazem tej przemiany jest dla mnie portret ciężarnej żony, otulonej ciepłym popołudniowym światłem, być może z kominka letniego domu w Sianowie (*Oczekiwanie*, 2012). Obraz wyjątkowy w twórczości Sławka. Za pomocą realistycznych środków wyrazu artysta buduje klimat harmonii i spokoju, zakłóconego wszak ekspresyjnymi rysunkami tła. Bodaj po raz pierwszy pojawia się motyw kościotrupa. Ciągłość życia, której gwarancją jest kobieta, łączy się z refleksją jego przemijalności. Motyw śmierci stanie się głównym wątkiem późniejszego cyklu *Sceny z życia codziennego z kościotrupem w tle*. Sięgając po ten znany historii sztuki wątek, Witkowski przywraca jego znaczenie we współczesnym świecie, którego kultura spycha śmierć na marginesy świadomości. Śmierć od zarania dziejów budziła lęk, ale też i fascynowała. Człowiek chciał poznać jej głęboką istotę i na różne sposoby radził sobie z doświadczeniem grozy.

Literatura i sztuka, zwłaszcza okresu manieryzmu, obfituje w przykłady swoistego ekspresjonizmu śmierci czy wręcz kultu szkieletów i zwłok. W malarstwie najbardziej znane obrazy Hieronymusa Boscha, Pietera Bruegla, Jamesa Ensora przedstawiają śmierć jako ożywione, groteskowe postaci. Z kolei manierystyczni poeci zastanawiali się, czy w ogóle istnieje jakaś różnica między życiem a śmiercią. „Życie jest umieraniem, a twoja twarz jest śmiercią” – pisał Francisco de Quevedo (*Sny śmierci i jej królestwa*)³.

W cyklu Witkowskiego *Hypnos i Tanatos* śmierć i sen mają tę samą twarz. Jest nią po wielokroć przetwarzany portret żony. Przekształcenia wynikają z nakładanych przezroczystych ekranów-siatek, które przypominają linearny odcisk dłoni, co nadaje wizerunkom charakter indywidualizmu i niepowtarzalności. Motywy czaszki i kościotrupa pojawiają się głównie w kontekście wanitatywnej symboliki i taką też funkcję pełnią w obrazach Witkowskiego. Szkielety są zwykle przedstawione w tanecznym uścisku, gdy za partnera biorą sobie kobiece ciało. Koncepcja przedstawień śmierci jako ożywionego szkieletu sięga karnawałowego mitu, a jako karnawałowa postać lokuje się w tradycji groteski i – zgodnie z jej duchem – ulega zabiegowi degradacji. Tym samym lęk przed śmiercią zostaje rozbrojony, szkielet przestaje straszyć, bo towarzyszy ludzkiej codzienności jako integralny element codziennego życia. Zresztą tańczący szkielet w żaden sposób go nie zakłóca.

Temat macierzyństwa i śmierci pojawi się jeszcze raz, ale w odmiennym kontekście – w poruszających obrazach *Musi urodzić trumnę*. Trzy wersje kolorystyczne tego samego tematu odnoszą się wprost do okrucieństwa wyroku Trybunału Konstytucyjnego, zmuszającego kobiety do rodzenia martwych lub śmiertelnie chorych płodów. Na obrazach Witkowskiego ciała kobiet są przeszyte trumnami. Ekspresyjna deformacja figur ma związek z fizyczną i psychiczną destrukcją. Wyraża ciemną stronę macierzyństwa, podyktowaną nieludzkim, barbarzyńskim prawem.

W poszukiwaniu nowego komunikatora. Cyfrowy obraz

Przez kilka następnych lat Witkowski przede wszystkim skupiał się na pracy projektowej – jego głównej specjalizacji. Elektroniczne narzędzie jest jego naturalnym środowiskiem pracy i oczywistym było, że kolejny etap doświadczeń będzie się wiązał z grafiką komputerową.

Komputer jako narzędzie perfekcyjne, bardziej odpowiadające współczesnej komunikacji, spełniało potrzeby pospiesznej, wielowątkowej narracji, tak znamiennej dla twórczości Witkowskiego, której istotą była zawsze reakcja na umykające zdarzenia i związane z nimi emocje. Wydruk komputerowy z taką łatwością wywieziony z rysunkowego szkicu spełniał wymóg chwili – pozwalał na szybką realizację zamysłu artystycznego.

Zwykło się sądzić, że wybór narzędzia określa wykorzystanie specyficznych dla niego środków wyrazu. Tymczasem za pomocą komputera można uzyskać efekty właściwe różnym technikom. Obserwowałam grafikę komputerową Sławka i sądzę, że w tej jego działalności można wyodrębnić dwa etapy. Pierwszy etap – badawczy – ograniczał się do cyfrowej obróbki wcześniejszych prac, z wykorzystaniem specyfiki dostępnych programów graficznych. Chodzi tu o rozpoznanie możliwości narzędzia odtwarzającego środki tradycyjnych technik graficznych. Drugi etap – kreatywny – to

tworzenie autonomicznych obrazów cyfrowych (poza dotychczasową twórczością malarzką i graficzną), wywiezionych z animacji aranżowanej fotografii. Powstające w latach 2011–2017 prace autor potoczył w zbiór zatytułowany *Fragmenty*, podzielony na osobne cykle tematyczne. Każdy z nich został opatrzony odautorskim komentarzem.

Perfekcyjna znajomość możliwości cyfrowego narzędzia pozwala Witkowskiemu z jednej strony budować autonomię wirtualnego obrazu, z drugiej – wykorzystywać wszystkie wcześniejsze umiejętności, dzięki czemu osiąga swoistą syntezę sztuk: grafiki warsztatowej i projektowej. Łatwość w posługiwaniu się tym narzędziem umożliwia autorowi przedstawianie rozbudowanych narracji, które przybierają charakter publicystycznego wręcz komentarza. Dzięki temu spełnia subiektywną potrzebę reagowania na poruszające go zjawiska współczesnego życia z dziedziny kultury, polityki czy religii. Jego artystyczny komentarz dotyczy między innymi rzeczywistości wypieranej z naszej świadomości, tradycyjnych wartości, źródeł cywilizacji (*Mare Nostrum*), starości i śmierci (*Hypnos i Tanatos*). To tematy, których nie chcemy „dotykać”.

Jednym z podejmowanych przez Sławka tematów jest utrata zdolności nawiązania trwałych relacji (np. *Przegapiona obecność*). Wielokrotnie powtarzany motyw pustego krzesła z porzuconymi częściami garderoby staje się ekwiwalentem niespełnionej rozmowy z nieobecny. Efektowne struktury różnorodnych materii i draperie są nie tylko formalną zdobniczą grą, ale tworzą specyficzną teatralną scenografię dla wyimaginowanych rozmów. Te same funkcje zdobnicze odnajdujemy we fragmentach różnych destruktywów archeologicznych i archetypów wyobraźni (w cyklu *Mare Nostrum*).

Z kolei cykl *Niedotykalni* łączy prace, których wspólnym mianownikiem jest ideologia wykorzystywana jako tarcza ochronna, w rzeczywistości legitymująca ukrywane zło. Łączy je też zasada kompozycji – podział obrazu na segmenty rozwijające główny motyw tematyczny w szereg osobnych obrazów-znaków, ukierunkowujących interpretację i ujawniających odautorskie przesłanie. Witkowski proponuje odbiorcy rodzaj gry w skojarzenia, rebusu zaszyfrowanych w obrazie treści. Przykładem jest kompozycja *Święta półka*, gdzie centralne pole zajmuje zdjęcie przedstawiające zwykłą półkę, jaką można spotkać w wielu domach. Dewocyjne gadżety, święte figurki i obrazki, rozlokowane między użytkowymi przedmiotami, stanowią uroczysty wystrój domu, odzwierciedlają też religijną mentalność domowników. Pozostałe pola interpretują charakter agresywnego katolicyzmu, zawłaszczającego przestrzeń „od Giewontu do Bałtyku”. Przestrzeń ta stanowi pole walki, a jej orężem jest krzyż. Poszczególne segmenty są zestawiane na zasadzie kontrastu między realizmem dokumentu a jego ekspresyjną, karykaturalną wręcz interpretacją.

Tytuł cyklu *Niedotykalni* pochodzi od widniejącego na plecach więźnia tatuażu przedstawiającego ukrzyżowanego Chrystusa, który ma go chronić przed gwałtami. Owa „niedotykalność” jest rozpięta nad różnymi sferami życia indywidualnego i zbiorowego. Grafika *Polsko-chińska współpraca kulturalna* jest stworzona według tej samej zasady kompozycyjnej – realizm fotografii przedstawiającej masowy produkt chiński (pozornie miły dla oka, barwny i miękki) kontrastuje z totalitarną rzeczywistością polityczną z jej charakterystycznymi symbolami. *Bałkański palimpsest* zderza obraz chaotycznego tłumy istnień ludzkich z estetycznym porządkiem trumien, widzianych z perspektywy lotu ptaka. Charakter tego cyklu bliski jest wczesnym pracom Witkowskiego z lat 80., ale teraz jest wzbogacony o doświadczenia zdobyte w związku z prowadzeniem pracowni

projektowania z zakresu zaangażowanego plakatu społeczno-kulturalnego. Zaangażowanie nie jest dla Witkowskiego pojęciem zdewaluowanym.

Skazony patogenem

Jedna z ostatnich wystaw Sławomira Witkowskiego⁴ nosiła tytuł „Patogen”. W tytułach pojedynczych dzieł, jak i całych cykli Sławek koduje skrótowy zapis narracji i jednocześnie trop interpretacyjny dla odbiorcy. Znamionym rysem jego twórczości, zarówno graficznej, jak i malarskiej, jest waga przekazu, komunikatu artystycznego, któremu są podporządkowane zmienne środki wyrazu, podyktowane też wyborem techniki, a ich wachlarz jest wciąż rozszerzany. Wspomniana wystawa obejmuje autorski wybór prac z różnych okresów, co można potraktować jako artystyczne przesłanie, a tytułowy patogen – jako autokomentarz kierujący uwagę na świadomy wybór postawy, swoistej autokreacji, ułożonej w mitologii artysty obciążonego chorobliwą skazą wewnętrznego przymusu twórczego, artysty, dla którego świat jest surowcem i substratem własnych przeżyć i refleksji.

W zaprojektowanym przez siebie plakacie do wystawy „Patogen” Witkowski przedstawił własny autoportret z pędzlem w zębach. Pędzel ten jest nie tylko atrybutem profesji, ale także narzędziem-bronią, jedyną możliwą dla wyrażenia niezgody i walki z nieakceptowaną rzeczywistością. W życiu realnym swój protest wyrażał przez uczestnictwo we wszystkich ważnych protestach społecznych, w sztuce zaś posługiwał się parabolą. Budował paralelną rzeczywistość jako ripostę dla tej realnej, która go bezpośrednio dotyczy. A jest ona jak współczesna apokalipsa, czemu dał wyraz w obrazie tak właśnie zatytułowanym.

Spośród wielu historycznych koncepcji mitologii artysty dla Sławomira Witkowskiego wydaje się najbliższa świadomość romantyczna, której istotnym elementem jest „filozofia choroby”, z zastrzeżeniem, że jest to raczej wybór strategii artystycznej – określenie warunków gry między autorem a odbiorcą. Witkowski wciąga odbiorcę w tę grę, kodując opisaną rzeczywistość jako równie patologiczną. Czym jest bowiem tytułowy patogen, jak nie współczesnym określeniem stanu chorobowego. Słownikowa definicja terminu „patogen” określa, że jest to czynnik chorobotwórczy, który może mieć charakter biologiczny, chemiczny, fizyczny, społeczny lub genetyczny. Można więc przyjąć, że to rzeczywistość zewnętrzna jest tym czynnikiem, który wywołuje stan chorobowy, natomiast sztuka jest rodzajem alibi, formą ucieczki i sposobem osławiania niezgody na zło tego świata. W wypadku twórczości Witkowskiego jest to raczej metafora, trop interpretacyjny, który uprawnia do szukania związku z romantyczną świadomością artysty i jego koncepcją sztuki. Na przykład Johann Wolfgang Goethe określał romantyzm jako „poezję szpitalną”, dla Novalisa życie było chorobą ducha, odróżniającą człowieka od roślin i zwierząt. Jak pisał Arnold Hauser⁵:

Choroba jest dla romantyka naturalnie tylko ucieczką przed rozsądnym uporaniem się z zadaniami życiowymi, a chorowanie pretekstem, aby uchylić się od obowiązków dnia powszedniego. Kiedy twierdzi się, że romantycy byli „chorzy”, mówi się przez to niewiele; natomiast nieco więcej mówi stwierdzenie, że filozofia choroby reprezentowała istotny element ich światopoglądu. Choroba stanowiła dla nich negację tego, co zwykłe, normalne i rozsądne, i zawierała dualizm życia i śmierci, natury i nienatury, związania i wyzwolenia,

który panował nad całym ich obrazem świata. Oznaczała ona dewaluację wszystkiego, co jednoznaczne i trwałe, i odpowiadała romantycznej odrazie do wszelkiego ograniczenia, wszelkiej zdecydowanej i ostatecznej formie.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że wielu artystów romantycznych żyło i tworzyło w cieniu autentycznie przeżywanej choroby i przedwczesnego umierania. Filozofię sztuki jako choroby należy rozumieć jako figurę retoryczną. Mimo wagi przyznawanej estetyce sztukę pojmowali szczególnie – jako formę otwartą, obdarzoną cechami wiecznego ruchu i dynamiki. Dzieła ich cechowała dowolność, fragmentaryczność, łączenie różnych sztuk oraz improwizatorski charakter. Wyznawali kult wszystkiego, co mroczne i tajemnicze, patologiczne i perwersyjne, groteskowe i diaboliczne. Wiele z tych cech znajdziemy w twórczości Witkowskiego, z których najistotniejsze są nieustanna przemiana, zmienność środków i stylów. Przypisując sobie nosicielstwo patogenu, lokuje się tym samym w patologicznej rzeczywistości, której sam jest wytworem, ze wszystkimi jej demonami wyobraźni. Istotnym kontekstem romantycznej świadomości, odnajdywanej także w postawie artysty, jest rys buntu, spajający jego drogę twórczą od wczesnych lat 80. Realia świata zewnętrznego są niezmiennie obecne jego pracach.

Cykl *Patogen* jest konfrontacją z nowymi realiami rzeczywistości, którego czynnikami chorobotwórczymi są: systematyczny demontaż państwa demokratycznego, od rozmontowania trójpodziału władzy, upadku parlamentaryzmu i praworządności, upolitycznienia niezależnych instytucji kontroli przy jednoczesnym wzroście roli służb specjalnych i siłowych po terroryzm fundamentalnych ideologii. Pochodnymi nowej sytuacji ustrojowej jest nepotyzm na niespotykaną dotąd skalę, upadek wszelkich wartości moralnych i etycznych, rosnąca agresja wobec obcego i innego. A w tle światowa pandemia i ludobójcza wojna. Dzień napaści Rosji na Ukrainę, okrucieństwo wojennych zbrodni unicestwiły porządek prawny i demokratyczny świata budowany przez 70 lat. Wszystko to są społeczne i polityczne czynniki patogenu. To jak współczesna apokalipsa. Diagnoza tej rzeczywistości musiała znaleźć ujście w ostatnich obrazach Sławka Witkowskiego. Ich klimat można określić jako swoistą fantastykę grozy. Jest ona kontynuacją figuracji lat 80., jednak środki ekspresji zostają zintensyfikowane, a wizerunek człowieka przybiera charakter karykaturalnych, groteskowych tworów.

Rzeczywistość skłania do zintensyfikowania środków ekspresji, co może się spełnić w większym stopniu w malarstwie niż grafice. Stąd dominacja wielkoformatowego malarstwa, które daje możliwość szerokiego i mocnego uderzenia pędzla. Potrzeba ekspresyjnego gestu, realizowanego na różne sposoby, niezależnie od epoki, pojawiała się zawsze wtedy, gdy świat pogrążał się w chaosie. Wyrażała zwykle to samo – stan zwątpienia i zagrożenia czasem współczesnym oraz lęk przed przyszłością. Sztuka odpowiada potrzebom ucieczki od realności w świat fantastyki i snu, także groteski. Groteska pojawia się wraz ze świadomością kryzysów i rozpadu świata w jego rudymenarnych zasadach. Jej funkcją jest uwolnienie – w planie kreacji artystycznej i w planie percepcji – od tego, co straszne i budzi lęk.

Karykaturalna degradacja w grotesce przekracza miarę zwykłej karykatury. Bliższa jest absurdalnemu nieprawdopodobieństwu, przez co staje się bardziej straszna niż śmieszna. W konsekwencji jest wymierzona w panujący porządek estetyczny i społeczny. Groteskowość to świat, który stał się obcy. Wolfgang Kayser⁶ wyróżnia dwie perspektywy:

marzenia sennego i postawy obserwatora, która nabiera cech szyderczych, cynicznych, nawet satanistycznych. Jest próbą okietznania tego, co w świecie demoniczne.

Wydaje się, że Witkowski przyjmuje postawę szyderczego obserwatora. Sam ocenia swoje prace słowem „brzydkie”. Bliski jest romantycznemu przeświadczeniu, że artysta powinien wybierać nie to, co piękne, ale to, co charakterystyczne (V. Hugo). Romantyczne zainteresowanie kategorią brzydoty łączyło problematykę charakterystyczności z karykaturą. Witkowski świadomie postępuje się prymitywną, antyestetyczną formą. Wyraża ona bowiem jego wewnętrzne uczucia, jak gniew i poczucie bezsilności, a nawet egzystencjalny lęk, co z założenia ma się przetożyć na wywołanie równie silnych emocji u odbiorcy. Cały świat przedstawiony koncentruje się na wizerunku człowieka, jak w pracach *Człowiek* (2020), *Skręcony* (2020), *Ścisnięty* (2020). Ich wspólną cechą jest zniekształcone ciało, karykaturalna dysproporcjonalizacja, która wiedzie do odhumanizowanego obrazu człowieczeństwa. To potwory quasi-ludzkie, quasi-zwierzęce, w nie-naturalnych pozycjach, o skręconych kręgosłupach, wijące się jak gady lub poruszające się na czworakach. Rozwarte pyski obnażają groźne uzębienie. Figury te, wyodrębnione z tła czarnym konturem, są pozbawione wszelkich kontekstów rzeczywistości. Pojawia się też temat pandemii. Łańcuch zakażeń alegorycznie oddaje monstrialne zwierzę jako nosiciel wirusów przenoszonych na ludzi. Autor postąpił się kategorią dysproporcji między skalą tego zwierzęcia a pomniejszonym tłumem ludzkich postaci (*Pandemia*, 2020.). Do tego cyklu należą też obrazy: *Kwarantanna 1*, *Kwarantanna 2* i *Zamknięty*. Odosobnione w klatkach postaci są odczłowieczone, a jedynym znakiem ich łączności ze światem są szeroko otwarte oczy i usta. Przemieszczenie ciała ludzkiego ze zwierzęcym, akcentowanie wszelkich otworów, jak oczy czy usta właśnie to typowe dla groteski przedstawienie ciała uwikłanego w świat zewnętrzny, w stadium nieukończony metamorfozy⁷. Akcentowanie „otwartych” części jest także widoczne w kompozycjach skupionych na twarzach-maskach (*Ludzie* oraz *Ludzie 2*), które stanowią kontynuację wcześniejszego cyklu *Kreatury* (2018–2020). Witkowski przedstawia w nim galerię twarzy złożonych z nieprzystających części. Fantastyka miesza się tu z groteską i humorem. Późniejszy cykl znamionuje już intensyfikacja karykaturalnej formy postaci ludzkiej, co idzie w parze z dynamiką mas barwnych kompozycji, którą cechuje jaskrawa dysharmonia kolorystyczna (zestawienia czerwieni, zieleni, fioletołów, różów, żółtocieni i błękitów).

Figuracja Sławka Witkowskiego z formalnego punktu widzenia kontynuuje, najbliższy mu, ciąg historycznej tradycji wywodzącej się z figuratywnego informelu. Ekspresjonizm oparty na karykaturze odnajdujemy w przykładach groteskowo zniekształconych postaci w malarstwie Jeana Dubuffeta czy Willema de Koeniga, kontynuowany później przez twórców Nowej Figuracji, bliższych odniesieniom do malarstwa Francisa Bacona. Witkowski swoim postaciom nadaje indywidualny rys. Poszerzając galerię groteskowych przedstawień, umieszcza je w kontekście współczesnych realiów.

Poza groteską pozostają ostatnie, nieprezentowane jeszcze nigdzie obrazy: *Rodzina – Irypień* (2022), *Teatr w Mariupolu* (2022). Wojenny cykl jest osobistą próbą psychicznego uporania się z realnymi obrazami wojny, które za pośrednictwem mediów docierają do nas każdego dnia. Wobec porażającej prawdy dokumentu – filmowego reportażu czy zdjęcia – każda stylistyczna retoryka, figura alegoryczna czy symbolika są nieadekwatne. Intelktualizowanie czegoś, czego nie da się pojąć rozumem, jest wręcz nie na miejscu, tak jak nie sposób szukać zintelektualizowanych, wykalkulowanych środków wyrazu.

Pozostaje intuicja i na przekór przeżywanej emocji – samokontrola, by nie przekroczyć granicy banału czy patetyzmu. W obrazach Witkowskiego dramat wojennej tragedii rozgrywa się w żywiole malarskiej materii, rozpryskującej się farby niczym wybuch pocisku czy płomień ognia. Odmaterializowane ciała ofiar zaledwie zaznaczone delikatnym białym konturem. Śmierć jest tu cicha, pozbawiona patosu. Cykl ukraiński wciąż trwa i poszerza się o kolejne obrazy.

Sławomir Witkowski kontynuuje swoją artystyczną podróż.

- ¹ Cyprian Kościelniak, *Sławomir Witkowski 1 x 1*, Wydział Grafiki, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2021, s. 13.
- ² C. Karkowski, *Skala preferencji wartości zakładana w utworach Schulza*, [w:] idem, *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Zakład Narodowy im Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1979, s. 43–100.
- ³ G.R. Hocke, *Lęk i ciekawość*, [w:] idem, *Świat jako labirynt, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 104.
- ⁴ Sławomir Witkowski, *Patogen. Malarstwo, grafika, rysunek*. Wystawa w Sosnowieckim Centrum Sztuki-Zamek Sielecki, Galeria Extravagance w dniach od 18.09. do 31.10.2021.
- ⁵ A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, P1W, Warszawa 1974, s. 146.
- ⁶ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276–277.
- ⁷ T. Gryglewicz, *Groteskowy świat w sztuce*, [w:] idem, *Groteska w sztuce polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 20.



■
Bójcie się! Lecą
Trzygłowy!
1989
olej + akryl + płótno
145 × 195

■
Oj odleciała Wanda,
odleciała!
1990
olej + akryl + płótno
150 × 150





■
Karuzela
1990
olej + akryl + płótno
80 × 100



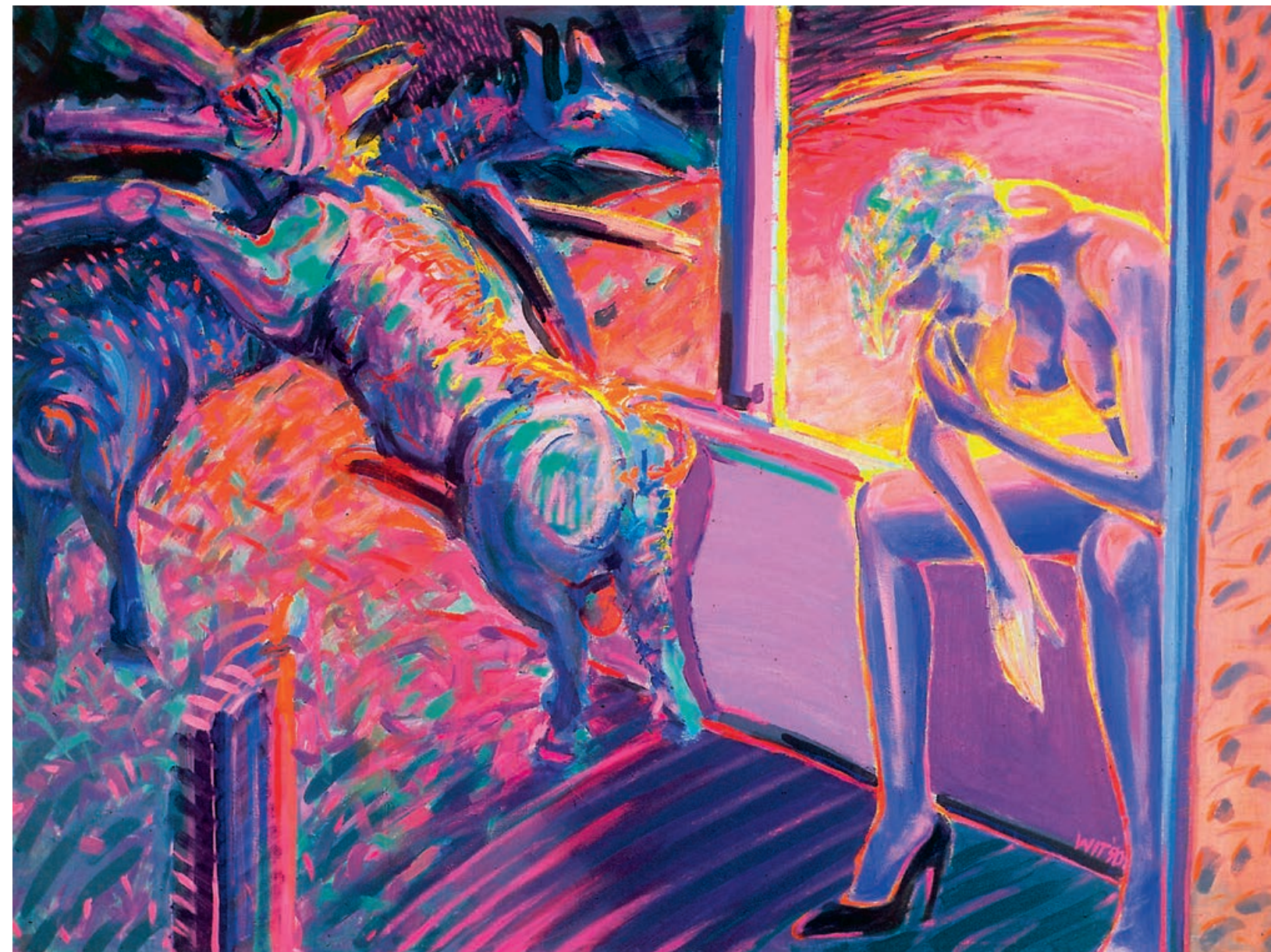
■
Godzina szczytu
1991
olej + akryl + płótno
130 × 180



