



**Style
formy
strategie**

**Zapisane
w pamięci**

Gdańsk 2025

**Zofia
Tomczyk-
-Watrak**

Książkę dedykuję mojemu promotorowi Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi

**Style
formy
strategie.
Zapisane
w pamięci**



1. Zofia Watrak i prof. Alfred Wiśniewski w pracowni rzeźbiarza.
Na kawałecie ukończony portret Zofii Watrak

Wprowadzenie

Dziedzictwo kultury to [...] *zasób rzeczy nieruchomych i ruchomych wraz ze związanymi z nim wartościami duchowymi, zjawiskami historycznymi i obyczajowymi uznawanymi za podstawę ochrony prawnej dla dobra konkretnego społeczeństwa i jego rozwoju oraz dla przekazania ich następnym pokoleniom, z uwagi na zrozumiałe i akceptowane wartości historyczne, patriotyczne, religijne, naukowe i artystyczne, mające znaczenie dla tożsamości i ciągłości rozwoju politycznego, społecznego i kulturalnego, dowodzenia prawd i upamiętniania wydarzeń historycznych, kultywowania poczucia piękna i wspólnoty cywilizacyjnej.*

Jan Pruszyński

[w:] *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*. T. 1. Kraków, 2001, s. 50.

Książka *Style, formy, strategie. Zapisane w pamięci* dr Zofii Tomczyk-Watrak jest realizacją mojego projektu badawczego, którego założeniem było przyjrzenie się gdańskiej ASP z perspektywy indywidualnej twórczości artystów tworzących jej historię. Uczelnia, obchodząca właśnie jubileusz 80-lecia, nie ma publikacji obejmującej tak szeroki horyzont czasowy zamknięty w poszczególnych dziełach – od kolorystycznej ewolucji poprzez rewolucję intermedialną, aż po science art. Interesowały mnie pytania – czy w procesie historycznych przemian istnieje w twórczości gdańskich artystów coś, co jest szczególnym wyróżnikiem ASP? Czy istnieje coś, co nadaje jej cechy szczególne, różniące ją od innych środowisk? Co jest lokalne, co poza ramy lokalności wychodzi, a co można uznać za uniwersalne? Bogaty materiał badawczy był w zasięgu ręki. Wy-

starczyło sięgnąć po wieloletnią działalność krytyczną dr Tomczyk-Watrak rozproszoną w katalogach wystaw, „Roczniku Sopotkim”, „Autografie” i „Słowie”, a także licznych albumach poświęconych naszym profesorom, wydawanych przez uczelnię. Moją ideą było zebranie tych tekstów w jednej książce, której stworzenia projektu graficznego się podjąłem. Przekonałem autorkę do koncepcji publikacji, sumującej jej dotychczasowy dorobek. Reszta – wybór tekstów, redakcja, niezbędne uzupełnienia – stały się jej udziałem. Realizacja projektu badawczego połączona została z założeniami projektowymi książki poddanymi ścisłemu reżimowi wewnętrznej konstrukcji, której głównym celem jest czytelność i łatwość nawigacji po zawartości książki.

Powstała wyjątkowa publikacja, której wyróżnikiem jest przede wszystkim sposób uprawianej przez autorkę, rzadkiej już, krytyki artystycznej. Dr Tomczyk-Watrak nie zamyka się w wąskiej specjalizacji, które to zamknięcie wydaje się znakiem obecnych czasów. Jej wiedza obejmuje specyfikę różnych dyscyplin – malarstwa, rzeźby, grafiki, intermedii, różnego rodzaju *art activities*. Autorka nie ogranicza się też do jednej uniwersalnej metody badawczej. Łączy formalistyczne narzędzia opisu z semantycznymi, społecznymi, biograficznymi czy psychologicznymi. Nie unika też tonów publicystycznych, a nawet ocen politycznych, jeśli uznaje to za konieczne. Środki opisu wyznacza każdorazowo praktyka artystyczna, a jej zmienność decyduje o zmianie metody. Pozwala jej na to nie tylko wiedza i wykształcenie, ale także bliskie relacje z artystami, budowane niemal przez pół wieku.

Początkiem jej zainteresowania sztuką były studenckie teatry awangardowe, zwłaszcza te tworzone przez plastyków. Teatrologiczne rodowody, strukturalna szkoła, którą przeszła pod okiem prof. Edwarda Balcerzana, pisząc pod jego kierunkiem doktorat *Znak plastyczny w teatrze Józefa Szajny*, dały jej wyjątkową zdolność swobodnego poruszania się w interdyscyplinarnych przestrzeniach, czego dowodem są jej publikacje.

Wiedza dr Zofii Tomczyk-Watrak, jej doświadczenie oraz analityczny umysł stanowiły i nadal stanowią zaplecze intelektualne dla dziesiątek artystów i artystek tworzących na Pomorzu. Sądzę, że nie będzie przesadą stwierdzenie, że wielu z twórców nigdy nie zaistniałoby w świadomości społecznej bez analizy ich twórczości dokonanej, opisananej i opublikowanej przez dr Zofię Tomczyk-Watrak.

Wydawnictwo *Style, formy, strategie. Zapisane w pamięci* jest nie tylko doskonałym źródłem wiedzy dla studentów, absolwentów oraz pracowników naszej *alma mater*, ale i jednym z kamieni węgielnych akademickiego gmachu, wyznaczającego azymut zrozumienia wyjątkowości naszego środowiska w aspekcie źródeł historycznych oraz współczesnych kontekstów kulturowo-cywilizacyjnych. Krytyka artystyczna bowiem jako wartość kultury, ma wielki potencjał, nie tylko pomagając w analizie formalnej i interpretacji sztuki, ale także stając się żywym dialogiem społecznym, który prowadzi do spotkania innych jednostek, jak i współczesnych problemów kulturowych. Dobrze przedstawiona krytyka, a taką prezentuje Zofia Tomczyk-Watrak, nie tylko wartościuje prace, ale także wytycza kierunki rozwoju sztuki, umożliwia spojrzenie na współczesny świat i tworzenie bardziej świadomego, otwartego i wolnego społeczeństwa.

Stawomir Witkowski

Zapisane w pamięci

Jestem tym, co pamiętam

Richard Restak

9

1. J. Jedliński, *Lokalność – powszechność*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 74–79.

2. J.S. Ackerman, *Historia sztuki a problemy krytyki*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 222–235.

Moje związki ze środowiskiem kulturalnym Gdańska trwają od 50 lat. Dlatego jestem szczególnie wdzięczna prof. Sławomirowi Witkowskiemu oraz rektorowi Krzysztofowi Polkowskiemu za umożliwienie mi zebrania w jednej publikacji tekstów pisanych przez minione lata, rozproszonych w różnych miejscach, głównie w katalogach wystaw, w „Autografie”, „Gdańskim Roczniku Kulturalnym”, „Roczniku Sopotkim”, a także w monograficznych albumach, których wydawcą była Akademia Stuk Pięknych w Gdańsku.

W wywiadzie dla Fundacji „Chmura” Maks Wroniszewski zadał mi pytanie, czy czuję się krytykiem lokalnym. Z pewnością tak, choć lokalność nie ma dla mnie pejoratywnego znaczenia. Lokalność nie znaczy bowiem prowincjonalność. Jak pisał Jaromir Jedliński: [...] *doświadczenia regionalne posiadają istotne znaczenie, kiedy konfrontowane są z sytuacją globalną*. W kulturze otwartej lokalność zawiera potencjał uniwersalności *jeśli zakorzenieniu towarzyszy świadomość wartości odmiennych i wola wymiany doświadczeń*.¹

Terytorialnie, z racji miejsca zamieszkania, związana jestem z Gdańskiem i w naturalny sposób moja uwaga koncentrowała się na lokalnej scenie artystycznej. Jednak z perspektywy indywidualnego dzieła nie jest istotne miejsce jego powstania, ale jego reguły wytyczone przez artystę, które sprawiają, że ze swej istoty dzieło jest osobnym światem, zakorzenionym lokalnie i jednocześnie powszechnym ze względu na uniwersalny język wartości i znaczeń, jakim posługuje się sztuka.

Ideą moich wyborów było skoncentrowanie się na opisie indywidualnego dzieła artystów, związanych z gdańską Akademią Sztuk Pięknych tych, których poznałam osobiście na przestrzeni czasu. Ich lista, choć z konieczności niepełna, składa się na obraz środowiska i tożsamość artystyczną samej akademii. Dorobek indywidualny w sposób naturalny utożsamiany jest z dorobkiem i prestiżem uczelni. Pozwala śledzić jej historię, zmiany pokoleń, a wraz z nimi przewartościowania – od lokalnej tradycji przez ewolucyjne przemiany do rewolucyjnej opozycji. Osobiście jestem wyznawczynią poglądu, że historia sztuki jest dodawaniem wartości, a nie ich odejmowaniem ze względu na dezaktualizację dzieł powstałych wcześniej. Te powstałe wcześniej są tak samo ważne jak te aktualne.² Historia gdańskiej ASP jest sumą tych wartości.