■
Narodziny Gwiazd
1989
olej + akryl + płótno
80 × 100

■
**Ona smutna jest,
bo rzucił ją pies**
1990
olej + akryl + płótno
150 × 180

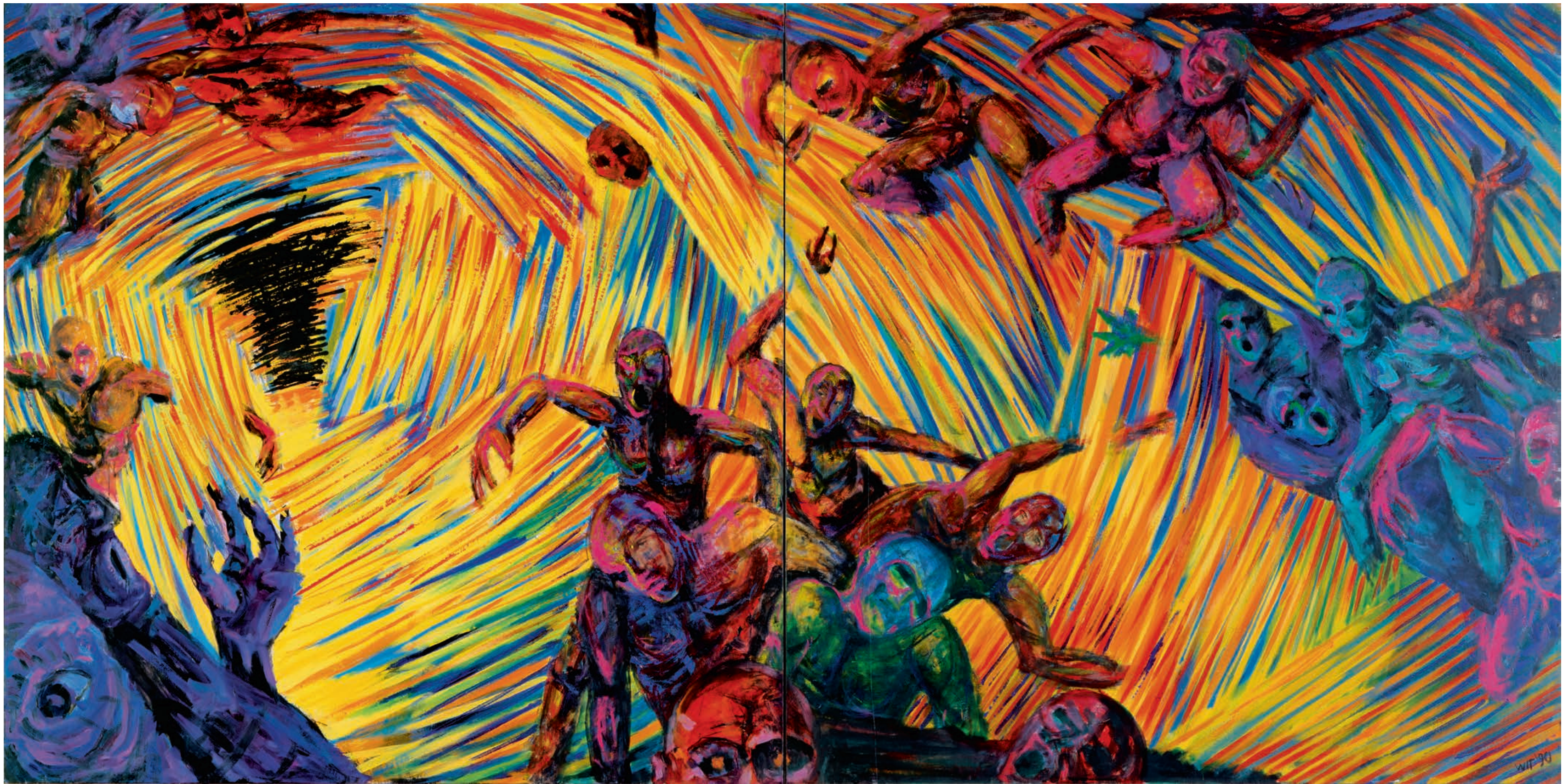
strony 56–57
Ty, ty i ty
1989
olej + płótno
100 × 80
fragment



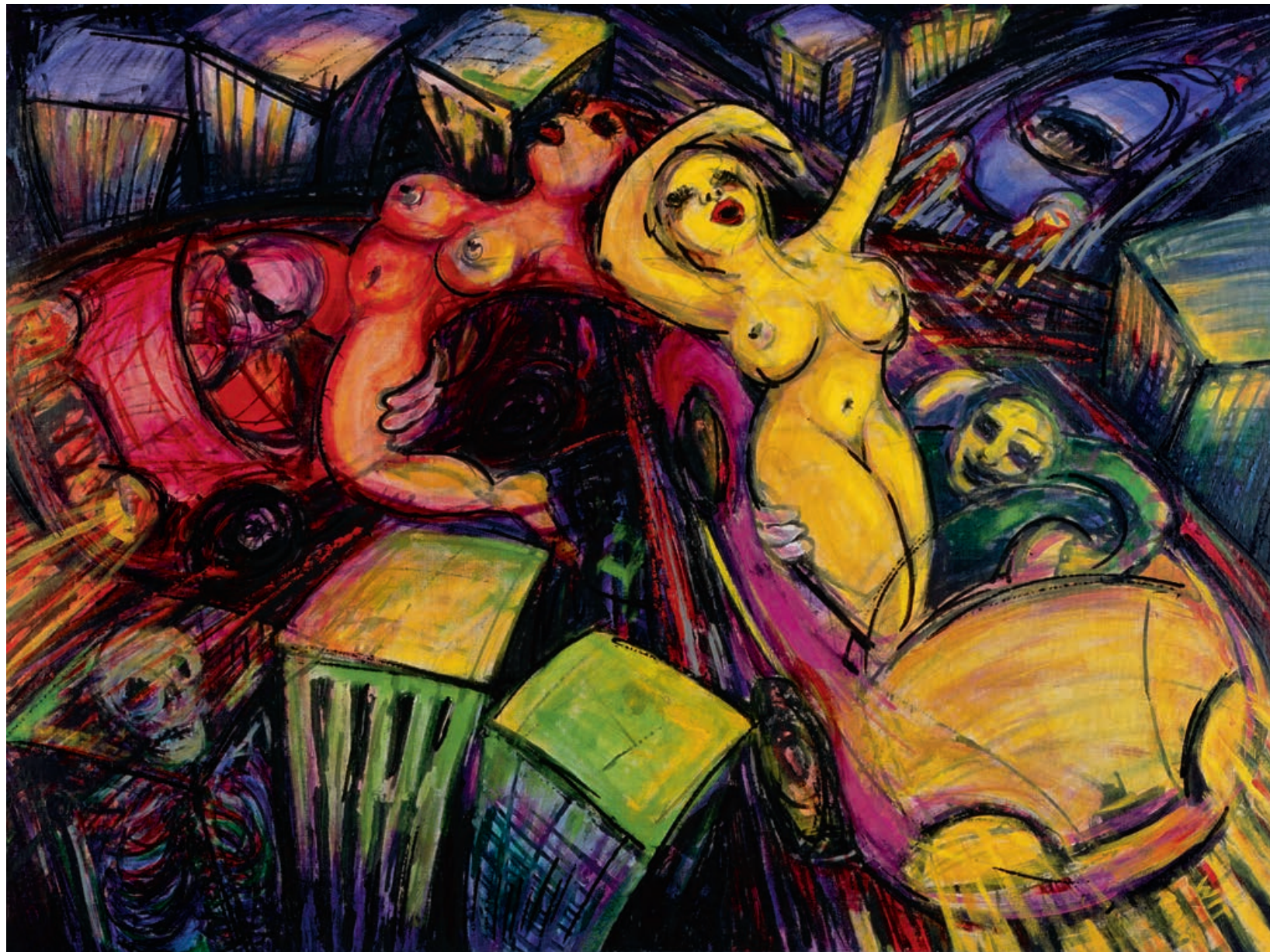




■
Chodźcie, barany moje
1989
olej + płótno
145 × 390



■
Pieprznęta stodola
1990
olej + akryl + płótno
150 × 300



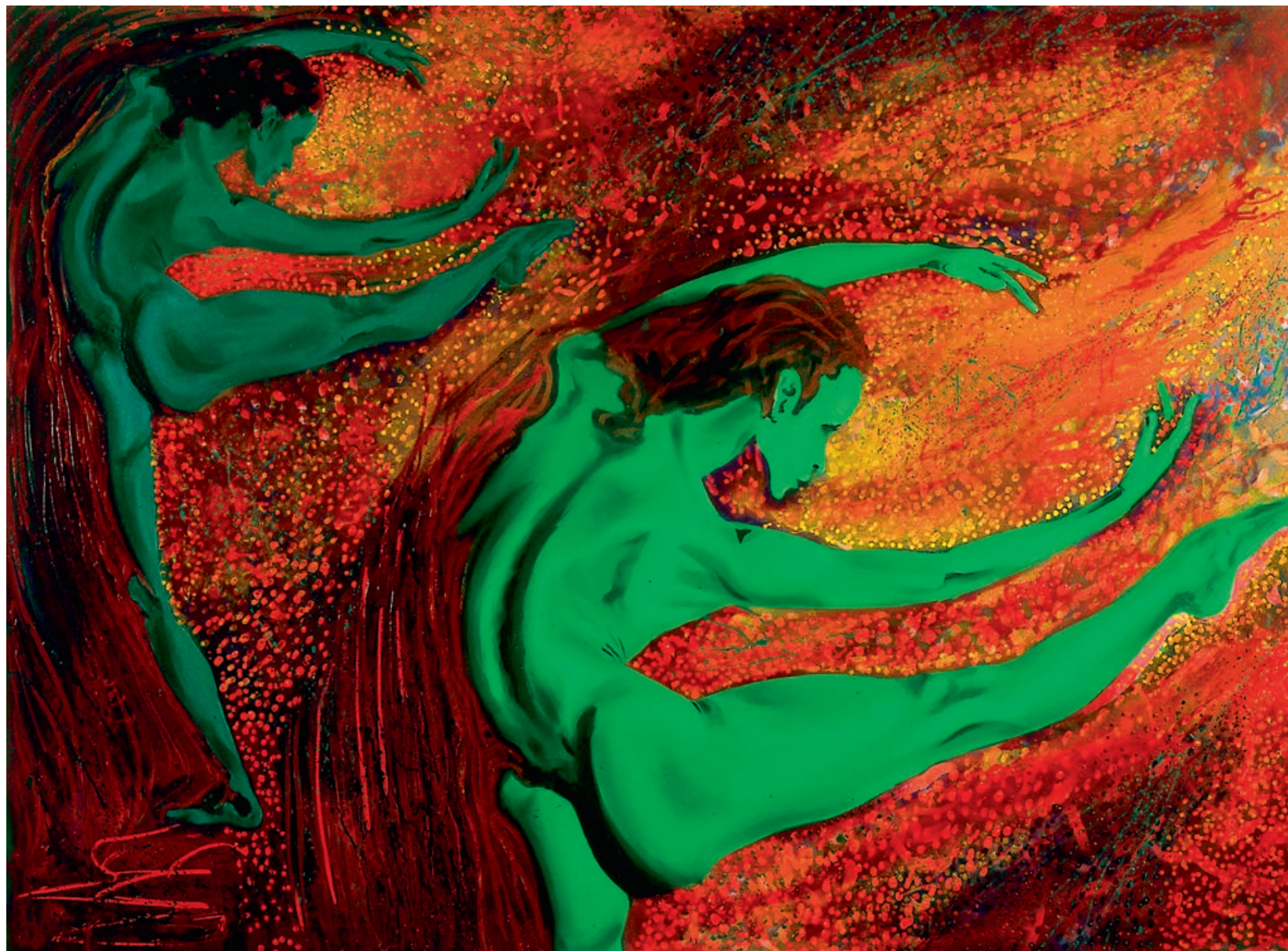
■
Nocne wyścigi
2008
olej + akryl + płótno
150 × 190



■
Maszyneria wesoleści
1990
olej + akryl + płótno
80 × 100



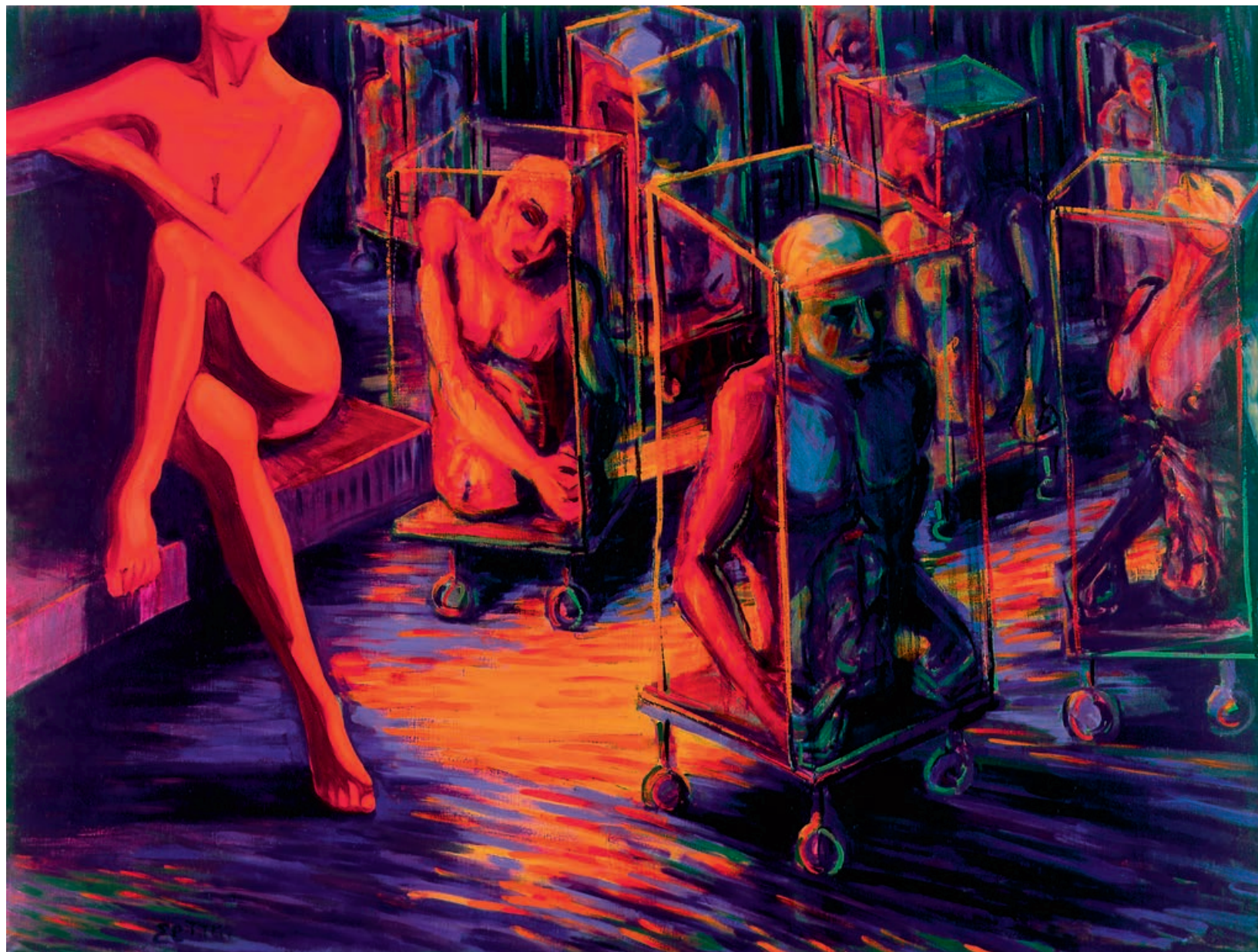
■
Świąteczny balon
1987
olej + akryl + płótno
80 × 100



■
Magiczny taniec
1992
olej + płótno
140 × 190

■
Trzy Gracje
1989
szablon + monotypia
+ linoryt
49 × 65



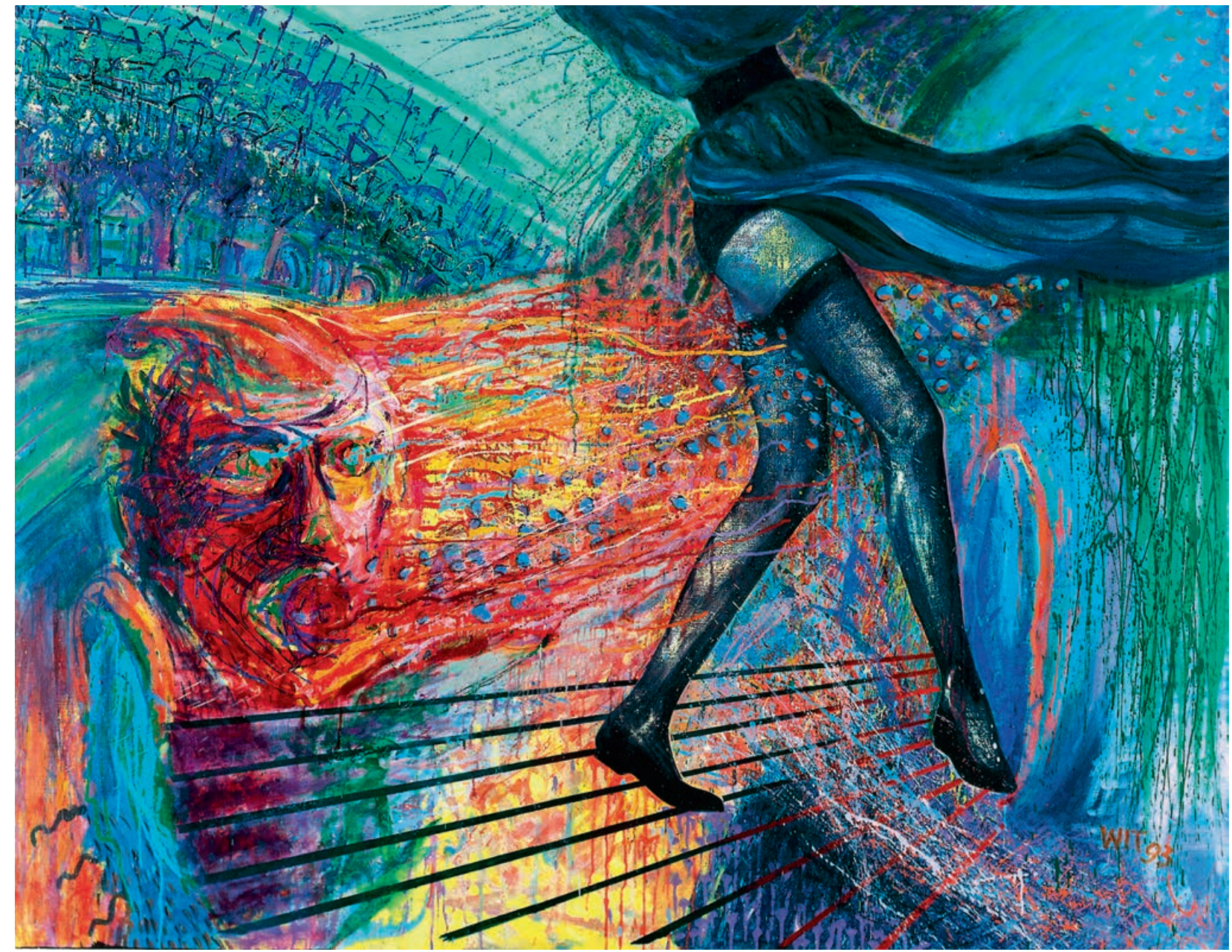


■
Messalina
1993
olej + akryl + płótno
130 × 180

■
Tajemna szkatuła
1993
olej + akryl + płótno
130 × 180

strona 71
Oddech przedmieść
1993
olej + akryl + płótno
140 × 180



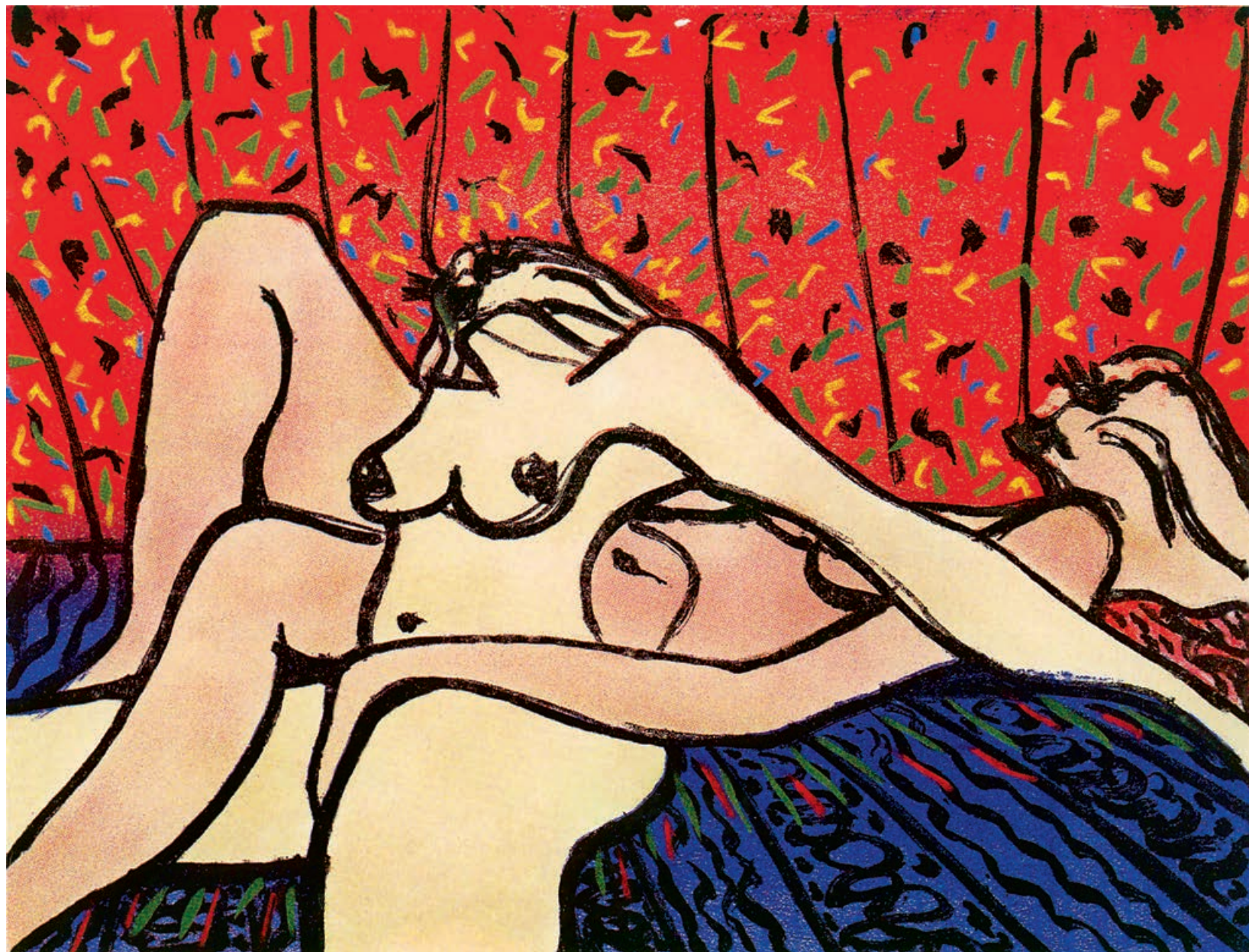




■
Marsz Gigantów
1987
szablon
49 × 65

■
Zadyma
1987
litografia + szablon
60 × 44

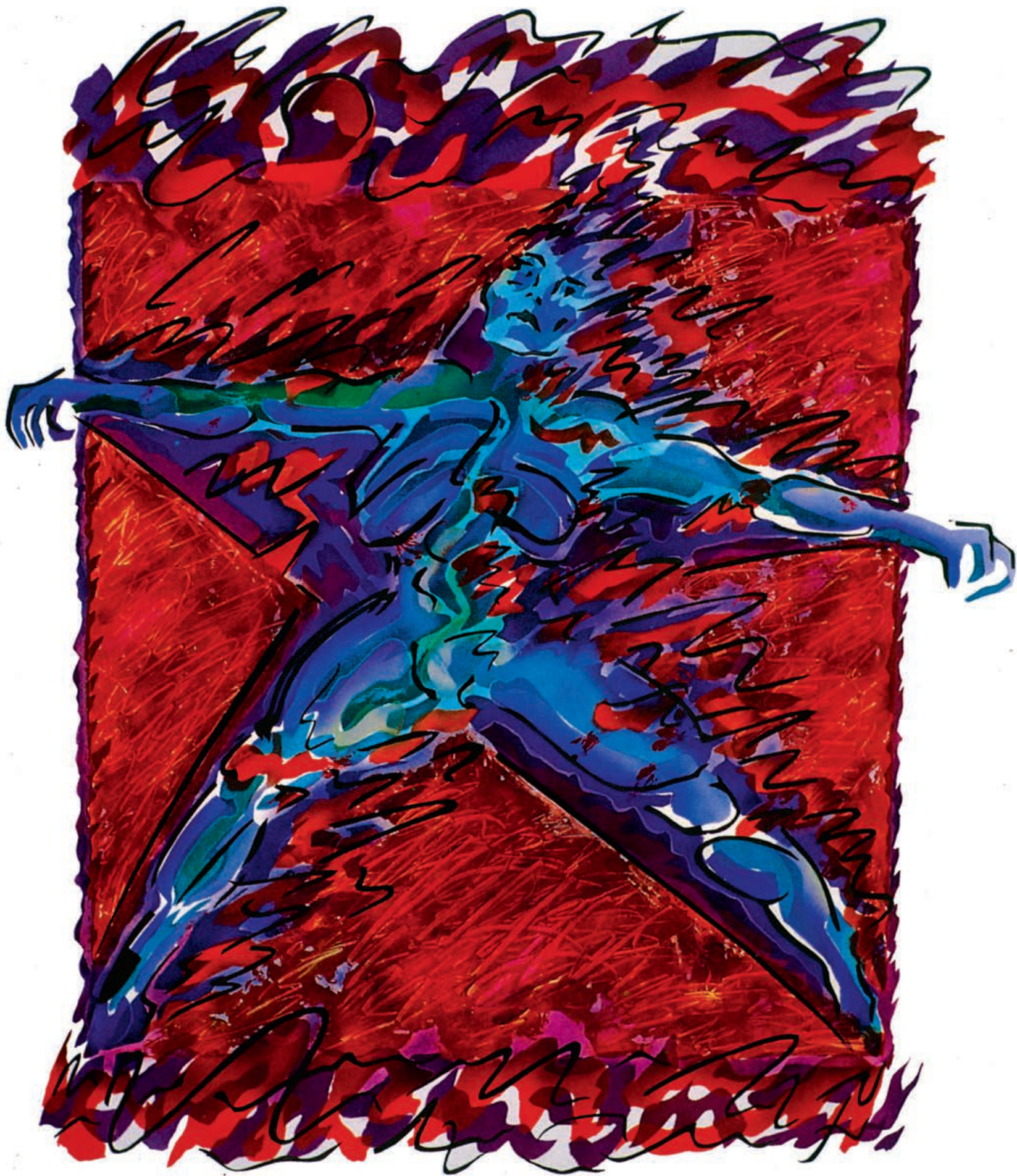




■
Siesta
1986
litografia + szablon
40 x 56

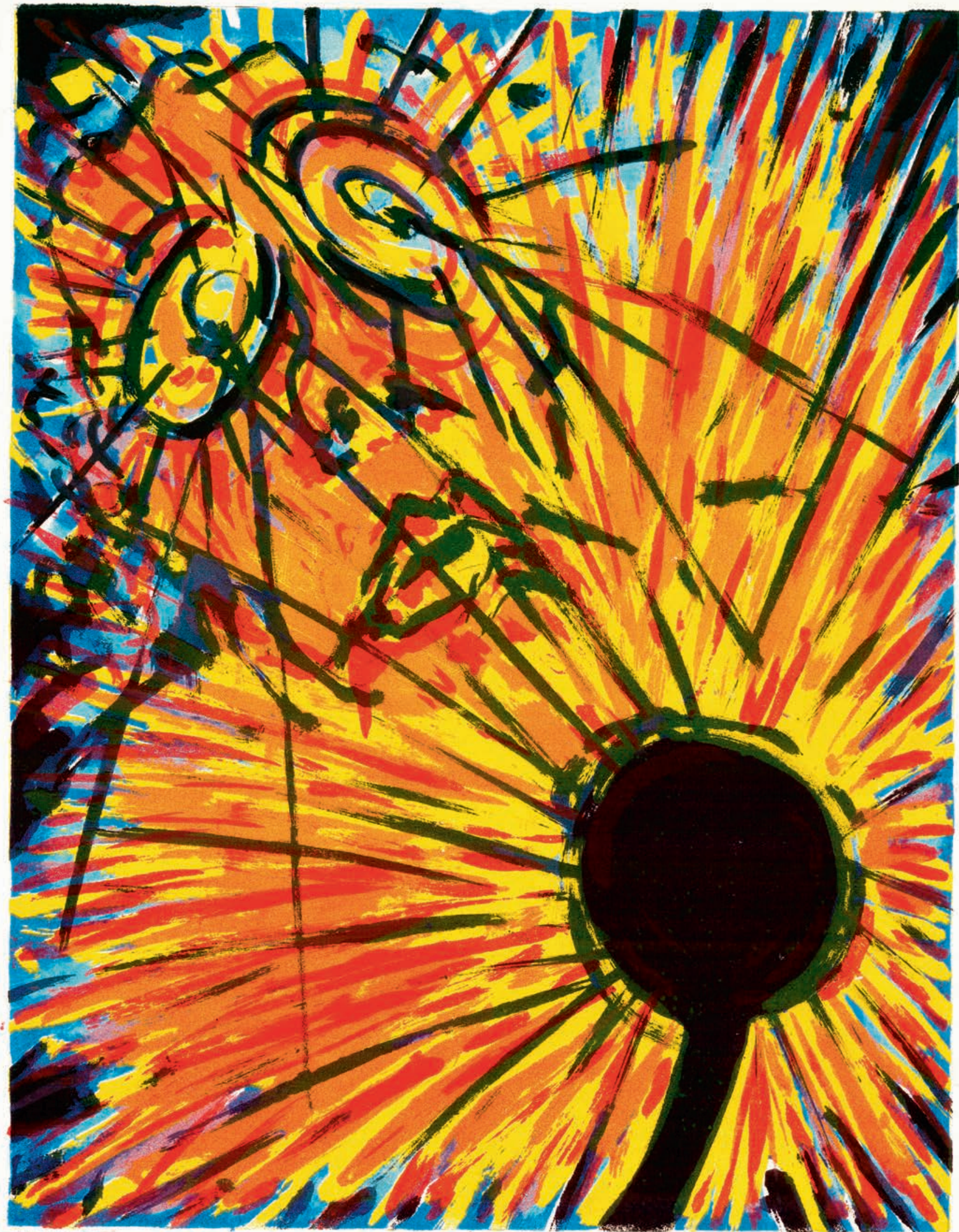


■
Upadek Ikara
1986
litografia
42 x 55



■
Ostatnie całopalenie
1990
monotypia + szablon
63 × 54

■
Przesłuchanie
1986
litografia
58 × 44,5



„PRZESŁUCHANIE”