Istotniejsze było dla mnie dotarcie do unikalności, niepowtarzalności dzieła, niż absolutyzowanie standardowych wartości. Bardziej interesuje mnie historia indywidualności niż typowości. Stąd moim priorytetem, jako krytyka, była pogłębiona analiza twórczości artystów, zwłaszcza tych, których poznałam osobiście. Dotarcie do tego, co niepowtarzalne i indywidualne, wydaje się najtrudniejszym do opisanego aspektem twórczości. Jego uchwycenie nie jest jednak możliwe bez dostrzegania w otoczeniu artysty tego, co jest w pewnym sensie typowe i pokoleniowo wspólne, co stanowi estetyczne, społeczne i polityczne uwarunkowania. Historia ASP w Gdańsku ma swoją lokalną specyfikę, związaną z mitem założy-



2.
Zofia Watrak otwiera wystawę rzeźby
prof. Stanisława Radwańskiego
w galerii „Refektarz” w Kartuzach
2023

cielskim pierwszego powojennego pokolenia. Mierzyło się z nim każde następne pokolenie. Z napięcia między historią a indywidualną ekspresją rodziła się niepowtarzalność własnych wyborów i osobnej drogi twórczej. Niedawni uczniowie przejmowali pracownie swoich mistrzów, zapisując kolejną kartę historii uczelni. Choć bliski był mi strukturalizm (doktorat zrobiłam pod kierunkiem prof. Edwarda Balcerzana na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), to jednak moje osobiste refleksje dotyczące sztuki i estetyki, nigdy nie były wyabstrahowanym modelem, przykładanym do praktyki artystycznej. Na przestrzeni 50 lat kontaktów z artystami raczej towarzyszyłam zmieniającym się praktykom artystycznym w zmieniających się kontekstach czasu, uwarunkowań społecznych, politycznych, w jakich byliśmy wspólnie zanurzeni. Stąd zmieniał się sposób pisanie, użytych środków opisu i refleksji estetycznej, a ta ewoluowała od koloryzmu i autonomicznie traktowanego dzieła po estetykę bio-artu, wyrosłą z refleksji post-humanizmu, pod wpływem odkryć biotechnologii. Interdyscyplinarność z naukowym zapleczem staje się polem badawczym nowej estetyki, skoncentrowanej na fenomenie życia jako takiego. Związek sztuki z naukami przyrodniczymi skłania do przededefiniowania hierarchii wartości, znanych zachodniej kulturze humanizmu, zwłaszcza dominującej pozycji człowieka.

Moje kompetencje jako krytyka sztuki nie mają charakteru wyabstrahowanego. Wynikają raczej z wieloletniego doświadczenia, ciągle poszerzanego obszaru obserwacji i wiedzy, zdobywanej w bliskiej relacji z artystami. Koncentrowałam się na praktyce artystycznej i jej różnorodnych uwarunkowaniach. Unikałam przykładania uniwersalnych kategorii do oceny indywidualnej praktyki, choć mogła się wpisywać w bardziej ogólnie funkcjonujące koncepcje, warunkowane na przykład pokoleniowymi preferencjami.

Przywilej wieku, a także rola świadka, czasem uczestnika, czyni mój opis w jakimś stopniu dokumentem przeżytego z artystami czasu. Łączyły mnie z nimi szczególne więzi, rozwijane i pogłębiane przez lata, bez względu na to, jaką reprezentowali orientację czy postawę estetyczną. Wybór publikowanych tekstów jest tych więzi śladem i zapisem pamięci niezliczonych spotkań, który pozostał w opisie ich dzieła. To pamięć określa nas, kim jesteśmy i jak długo żyjemy. Choć podjęłam się roli pośredniczenia między artystą, jego dziełem a odbiorcami, to tak naprawdę robiłam to dla siebie. Każde spotkanie było jak otwarcie drzwi do osobnych światów, które budowało i poszerzało mój własny świat, a jego opis ewaluował – od sformalizowanego, obiektywnego dystansu do subiektywnych, czasem bardzo prywatnych wątków. Tak się działo, kiedy z biegiem czasu moje relacje z artystami stawały się bardziej osobiste i przekształcały się w przyjazne więzi utrwalane, bywało, biesiadnymi spotkaniami i rozmowami nie tylko o sztuce. Zaczęłam dostrzegać specyfikę pracowni, osobistego otoczenia, cech charakteru i sposobu bycia, których odbicie znajdowałam w dziele. Z założenia, bez przyjmowania z góry określonej pozycji teoretycznej, każde spotkanie było jak podróż w nieznanne.