Witold Małachowski 1986

Witold Małachowski 86



■
Black Speed
1988
szablon
47 × 67



■ Zuza i dziady
1988
szablon
66 × 53,5

■ Lorneciarze
1988
szablon
67 × 51





■
Pluton
1988
szablon
45 × 61



■
Twarze-miraże
1988
szablon
61 × 45



■
I like orange
snakes
1988
szablon
45 × 61



■
Las
1994
szablon
54 × 74

■
Kominy
1988
szablon
52 × 40

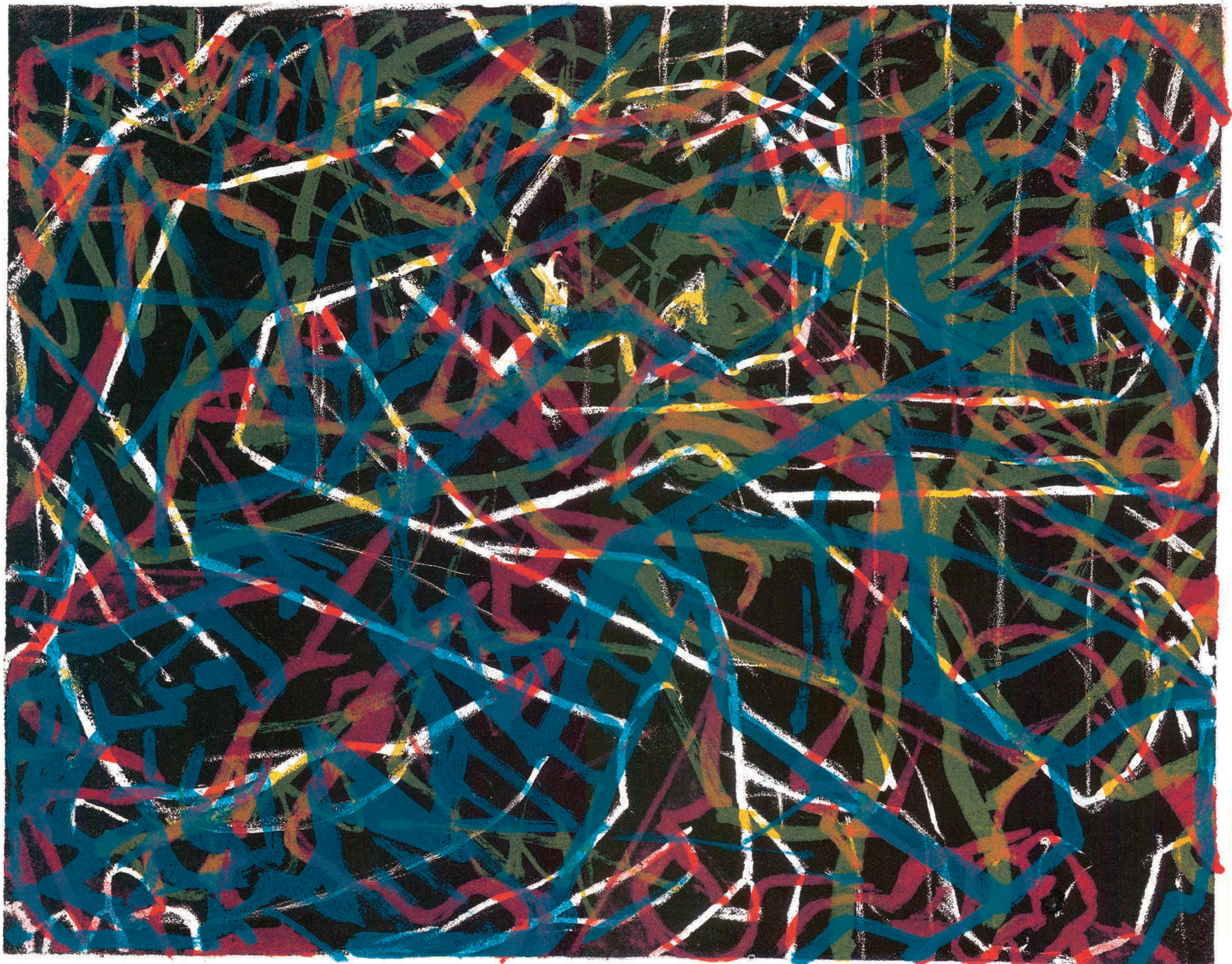


TROJKA Litografia 1986 S. Witkowski 86



■
Trojka
1986
litografia
33.5 × 55

■
Głód
1986
litografia
37 × 54



■
Polish breakdance
1986
litografia
39.5 × 50





■ Polish breakdance
1986
litografia
42 × 58



„Usiadł czar na słońcu”

S. Witkowski '93

■
Usiadł czar na słońcu
1993
monotypia + linoryt
47 × 66

■
Bajarz
1993
monotypia + linoryt
47 × 69



„Bajarz”

S. Witkowski '93



■
Stary Żyd
1990
monotypia + linoryt
50 × 68



■
Starożytni Mędrcy
1992–2006
monotypia + linoryt
52 × 72



■
Wiatraczna miłość
1991
szablon + linoryt
+ monotypia
43 × 47.5



■
Kain
1993
szablon
47 × 65,5



■
Prawa ręka
1993
szablon
47 × 65,5



■
Jam session
1993
szablon + linoryt
47 × 65,5



■
Fujara Power
1993
szablon + linoryt
47 × 65,5



Rafał Boettner- -Łubowski | Obszary poszukiwań

Rozważania o twórczości Sławomira Witkowskiego

Marzenia o artystycznej, bezgranicznej wolności są częstym pragnieniem wielu współczesnych twórców, co zapewne nie bywało obce także artystom minionych już epok czy okresów historycznych. Pamiętać jednak należy o tym, że absolutna wolność jest tak naprawdę swego rodzaju fantazmatem i nie istnieje w swej idealnej, czystej i bezkresnej zarazem postaci. Zazwyczaj jesteśmy przecież zdeterminowani przez rozmaite uwarunkowania historyczne, społeczne, kulturowe, obyczajowe czy polityczne – i w wielu przypadkach nie możemy z różnych powodów całkowicie się im przeciwstawić. „Artystyczne zniewolenie” może przyjmować także o wiele bardziej zakamuflowane i niejednoznaczne jednocześnie formy swej obecności i oddziaływania. Marian Gołka – autor książki *Paradoksy wolności* – wspomina o artystach, którzy „odnieśli [...] sukces [...] [i] popadają w niewolę własnej twórczości i stylistyki [...], która jest ich rynkową «marką», [i której] boją się [...] zmienić [...] w obawie przez zrażeniem do siebie krytyki i publiczności oraz utratą zainteresowania z ich strony”¹. Można zaryzykować stwierdzenie, że wspomniani twórcy również popadają w szczególny rodzaj zniewolenia, kreowany, między innymi, przez pewne uwarunkowania i wymogi rynku sztuki, ale także przez określone dyktaty związanych z nim oficjalnych instytucji artystycznych i współpracujących z nimi reprezentantów art worldu. Bardzo często „artyści niewolnicy” tracą szansę na dalszy rozwój, zamykają się w raz wypracowanych formułach stylistycznych i nie otwierają się na nowe inspiracje czy doświadczenia twórcze. Taka sytuacja może wynikać także z nieco

innych powodów. Otóż poddaństwo konwencji – także w szerokim zakresie rozumienia wspomnianego zjawiska – może wynikać z wygody i potrzeby zachowania bezpieczeństwa oraz nieponoszenia artystycznego ryzyka czy też, co w gruncie rzeczy jest dość częste, z bezkrytycznego powielania wzorców i recept przyjętych w okresie uczenia się uprawiania sztuki, na przykład na wyższych uczelniach artystycznych. Z całą pewnością takich nie do końca jasnych, bo stwarzających tylko pozory indywidualnych wyborów form twórczego zniewolenia jest znacznie więcej, lecz, co oczywiste, omawianie ich nie jest celem niniejszego tekstu. Przywołana powyżej refleksja to punkt wyjścia do zwrócenia uwagi na sytuację zgoła odwrotną, czyli na obszary poszukiwań artysty, który jest otwarty na założenia różnych stylistyk wizualnych, przy jednoczesnym konsekwentnym zachowywaniu preferencji własnej tożsamości twórczej oraz podejmowaniu indywidualnych wyborów artystycznych, czynionych jednak w duchu tolerancji oraz szeroko pojmowanego pluralizmu istotnych wartości kulturowych. Takich twórców, wbrew pozorom, można dziś spotkać częściej niż mogłoby się to powszechnie wydawać, a do ich grona, z całą pewnością, należy Sławomir Witkowski – artysta malarz i grafik związany z artystycznym i akademickim środowiskiem miasta Gdańsk.

Chcąc przybliżyć najważniejsze fakty z biografii tego artysty, warto przypomnieć, że Sławomir Witkowski jest absolwentem gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku), w której studiował w latach 1981–1986 na Wydziale Malarstwa i Grafiki i uzyskał dyplom w pracowni profesora Cypriana Kościelniaka. Warto również podkreślić, że artysta jest jednym z ważnych współtwórców transawangardowego w charakterze i założeniach ruchu Nowej Ekspresji – bodajże najważniejszego w Polsce nurtu artystycznego lat 80. XX wieku. Witkowski brał udział w bardzo ważnych pokazach sztuki tego nurtu, między innymi w wystawach, takich jak „Ekspresja lat 80.” w Sopocie (1986) czy „Arsenał 88” w Warszawie. Od roku 1986 artysta zaczął pracować jako grafik reklamowy, poznając stopniowo potencjał technik digitalnych, co będzie miało w przyszłości zauważalny wpływ na pewne obszary jego własnych poszukiwań twórczych z dziedziny malarstwa i grafiki. W latach 1988–1998 współpracował z gdańskimi Teatrem Wybrzeże i Teatrem Miniatura, Teatrem Miejskim w Gdyni i Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiuro, projektując plakaty teatralne, wydawnictwa i scenografie. Rok 1990 to początek pracy akademickiej Witkowskiego, został bowiem zatrudniony jako asystent profesora Zdzisława Walickiego w Pracowni Grafiki Projektowej w uczelni, w której cztery lata wcześniej ukończył studia magisterskie. Kariera akademicka gdańskiego twórcy rozwijała się dynamicznie, czego efektem było uzyskanie w 2014 roku tytułu profesora zwyczajnego. Poza tym Sławomir Witkowski odpowiedzialnie sprawował ważne funkcje akademickie: prodziekana Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w latach 2008–2016, a później, od roku 2016 do chwili obecnej – dziekana ww. jednostki. Od wielu lat jest również kierownikiem Pracowni Projektowania Plakatu i Form Reklamowych w macierzystej uczelni². Oprócz działalności pedagogicznej, administracyjnej i organizacyjnej koncentruje się na własnej twórczości artystycznej, która obok inicjatyw związanych z projektowaniem graficznym z powodzeniem realizuje się między innymi w obrębie malarstwa, grafiki, rysunku i fotografii. Sławomir Witkowski powtarza często, że jego przyjaciele, znający od lat jego poszukiwania twórcze oraz koleje losu, mawiają, że „każda jego wystawa zaskakuje”³, akcentując tym samym stylistyczne i artystyczne zmiany, wpisane w osiągnięcia oraz

kolejne serie dzieł. Dlatego z całą pewnością warto się przyjrzeć drodze artystycznej Sławomira Witkowskiego, poszczególnym jej etapom oraz wybranym dziełom tego zaangażowanego, nie tylko w sprawy sztuki, gdańskiego malarza i grafika.

Bez wątplenia ważnym okresem, wielopoziomowo wpływającym na przyszłe poszukiwania twórcze Witkowskiego, były lata 80. XX wieku. Jego dzieła były wówczas niezwykle silnie zanurzone w preferencjach nurtu Neue Wilde, który, jak trafnie przypomina Zofia Watrak, można traktować jako „pokoleniowy punkt wyjścia” dla twórczości gdańskiego artysty⁴. Ekspresjonistyczne grafiki i malarskie obrazy wówczas dwudziestoparoletniego autora odznaczały się takimi cechami stylistycznymi, jak: dysonans kolorystyczny, antyestetyzujące deformacje, kompozycyjny dynamizm, drapieżność eksponowanych form i kształtów, a także ewidentnie zauważalny antynaturalizm i antyiluzjonizm artystycznego ujęcia. W pracach tych były również obecne elementy inteligentnej ironii oraz pewne aluzyjne, aczkolwiek wyraźnie wyczuwalne odniesienia do twórczości innych artystów oraz, w pewnych przypadkach, pierwiastki dystansu wobec własnej, jakże wówczas emocjonalnej twórczości. Interesująco prezentowała się także sfera tematyczna jego prac. Z jednej strony nawiązania do trudnej polskiej sytuacji polityczno-społecznej tamtych lat, obecne na przykład w kompozycjach zatytułowanych odpowiednio: *Głód, Przestuchanie* i *Zadyma*, z drugiej – tematyka dotycząca egzystencjalnego zagubienia współczesnego człowieka w świecie zmysłowości, samotności i rozmaitych napięć emocjonalnych, co sugestywnie potwierdza chociażby kameralna kompozycja na papierze pt. *Strach* (1985), wykonana przez autora olejnymi pastelami. Dominujące impulsy współczesności nie były jedynymi temporalnymi pierwiastkami wpływającymi na wyobraźnię twórczą Witkowskiego w latach 80., w jego twórczości bowiem w tym okresie pojawiały się również zaskakujące reinterpretacje tematyki biblijnej, na przykład w pracy zatytułowanej *Hiob* (1985), także wykonanej olejnymi pastelami na papierze. Nieobca artyście była też w tym czasie tematyka oniryczno-fantastyczna, eksplorowana między innymi w cyklu monumentalnych akrylowych kompozycji malarskich na papierze pt. *Ballada o walczących pośladkach* (1987). Cykl ten potwierdza słuszność słów Zofii Watrak, która zdecydowanie stwierdziła, że: „powaga podejmowanych przez Witkowskiego tematów mieszała się w jego twórczości z żartem, grą, czasem zabawą [rozmaitymi] znaczeniami”⁵. Dążność do adaptacji różnych rozwiązań zauważalna była również w sferze technologicznej. Witkowski pracował chętnie w takich technikach graficznych, jak litografia, linoryt czy monotypia, ale równie chętnie łączył je z możliwościami techniki szablonu, która zajmowała bardzo istotne miejsce w jego technicznym arsenale „tradycyjnego” warsztatu graficznego. Poza tym w swych malarskich poszukiwaniach Witkowski wykorzystywał technikę olejną na płótnie oraz akrylową na papierze, ale też w pewnych przypadkach używał olejnych pasteli. Pamiętajmy jednak o tym, że od 2. połowy lat 80. gdański twórca stopniowo poznawał możliwości graficznych technik cyfrowych oraz zaczął się fascynować artystycznym potencjałem fotografii (co będzie miało wpływ w daleko późniejszej przyszłości na docenienie przez artystę stylistyk umiaru, prostoty i swoistego wizualnego chłodu kreowanych wypowiedzi artystycznych). Powracając jednak do początków drogi twórczej Sławomira Witkowskiego, warto pokreślić, że w jego ekspresjonistycznych pracach z lat 80. i początku lat 90. XX wieku pojawiały się widoczne różnice stylistyczne oraz że artysta nie zamykał się w raz wypracowanej autorskiej wizualnej konwencji czy manierze, lecz starał się w ramach, jakże mu bliskich, stylistyk ekspresjonistycznych

dobierać odpowiednie środki do różnorodnych tematów oraz aury emocjonalnej własnych kompozycji graficznych i malarskich. Wszystko to korespondowało z docenianiem przez tego twórcę wagi treści i przekazu znaczeniowego kreowanych dzieł, a nie tylko i wyłącznie sugestywnej siły wyrazu artystycznego eksperymentu czysto formalnego. Z całą pewnością warto w tym momencie przypomnieć wypowiedź Wojciecha Zmorzyńskiego z 2007 roku, doskonale charakteryzującą ówczesny dorobek artystyczny Witkowskiego, ale również aluzyjnie ukazującą późniejsze perspektywy rozwoju tejże twórczości oraz pewne jej, można by rzec, stałe pierwiastki. Zmorzyński pisał:

Sławomir Witkowski jest artystą o żywiołowej wyobraźni, ma również umiejętność wnikliwej obserwacji rzeczywistości. [...] Debiut w połowie lat osiemdziesiątych i udział w słynnej pokoleniowej manifestacji – wystawie „Ekspresja lat 80.” (1986) w sopockim Biurze Wystaw Artystycznych, określił jego pozycję po stronie sztuki zaangażowanej w tematykę współczesną, a formalnie włączył jego malarstwo w nurt Nowej Ekspresji. Ta twórczość zrodziła się z buntu zarówno wobec ówczesnych postaw artystycznych, jak też przeciwko schyłkowemu okresowi rządów reżimów totalitarnych w Europie Środkowej. Prace z tamtych lat malowane były płasko, mocnymi kolorami, przez co bezpośrednio i emocjonalnie oddziaływały na widzów, charakteryzował je także pewien ironiczny stosunek do malarskiej tradycji. Z biegiem czasu te dynamiczne i agresywne obrazy ustąpiły kompozycjom bardziej wysmakowanym formalnie, o złożonych stosunkach przestrzennych. Doświadczenie wymagało, by artysta dokonał zmian w swojej sztuce [...]. [...] w swoim malarstwie Witkowski nigdy nie unikał alegorii i dążył do nadania [własnym] obrazom uniwersalnego wymiaru”⁶.

Odnotowane powyżej uwagi nabierają szczególnego znaczenia, kiedy na początkowe oraz późniejsze etapy poszukiwań twórczych Sławomira Witkowskiego spojrzeć z perspektywy czasu, na przykład z perspektywy dystansu czasowego początku 1. połowy lat 20. obecnego stulecia. W takiej sytuacji jasne się staje to, że od kilkunastu lat bardzo wyraźnie daje o sobie znać ciekawy fenomen wpisany w działalność artystyczną tego twórcy – symultaniczność jego pracy w stylistykach i mediach „chłodnych” (cyfrowo-fotograficznych) oraz „gorących”, ekspresyjnych (powiązanych częściej z bardziej tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi, jak rysunek czy malarstwo) przy jednoczesnym przekazywaniu w obu przypadkach ważnych dla niego przekazów treściowych i emocyjnych. Artysta po raz kolejny udowadnia, że NIE JEST NIEWOLNIKIEM danego MEDIUM czy też raz ukonstytuowanego autorskiego STYLU, chociaż nie porzuca ulubionych przez siebie stylistyk ekspresjonistycznych, tak bliskich mu na początku. Czasem pierwiastki stylistyk „gorących” mogły w twórczości Witkowskiego dyskretnie migrować, na przykład po roku 2000 w przestrzenie mediów cyfrowych, ale – nawet jeśli tak się działo – miały one już inne kontekstualne oddziaływanie niż w wypadku prac artysty z lat 80. XX wieku. W innych, chyba rzadszych przypadkach, zdarzać się mogło, i to z niezwykle frapującymi skutkami czysto artystycznymi, że to „stylistyka chłodu” przenikała do wybranych dzieł malarskich Sławomira Witkowskiego. Stało się tak między innymi w niektórych obrazach z serii *Sceny z życia codziennego z kościotrupem w tle*, na przykład w dziełach z 2007 roku zatytułowanych odpowiednio: *Bazylika* (którą można traktować jako swego rodzaju malarską martwą naturę wanitatywną z motywem bazyliki i ludzkiego szkieletu) oraz

Trzy Gracje (w prezentacji historycznych kobiecych sukni, także z motywami szkieletów – prezentacji zaskakujących odbiorców „zgrafitowanymi” elementami wizualnymi oraz konstruktywnie poczynionymi odniesieniami autora do założeń i preferencji stylistyk nawiązujących do pop-artu i wybranych przejawów grafiki reklamowej).

Kiedy mowa o grafice reklamowej, warto przypomnieć raz jeszcze, że Sławomir Witkowski zajął się nią już w 1986 roku, wtedy to stopniowo poznawał metody digitalne tworzenia i obróbki materiałów wizualnych. Od 1995 roku już jako dyrektor kreatywny zaczął prowadzić własną agencję reklamową⁷. Co ciekawe, artysta potrafił twórczo wykorzystać doświadczenia z branży reklamowej we własnej „nieużytkowej” działalności artystycznej. Pierwszy zakres doświadczeń dotyczył afirmacji potencjału fotografii, która we współczesnej grafice reklamowej może mieć bardzo duże znaczenie. Oczywiście, fotografia może dawać także niezwykle wiele artyście malarzowi i grafikowi, zarówno w perspektywach „archiwizowania”, jak i przetwarzania rozmaitych motywów i elementów wizualnych. Fotografia – i to zarówno w swej postaci analogowej, jak i digitalnej – jest również jedną z najistotniejszych wizualnych „klisz pamięci” (artystycznej, kulturowej, osobistej czy społecznej), co dla współczesnych twórców stanowi bardzo istotny jej atut. Nie inaczej do tej kwestii podchodził i nadal podchodzi Sławomir Witkowski. Fotografia stała się w jego twórczości po 2000 roku cennym materiałem wykorzystywanym w wybranych wątkach poszukiwań artystycznych oraz w realizacji określonych malarskich czy graficznych serii prac. Z kolei tak ważne w branży reklamowej digitalne generowanie, przetwarzanie i opracowywanie obrazów także miało istotny wpływ na jego wybrane artystyczne grafiki cyfrowe, powstające na przykład po 2010 roku. Wiele z nich jest utrzymanych w stylistyce „ciszy, umiaru i prostoty”, dalekiej od drapieżności młodzieńczych prac artysty z lat 80. Co ważne, Witkowski nigdy nie porzucił bardziej tradycyjnych technik i szeroko rozumianych „manualnych” narzędzi malarsko-graficznych na rzecz jednostronnej fascynacji technikami digitalnymi. Sytuację tę doskonale potwierdza wypowiedź odnotowana przez samego artystę w jednym z katalogów jego wystaw z 2021 roku. Witkowski z dużą dozą poczucia humoru stwierdza, że, niestety, współcześni twórcy „często dzielą się na »plemiona« wyznawców starych i nowych technologii, okładając się niemiłosiernie po głowach najgorszymi epitetami. Ja staram się żyć w harmonii w obu światach. Na równi potrzebują pędzla ze świńską szczecią, jak [i] cyfrowego [...] ołówka”⁸. W wypadku twórczości Sławomira Witkowskiego otwartość na różnorodne inspiracje technologiczne idzie w parze z otwartością na świat, ludzi, rozmaite kultury oraz odmienne konwencje artystyczne – co, między innymi, bardzo wyraźnie jest zauważalne w różnorodnych cyklach prac tego autora, zrealizowanych przez niego w dwóch pierwszych dekadach obecnego stulecia.

Twórcze i niezwykle interesujące odniesienia do fotografii dają o sobie znać na przykład w wielkoformatowych obrazach olejnych artysty, zaprezentowanych na jego wystawie indywidualnej pt. „Powidoki z podróży. Malarstwo” w Galerii Refektarz w Kartuzach w 2009 roku. W zbiorze eksponowanych prac na szczególną uwagę zasługują kompozycje *Śmigus-dyngus* i *Bajkał* z 2008 roku, a także powstałe rok później dzieła zatytułowane odpowiednio: *Siostry* oraz *Hucul, prawie cały*. W tych malarskich przedstawieniach zauważalna jest bardzo interesująca, pod względem twórczym i wizualnym, transpozycja materiału fotograficznego, ale również precyzyjny rysunek oraz niekonwencjonalne „graficzne” operowanie kolorem. Autor śmiało zestawia rozmaite elementy

stylistyczno-wizualne w ramach przestrzeni jednego i tego samego dzieła, zbliżając się tym samym do permutacji stylistycznej – zabiegu tak nazywanego przez teoretyków sztuki (np. przez Hansa H. Hofstättera), który chętnie stosowali także wybrani symboliści końca XIX wieku, ale który nieobcy był też niektórym współczesnym, ponowoczesnym malarzom, na przykład Davidowi Salle'owi. Rozstrzygnięcia bliskie permutacji stylistycznej kreują w tym wypadku zauważalną niejednorodność stylistyczną obrazu, która staje się jego atutem i dodatkowym pierwiastkiem modelującym przekaz treściowy i emocjonalny tak „skonstruowanego” dzieła sztuki. Rozwiązania stylistyczne obecne w wymienionych reprezentacjach serii *Powidoki z podróży* – w których istotne stawano się również adekwatne odnoszenie się ich autora do wizualności wybranych dzieł z kręgu ubiegłowiecznego pop-artu – nadają im zupełnie inne wizualne oddziaływanie niż to, które było związane z drapieżną w swym charakterze oraz jednorodną stylistycznie specyfiką dzieł Witkowskiego z lat 80. ubiegłego wieku. Odmienne są pod tym względem także prace artysty tworzone po 2010 roku, a to ze względu na możliwości, jakie oferują współczesnemu twórcy techniki cyfrowe. W drugiej dekadzie XXI wieku powstało kilka serii takich właśnie kompozycji z dziedziny artystycznej grafiki digitalnej, które z całą pewnością warto przypomnieć w niniejszym tekście.