rozdział I

Malarstwo

Szkoła sopocka. Mit założycielski

Termin „szkoła sopocka” stworzony został przez krytykę artystyczną w okresie socrealizmu. Odnosił się do miejsca powstania powołanej w sierpniu 1945 roku uczelni, początkowo znanej jako Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, a przemianowanej w grudniu 1945 roku na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Gdańsku. Od początku pojęcie to było niejednoznaczne i budziło kontrowersje. Dla samych artystów, którzy przybyli na Wybrzeże z misją budowy uczelni, „szkoła sopocka” nie oznaczała ani stylu, ani zjawiska artystycznego, była dla nich raczej rodzajem wspólnoty ludzi o podobnych rodowodach estetycznych i celach, ale też związanych silnymi więziami towarzyskimi, wzmacnianymi faktem, że dzielili wspólne miejsce pracy, życia i zabawy. Tym miejscem był Sopot, a willa Bergera na ul. Obrońców Westerplatte ich swoistą enklawą i azylem. Tu mieszkali i pracowali. Granice tych przestrzeni były ruchome i nieostre.

Pierwsza grupa, wydelegowana przez I Ogólnopolski Zjazd Plastyków, przybyła do Sopotu w roku 1945. Byli to: Józefa Wnukowa, Hanna i Jacek Żuławscy, Janusz Strzałek, Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki i Marian Wnuk. W następnych latach dołączyli do nich: Artur Nacht-Samborski (1946), Jan Wodyński (1947), Stanisław Teisseyre (1950), Stanisław Borysowski (1953), Jan Cybis (1955) i Piotr Potworowski (1958). Oni to tworzyli niepowtarzalny klimat powojennego życia Sopotu, który w przeciwieństwie do Gdańska mało doświadczony zniszczeniami wojennymi, stał się prawdziwym centrum kulturowym. Oprócz PWSSP rozpoczynały działalność szkoła muzyczna, filharmonia, teatr, stowarzyszenia twórcze i Biuro Wystaw Artystycznych. Dla artystów Sopot był niczym mały Paryż, którego klimat znali, stanowił również namiastkę atmosfery artystycznego Lwowa. Chcieli go odtworzyć, budując własny świat artystycznej arkadii. Na przekór oficjalnej rzeczywistości PRL-u, stylem bycia nadawali mu barwy przedwojennej cyganerii.

Radość z odzyskanego życia, możliwość pracy artystycznej nadawała ton ich twórczości tamtych lat, która z trudem poddawała się rygorom obowiązującej ideologii. Swoisty unik, jaki stosowali, łącząc postulatyczny temat z tradycją kolorystyczną, był przedmiotem ówczesnych analiz krytycznych. Nim zaczęli odnosić sukcesy na kolejnych Ogólnopolskich Wystawach Plastyki, termin „szkoła sopocka” miał zabarwienie pejoratywne, ponieważ dostrzegano w niej zespół cech niepożądanych w świetle obowiązującej doktryny. Negatywnie oceniano przewagę pejzaży i martwych natur nad malarstwem tematycznym, a te nieliczne polityczne i historyczne obrazy uznawano za mało przekonujące. Wielki dzień „szkoły sopockiej”, w ocenie krytyków, miał nadejść, gdy przy swoim mistrzowskim opanowaniu koloru przezwycięży formalizm, wszelkie „ładności”, „malarskie materię”, gdy ostatecznie zwycięży realizm socjalistyczny.

Na pierwszym etapie wprowadzania w życie obowiązującej doktryny frontalny atak skierowany był przeciwko kolorystom, choć zaraz po wojnie byli najbardziej wiarygodnymi partnerami władzy. Obejmowali wówczas redakcje pism artystycznych, zarządy związków twórczych, decydowali o profilu artystycznym większości uczelni artystycznych. Teraz tracili dominującą pozycję, a często też stanowiska. Ich

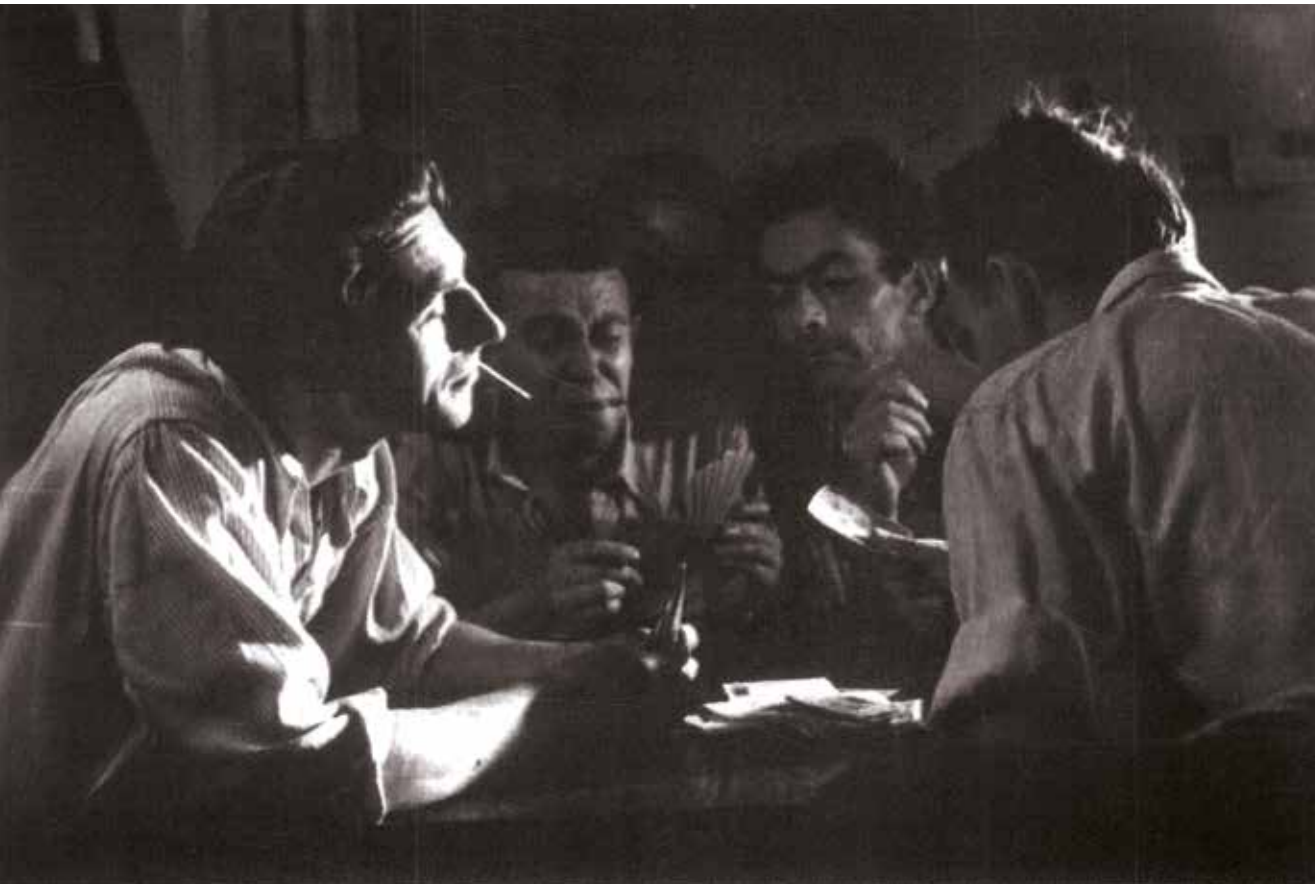


3.
Od lewej:
Rajmund Pietkiewicz,
Stanisław Teisseyre
1954

obrazy na wystawach były krytykowane i odrzucane, zarzucano im „formalizm”. System ujawnił jednak luki i sprzeczności, co przy ewolucji polityki kulturalnej pozwalało na większą swobodę twórczą. Kolorysty odzyskali więc znaczącą pozycję. Na kolejnych wystawach należeli do najczęściej nagradzanych, a wśród nich byli także artyści „szkoły sopockiej”. Krytyka pochlebnie odnotowała ich wysiłek w stosowaniu realistycznych środków wyrazu przy udatnym utrzymaniu zdobytych wcześniej umiejętności kolorystycznej budowy obrazu. Stanowić to miało o specyfice szkoły, postrzeganej jako monolityczne i skonsolidowane środowisko. Wydawać by się mogło, że walka ideologiczna, znamieną dla tych czasów, ich nie dotyczyła. Nie mieli przeciwników innych opcji artystycznych. Ich pozycja na uczelni i we władzach ZPAP była nienaruszona. Stanowili solidarną grupę, którą omijały konflikty personalne.