Godny szczególnej uwagi jest na przykład cykl wielkoformatowych prac (drukowanych cyfrowo w latach 2010–2011) noszący dwa równoległe funkcjonujące tytuły: *Niedotykalni* lub *Didaskalia codzienności*. Serię tę można traktować jako osobisty notatnik artysty, w którym objawia on uciążliwy szum przejawów naszego współczesnego, codziennego życia. W omawianym zbiorze Witkowski porusza różne wątki tematyczne, takie jak chociażby dyktat młodości nad starością w kompozycji z 2010 roku pt. *Jaka piękna łuszczycyca*, metonimicznie przedstawiającej stare elementy drewniane z łuszczącą się farbą; zjawisko przemocy w życiu codziennym w o rok późniejszej grafice zatytułowanej *Niedotykalni*; instrumentalne traktowanie tradycyjnych wartości obywatelstwa-społecznych w pracy *Sprzedam dziewicę. Drogo!* z 2010 roku czy też zapominanie o ciemnej stronie naszej historii, co podejmuje w graficznym przedstawieniu z 2011 roku pt. *Polsko--chińska współpraca kulturalna*. Z kolei krytyczny komentarz odnoszący się do religijnej bigoterii wyraża bardzo sugestywna kompozycja z 2011 roku pt. *Święta półka* – tu autor eksponuje zdjęcie półki z mieszczańskiego domu z katolickimi dewocjonaliami w konfrontacji z poddanymi silnej grafizacji fotografiami kojarzącymi się z aktami zakłamanego, fasadowego pobożności oraz podejrzanej etycznie hipokryzji religijnej⁹. Jedną z najciekawszych prac z cyklu *Didaskalia codzienności*, niezwykle szlachetną pod względem czysto wizualnym, nastrojowym i artystycznym, wydaje się grafika *Wspomnienie Ikara* z 2011 roku. Jej czarno-biała tonacja, chłodna i oszczędna stylistyka oraz symultaniczne kumulowanie odmiennych w charakterze obrazów w celu kreowania niedostępnego przekazu treściowego harmonijnie współdziałają z atrakcyjną wizualnie formą, przyjazną współczesnemu odbiorcy i mogącą go skłaniać zarówno do przeżyć natury estetycznej, jak i do podejmowania różnorodnych rozważań i przemyśleń dotyczących wybranych kulturowo-symbolicznych sensów i motywów. Szlachetne ujęcia monochromatyczne są również obecne w drukowanych cyfrowo wielkoformatowych pracach z 2015 roku, tworzących serię *Entropia sacrum*. Po raz kolejny w twórczości Witkowskiego seria stanowi krytyczny komentarz, tym razem raczej aluzyjny i wyrażany wymownym szeptem, wobec wybranych zjawisk powiązanych z przestrzeniami

obrzędowo-etycznymi skonwencjonalizowanego katolicyzmu i to nie tylko w Polsce, lecz także w znacznie bardziej rozległym kontekście kulturowym i terytorialnym. Ziarnista „materia graficzna”, nieostrości rysunku, swoisty walorowy tenebryzm oraz swego rodzaju retrostylizacja (upodobniająca częściowo współczesne, wielkoformatowe druki cyfrowe do starych graficznych odbitek) – wszystko to, kreując w pewnym stopniu „de-konkretyzację” zaprezentowanych przez artystę wizualnych obrazów, sugeruje również entropię symboli i rekwizytów religijnych, pokazanych przez niego w konkretnych kompozycjach¹⁰. Nieco inną aurę i specyfikę reprezentuje cykl prac, drukowanych digitalnie, zatytułowany *Przegapiona obecność*. Sławomir Witkowski przedstawia w nim swoje odczucia i przemyślenia, podkreślając, że bardzo często może nam towarzyszyć przeświadczenie, iż:

na linii naszego życia możemy znaleźć tysiące małych punktów. Każdy z nich, dzięki naszej pamięci, może przywołać obraz. Niestety z biegiem czasu staje się on nieostry, rozmyty. Niektóre z tych punktów po prostu nieodwracalnie znikają, pozostawiając po sobie »bliznę« na powierzchni [naszej] pamięci. Te zgrubienia wypełnione są śladami emocji, nieokreślonych uczuć, dziwną tęsknotą, czasami dojmującym uczuciem pustki. Pustki za kimś, kogo nie zatrzymaliśmy w swoim życiu na dłużej. Z kim nie udało się nam szczerze porozmawiać, kogo zignorowaliśmy. Pozostaje po nim puste krzesło lub tajemniczy kontur wydobywający z pustki ślad jego [...] przegapionej obecności¹¹.

Na serię *Przegapiona obecność* składają się zarówno prace kolorowe, jak i czarno-białe, powstałe w latach 2011–2012, ale i znacznie później, bo w roku 2016 czy 2017. Są to wielkoformatowe kompozycje (najczęściej wydrukowane na formacie 100 x 130 cm), różne w odcieniach jasności (zarówno jaśniejsze, jak i zanurzone w niemalże całkowitym mroku), w których, pomimo ewidentnie zminimalizowanej ekspresji oraz wyraźnych odniesień do materiału fotograficznego, są obecne motywy pustego krzesła lub krzesła z enigmatycznie przedstawionym zarysem postaci. Większość prac z tego cyklu jest tytułowana przez autora lapidarnym słowem „gość”, z odpowiednio dodawanym numerem porządkującym. Wymowny symbolizm tych dzieł, przy jednoczesnym zauważalnym ograniczeniu stosowania przez artystę środków „drapieżnej ekspresji”, kieruje ich potencjalnych odbiorców ku spokojnej zadumie nad przemijaniem oraz anonimowością i nietrwałością ludzkiego jednostkowego życia i losu. Podobne odczucia wywołują autonomiczne tryptyki z 2018 roku, zatytułowane odpowiednio *Secretum tenebris* i *Voce memoriam*, w których drukowane digitalnie kompozycje na formatach o wielkości 140 x 100 cm aluzyjnie odnoszą się do motywów miłość i przemijania, a może nawet do nieuchronności czekającej nas wszystkich śmierci. W wypadku tych prac niemalże skrajne zatopienie motywów figuratywnych w ciemności oraz elegancki realizm i szlachetna prostota ujęcia zostały wzbogacone kreatywnym traktowaniem światła, co buduje nastrój tajemnicy, ale również ujawnia wieloznaczność przekazywanych znaczeń i treści. Swoistym rozwinięciem omawianych tryptyków jest seria prac *Voce memoriam*, również zrealizowana w 2018 roku, w której także zostały wyeksponowane realistyczne motywy figuratywne, w ramach określonych ujęć kompozycyjnych i luministycznych. Do ważnych zbiorów grafik Sławomira Witkowskiego edytowanych cyfrowo bez wątpienia należą też *Hypnos* i *Tanatos* oraz *Calun*. Pierwszy z nich z lat 2017–2018 łączy prace o symbolicznym i metaforycznym charakterze, ukazujące przede wszystkim wizerunki

ludzkich twarzy o wymownych stanach mimicznych kojarzących się z umieraniem bądź pogrążeniem się w stanie snu lub letargu. W serii tej w pewnych przypadkach Witkowski z powodzeniem eksponuje rozmaite układy liternicze. Z kolei w warstwie stylistycznej w *Hypnosie i Tanatosie* zdecydowanie została zaakcentowana pewnego rodzaju „dźwięczność” kolorystyczna, nigdy nieosiągająca jednak poziomu radykalnego dysonansu barwnego – tak też proponowana przez Witkowskiego stylistyka nadal wydaje się atrakcyjna wizualnie i daleka zarazem od ekstremalnej ekspresji, znanej nam z wielu prac artysty z lat 80. ubiegłego stulecia. Jeszcze bardziej powściągliwe jeśli chodzi o zakresy ekspresji wydają się prace z serii *Całun*, której poszczególne reprezentacje powstawały głównie w roku 2018. Stonowana kolorystyka, swoisty tenebryzm, zabiegi celowo osłabiające czytelność obrazu, przywoływanie wizerunków kojarzących się tyleż z *Całunem* Turyńskim, co z „powidokami” przedstawień znanych nam z bizantyjskiej czy gotyckiej sztuki doby średniowiecza – wszystko to eksponuje artysta w „aurze ciszy i skupienia”, która jednak ma nie tyle zapraszać do religijnych uniesień, co raczej do rozważań na temat „natury człowieka, jej tajemniczej zmienności [...] [oraz] niemożliwości [jej] zdefiniowania i przypisania jednoznacznie do [kategorii] Zła lub Dobra”¹². Wydaje się również, że Witkowski w *Całunie* po raz kolejny polemizuje z wybranymi konwencjonalnymi „fantazmatami” religii katolickiej, uznaje je za „nieautentyczne”, jak również postrzega je jako „nieskuteczny” środek mający łagodzić strach „przed nieprzewidywalnością [otaczającego nas] świata”¹³.

Okazuje się jednak, co warto raz jeszcze wyraźnie podkreślić, że w twórczości Sławomira Witkowskiego, nawet jeśli po roku 2000 lub 2010 pojawiały się prace ewidentnie utrzymane w stylistykach „chłodu”, to mogły również objawiać swoją obecność dzieła artykułowane w bardziej ekspresyjnych poetykach i założeniach. Niektóre cykle malarskie artysty nie są po tym względem ewidentnie jednorodne i konsekwentne, co nadaje im dodatkowej i zaskakującej niejednoznaczności i artystycznego potencjału. Jako przykład można podać wybrane kompozycje malarskie Witkowskiego z serii *Sceny z życia codziennego z kościotrupem w tle*, w których deformacja i siła wyrazu (z całą pewnością nie tak radykalna, jak w twórczości artysty z lat 80.) są obecne w takich obrazach z lat 2005–2006, jak dajmy na to: *Afrykański sen*, *Włoska podróż* czy *Kolejna miłość*. Nieco późniejszą serią o zdecydowanie ekspresjonistycznym charakterze jest cykl rysunków *Pangea. Wyzwanie wyobraźni*, pokazany premierowo na wystawie zorganizowanej w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku w kwietniu 2015 roku. Rysunki te – powstałe pod wpływem wielu inspiracji, między innymi Księgi Rodzaju (i przedstawionej w niej wersji stworzenia świata), opowieści Indian Tikuna z Brazylii oraz legend i podań z Rosji, Portugalii, Włoch i innych regionów kulturowych – można traktować jako kompozycje wykonywane *à la prima* tuszem patykiem lub pędzlem na papierze (w przypadku prac czarno-białych) lub malowane olejno na papierze. W wielu przypadkach prace te korespondują z anaturalistyczną stylistyką, popularną w latach 50. i 60. XX wieku, jeśli chodzi o szkicowe, często lapidarne oraz intuicyjne sposoby prezentacji i deformacji wybranych motywów czy elementów wizualnych. W wymiarze treściowym, jak podpowiada sam autor, rysunki te to: „opowieść o bardzo dawnych czasach, [kiedy] świat był [...] całością. Jedni nazywali go Rajem, inni – Pangeą. Nie jest to opowieść linearna, z początkiem i końcem. To raczej zapis pojedynczych scen z fascynującej, zapomnianej legendy o początkach naszego istnienia”¹⁴. Do tego krótkiego

autokomentarza artysty można dodać, że realizując tę serię, koncentrował się na tym, co prastare i archaiczne, próbując zarazem przywoływać pewne symbole i znaczenia, które, w pewnym sensie, zdają się dziś istnieć „poza czasem teraźniejszym”, choć paradoksalnie mogą być interesujące dla pewnych grup współczesnych odbiorców. Warto zauważyć, że i w tym przypadku artysta sięgnął po „spontaniczną stylistykę ekspresjonistyczną”, w której wyczuwa się jednak elementy swoistej harmonii oraz wizualnej i emotywniej, dojrzałej łagodności. Zdecydowanie intensywniejsze pod względem siły wyrazu i rezonansu emocjonalnego, lecz zarazem bardzo dalekie od radykalnej drażliwości prac malarskich i graficznych Witkowskiego z lat 80. XX wieku, wydają się wybrane malarskie kompozycje z lat 2019–2021, pokazane nie tak dawno na wystawie indywidualnej zatytułowanej „Sławomir Witkowski, *Patogen. Malarstwo, grafika, rysunek*”, zorganizowanej w 2021 roku w Sosnowieckim Centrum Sztuki – Zamek Sielecki w Galerii Extravagance, pod opieką kuratorską Adriany Zimnowody. Dzieła te stanowią krytyczny komentarz do określonych współczesnych przejawów kulturowej, społecznej i politycznej rzeczywistości, a w swej warstwie stylistycznej eksponują często bardzo śmiałe deformacje prezentowanych postaci czy motywów, przy jednoczesnym swoistym tonowaniu i niuansowaniu sfery kolorystycznej obrazu, w taki sposób, że nabiera ona wizualnej szlachetności, podkreślanej jeszcze przez odpowiednie opracowywanie tekstury i materii proponowanych kompozycji pikturalnych. Co ważne jednak, „kolorystyczne, »uszlachetniające« gry z obrazem” nie pozbawiają tychże dzieł sugestywnej mocy oddziaływania oraz krytycznego i treściowego, pełnego mocy potencjału wymowy. Podkreśla to wyraźnie Janusz Górski:

po niemal czterdziestu latach Witkowski wciąż jest zacierzwiony i uparty [...]. Martwi go niedoskonałość demokratycznego ładu, mierzi syta bezmyślność i konsumpcyjne rozpasanie Polaków. Dlatego buntuje się przeciw krzywdzie, którą opresyjna władza wyrządza kobietom (cykl *Musi urodzić trumnę*, 2021), nie cierpi despotyzmu i nieustannej inwigilacji prowadzonej przez steknologizowane systemy kontroli (cykl *We Watch You*, 2018), współodczuwa ból i upokorzenie z ofiarami kataklizmów (*Pandemia*, 2020; *Płonąca Australia*, 2020). Świadomie prymitywizując język, chce wstrząsnąć widzem, budzić stany najwyższego napięcia emocjonalnego: zgrozę, wstręt, irytację, gniew. Maluje sterczący, tryskający czerwoną spermą penis (*Nocni tancerze 1*, 2020) i zmieszaną z krwią ślinę ściekającą z gęby monstrum miażdżącego w zębach swą ludzką ofiarę (*Nocni tancerze 2*, 2020). Przeświewa ciało gwałconych i poniewieranych istot ludzkich, wydobywając na wierzch ich wnętrzości i kości kręgosłupów (*Człowiek*, 2020; *Skręcony*, 2020). Rwie i gryzie, z tą samą zajadłością, z jaką wilk walczy o życie. Brud, brzydotę, tandetną pornografię otaczającego świata przedstawia na płótnach wprost, chociaż ze środków artystycznych najwyższej ceny hiperbolę. Ale nigdy nie przedstawia krwi i potu dosłownie [...], metaforyzuje je i obrazuje za pomocą tradycyjnego warsztatu malarskiego. Dlatego złość, którą czuje do fałszu i obtudy świata, jest tak prawdziwa, dlatego jego malarstwo jest tak intensywnie sensualne, dlatego jest [tak bardzo] fizjologiczne¹⁵.

Biorąc pod uwagę przypomniane w wypowiedzi Janusza Górskiego przykłady malarskich i graficznych dzieł autorstwa Sławomira Witkowskiego, nie sposób nie zauważyć,

że artysta ten od niemalże czterech dekad silnie docenia różnorodność stylistyczną i z całą pewnością nigdy nie zamierzał ograniczać się w swojej działalności artystycznej do jednej tylko wizualnej poetyki czy konwencji wizualnego obrazowania. Oczywiście bardzo bliskie mu były i są nadal rozmaite preferencje ekspresjonistyczne, lecz pomimo wspomnianej admiracji gdański twórca i w tym wymiarze stylistycznych artykulacji potrafił przewartościowywać i zmieniać założenia poszczególnych serii swoich prac czy też pojedynczych obrazów lub grafik. Pamiętajmy jednak, że Witkowski z powodzeniem wypowiada się także na szeroko pojmowanym obszarze „realizmu metaforycznego”, o zauważalnie zróżnicowanych obliczach; poza tym potrafi stwarzać dzieła mieszczące się w aurze emocjonalnej „ciszy i skupienia” oraz wizualnej, szlachetnej prostoty i umiaru. Z całą pewnością młodzieńcze doświadczenia artysty związane z polskim nurtem Nowej Ekspresji nie stały się w przypadku późniejszej twórczości gdańskiego malarza i grafika artystycznym stygmatem, lecz pozwoliły mu się dalej rozwijać w duchu otwartości i stylistycznego pluralizmu. Potwierdza to również różnorodność stylistyczna plakatów tworzonych przez Witkowskiego, które realizowane były przez artystę najczęściej w odniesieniu do tematyki kulturalnej i społecznej, zarówno w stylistyce ekspresjonistycznej, ale również poprzez adekwatne wykorzystanie fotografii oraz konstruktywnego ograniczenia i skupienia się, na przykład, tylko na samym układzie litericznym. Otwartość na różnorodność, zauważalna w różnych dziedzinach twórczości Sławomira Witkowskiego, wynika zapewne z jego osobowości oraz dążności do konstruktywnego eksperymentowania, łączenia i wykorzystywania we własnej pracy twórczej rozmaitych, czasem odległych doświadczeń artystyczno-zawodowych. Migracja doświadczeń dokonywać się potencjalnie mogła w tym przypadku pomiędzy tak odległymi sferami, jak działalność grafika reklamowego, wykorzystującego metody cyfrowe, a autonomiczną twórczością malarsko-graficzną, ale również pomiędzy dziedzinami nieco sobie bliższymi, za jakie mogą uchodzić tradycyjna artystyczna grafika i domena malarstwa. Artysta wciąż pragnie odkrywać kontekstualnie nowe dla własnej twórczości inwencje i obszary. Świadczą o tym, między innymi, realizowane w ostatnim czasie projekcje multimedialne i graficzne obiekty 3D, które z jednej strony są próbą urzeczywistnienia młodzieńczego marzenia autora o stwarzaniu niekonwencjonalnych „ruchomych plakatów”, z drugiej zaś – stanowią odpowiedź na potrzeby współczesnych odbiorców oraz rozmaite przemiany kulturowe i technologiczne, które wyraźnie i w szybkim tempie dokonywały się i dokonują się nadal od początku obecnego stulecia¹⁶. Twórczość Sławomira Witkowskiego rozwija się dynamicznie i wielopłaszczyznowo, jest podatna na zmiany i adaptacje kolejnych ożywiających ją rozwiązań, w tym tych o charakterze stylistycznym i obrazotwórczym. A jednak wszystko to dzieje przy jednoczesnym zachowywaniu tożsamości artystycznej jej autora oraz istotnych dla niego od lat priorytetów artystycznych i światopoglądowych. Być może czynnikiem współkreującym taki stan rzeczy jest przekonanie, które traktować można jako swoiste *credo* twórcze gdańskiego malarza i grafika: „Zapomnij o tym, co zrobiłeś wczoraj, szukaj inspiracji w dniu dzisiejszym i zawsze powątpiewaj w »święte zasady mędrców«. Jednak nie podpalaj [także] muzeów!”¹⁷. Słowa te wyraźnie sugerują, że Witkowski nie wierzy w utopie dwudziestowiecznego awangardyzmu, ale jednocześnie chce być twórcą poszukującym i niedającym się łatwo zaszufładować. Jego „amnezja” dotycząca tego, co robił na wcześniejszych etapach własnej twórczości, także nie jest „totalna” – to raczej wyważony dystans wobec siebie i umiejętność

otwarcia się na kontekstualnie nowe impulsy i inspiracje twórcze. Poza tym Witkowski nie reprezentuje radykalnej postawy przeszłościoburczej i mimo swej wyraźniej fascynacji teraźniejszością potrafi także mądrze, często niepokornie i na swój własny sposób czerpać z przeszłości i ważnych dla niego tradycji artystyczno-kulturowych. Zapewne to wszystko wpływa na tworzoną przez niego sztukę. Sztukę zaskakującą, która, jak sam trafnie deklaruje artysta, staje się przede wszystkim „potrzebą zadawania pytań”¹⁸ istotnych zarówno dla niego samego, jak i dla wielu odbiorców jego twórczości.

- ¹ M. Golka, *Paradoksy wolności*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, s. 110–111.
- ² Zob. <https://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-i-pracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/slawomir-witkowski,628> (dostęp 30.10.2021) oraz nota biograficzna i informacje o Sławomirze Witkowskim w Wikipedii Polska – https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82awomir_Witkowski (dostęp 30.10.2021).
- ³ Wypowiedź odnotowana podczas rozmowy z artystą, przeprowadzonej 30 października 2021 specjalnie na potrzeby napisania niniejszego tekstu.
- ⁴ Z. Watrak, nietytułowany tekst w katalogu *Sławomir Witkowski*, wydawca publikacji: S. Witkowski, Gdańsk 1992, s. 4.
- ⁵ Ibidem, s. 5.
- ⁶ Zob. nietytułowany tekst W. Zmorzyńskiego w publikacji *Sławomir Witkowski, Teczka/Portfolio/6: Sceny z życia codziennego z kościotrupem w tle*, wyd. Instytut Polski w Sofii, Instytut Polski w Bukareszcie, Oddział Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku (Pałac Opatów w Oliwie), Sofia–Bukareszt–Gdańsk 2007, s. 4.
- ⁷ Zob. nota biograficzna i informacje o Sławomirze Witkowskim – https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82awomir_Witkowski (dostęp 30.10.2021).
- ⁸ S. Witkowski, *Duality*, [w:] *Sławomir Witkowski. Duality, grafika/malarstwo*, kat. wystawy, Savchenko Gallery, Gdańsk 2021, s. 8.
- ⁹ Zob. autorska publikacja S. Witkowskiego, *Fragmenty*, Wydział Grafiki ASP w Gdańsku / Muzeum Narodowe w Jeleniej Górze, Gdańsk–Jelenia Góra 2019, s. 7.
- ¹⁰ Ibidem, s. 21.
- ¹¹ Ibidem, s. 31.
- ¹² Parafraza wypowiedzi Sławomira Witkowskiego, zob. autorska publikacja S. Witkowskiego, *Fragmenty*, op. cit., s. 91.
- ¹³ Ibidem – zacytowany fragment sformułowania Sławomira Witkowskiego.
- ¹⁴ zob. S. Witkowski, *Pangea. Wyzwanie wyobraźni*, autorska publikacja związana z wystawą w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku, Wydział Grafiki ASP w Gdańsku / Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 2.
- ¹⁵ J. Górski, *Sztuki piękne a zwierzęcość*, [w:] *Sławomir Witkowski, Patogen*, katalog wystawy, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Sosnowiec–Gdańsk 2021, s. 7.
- ¹⁶ Informacja pozyskana podczas rozmowy z artystą, przeprowadzonej 30 października 2021, specjalnie na potrzeby napisania niniejszego tekstu.
- ¹⁷ Cyt. za <https://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-i-pracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/slawomir-witkowski,628> (dostęp 30.10.2021).
- ¹⁸ Wypowiedź odnotowana podczas rozmowy z artystą, przeprowadzonej 30 października 2021, specjalnie na potrzeby napisania niniejszego tekstu.



■
Hucut
z cyklu
Powidoki z podróży
2009
olej + płótno
140 × 60

■
Zaloty Fauna
z cyklu
Powidoki z podróży
2009
olej + płótno
140 × 180







strona 119

Trzech świętych

z cyklu

Powidoki z podróży

2009

olej + płótno

140 × 190

■

Full wypas

2009

szablon

48 × 65

■

Pod mongolskim

stońcem

z cyklu

Powidoki z podróży

2009

olej + akryl + płótno

150 × 190





■
Afryka dzika?
2007
olej + płótno
140 × 180



■
Bazylika
2008
olej + płótno
140 × 180

■
Trzy Gracje
2007
olej + płótno
140 × 180

strona 127
Siostry
z cyklu
Powidoki z podróży
2009
olej + płótno
140 × 190









strona 129

Labirynt św. Iwana
z Rity

z cyklu

Powidoki z podróży
2009

olej + płótno

135 × 180

■

Wewnętrzny pejzaż
oniryczny, gdzieś
z okolicy Kartuz

z cyklu

Powidoki z podróży
2008

olej + płótno

140 × 180



■
Śmigus-dyngus
 2008
 olej + płótno
 130 × 180

■
Wyspa piratów
 2007 / 2008
 olej + płótno
 130 x 180

strony 134-135
Oczekiwanie
 2007
 olej + płótno
 135 x 180





■
Pokój wspomnień
z cyklu
**Sceny z życia
codziennego**
2006
olej + płótno
150 × 180

■
Pogrom
2009
olej + płótno
150 × 190





■
Stodkie ciasteczka
szkic do obrazu
2004–2008
olej + akryl + płótno
150 × 190

■
11 września
z cyklu
Sceny z życia
codziennego
2006
olej + płótno
150 × 190





■
Włoska podróż
z cyklu
Sceny z życia
codziennego
2007
olej + płótno
150 × 190

strona 142
Diabet z lalami
2015
olej + papier
93 × 64



Janusz Górski | Sztuki piękne a zwierzęcość

I Sławomir Witkowski, wkrótce po znalezieniu tytułu dla swojej wystawy, przestał nam jego krótką definicję: „patogen – czynnik chorobotwórczy; ciało obce, twór biologiczny lub mikroorganizm wywołujący chorobę”. Uznał również za konieczne dołączyć do e-maila komentarz: „Patogenem jest oczywiście twórczość. To choroba umysłu i ciała, która wyniszcza »zdrowy organizm« człowieka wrażliwego – artysty”. Przypadłość znana jest medycynie – zdrowie „umysłu i ciała” malarzy i rzeźbiarzy już od wieku było przedmiotem społecznej troski:

Dopiero w latach ostatnich 1925–1926 fizjologzy i higieniści pracy rozpoczęli szczegółowe, sumienne badania nad pracą artystów. Ogólne przyczyny wielkiej chorobliwości i śmiertelności artystów są: niezmierna wrażliwość i pobudliwość wrodzona, wysiłek szczególnie dróg oddechowych, natężenie uwagi, zbytnia praca, życie nieregularne, niepokój o przyszłość, częste rozczarowanie. Ogólne choroby zawodowe artystów są: anemja, zaburzenia w trawieniu, oddychaniu i krążeniu krwi, choroby oczu i krtani, reumatyzm, newralgje, pylica, gruźlica, alkoholizm¹.

Uderzająca jest zgodność autorów obu tekstów. Jednak teźyzna Witkowskiego pozwala nam chwilowo odsunąć na bok troskę o jego zdrowie. Wolimy – nawet jeżeli mielibyśmy to zrobić pobieżnie – przyjrzeć się związkom między sztuką a tym, co fizjologiczne w kreacji artystycznej i procesach percepcji (by jednak od kwestii zdrowotnych zbytnio się nie oddalić, za metodologiczne narzędzia postużą nam formy prowadzenia badań zapożyczone z medycyny, określone dźwięcznymi łacińskimi terminami: *obductio* – oglądanie, *palpatio* – omacywanie, *percussio* – opukiwanie, *auscultatio* – ostuchiwanie). Szkicowa panorama losów sztuki w ostatnich dziesięcioleciach, oparta na przedstawionym wyżej kryterium, pozwoli nam na oświetlenie tła, na którym widzowie będą oglądać wystawę prac Witkowskiego.

Napięcie między sztucznością a naturalnością stanowi jeden z odwiecznych toposów sztuki, ale z braku miejsca nie przywołamy jego historii. Jednak w polszczyźnie już etymologia terminu „sztuka” nasuwa skojarzenie z *n i e n a t u r a l n o ś c i ą*

jego desygnatu. „Sztuczność” sztuki wielu dwudziestowiecznym artystom pozwoliła skutecznie wyprzeć świadomość swoich zwierzęcych funkcji. Dla współczesności decydujące okazały się kompleksy, lęki i uprzedzenia Marcela Duchampa. Absolwent paryskiej Académie Julian, mimo sukcesu płótna *Akt schodzący po schodach nr 2*, pokazanego na ekspozycji Armory Show w Nowym Jorku w 1913 roku, porzucił tradycyjny warsztat malarski, by w tym samym roku wystawić jako dzieło sztuki koło rowerowe wraz z widelcem umocowane do drewnianego stołka (zaginione dziś *Koło rowerowe*). Koncepcja *ready-made* okazała się rewolucyjna, a Duchamp został kilkadziesiąt lat później obwołany guru nowoczesnej myśli o sztuce. Już jako niekwestionowany w kręgach awangardy autorytet radykalnie przeciwstawił szlachetnej „ekspresji intelektualnej” pogardzaną przez siebie „ekspresję zwierzęcą”. Głosił, że malarstwo jest „martwe [...] od dobrych pięćdziesięciu albo stu lat”², przekonując, że już od schyłku XIX wieku „im bardziej atrakcyjny dla zmysłów był obraz – im bardziej był z w i e r z e c y [podkr. moje] – tym wyżej go ceniono”³. Za cel tego bezkompromisowego ataku obrat dzieła mistrzów malarstwa „zmysłowego” – Cézanne’a, Picassa, Matisse’a (w pierwszej dekadzie XX wieku Duchamp był jednym z wielu ich naśladowców). Przeciwwstawiał im Seurata, którego chłodny dystans do pejzażu (odrzućcie kategorię malowniczości) oraz pseudonaukowa metoda wydały mu się „intelektualne”. Niestety, w intelektualnych pracach Duchampa nie ma za grosz witalności, przenikają je za to chłodna mizoginia i duch sadystycznego fetyszyzmu, podczas gdy w obrazach Matisse’a do dziś odnajdujemy frenetyczną afirmację życia i upojenie jego urodą.

Czy Duchamp odnalazł w sobie zwierzę, którego się przeraził? Nie wiemy. Wiemy na pewno, że to, co sensualne i seksualne – zatem niepoddające się kontroli – wysublimował w dzieło ironicznego rozumu, sprowadził do „działań intelektualnych przebranych za sztukę”⁴. Wiemy, że zdjęcie wieko z puszki Pandory i nic już nie było jak dawniej. Na początku lat 60. w Nowym Jorku uformował się konceptualizm – ruch, który sprowadzając sztukę do czystych idei, ostatecznie pozbawił ją materialności, a tym samym wszelkich ważkich konotacji z namiętnościami i nieokietzaniem prawdziwego życia (oraz jego fizjologią). Konceptualiści, nie zaprzatając sobie głowy racjami estetycznymi, bagatelizowali też materialną formę swoich prezentacji (rzemieślniczy kunszt). Sol LeWitt, amerykański artysta związany z minimalizmem i teoretyk konceptualizmu, napisał w manifestie *Zdania na temat sztuki konceptualnej*: „Kiedy artysta zbyt dobrze nauczy się swego rzemiosła, tworzy płytką sztukę”⁵ (sam LeWitt zlecał rzemieślnikom realizację swoich konceptów). Sprowadzając działania artystyczne do zapisu idei za pomocą filmów, fotografii bądź diagramów, konceptualiści stawiali przed sobą zadanie uchwycenia niematerialnej istoty dzieła sztuki przy użyciu neutralnych estetycznie narzędzi, które same w sobie sztuką nie są (szybko jednak okazało się, że prowadzona przez nich dokumentacja utraciła niewinność i była wystawiana w galeriach oraz sprzedawana przez domy aukcyjne; nie dziwi, że pojawił się odłam ruchu konceptualnego, którego przedstawiciele zrezygnowali z zapisów wizualnych i ograniczyli działania do teoretycznych spekulacji, w których analizowali samo pojęcie sztuki – nic już nie odróżniało ich od filozofów i teoretyków sztuki, może poza intencją, z którą przystępowali do pracy).

Duchamp, ojciec chrestny anarchistycznego, dadaistycznego nurtu sztuki konceptualnej, przyczynił się też do narodzin jego ascetycznej i śmiertelnie poważnej odmiany, całkiem pozbawionej daru autoironii. Jednak konceptualizm to niejedyna rewolta, która

przeorała sztukę na przelocie lat 50. i 60. Gdy zaczęła wygasać energia modernizmu (jego ostatnią odstoną był w latach 50. XX wieku tasyzm / informel / abstrakcyjny ekspresjonizm), do głosu – wraz z narodzinami pop-artu – doszedł marketing. Jeff Koons, który w galerii wystawiał fabrycznie nowe odkurzacze, jest świetnym przykładem takiego postrzegania sztuki (warto dodać, że Koons, zanim został artystą, był maklerem giełdowym, doskonale więc wiedział, gdzie schowany jest miód). Jednak geniuszem automarketingu okazał się Andy Warhol, który sam stał się marką, tak jak unieśmiertelniona przez niego zupa Campbell. Powiełał jej wizerunek w ten sam przemysłowy sposób, w jaki była produkowana: masowa reprodukcja stała się odbiciem masowej produkcji. Allan Kaprow, amerykański twórca i teoretyk happeningu, w swoim *Manifestie* z 1966 roku pisał o „rozmyciu granic dzielących sztuki od siebie i dzielących je od życia”⁶. I dodawał:

Stare pytania o definicje i standardy doskonałości są nie tylko daremne, ale i naiwne. Nawet wczorajsze rozróżnienia pomiędzy sztuką, niesztuką i antysztuką są pseudorozróżnieniami, które tylko marnują nasz czas: bok starego budynku przypomina płótno Clyfforda Stilla, wnętrza starej pralki służą jako *Mały głaz* Duchampa, głosy na dworcu kolejowym są wierszami Jacksona Mac Lowa, odgłosy jedzenia w barze obiadowym są autorstwa Johna Cage’a, a wszystko może być częścią happeningu [podkr. moje]⁷.

Nieodzwonne wydaje się nam także przypomnienie hiperrealizmu, którego przedstawiciele u schyłku lat 60. XX wieku malowali – z fotograficzną precyzją, ponieważ za pomocą epidiaskopu rzutowali na płótno reprodukcje bądź zrobione przez siebie zdjęcia – refleksy na szybach wystaw sklepowych, odbicia na lakierze motocykli i repliki obrazów Vermeera⁸. Szukając dla swoich poszukiwań teoretycznej argumentacji:

o d k r y l i [podkr. moje], iż zawarta w zdjęciu informacja wizualna, p o w t ó r n i e o d t w o r z o n a [podkr. moje] środkami malarskimi przy jednoczesnym zastosowaniu technicznych osiągnięć fotografii, ulega nie tylko istotnym zmianom formalnym, lecz również zmienia swoje znaczenie, tak że obraz powstający w tym procesie wzbogaca się o nowe treści⁹.

Techniczna precyzja hiperrealistów szła w zawody z charakterystycznym dla automatów emocjonalnym chłodem. Prace są doskonale s z t u c z n e. Próżno szukać tu fizycznej, sensualnej emocji, a ludzkie ciała przedstawiane są tylko w formie manekinów sklepowych. Pod tym względem nic nie różniło hiperrealizmu od pop-artu, w którym mięso mogło pojawić się jedynie w schludnym opakowaniu z supermarketu. Jeśli chcielibyśmy wskazać esencję eskapistycznej sztuki kapitalistycznego społeczeństwa dobrobytu drugiej połowy XX wieku – to stanowią ją te dwa kierunki (choć musimy przyznać, że hiperrealizm jest ostatnim nurtem honorowanym w prominentnych galeriach sztuki, dla którego warsztatowa maestria była elementem konstytutywnym).

II

Tak w paroksyzmach, które wstrząsały sztuką współczesną w latach 60. i 70., rodziła się postszuka. Promieniowanie rewolucji konceptualnej okazało się dużo większe niż ranga projektów artystycznych jej przedstawicieli. Donald Kuspit, amerykański krytyk (i poeta), w swoim opublikowanym w 2004 roku zjadliwym manifestie prowokacyjnie

zatytułowanym *Koniec sztuki* (wydana dwa lata później polska edycja została zignorowana przez nasze środowisko teoretyków i historyków sztuki) pisał, że:

...sztuka postestetyczna traktuje formę jak rodzaj rusztowania dla treści albo jak platformę, z której można ją obwieścić. [...] W sztuce postestetycznej [...] forma jest minimalistyczna, a treść jest maksymalna. [...] Treść jest formą z postestetycznego punktu widzenia, co oznacza, że jakikolwiek wysiłek, żeby ją estetycznie zmodyfikować, jest uważany za zafaszowanie¹⁰.

Dodajmy, że sztuka przez Kuspita nazwana postestetyczną to (cała) sztuka współczesna – pokazywana w muzeach i galeriach, poddawana analizie przez krytyków, sprzedawana przez domy aukcyjne.

Przesłanie ideologiczne sztuki postestetycznej nie jest ubrane w mit ani poezję. [...] W sztuce postestetycznej myśl jest surowa intelektualnie oraz emocjonalnie nieprzetworzona, a sztuki jest mało albo wcale. Niuanse i subtelności są zbędne, komunikat jest wszystkim, w dodatku komunikat w pełni przekonany o swojej nieomyślności. [...] Idee stają się sloganami – nagłówkami transparentów, [sztuka ideologiczna] wydaje się ubogą kuzynką mass mediów, niemającą ani ich gładkości, ani ich zasięgu¹¹.

Zgadza się z Kuspitem, że współcześni artyści utożsamili (scalili w jedno) treść i formę: treść winna mówić sama za siebie, a forma – być przezroczysta. Brytyjska typografka Beatrice Warde w swoim głośnym eseju *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny* porównała doskonałą kompozycję typograficzną do idealnie funkcjonalnego i idealnie przezroczystego kryształowego kielicha. Pytanie, które zadawała, brzmiało: „Do czego ten przedmiot ma służyć?”, a nie: „Jak powinien wyglądać?”¹². Czy kryształowy kielich Warde nie jest metaforą sztuki dnia dzisiejszego obrazującą *credo*: każda próba podporządkowania formy dzieła estetycznym imperatywom oddala twórcę od p r a w d y?

III

Uważny czytelnik ma prawo zadać pytanie, czy aby się nie pogubiliśmy, nie wspominając ani o bohaterze szkicu, ani o tytułowym zagadnieniu. Gdzie tu fizyczność – zwierzęcość, krew, kał i kości? Paradoksalnie łatwo je dziś znaleźć w renomowanych galeriach sztuki i muzeach. Nie tylko w odwołaniach do akcjonistów wiedeńskich, ale bezpośrednio: mocz, w którym zatopił figurkę Chrystusa Andres Serrano (*Piss Christ*, 1987), ciało rozczłonkowane, porwane, zanurzone w swoich płynach w instalacjach Kiki Smith, autodokumentacja metamorfoz ciała artystki z użyciem chirurgii plastycznej (*The reincarnation of Saint Orlan*, od 1990), wypróżniające się kobiety na płótnach Odda Nerdruma. Jakże niewinnie przy tym wygląda merkantylne (pop-art!) przedsięwzięcie Piero Manzoni, który oferował nabywcom estetycznie zapuszkowane gówno artysty (*Merda d'artista*, 1961) z odpowiednimi adnotacjami na naklejce: zawartość netto 30 g, świeże, wyprodukowane i zakonserwowane w maju 1961 (nawiasem mówiąc, Manzoni powoływał się na inspirację pracami Duchampa). Zdegustowany Kuspit konkluduje: „wszystko można sprzedać jako dzieło postsztuki – im bardziej tandetne albo gówniane, tym lepiej – byleby było podpisane przez odpowiedniego postartystę”¹³.

Nie o takich jednak wymiarach fizyczności w sztukach pięknych zamierzamy pisać. Przedstawiona wyżej szkicowa panorama najnowszych dzieł sztuki ma zobrazować

twoje narodzin ostatniego dziecka modernizmu, jego p o g r o b o w c a – nurtu Neue Wilde. Gdy na początku lat 80. na europejskim i amerykańskim rynku sztuki harcowali już postartyści, grupa niemieckich malarzy (Rainer Fetting, Salomé, Walter Dahn) pokazała w Aachen prace, w których nietrudno odnaleźć inspiracje niemieckim ekspresjonizmem lat 20. XX wieku – nasycone energią i emocjami, rozpasane kolorystycznie, agresywne, brutalne. Robiły wrażenie robionych w pośpiechu: obrazy były niestarannie kadrowane, niekiedy nieukończone, czasem malowane farbą wyciskaną bezpośrednio z tub. Artystów, których krytycy nazwali Nowi dzicy (Neue Wilde), łączyła wrogość zarówno wobec skomercjalizowanego pop-artu, jak i wobec ascetyzmu minimalnego artu i sztuki konceptualnej. Idąc za ciosem, tenże Fetting razem z Helmutem Middendorffem powołał w Berlinie Zachodnim drugi odłam ruchu, który wyróżniały monumentalizm, patos i plakatowość. Ten nurt uformował polską odmianę kierunku, oficjalnie nazwanego Nową Ekspresją (były to czasy schyłkowego PRL-u i wybraną przez samych artystów nazwą, będącą dosłownym tłumaczeniem z niemieckiego, władza uznała za nieodpowiednią).

Najwyższy czas na *entrée* Sławomira Witkowskiego. W pierwszej połowie lat 80. odnajdujemy go na III roku grafiki gdańskiej uczelni artystycznej, gdy trafił do pracowni, której kierownikiem został właśnie Cyprian Kościelniak. Ten charyzmatyczny asystent Henryka Tomaszewskiego z warszawskiej ASP stał się w Gdańsku prorokiem nowej wiary – Neue Wilde (Kościelniak, od czterdziestu lat pracujący w Holandii, pozostał wierny tej młodzieńczej fascynacji i jej zawdzięcza energię rozsądzającą do dziś jego rysunki). W pierwszych pracach Witkowskiego (wykonanych w technice szablonu) obecna była jeszcze dyskretna inspiracja stylem art déco, lecz gdy zaczął malować obrazy (w połowie lat 80. na papierze podklejanym płótnem, w dużych formatach, akrylami; później olejem na płótnie), wypełnił je krzykliwymi kolorami i agresywną (choć niejednoznaczna) publicystyką. Drastyczne, prowokujące płótna były wyrazem szczeniackiego buntu, którego bezkompromisowość współgrała z temperamentem Witkowskiego (nie przypadkiem jedna z najlepszych prac tamtego czasu przedstawiała trzy kipiące gniewem młode wilki – *Trojka*, 1984). W Polsce lat 80., w której pamięć szoku wywołanego stanem wojennym była wciąż żywa, brutalność Neue Wilde okazała się świetnym wzorem dla wywrotowych postaw najmłodszego pokolenia malarzy i rzeźbiarzy. Wstręt do obłudy komunistycznych propagandzistów, niezgoda na biedę i duchowy marazm lat 80. połączone ze zwyczajnym w okresie dojrzewania nonkonformizmem dały mieszaną wybuchową: polskich dzikich (wymieńmy tylko kilka z listy głośnych nazwisk: Paweł Jarodzki, Marek Model, Jarosław Modzelewski, Zdzisław Nitka, Włodzimierz Pawlak, Krzysztof Skarbek, Marek Sobczyk, Jacek Staniszewski, Ryszard Woźniak). Witkowski, który był jednym z nich, przedstawiał na płótnach anonimowych ludzi, często skłębionych w tłum, poddanych przemocy, apatycznych, bezwolnych – i tym bardziej cierpiących. Atakował zawzięcie media, przede wszystkim telewizję. W samizdatowym, ośmiostronicowym katalogu-manifeście *Pokaz papierowych malowideł*, wydanym w 1988 roku, pisał:

Wydrążone niebieskim światłem telewizorów czerepy, oczy maskują przepastną pustkę miejsca, w którym powinna rodzić się myśl. [...] Napompowali balon – lata teraz czerwony pysek! Boimy się patrzeć sobie prosto w oczy, aby nie zobaczyć odbitej w nich – czerwonej świątecznej mordy!¹⁴

Obrazy „w futurystycznej stylistyce z dynamicznymi skosami, ostrymi kątami, zmiennymi kierunkami napięć [manifestowały] nie tylko dynamizm, tempo, ale i rozchwianie [...]

świata pozbawionego stabilnych punktów”¹⁵ pisała Zofia Watrak o malarstwie Witkowskiego z lat 80. Jako źródło kompozycji *Potworniaka* (1990), który wypełniał „spotworniaty tłum, wyrzucający czerwone pięści zbrojne w młoty i sierpy, sunący na gąsienicach czotógów”¹⁶, wskazywała rozblysk wybuchającego pocisku.

Po niemal czterdziestu latach Witkowski wciąż jest zacietrzewiony i uparty, chociaż odnajdujemy w jego ostatnich obrazach nowy ton: gorycz wywołaną rozczarowaniem światem, o który walczył. Martwi go niedoskonałość demokratycznego ładu, mierzi syta bezmyślność i konsumpcyjne rozpasanie Polaków. Dlatego buntuje się przeciw krzywdzie, którą opresyjna władza wyrządza kobietom (cykl *Musi urodzić trumnę*, 2021), nie cierpi despotyzmu i nieustannej inwigilacji prowadzonej przez stechnologizowane systemy kontroli (cykl *We Watch You*, 2018), współodczuwa ból i upokorzenie z ofiarami kataklizmów (*Pandemia*, 2020; *Płonąca Australia*, 2020). Świadomie prymitywizując język, chce wstrząsnąć widzem, budzić stany najwyższego napięcia emocjonalnego: zgrozę, wstręt, irytację, gniew. Maluje sterczący, tryskający czerwoną spermą penis (*Nocni tancerze 1*, 2020) i zmieszaną z krwią ślinę ściekającą z gęby monstrum miażdżącego w zębach swą ludzką ofiarę (*Nocni tancerze 2*, 2020). Przeświewa ciało gwałconych i poniewieranych istot ludzkich, wydobywając na wierzch ich wnętrzności i kości kręgosłupów (*Człowiek*, 2020; *Skręcony*, 2020). Rwie i gryzie z tą samą zajadłością, z jaką wilk walczy o życie. Brud, brzydotę, tandetną pornografię otaczającego świata przedstawia na płótnach wprost, chociaż ze środków artystycznych najwyższej ceni hiperbolę. Ale nigdy nie przedstawia krwi i potu d o s ł o w n i e (jak wspomniani wyżej postartyści), metaforyzuje je i obrazuje za pomocą tradycyjnego warsztatu malarskiego. Dlatego złość, którą czuje do fałszu i obtudy świata, jest tak prawdziwa, dlatego jego malarstwo jest tak intensywnie sensualne, dlatego jest f i z j o l o g i c z n e.

W gigantycznych herbatnikach z kału Gilberta & George’a nie ma cienia fizjologii. Jest wyrefinowana i subtelna prowokacja (uwaga: użyliśmy oksymoronu). Umieszczone w harmonijnie zaprojektowanej galerii, sterylnej i czystej, same są nienagannie czyste i zaprojektowane.

Sztuka epatująca skatologią czy nekrofiliją jest doskonale zdezodoryzowana i zhigienizowana. [...] To estetyczne sterylne obiekty galeryjne i komercyjne pozbawione woni. [...] O kale, moczu czy krwi dowiadujemy się, ale nie doznajemy ich obrzydliwości. [...] Gra z naszymi doznaniem prowadzona jest lekko i umiejętnie. [...] Ekscesy są limitowane. Fetor nie ma wstępu do galerii¹⁷.

Obrazy Witkowskiego śmierdzą, mimo że artysta nie obsmarował ich gównem.

IV

Odwrotnie niż twórcy modernistycznego przelomu, postartyści pozbawieni są złudzeń co do sztuki. Nie wierzą w jej burzycielską siłę i w jej moc budowania lepszego świata. Mają natomiast w swoim przekonaniu prawo oczekiwać, że sztuka da im charyzmę, majątek lub przynajmniej publiczne zainteresowanie. Modernistyczny artysta samotnie szarpał się, zmagając z nieulegającą jego woli formą, jak alchemik wciąż podejmował próby zamiany życia w sztukę. I wierzył w piękno. Praca postartystów jest czysta i niespecjalnie nużąca (realizację swoich projektów zlecają wyspecjalizowanym rzemieślnikom). Szukają zręcznych pomysłów, dzięki którym uda im się przypodobać masowej widowni. W ich realizacjach ważna jest goła informacja, tak jak w plakacie celnie, skrótowo i atrakcyjnie podana. Post-artysta jedynie sprytnie nią manipuluje, najczęściej w konwencjonalny sposób, by nie stracić

sympatii odbiorcy. Większość współczesnych instalacji jest sprzedawaniem informacji społecznej jako sztuki (a w medialnym świecie najlepiej sprzedaje się ludzkie cierpienie).

W sztuce współczesnej nie chodzi już o twórczą intuicję i twórczą wyobraźnię. Tę ostatnią, tak błyskotliwie analizowaną przez Baudelaire’a i Coleridge’a, zastępuje dogadanie codziennym społecznym interesom, zwykle odarte z emocjonalnej siły i implikacji egzystencjalnych, słowem – z ludzkiego wymiaru. Sztuka staje się sposobem przekazania przestania ideologicznego¹⁸.

Postartyści są tak samo banalni jak ich widownia. Malarstwo Sławomira Witkowskiego jest nieznośne, odpychające, ale nie pozwala na obojętność. Nigdy nie jest banalne. Odwrotnie, w ostatnich pracach jest więcej niż w latach 80. zwierzęcej siły i zwierzęcego mięsa: *Czterej jeźdźcy Apokalipsy, Człowiek, Hypnos Tanatos 3, Nocni tancerze, Pandemia, Płonąca Australia, Skręcony, Zamknięty*, wszystkie z roku 2020, roku pandemii.

Witkowski jest szczerzy. Jest wiarygodny, gdy jego młodsi koledzy dawno utracili wiarygodność. Nadal cierpliwie i z uporem boryka się z formą, ponosi porażki i odczuwa rozczarowanie, wątpi w sens tego, co robi, i w wartość swoich obrazów. Tak samo radykalne są jego niezgoda na obmierzłą rzeczywistość i obrzydzenie do kunktatorstwa. Dlatego słowa: „twórczość to choroba umysłu i ciała, która wyniszcza »zdrowy organizm« człowieka wrażliwego – artysty” odczytajmy jako jego *credo*.

¹ J. Zieliński, *Higjena pracy*, Warszawa 1929, s. 302.

² M. Duchamp, *The Great Trouble with Art in The Country*, [w:] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, s. 44–45.

³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, s. 45.

⁴ Ibidem, s. 48.

⁵ S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*; [www. https://www.robertspahr.com/teaching/gen/le Witt.html](https://www.robertspahr.com/teaching/gen/le Witt.html).

⁶ A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley 1993, s. 81.

⁷ Ibidem, s. 81.

⁸ Hiperrealizmowi zawdzięcza (w części) sztuka najnowsza endemiczne schorzenie objawiające się kompulsywnym przymusem re-petycji, re-interpretacji i re-cyklingu.

⁹ E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 45. Autorka, malarka i teoretyk sztuki, była apologetką sztuki lat 70.

¹⁰ D. Kuspit, op. cit., s. 37.

¹¹ Ibidem, s. 42–43.

¹² B. Warde, *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 40.

¹³ D. Kuspit, op. cit., s. 85.

¹⁴ S. Witkowski, *Pokaz papierowych malowideł*, Gdańsk 1988, s. 3–5.

¹⁵ Z. Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 96. Autorka, gdańska krytyczka sztuki, była promotorką Witkowskiego w latach 80.

¹⁶ Ibidem, s. 95.

¹⁷ M. Poprzęcka, *Impas*, Gdańsk 2018, s. 120–121.

¹⁸ D. Kuspit, op. cit., s. 42.

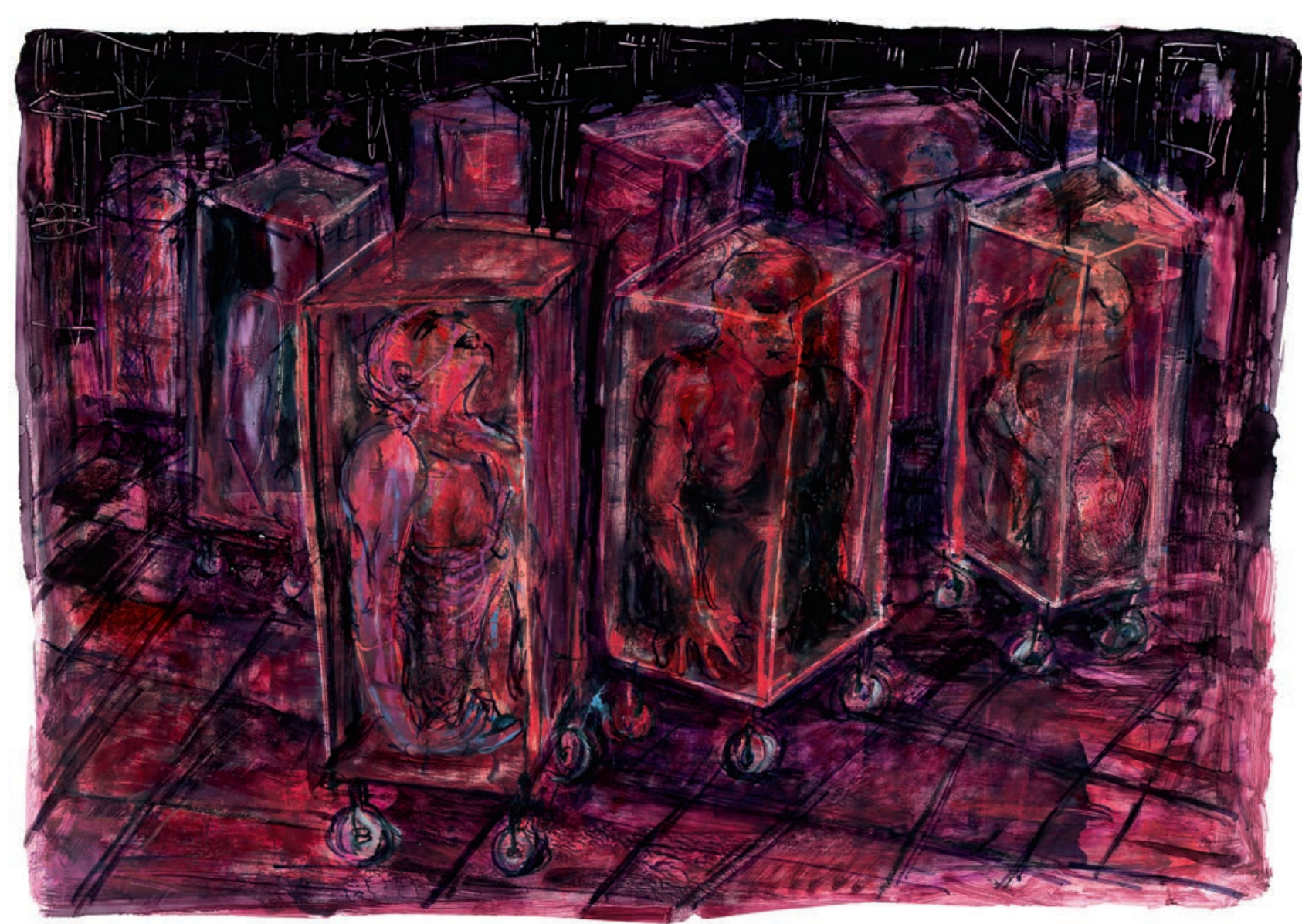
■
Bunt w Hadesie
2012
olej + papier
55 × 77

strona 153
Dom psychicznie
i nerwowo chorych
1992–2006
olej + papier
72 × 51

strona 155
Upadek Ikarą
2006
olej + papier
79 × 54

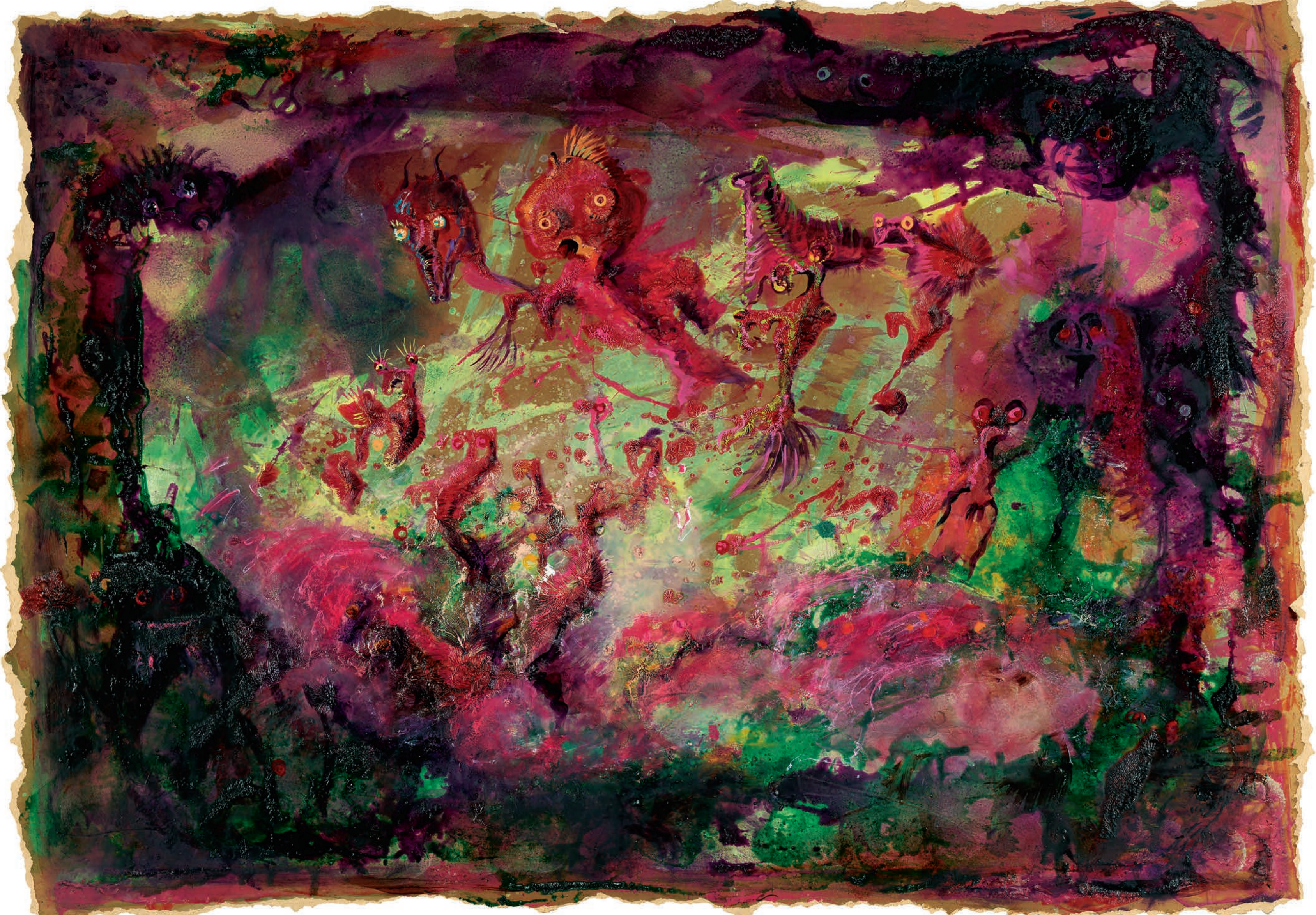
strony 156–157
Biały Byk – Jakucja
2015
olej + papier
60 × 90













strony 158–159
Igraszki z wyobraźnią
– tajemnicza rafa
2006
olej + papier
81 × 57