Tymczasem nowe światło na ocenę „szkoły sopockiej” rzuca Rajmund Pietkiewicz w swoich niepublikowanych dotąd wspomnieniach. Jego relacja wnosi mało znane, a istotne wątki politycznych i partyjnych kontekstów, pomijanych w relacjach Józefa Wnukowej, która była główną apologetką środowiskowej wspólnoty. Według Pietkiewicza partyjne uwarunkowania były najpotężniejszym rzeźbiarzem czasu i nikt nie mógł i nie chciał się im przeciwstawić. Każdy, kto chciał brać udział w życiu artystycznym, wносił do puli propagandy swoją daninę. Pietkiewicz nie miał wątpliwości, że szkoła degradowała wybitnych artystów, a wynosiła słabych. Przyczyny widział w specyficznym mecenacie partii. Polityka wystawowa, według Pietkiewicza, warunkowała żywot „szkoły sopockiej”. Przystała istnieć, gdy zmieniły się priorytety partii. Z relacji Wnukowej wynika natomiast, że nie widzieli problemu w realizacji narzuconego systemu, ponieważ nie sprzeniewierzyli się rzetelności warsztatowej i pozostali wierni wyznawanym wartościom estetycznym. Z socrealizmu, w jej przekonaniu, łatwo wyszli bez uszczerbku dla własnej twórczości. Szybko odnaleźli własne drogi. Nie widzieli potrzeby etycznego rozliczenia. Z jej relacji wynikać może, że w ogóle nie zdawali sobie sprawy z istoty systemu. Udział w propagandzie politycznej traktowali jak udział w zawodach. Chcieli być mistrzami w swoim zawodzie i wygrywać. Ten aspekt motywacji i dokonywanych wyborów wydaje się najbardziej kontrowersyjny. Z perspektywy czasu istotne jest pytanie, czy była to tylko obronna strategia przetrwania z niezbędnym dla sztuki mecenatem państwa, czy autentyczne przekonanie o słuszności dokonywanych wyborów. Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Akcentowanie wspólnotowości było uzasadnione pokoleniowymi przeżyciami. Mieli za sobą aktywną walkę w ruchu oporu, niektórzy przeżyli obozy jenieckie i koncentracyjne. Natomiast kapistowska przeszłość stawiała przed nimi priorytety estetyczne ponad etycznymi. Znamienne, że gdy pracowali zespołowo nad *Pierwszomajową manifestacją w 1905* dyskutowali nie nad tematem, a nad formą. Pochłaniało ich nie ideologiczne przesłanie obrazu, tylko kompozycja i kolorystyka, omawiali każdy detal. Temat był dla nich bez znaczenia. A od pojęcia grupy do kolektywu droga nie była daleka, nie mieli więc oporów.

Program, zgodny z wytycznymi politycznymi, miał wdrażać Janusz Strzatecki, gdy po powrocie ze stypendium w Paryżu w 1950 roku po raz drugi został rektorem PWSSP. Przywiózł z Paryża kopie dawnych mistrzów, m.in. Tycjana, Rubensa,