■
Leniwe pożegnanie dnia
2006
olej + papier
85 × 63

■
Adam i Ewa
2014
olej + papier
99 × 66



WłH 2014



■
Wężowy sen
2014
olej + papier
62 × 92

■
Szeptucha
2004
tusze + papier
42 × 30





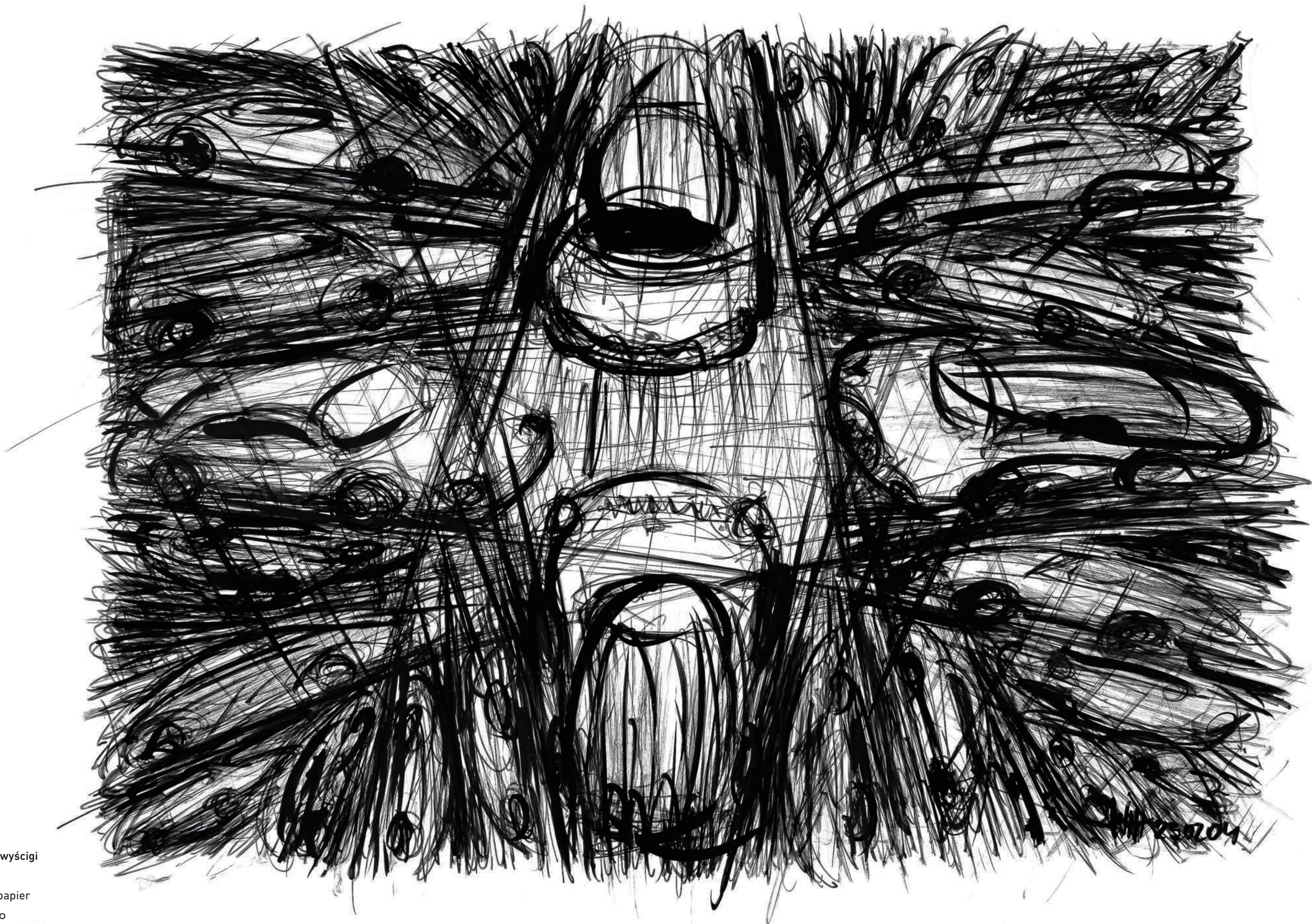
Wit/2004



Wit/2004

■
Psy i kobiety
2004
tuszu + papier
42 x 30

■
Na smyczy
2004
tuszu + papier
42 x 30



■
Nocne wyścigi
2004
tuszu + papier
42 × 30



■
W malignie
2004
tusz + papier
42 × 30

■
Opiekunki
2004
tusz + papier
42 × 30



Miasto Boga
2004
tuszu + papier
42 x 30



■
Autoportret 2
2017
tuszu + papier
42 × 30



■
Autoportret 3
2017
tuszu + papier
42 × 30



■
Autoportret 4
2017
tusze + papier
42 × 30

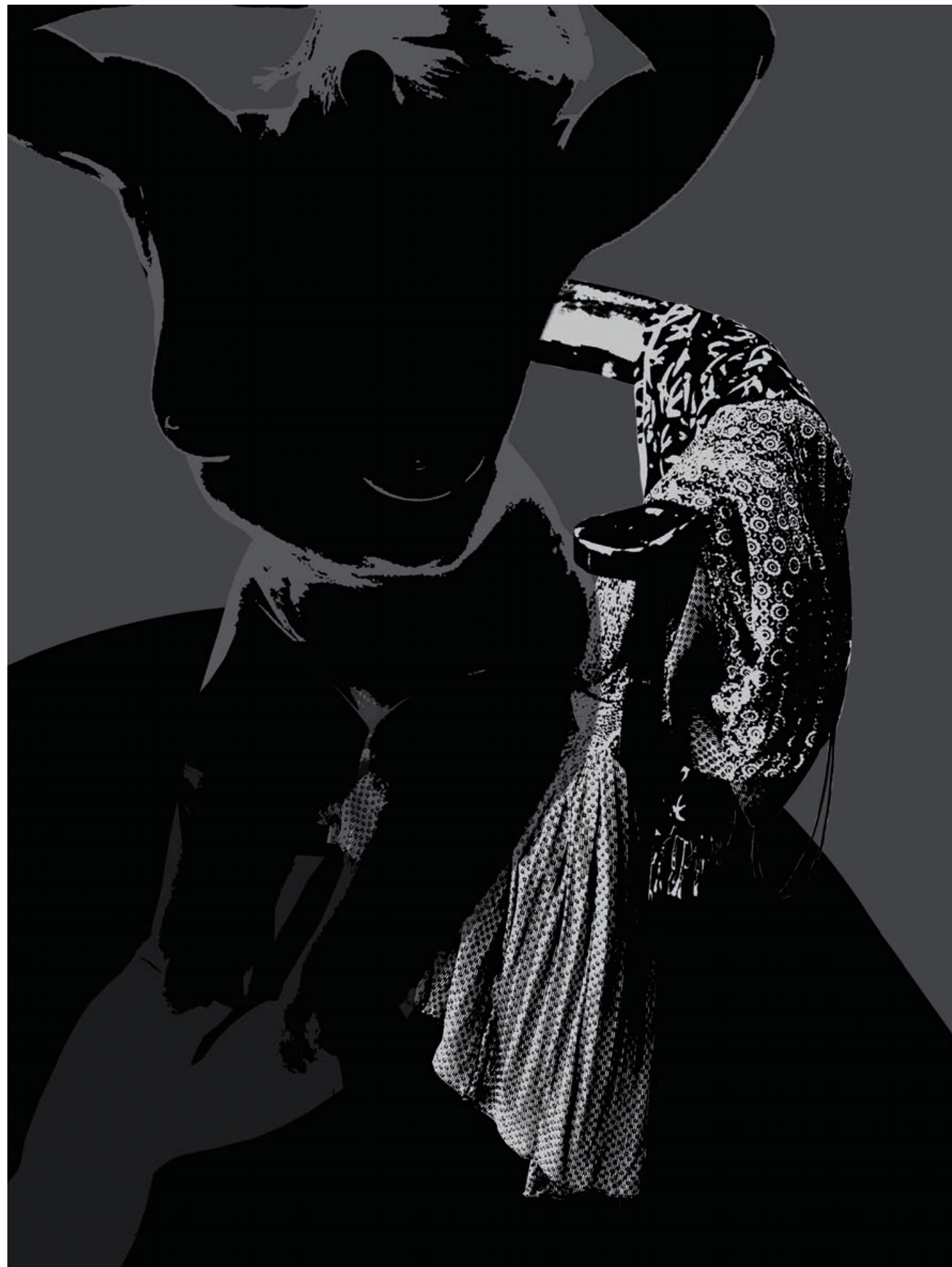
■
Autoportret 1
2017
tusze + papier
42 × 30

strona 176
Gość XX
z cyklu
Przegapiona obecność
2016
grafika cyfrowa
90 × 130

strona 177
Gość VIII
z cyklu
Przegapiona obecność
2011
grafika cyfrowa
90 × 130







■
Gość VI
z cyklu
Przegapiona obecność
2011
grafika cyfrowa
90 × 120

■
Całun XII
2018
grafika cyfrowa
90 × 110

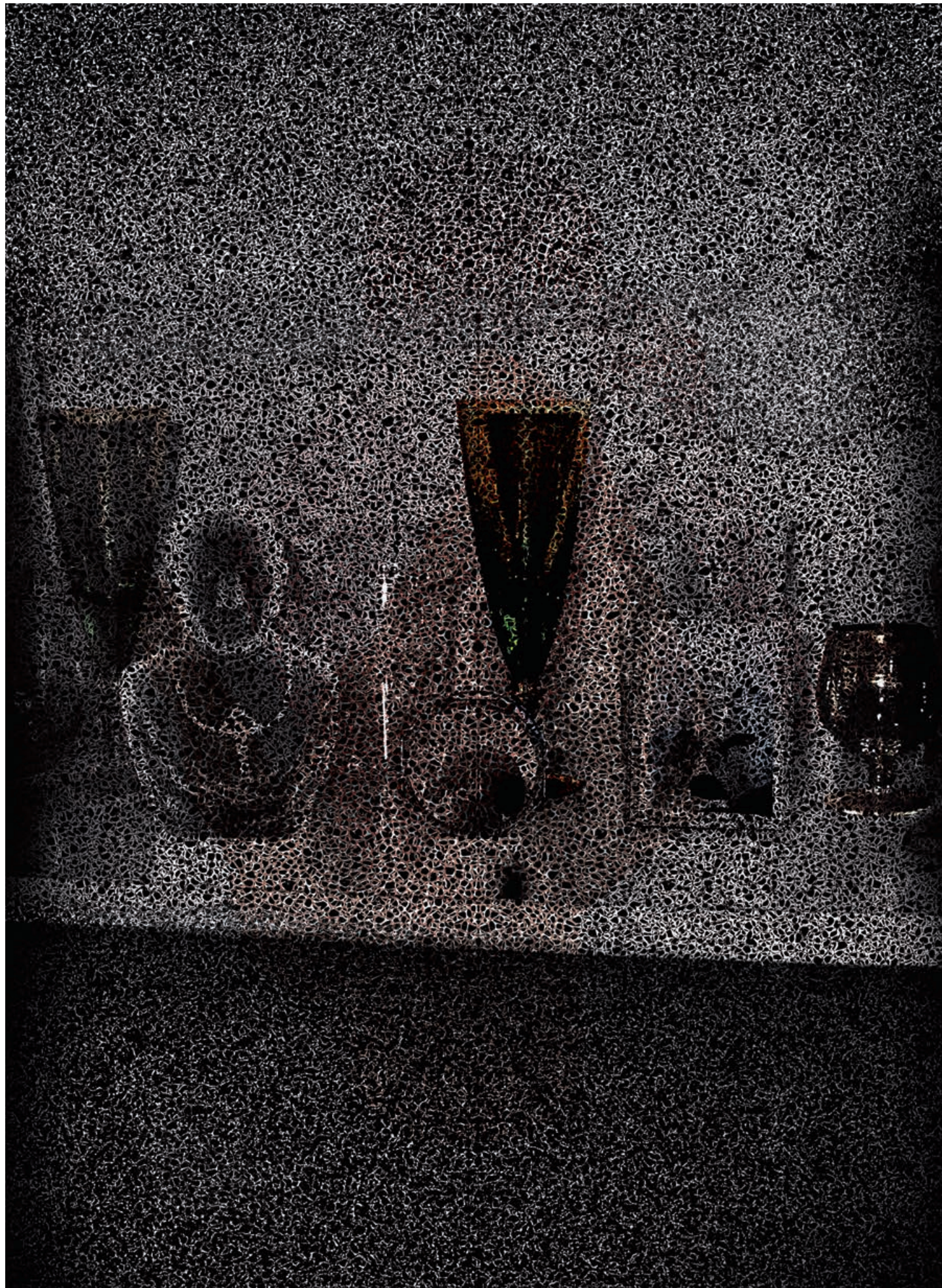




■
Catun XI
2018
grafika cyfrowa
90 × 110



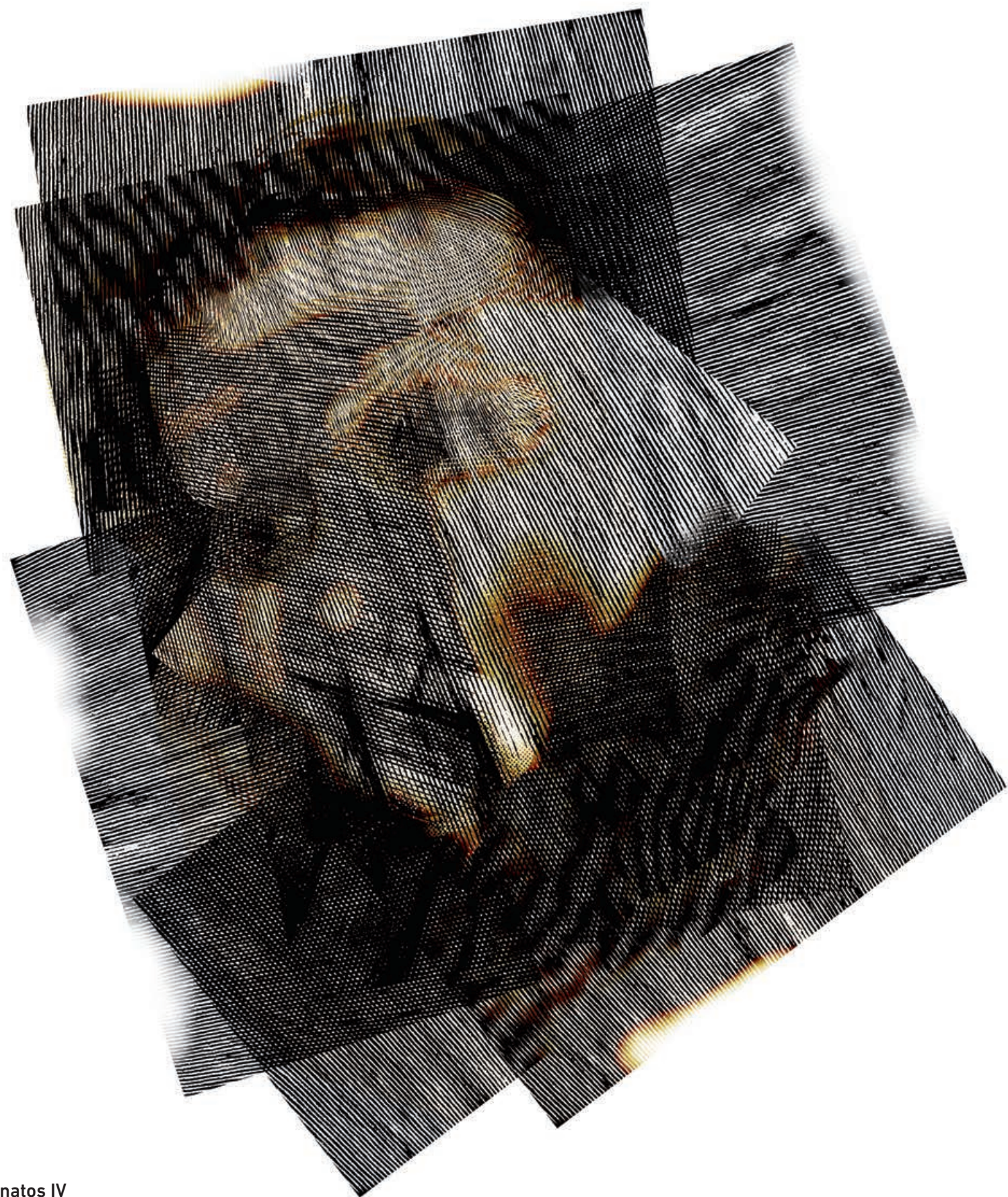
■
Catun XIII
2018
grafika cyfrowa
90 × 110



■
Entropia Sacrum II
2015
grafika cyfrowa
90 × 120

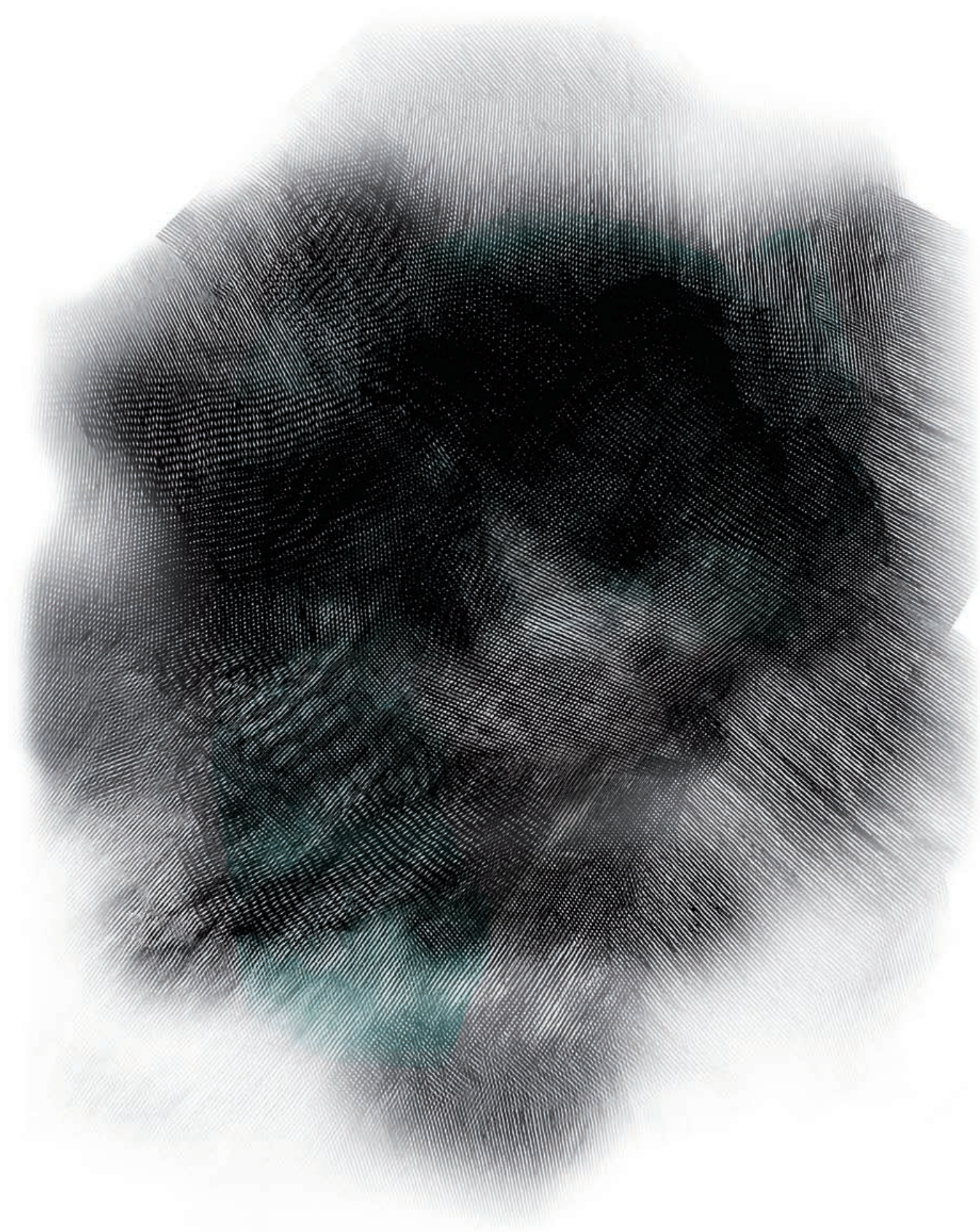


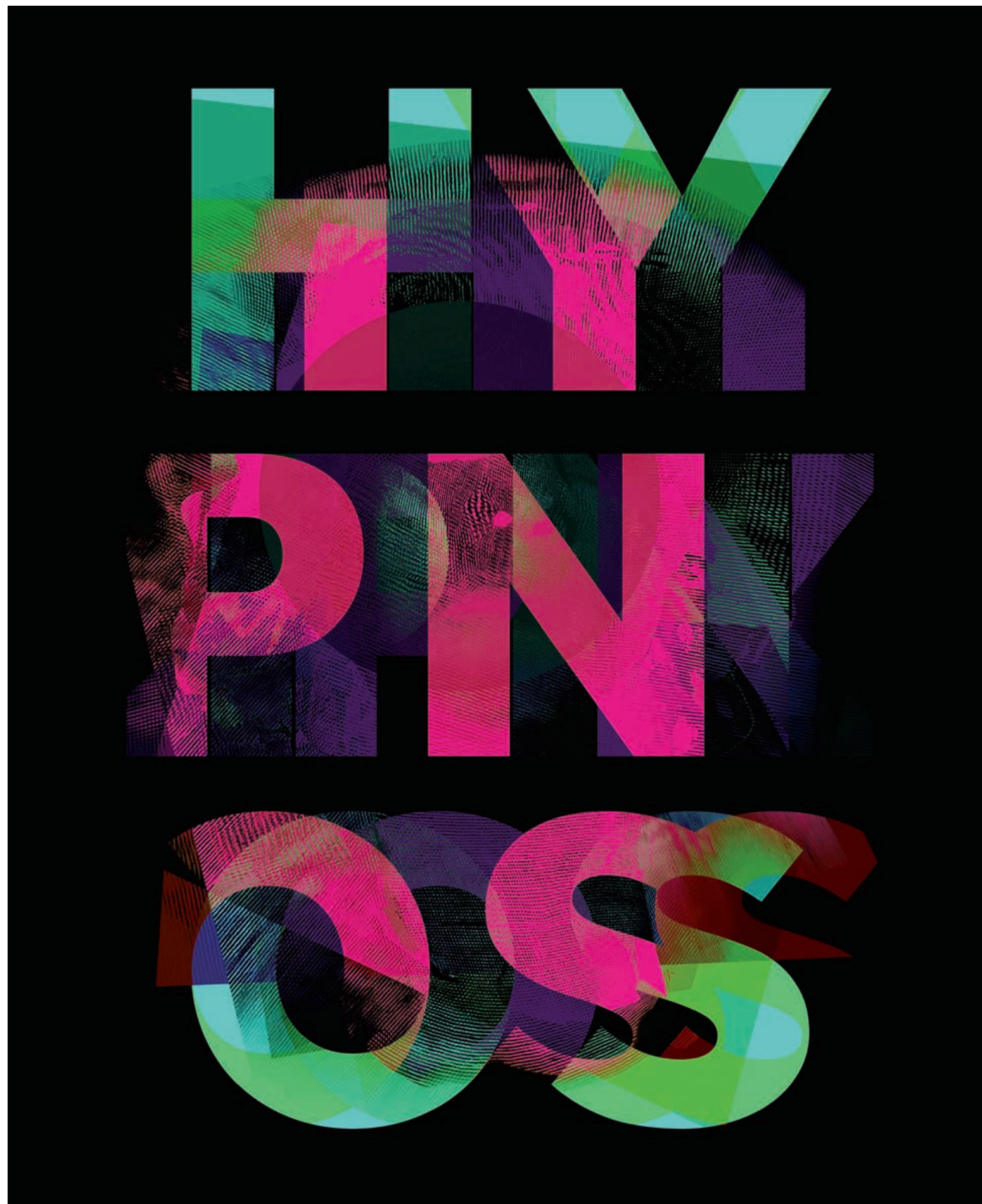
■
Entropia Sacrum IV
2015
grafika cyfrowa
90 × 120



■
Tanatos IV
2017
grafika cyfrowa
90 × 120

■
Tanatos III
2017
grafika cyfrowa
90 × 120





■
Hypnos XIII
2017
grafika cyfrowa
90 × 120



■
Hypnos XIV
2017
grafika cyfrowa
90 × 120



Adriana Zimnowoda | Tryton c-fis.

Wspaniałe ręce Hitlera

Francuski historyk sztuki i eseista Jean Clair w swojej najnowszej książce *Odpowiedzialność artysty. Awangarda – między terrorem a rozumem* postawił sobie za cel zdyskredytowanie ekspresjonizmu – awangardowego ruchu pierwszej połowy XX wieku. W książce zaprzecza utrwalonej w historii sztuki (i zgodnej w większości tekstów dotyczących tego zjawiska) perspektywie, jakoby naturą wszystkich nurtów awangardowych było zorientowanie na wspieranie nowoczesności, występowanie przeciwko mieszczańskiej moralności, nacjonalistycznym uzurpacjom oraz każdej władzy mającej ambicje zawłaszczania suwerennych manifestacji ludzkiego ducha. Wprawdzie francuski eseista wspomina o zjawisku piętnowania artystów awangardy i zepchnięciu ich twórczości do „getta” tzw. sztuki zdegenerowanej, ale pragnie zakorzenić w czytelniku przekonanie, że zjawisko kolaboracji przedstawicieli ekspresjonizmu z rodzącą się w Europie totalitarną władzą było niemal powszechne. W konstrukcji tak wyeksponowanego problemu kamieniem węgielnym jest pytanie o polityczną odpowiedzialność artysty. Już stwierdzenie w samym tytule książki „awangarda – między terrorem a rozumem” wymusza polaryzację stanowiska artysty (i chyba czytelnika), spychając obu do narożnika pod szyldem „albo... albo”. Możliwość wyboru dotyczy bowiem wyłącznie jednej z dwu opozycyjnych sił: irracjonalnego buntu napędzającego terror hasłami „pięknej katastrofy” albo racjonalnego rozumu preferującego tradycję i harmonię.

Skąd pomysł, by w tekście poświęconym polskiemu współczesnemu artyście recenzować (w pewnym sensie) książkę Claira? Przyczyna tego stanu rzeczy była właściwie jedna. W trakcie lektury opór wobec poglądów autora książki narastał we mnie wiele razy, niemniej publikacja ta przyczyniła się do ponownego przemyślenia zjawiska ekspresjonizmu, zwłaszcza jego formy i funkcji języka. Tym, co zwróciło moją szczególną uwagę (i wywołało wspomniany opór), a co istotnie się wiąże z twórczością Sławomira Witkowskiego, była druzgocąca krytyka, którą Clair wymierzył w stronę artystycznego języka wypracowanego na gruncie ekspresjonizmu. Z ubolewaniem stwierdził bowiem, że język ten nigdy ostatecznie nie wygaśnie, lecz niebezpiecznie zyskał rangę języka uniwersalnego (co autor uznał za zjawisko dalece niebezpieczne, ale co ja przyjmuję z zadowoleniem).

O jakim języku mówi Clair? Język ekspresjonistyczny – jego zdaniem – to wyłącznie system znaków pozbawionych sensu, to forma przekazu, która „współuczestnicząc w kulcie przemocy”, wspiera prymitywny postępek. Co więcej, autor deklaruje, że:

obie niższe funkcje języka, obecne już u zwierzęcia, to funkcja ekspresji i porozumienia. Ale jego funkcją wyższą, którą tylko człowiek rozwinął, jest funkcja przedstawiania, pozwalająca rozróżnić błąd i prawdę. Język ludzki nie ogranicza się do krzyków alarmujących czy krzyków przerażenia ani do znaków w celu porozumiewania się. Ten wykaz ograniczający się do funkcji podstawowych nie pozwala rozwijać myśli ani teorii. Język ludzki charakteryzuje się tym, że może stwierdzać nie tylko prawdę, ale i fałsz, to on umożliwia podział na prawdę i błąd’.

Czy na pewno wyrafinowany język jest aż tak nieomylny? Cyfra trzy uważana przez pitagorejczyków za liczbę doskonałą, w większości kultur symbolizowała niebo, Boga, świętość, rozwój i harmonię. Zaproponowany w tytule tekstu zapis c-fis jest interwałem złożonym z trzech całych tonów, zatem – zgodnie z doktryną pitagorejską – tak zbudowany interwał w sposób naturalny powinien predestynować do pełnienia funkcji muzycznego reprezentanta boskiej Trójcy Świętej. Jednakże, wbrew zbyt prostej wykładni, odległość c-fis okazała się trytonem – dysonansowym interwałem brzmiącym dla ucha dysharmonijnie. Ostatecznie, pierwotnego kandydata do reprezentacji świętości opatrzono terminem *diabolus in musica* i jako taki został „odgórnie” zakazany do stosowania w muzyce kościelnej (zgodnie z poglądem, że muzyka kościelna powinna brzmieć harmonijnie, a sztuka winna być estetycznie piękna). Na kompromitującą powierzchowność w sferze rozróżnienia prawdy i fałszu, piękna i brzydoty wskazuje także inna, tym razem dwudziestowieczna historia. Jak powszechnie wiadomo, neoklasycyzycki język sztuki – harmonijny, monumentalny, pompatyczny i banalny zarazem – zaspakajał gusta nazistowskiej władzy. I tak, w czasie gdy dokonywała się rzeź ludzkości, nadworny rzeźbiarz i pupilek Hitlera, członek niemieckiej partii nazistowskiej Arno Breker pochylał się w zaciszu pracowni nad makietą nowego oblicza stolicy Trzeciej Rzeszy.

Gdy wspomniany Clair, stając w obronie sztuki wysokiej (tej – zdaniem krytyka – o języku wielokrotnie złożonym, wyzbytym jęków i prymitywnych wykrzykników), stawia za wzór malarstwo Hoppera i Balthusa, to przenikliwy Umberto Eco w napisanym w 2007 roku eseju *Historia brzydoty* twórczość ich obu sytuuje w rozdziale dotyczącym „brzydoty sytuacyjnej”. Jakże bliski jest mi ten sposób interpretacji! Pod powierzchnią estetycznego języka „szlachetnych wzruszeń” Eco dostrzegł pęknięcie, zważając na wywołanie się trudna do opisanego niepokojąca nieoczywistość (może terroru, może horroru). „Gdy Karl Jaspers dziwił się Martinowi Heideggerowi, że popiera nazistów, ten zwrócił mu uwagę na mistrzowską gestykulację – na wspaniałe ręce Hitlera”². Nie wiem, czy słuszne jest porównanie odpowiedzialności, jaką przed narodem ponosi filozof (wspomniany Heidegger) i artysta (a także krytyk). Co więcej, nie każdy zgodzi się z kwestią, że ponosi jakąkolwiek. Trudno jednak zaprzeczyć, że wszystkie te grupy mają predyspozycje do prowadzenia gry z odbiorcą, w której estetycznie wyrafinowane formy potrafią kamuflować moralny mrok.

Nadszedł czas na wyjaśnienie, jak się mają powyższe dywagacje na temat języka ekspresjonizmu, odpowiedzialności artysty i tendencyjnych interpretacji sztuki do głównego tematu artykułu, czyli twórczości Sławomira Witkowskiego.

Otóż w roku 2021 miałam przyjemność pełnienia funkcji kuratorki wystawy Witkowskiego zatytułowanej „Patogen”. Spośród licznych etapów twórczych artysty, z którymi zaznajamiałam się w trakcie przygotowywania wystawy, szczególne wrażenie zrobiły na mnie prace pochodzące z dwóch okresów artystycznych: z lat 80. ubiegłego wieku (mowa o pracach przynależnych do prowokacyjnego i zaangażowanego spotecznie ruchu, polskiej odmiany *Neue Wilde* – Nowej Ekspresji) oraz twórczość najnowsza, będąca swego rodzaju dialogiem z wizją artystyczno-krytyczną tamtych lat i wielkim powrotem ekspresjonistycznej formy wypowiedzi. Oba okresy twórcze – skupione wokół uciśnionej egzystencji człowieka w najściślejszym tego słowa znaczeniu, ze wszystkimi tego konsekwencjami – ukazywały człowieka zniewolonego, przerażonego, samotnego, zbuntowanego oraz nieszczęśliwego. Człowieka poddanego terrorowi ideologii, zagubionego w koszmarze pandemii, złamanego wojną. Te „brzydkie obrazy, których nikt nie chce wieszać u siebie w mieszkaniu” (co powtarza z przesadną częstotliwością Witkowski), rozpatrywane w kategorii moralnej wartości przestają być brzydkie. Odstaniając niewygodną prawdę, stają się pięknem, gdy wskazują na

[...] nędzę moralną, koszmar nieczystego sumienia, złych czynów, chaos rzeczywistości zepsutej, gnijącej, będącej w rozkładzie, bliskiej agonii. [A] jeśli występuje tu „małość” moralna, to nie w tym sensie, że mało ważna i błaha, lecz ujawniająca „mroczne głębie bytu”, gdzie nie ma zasad moralnych, gdzie panuje bezład³.

Witkowski tę właśnie mroczną stronę ludzkiej kondycji – w spontanicznym odruchu jej udokumentowania i przeciwstawienia się złu – podjął jako temat ekspresjonistycznej twórczości. Język sztuki, którym się posługuje, prawdopodobnie jest jednym z nielicznych (choć może właśnie jedynym), adekwatnym do obnażenia kłęski ludzkiej moralności, bez ucieczki w rejony pojęć i idei.

„Koto płótka przechodzę jak obok wściekłego psa. Ta pustka, która za chwilę się wypełni śladami mojej ręki, przeraża mnie” – zwierza się Witkowski⁴. Motyw krwiożerczych drapieżników zagrażających człowiekowi silnie towarzyszył Witkowskiemu w latach 80. i został reaktywowany w pracach z ostatniego okresu twórczego. Jeden z pierwszych obrazów w tym duchu Witkowski stworzył jeszcze podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Był wówczas młodym artystą, niepokornym studentem wierzącym w uzdrawiającą moc sztuki, w uniwersalność jej przekazu, w jej zdolności poruszenia sumienia i jej funkcję naprawczą. *Trojka* (1986) to obraz manifest (czas udowodnił, że był profetyczny). Miał pełnić funkcję syren alarmujących o zagrożeniu, tak by obudzić uśpione umysły. Trzy rozwścieczone wilki o pyskach ociekających krwią i z obłędem w oczach, agresywnie i bezkompromisowo nacierają na widza, wymuszając konfrontację. Śmiercionośni jeźdźcy z *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (2020) pragną zniweczyć pokój. Biegają na oślep, oszalałe w akcie niszczenia. Intensywne barwy potęgują nastrój przerażenia: czerwień, błękit, fiolet. Unicestwienie postaci ludzkiej to temat *Granatowych psów* (2021). Ukazany człowiek ostatkiem sił napręży muskuły ramion w walecznym odruchu przetrwania. Łuk jego kręgosłupa, tak wyraźnie zaznaczony, to czysty kościec pozbawiony mięsa. *Pandemia* (2020) pokazuje alegoryczną, triumfalnie kroczącą postać. Jak drapieżnik o wystrzeżonych zębach, lecz pustych oczodołach. „Oto jestem” zdaje się mówić jego pełna zwycięskiej dumy postawa. Przemierza zgłiszczona w defiladzie triumfu nad życiem. Bohater obrazu *Człowiek* (2020) przypomina wychudzonego psa.

Wycięczony pełźnie na czterech kończynach. Jest toporny i niekształtny. To człowiek pokonany. Barwa jego skóry przybrała kolory rozkładu: blady róż, brudny ugier, zielona szarość. *13 września Kalifornia* (2020) – chłopic płonie w samochodzie. Jest w potrzasku, pułapce. Chciał uratować psa i kona w szalejących płomieniach. *Espy La Copa* (2020) to obraz symbol zwiastujący apokalipsę. Wskazuje na koniec, nie początek świata. Na historię bezmyślnej dewastacji, która zbiera swoje żniwo. Wzniesiona ludzka ręka jest już tylko błagalnym skowytom o pomoc. W obrazie *Kwarantanna* (2020) stłoczone i sprasowane ludzkie ciała zostały wepchnięte w konstrukcje przypominające zarys budynku lub wieko trumny. Powolna agonია dokonuje się w samotnym przerażeniu. No i wreszcie praca *Musisz urodzić trumnę* (2021). Forma kości miedniczej jest boleśnie kanciasta. Kobięce ciało wiję się konwulsyjnie w akcie niechcianego porodu. Brzuch przeszywa dziecięca trumienka. Wykręcane bólem na kształt swastyki palce wirują w tańcu śmierci.

W zakończeniu tego tekstu pozwolę sobie na pewne wyjaśnienie. Rozpoczęłam pisanie tekstu w okolicznościach rozlewającej się na świat pandemii. Kończę – w obliczu brutalnej wojny toczzonej w Ukrainie. Dynamika tych wstrząsających przemian jest tyleż oszałamiająca, co paraliżująca. Tekst podlegał licznym transformacjom. Ostatecznie usunęłam z niego fragmenty analizujące konotacje języka ekspresjonizmu i znaku swastyki (to, co w początkowej fazie wydawało mi się interesującym tropem, straciło moje zainteresowanie, gdy zygzakowata litera pojawiła się na rosyjskich wozach bojowych). Kolejna zmiana polegała na usunięciu fragmentów tekstu nawiązujących do twórczości Dostojewskiego, zwłaszcza ostrzeżeń rosyjskiego pisarza przed zwodniczą mocą piękna niesionego przez Antychrysta. Także anegdotka o irracjonalnych uprzedzeniach wobec form widlastych, którym ulegała słynna mistyczka i filozofka Hildegarda z Bingen, nagle przestała śmieszyć. To moje przeciągające się w czasie pisanie miało też dobre strony, miałam bowiem możliwość poznać najnowsze obrazy Witkowskiego. Prace te potwierdziły dosadnie, że *Ursprache* (z dezaprobatą opisywany przez Claira jako trywialny i prostacki system porozumiewania), czyli język pełen zgrzytów, jęków, konwulsji, skrętów, wytrzeszczu, szpetoty oraz kolizji, w twórczości Witkowskiego sprawdził się doskonale. Sławek przynależy bowiem do tego szczególnego grona artystów, którzy reagują na przejawy rzeczywistości niezwykle empatycznie, emocjonalnie, by nie rzec – kompulsywnie. Do grona twórców niepokornych, niecierpliwych i głodnych bezkompromisowej prawdy. Jednak świadomych wypełnianej misji (i być może powszechnie obecnej niechęci wobec mało eleganckiej i nachalnej formy przekazu), lecz przez to bezkompromisowych. Ostatnie ze znanych mi prac tego artysty powstały w reakcji na szczególne bestialstwo rosyjskich żołnierzy podczas zbrodniczego najazdu na Ukrainę. Na koniec życzyłabym sobie, aby dobre, mocne, ekspresyjne i zaangażowane malarstwo Witkowskiego – świadka i komentatora kryzysu wartości – definitywnie uciszyło głosy dyskredytujące ekspresjonistyczną formę wypowiedzi malarskiej. By podać w wątpliwość przekonanie o jedynie pozytywnym wydzwięku tradycji, harmonii i wzniosłych idei (tak często mających w pogardzie jednostkowe życie!). *Z – rozstrzelanie, Teatr w Mariupolu, Rodzina – Irpień, Bucza*.

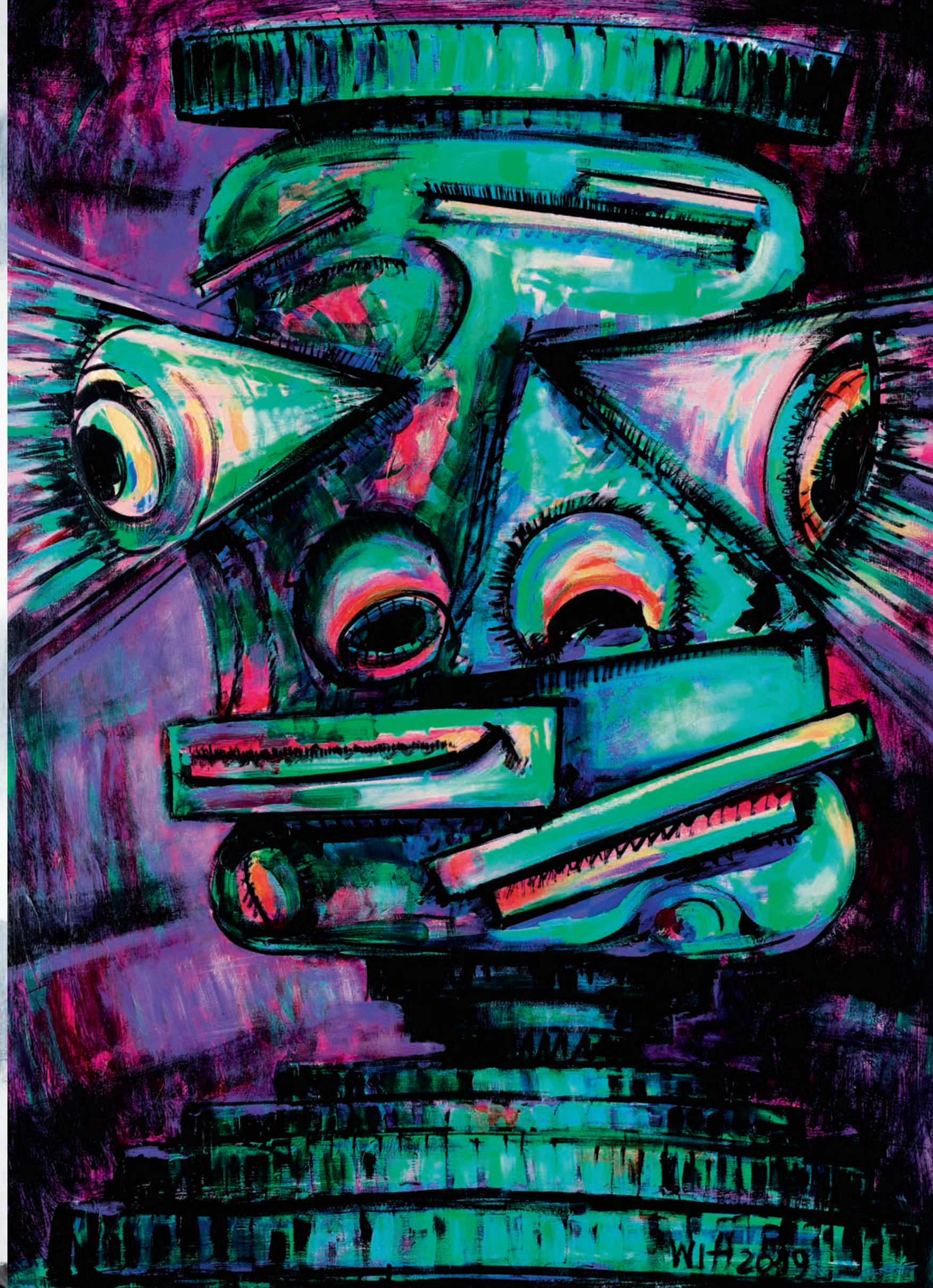
- ¹ J. Clair, *Odpowiedzialność artysty. Awangarda – między terrorem a rozumem*, tłum. M. Żurowska, Łódź 2021, s. 90.
- ² K. Piotrowski, *Dialektyka i doskonałość brzydoty (od satanizmu do nowoczesności totalitarnej)*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011, s. 23.
- ³ M. Gołaszewska cyt. za: A. Salamon-Radecka, *Piękno, jako siła odwodząca od ducha. Deformacja i brzydota w twórczości plastycznej Jerzego Hulewicza (1886–1941)*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych...*, op. cit., s. 122–123.
- ⁴ Pozyskane z wywiadu przeprowadzonego z artystą przez Hannę Kordalską-Rosiek w 2021 r.



























■
Kreatura 2
2018
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 6
2019
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 11
2019
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 3a
2019
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 14
2019
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 4a
2019
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 18
2019
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 12
2019
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 2a
2019
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 2
2019
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 5a
2018
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 8
2018
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura
2018
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 5
2020
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 12
2019
akryl + papier + blacha
100 × 70

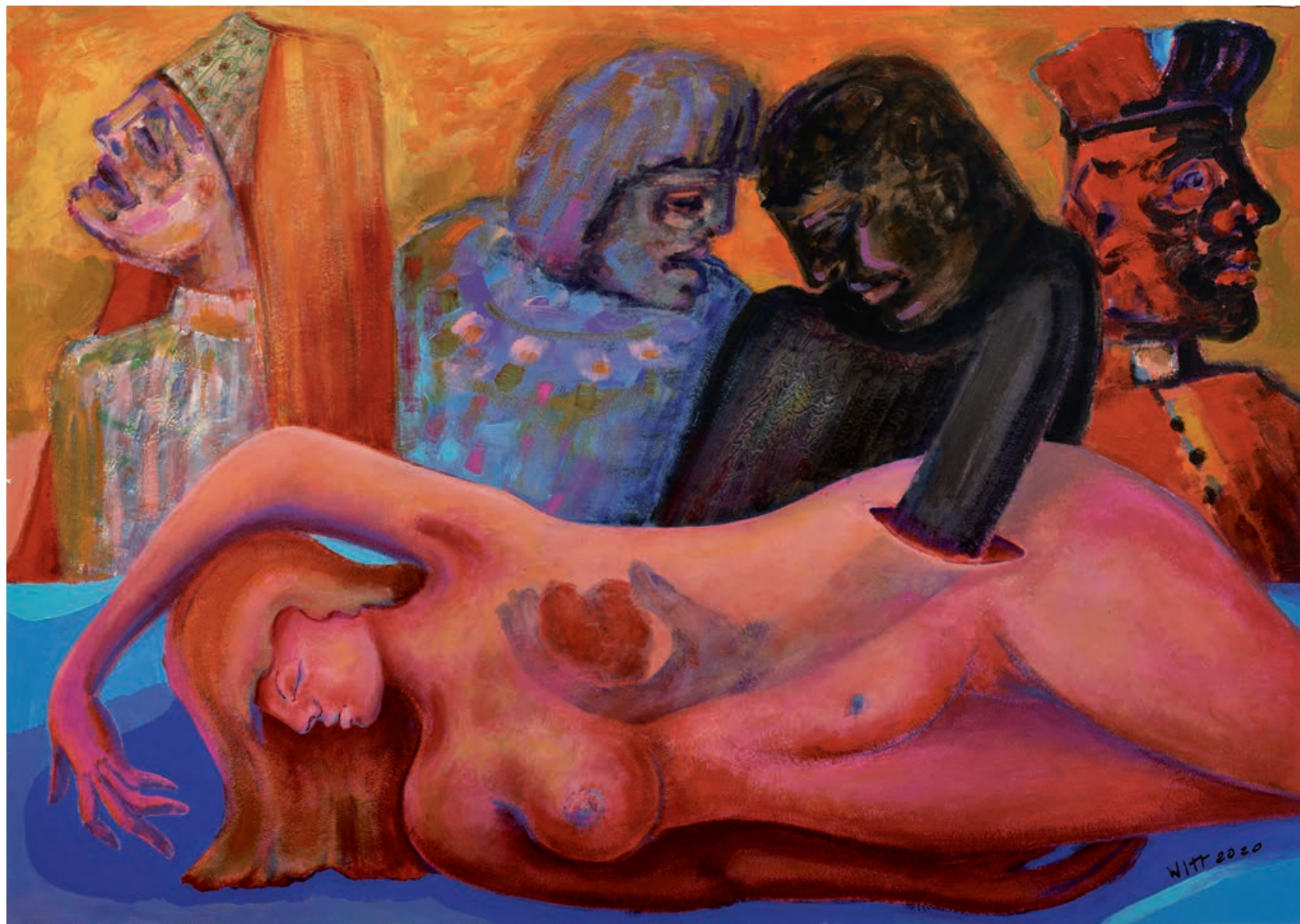
■
Kreatura 10
2018
akryl + hdf
100 × 70



■
Kreatura 15
2019
akryl + hdf
100 × 70

■
Kreatura 16
2019
akryl + hdf
100 × 70





strony 220–221

Koncert

2020

akryl + hdf

86 × 122

■

Usypiacze 3

2020

akryl + hdf

86 × 122

■

Hypnos Tanatos 3

2020

akryl + hdf

86 × 122





strony 224–225

Hypnos Tanatos 1

2020

akryl + hdf

86 × 122

■

Most w Genui

2020

akryl + hdf

86 × 122

■

Espy La Copa

2020

akryl + hdf

86 × 122

strony 228–229

Płonąca Australia

2020

akryl + hdf

86 × 122









strony 230–231

Zaraza

2020

akryl + hdf

81 × 120

■

Pandemia 2

2020

akryl + hdf

81 × 120

■

Kwarantanna 3

2021

akryl + hdf

86 × 122

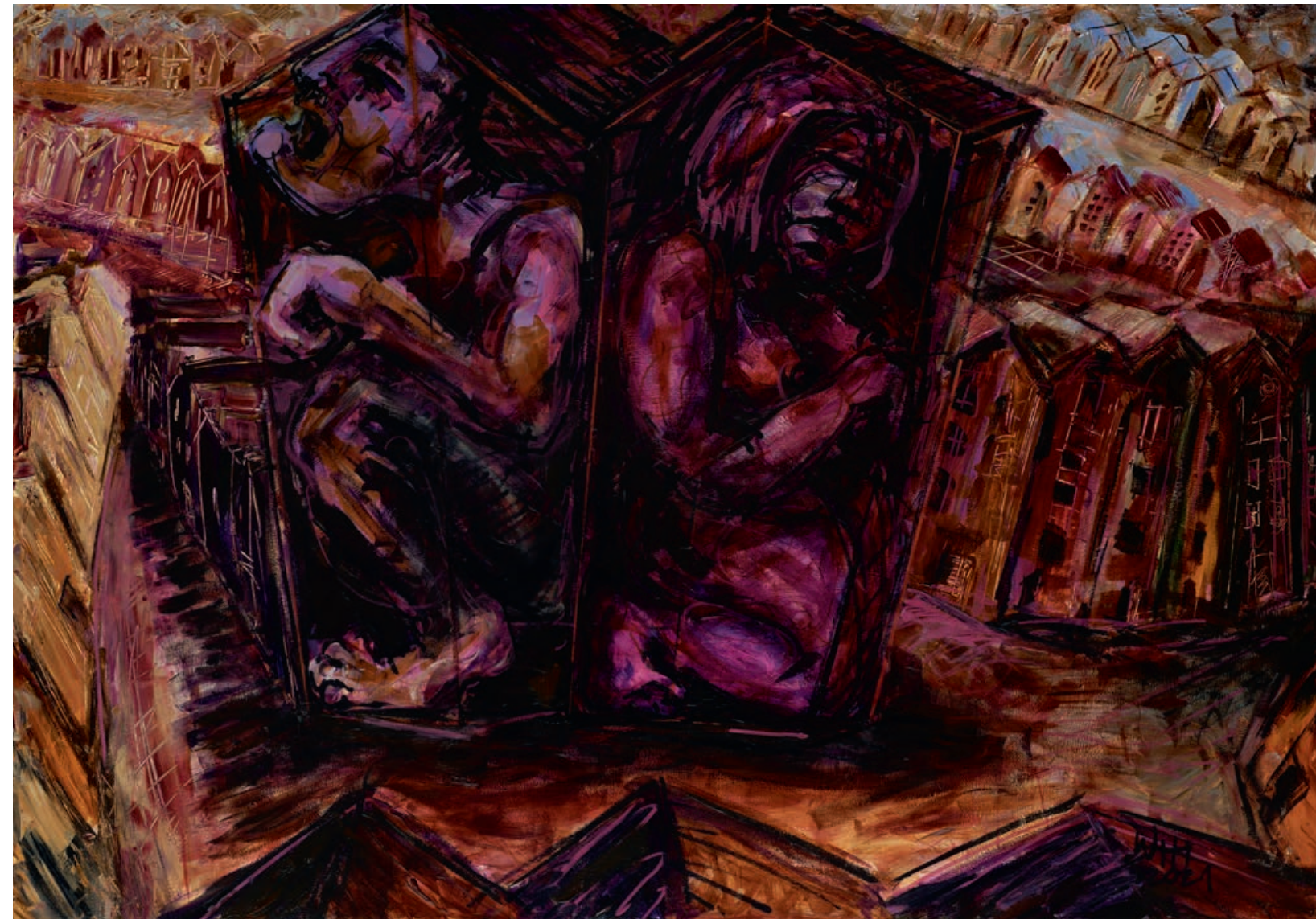
strony 234–235

Czterej jeźdźcy Apokalipsy

2020

akryl + hdf

81 × 120









strony 236–237

Pożrę cię

2022

akryl + hdf

90 × 125

■

Kolejna próba

2021

akryl + hdf

90 × 125

■

Metafizyczny błękit

2021

akryl + hdf

90 × 125

strony 240–241

A teraz zjemy cię

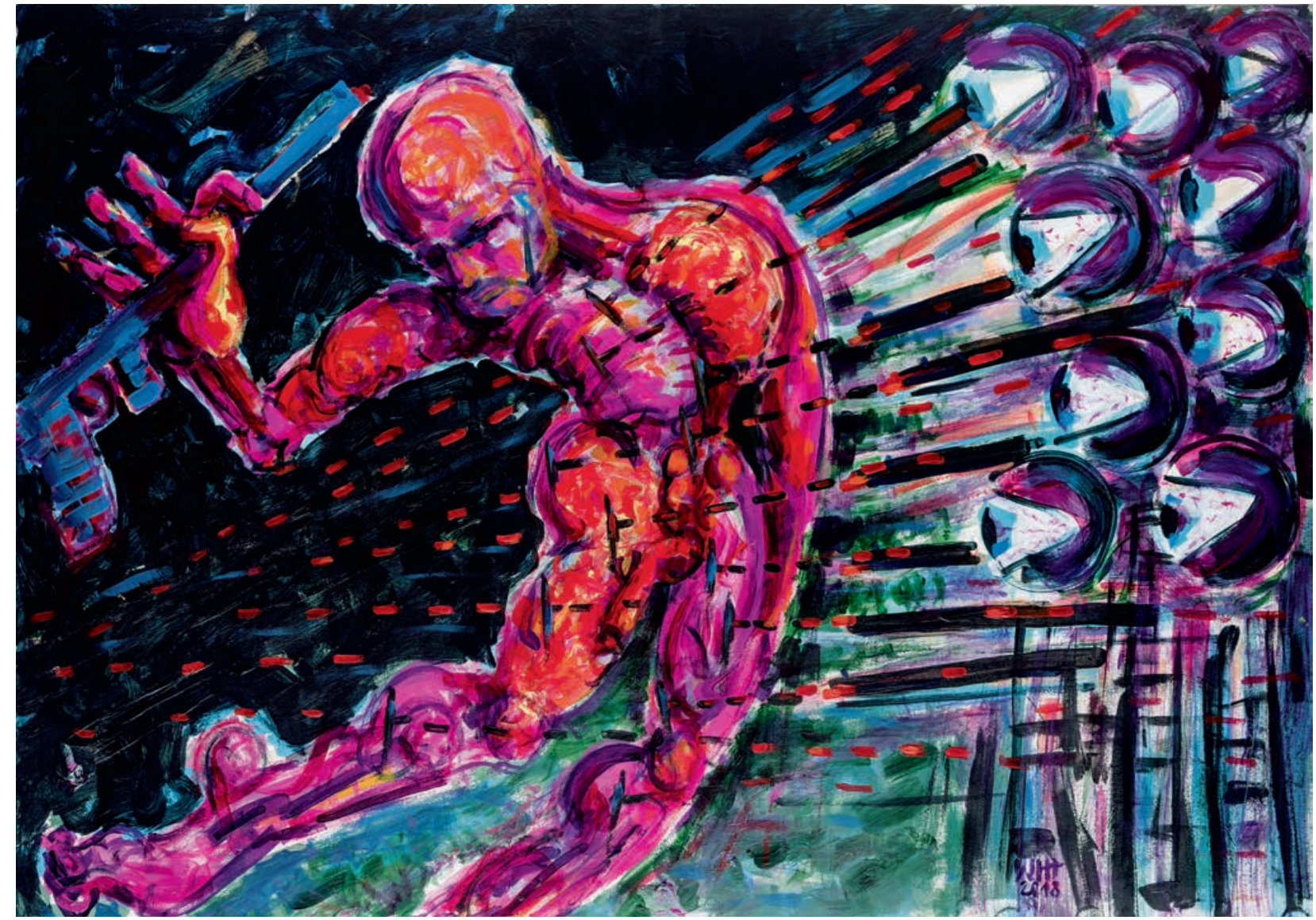
2022

akryl + hdf

90 × 125







■
We watch you 4
2020
akryl + hdf
86 × 122

■
Rozstrzelanie 1
2018
akryl + hdf
86 × 122

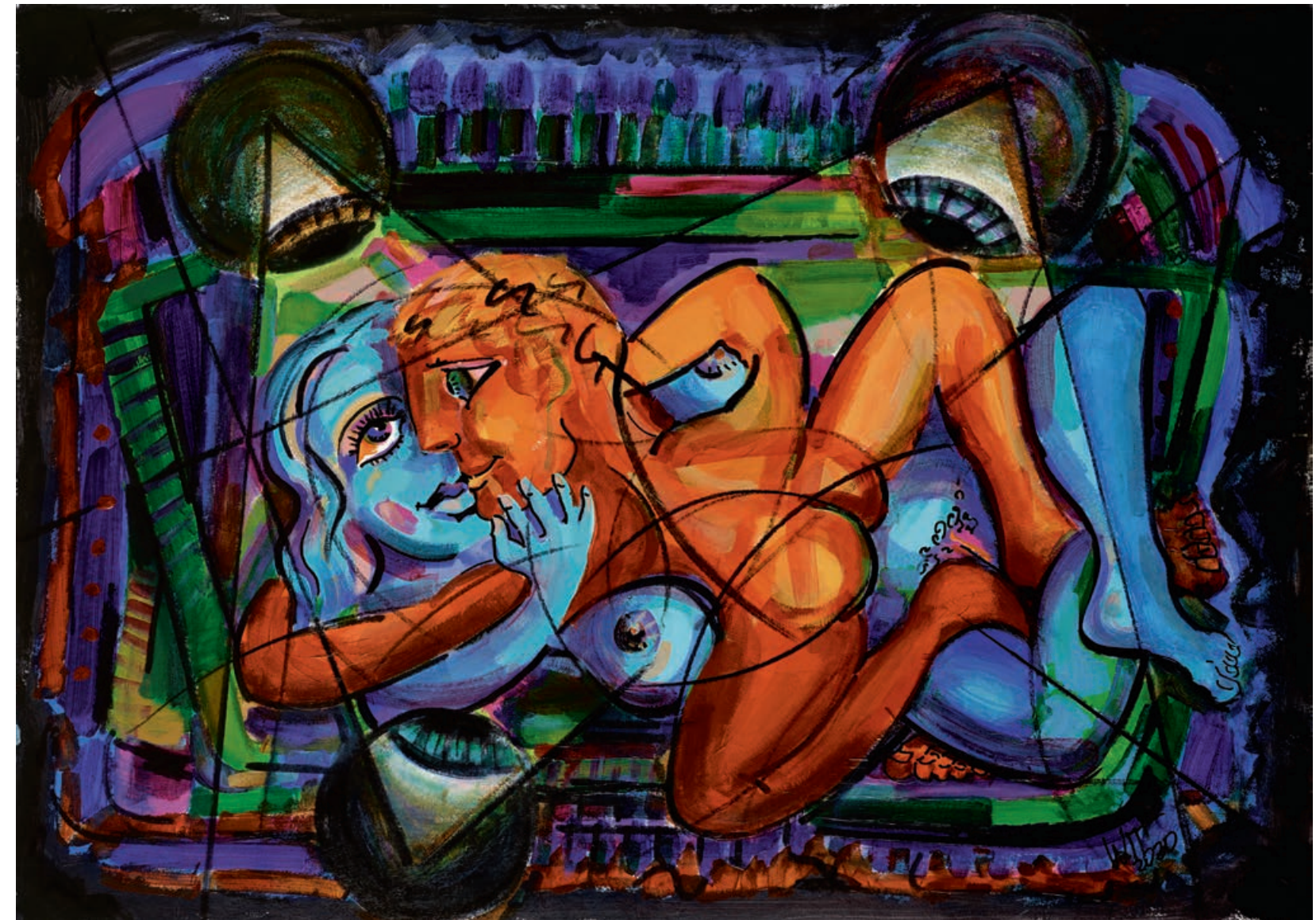
strony 244–245
We watch you 2
2019
akryl + hdf
86 × 122



WITZ 2019



NH 2019



strony 246–247

We watch you 1

2018

akryl + papier + blacha

86 × 122

■

We watch you 3

2019

akryl + hdf

86 × 122

■

Szczęście

z cyklu

We watch you

2018

akryl + hdf

86 × 122



■
Pożar w zoo
2021
akryl + hdf
90 × 125

■
Złożony
2020
akryl + hdf
81 × 120



■
Musi urodzić trumnę 3
2021
akryl + hdf
86 × 122

■
Musi urodzić trumnę 2
2021
akryl + hdf
86 × 122

strony 254–255
Musi urodzić trumnę 1
2021
akryl + hdf
86 × 122

strona 256
Uwięziony 2
2018
akryl + papier + blacha
125 × 88





W.H. 2021





Wit 07.07.2017

strona 257

Uwięziony 1

2018

akryl + papier + blacha

86 × 122

■

Egzekucja

2017

tusz + papier

42 × 30



■
Wyspa Węży
2022
akryl + hdf
90 × 125



■
**Niebieski zwycięży
czerwonego**
2021
akryl + hdf
90 × 125

strony 262–263

Skęcony
2020
akryl + hdf
86 × 122









strony 264–265

Człowiek

2020

akryl + papier + blacha

86 × 122

strony 266–267

Zamknięty

2020

akryl + papier + blacha

86 × 122

■

Chuj w gębie

2020

akryl + hdf

86 × 122

■

Horda

2021

akryl + hdf

86 × 122





■
Strach
2020
akryl + papier + blacha
86 × 122

strony 272–273

Wolves
2015
olej + papier
92 × 64

strony 274–275

Nocni tancerze 1
2020
akryl + hdf
80 × 120

strony 276–277

Nocni tancerze 2
2020
akryl + hdf
80 × 120









■
Podpalacz
2021
akryl + hdf
90 × 125

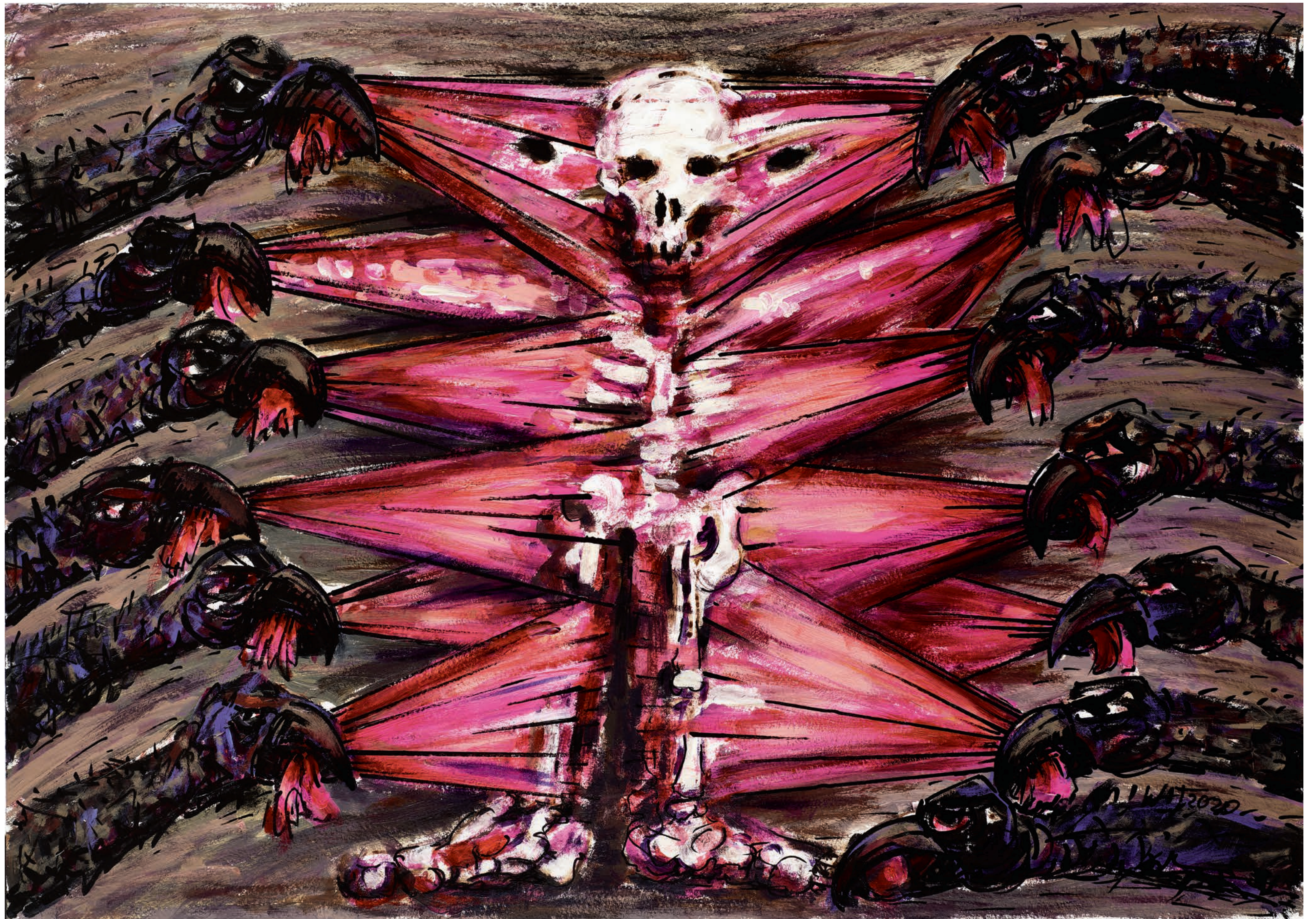
■
Smoki
2020
akryl + hdf
70 × 100

strony 280–281
Granatowe wściekłe psy
2021
akryl + hdf
90 × 125

strony 282–283
Sępy
2020
akryl + papier + blacha
86 × 122







■
Crime story
2018
akryl + papier + blacha
88 × 124

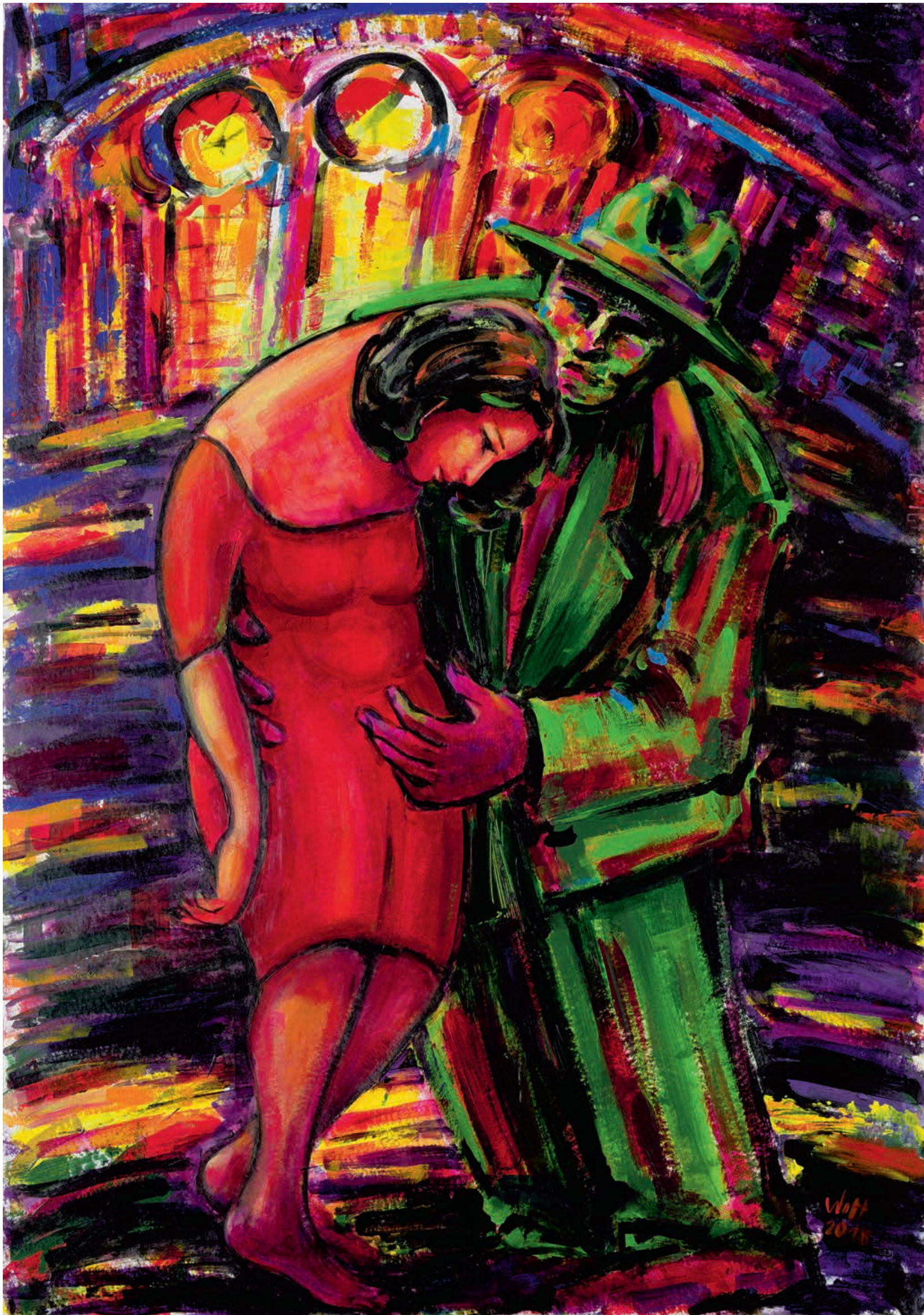
strona 286
Crime story – Nad
ranem
2018
akryl + papier + blacha
72 × 102

strona 287
Africa Nosa
2020
akryl + blat kuchenny
81 × 60

strony 288–289
Rozmowa
2018
akryl + papier + blacha
88 × 124

strony 290–291
Rozmowa 2
2018
akryl + papier + blacha
72 × 102









W.H. 2011





strony 292–293

**Chtopiec, pies,
samochód, ogień**

2019

papier + sitodruk

50 × 70

■

Rower

z cyklu

Ukraina

2022

olej + hdf

90 × 125

■

Dworzec – Kramatorsk

2022

olej + hdf

90 × 125





strony 296–297

Rodzina – Irpień

2022

olej + hdf

90 × 125

■

Rozstrzelanie T.

z cyklu

Ukraina

2022

olej + hdf

90 × 125

■

Dziewczynka

z cyklu

Ukraina

2022

olej + hdf

90 × 125





■
fot. Emilia Wernicka

■
Biała szmatka – Bucza
2022
olej + hdf
90 × 125



■
Kartofle
z cyklu
Ukraina
2022
olej + hdf
90 × 125

■
Zakupy
z cyklu
Ukraina
2022
olej + hdf
90 × 125

strony 304–305
Ostatnie zwanie
2022
olej + hdf
90 × 125







■
Teatr w Mariupolu
z cyklu
Ukraina
2022
olej + hdf
90 × 125

■
Rozstrzelanie
z cyklu
Ukraina
2022
olej + hdf
90 × 125



■
Pokój modlitw 1
2022
olej + hdf
90 × 125

■
Pokój modlitw 3
2022
olej + hdf
90 × 125

strony 310–311
Pokój modlitw 2
2022
olej + hdf
90 × 125



wystawy indywidualne

- 1983** Uniwersytet Gdański, grafika, rysunek
1987 Galeria Uni Art, Elbląg, grafika, malarstwo
1987 Galeria Promocyjna, Warszawa, grafika, malarstwo, instalacja
1988 Galeria M., Gdańsk, malarstwo, instalacje
1988 Galeria 85, Bydgoszcz, grafika
1989 Ratusz Eppelheim, Heidelberg (Niemcy), malarstwo, grafika
1990 Galeria Muzealna, Pałac Opatów, Gdańsk, malarstwo
1990 CENFORSOC Charlerois (Belgia), malarstwo, grafika
1990 Galeria Polibuda, Gdańsk, grafika, rysunek
1991 Galeria Pod Wodnikiem, Gdańsk, grafika, malarstwo
1991 Galeria Promocyjna BWA, Sopot, malarstwo, instalacja
1992 Galeria Timmel, k. Emden (Niemcy), grafika
1993 Galeria FOS, Gdańsk, grafika, instalacja
1996 BWA Bydgoszcz, malarstwo
2002 *Imaginoskop – wietrzenie wyobraźni*, Dworek Sierakowskich, Sopot, barwna grafika komputerowa
2002 Galeria Jednego Obrazu, Klub Aktora, Gdańsk
2003 *Ona i On*, Muzeum Narodowe, Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów, Gdańsk, rysunek i grafika
2004 *Nie-pokojowe rysunki*, Galeria Nova, ASP, Gdańsk, grafika, rysunek
2005 Po-Most Kultur, Dni Kultury Niemieckiej, Tczew, grafika, malarstwo
2006 *Na marginesie wielkich obrazów*, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk, malarstwo
2007 *Sceny z życia codziennego z kościołrupem w tle*, Instytut Polski w Sofii (Bułgaria), malarstwo
2007 *Urban Night Angels*, Galeria Żak, Gdańsk, fotografia
2007 *Sceny z życia codziennego z kościołrupem w tle*, Instytut Polski w Bukareszcie (Rumunia), Centrum Kultury „Tatarasi”, Jassy, malarstwo
2008 *Sceny z życia codziennego z kościołrupem w tle*, Muzeum Narodowe, Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów, Gdańsk, malarstwo, instalacje
2009 *Powidoki z podróży*, Galeria Refektarz, Kartuzy, malarstwo
2010 *My door saves me*, Galeria Akademicka, ASP, Gdańsk, fotografia
2011 *Witt w Magazynie Sztuki*, Galeria Atak Sztuki, Gdańsk, malarstwo
2011 *Wystawa na polanie*, Bąkowo k/Gdańska, grafika

- 2013** *Przegapiona obecność*, Galeria „Punkt”, Gdańsk, grafika
2015 *Szablon lata 80. i 90. XX w.*, Galeria na Chlebnickiej, Gdańsk, grafika, instalacje
2015 *PANGEA – wyzwania wyobraźni*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Ratusz Staromiejski, Gdańsk, malarstwo, rysunek
2017 *Fantomy obecności*, Galeria „Na Miejscu”, Gdańsk, grafika
2018 *Sve je na Papiru*, Centar za grafiku i vizuelna istraživanja AKADEMIJA, Belgrad, Serbia, grafika
2019 *Niekompletność*, Centrum Kultury 105, Koszalin, grafika
2019 *Fragments*, Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra, grafika
2019 *KREATURY*, Galeria Sztuka Wyboru, Gdańsk, malarstwo
2019 *Ciąg dalszy nastąpił* (razem z Jackiem Stanisławskim), Aula Główna Wielkiej Zbrojowni ASP, Gdańsk, malarstwo, grafika, rysunek
2021 *Duality*, Savchenko Gallery, Gdańsk, malarstwo, grafika
2021 *Espy la Copa*, Galeria Chlebnicka, Gdańsk, malarstwo
2021 *Patogen*, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec, malarstwo, grafika, rysunek, instalacje, multimedia
2022 *Plakat – Sławomir Witkowski*, Galeria na Chlebnickiej, Gdańsk, plakat
2022 *Specjalna operacja wizualna*, Galeria DACCO, Kostrzyńskie Centrum Kultury, Kostrzyn, malarstwo

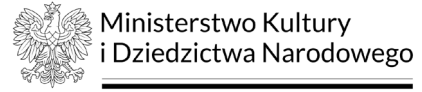
Sławomir Witkowski (1961)

W latach 1981–1986 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (dyplom w pracowni Cypriana Kościelniaka w 1986 roku). Współtwórca Nowej Ekspresji – najważniejszego ruchu artystycznego lat 80. w Polsce. Brał udział w słynnych wystawach polskiej transawangardy, m.in.: *Ekspresja lat 80.* (Sopot, 1986), *Arsenal 88* (Warszawa, 1988), *Co słychać* (Warszawa, 1988). Wprowadził w latach 80. w przestrzeń wystawienniczą Polski Północnej grafikę barwną, przetamując monopol klasycznej grafiki czarno-białej. Uprawia malarstwo, grafikę artystyczną, rysunek i fotografię (ponad 40 wystaw indywidualnych, ponad 110 wystaw zbiorowych w Polsce i za granicą). Od 1986 roku zajmuje się też projektowaniem graficznym w reklamie. W latach 1988–1998 współpracował z Teatrem Wybrzeże i Teatrem Miniatura w Gdańsku, Teatrem Miejskim w Gdyni i Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiuro, projektując plakaty teatralne, wydawnictwa i scenografię. Od 1990 roku jest nauczycielem akademickim, a od 2016 roku pełni funkcję dziekana Wydziału Grafiki ASP w Gdańsku.

fotografie na stronach 310–316 i na tylnej wyklejce: © Emilia Wernicka
autor reprodukcji prawie wszystkich prac: © Grzegorz Nosorowski

redakcja i korekta: Hanna Negowska
wybór prac: Janusz Górski, Sławomir Witkowski
projekt graficzny: Janusz Górski
DTP: Krzysztof Gotowicki

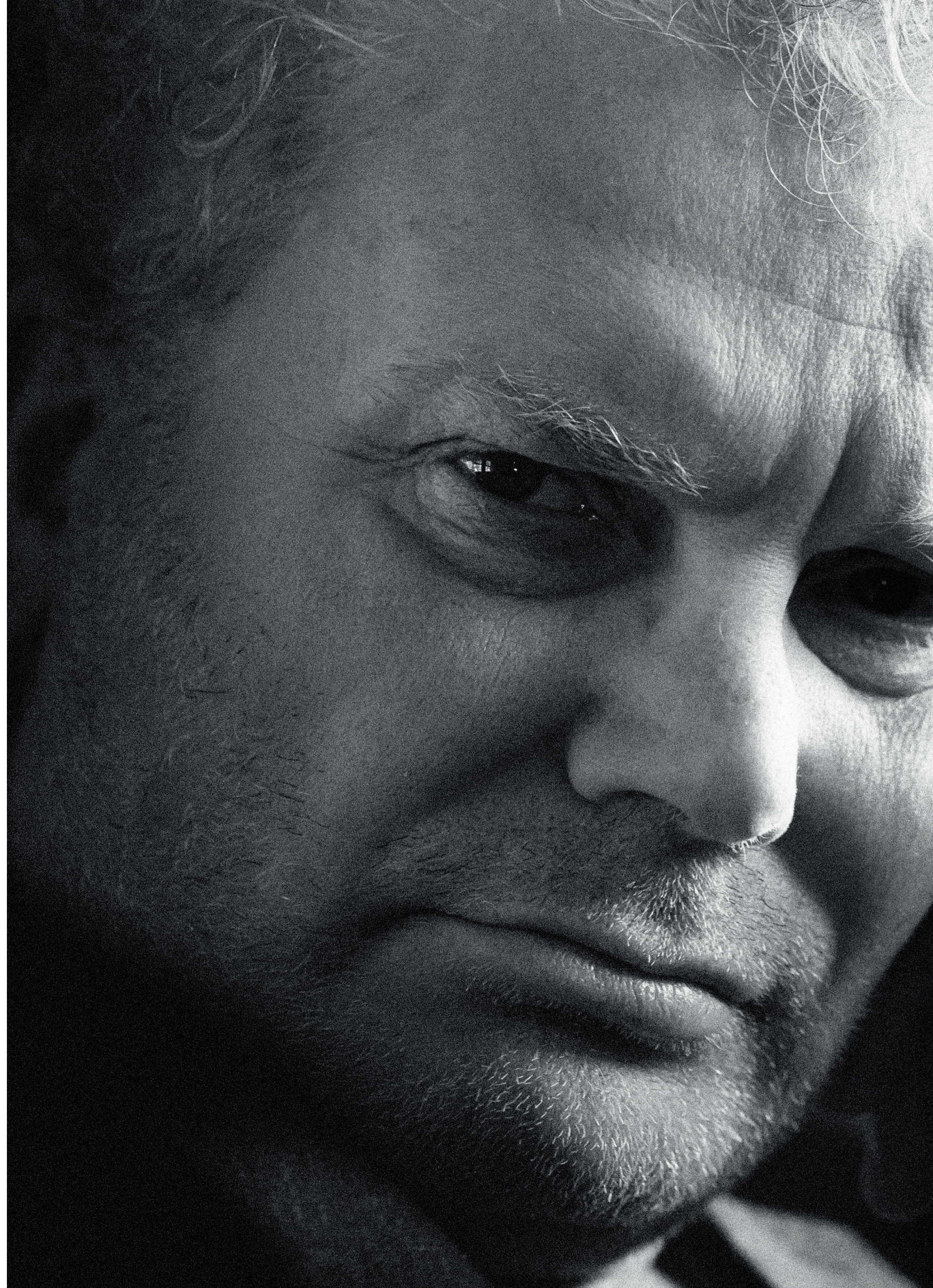
publikacja finansowana z funduszy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego



© Sławomir Witkowski, 2022
teksty © autorzy tekstów, 2022

ISBN: 978-83-66271-18-0

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Grafiki









LOUËO

BLANC
FINE TITANE
TITANIUM WHITE
BIANCO DI TITANIO
BIANCO DE TITANIO
TITANWEISS

25

COULEUR
ARTISTS
FINE

COULEUR
FINE OIL COLOURS
COULEURS
FEINE OLFARBEI
COLORES AL OLEO FINOS
масляные краски

0277901127810
8

COULEUR
FINE OIL COLOURS
COULEURS
FEINE OLFARBEI
COLORES AL OLEO FINOS
масляные краски