4.
Od lewej:
Rajmund Pietkiewicz,
Roman Usarewicz,
Władysław Jackiewicz
1956

Veronesa, które wraz ze swoją asystentką, Marią Rostkowską wykonali w Luwrze. Miały one, w myśl jego koncepcji, być podstawą edukacji studentów w duchu realizmu socjalistycznego. Projekt ten, oparty na renesansowych wzorcach nie znalazł akceptacji w środowisku. Stał się przyczyną poważnego kryzysu i ostrego konfliktu Strzaleckiego z profesurą, głównie z Juliuszem Studnickim. Nie udało mu się stworzyć wokół siebie grupy ani przeprowadzić reorganizacji uczelni, zsynchronizowanej z ideologią partii. Według Pietkiewicza Strzalecki przegrać musiał także dlatego, że swój program forsował nieakceptowanymi metodami, wykorzystując prywatne kontakty i rozmowy do nacisku politycznego. Ostatecznie wygrał Studnicki ze swoją bardziej nowoczesną wersją Manetowskiego realizmu. Stał się jednym z najczęściej nagradzanych artystów systemu, ale też na marginesie tej oficjalnej twórczości kontynuował cykl grotesek. Pietkiewicz wspomina, jak przychodził do niego Studnicki z koncepcją skandalizującej wystawy, a były to lata 50. Nie znajdując akceptacji dla skandalu, angażował się w organizację karnawałowych imprez, takich jak „pochody masek”, „bale na dnie morskim”. Zwyczajny powrót ze SPATiF-u przemieniał się w dziwaczny korowód jego przybocznej gwardii z marynarkami założonymi przodem do tyłu, z guzikami na plecach. Gwardia z wymyśloną przez niego quasi strukturą organizacyjną towarzyszyła mu w Chmielnie, gdzie urządzał „marsze na Chmielno” i fikcyjne sceny historyczne, dokumentowane rysunkami. Warte też odnotowania były, inspirowane różnymi epokami, kostiumowe bale karnawałowe, które stały się niemal tradycją sopockiej uczelni. Uczestniczyli w nich studenci i profesorowie.

Nastrój kawiarnianego i karnawałowego Sopotu tamtych lat miał niewątpliwie wpływ na rozwój ruchu teatralnego z udziałem studentów uczelni artystycznej, wspieranych przez profesorów kolorystów. Było to coś więcej niż potrzeba zabawy. Z tradycji karnawału wywodziło się poczucie wolności, bowiem ze swej istoty wymierzony był on w hierarchie społeczne, władzę, normy społeczne, które zastępowane były własnym ceremoniałem. Bim-Bom, Co-to, Cyrk Tralabomba uderzały w sekciarski charakter licznych wtedy grup agitacyjno-artystycznych. Przywracały sens lirycznemu przeżywaniu świata, marzeniom i poetyckiej metaforze. Znamienne, że rozwijana do lat 70. tradycja studenckiego ruchu teatralnego, mimo zmieniających się kontekstów społeczno-politycznych zachowała charakterystyczny dla środowiska estetyzujący charakter jako swoistą formę uniku przed angażowaniem się w polityczne treści. Był to niewątpliwie spadek odziedziczony po „szkole sopockiej”, która stała się częścią środowiskowej mitologii i lokalnej tożsamości do lat 80., kiedy to młode pokolenie jawnie przeciwstawiło się tradycji własnej uczelni. Dla własnej alternatywnej sztuki tworzyli undergroundowe przestrzenie. W krytyce dla ich opisanie pojawiło się opozycyjne do „szkoły sopockiej” pojęcie – „nowa szkoła gdańska”. Dziś oba pojęcia mają znaczenie wyłącznie historyczne.



5.
Rajmund Pietkiewicz
Pejzaż krymski
37 x 37 cm
olej + płyta
1960

Rajmund Pietkiewicz

Artysta samotny z wyboru

Dorobek artystyczny, jaki zostawił Rajmund Pietkiewicz, obejmuje okres od 1958 do 2011 roku, ale jest to już wybór dokonany przez malarza, który sam ocenzurował swoją twórczość, kierując się indywidualną oceną sztuki mu współczesnej i systemem coraz wyraźniej kształtujących się wartości. Ciągłe weryfikował własną twórczość, niszcząc to, co uznawał za błędne lub z perspektywy czasu nieważne. Miał ambiwalentny stosunek do sukcesu. Trzeba go pielęgnować i nieustannie potwierdzać raz ustalonym, rozpoznawalnym znakiem autorskim, co wydawało mu się poniżające i fałszywe. O zaszczyty nie dbał, bo za duży w nich widział ciężar. (*Wolę już mieć kilka prac i żadnego hałasu wokół nich* – pisał.) Niewiele więc wiemy o jego wczesnej twórczości, tej z okresu przedwojennego, gdy był uczniem Pomorskiej Szkoły Sztuk Pięknych Wacława Szczepieńskiego, i tej z okresu wileńskiego, kiedy studiował w pracowni Antanasa Gudaitisa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Litewskiego. Zniszczył też i późniejsze obrazy. Przepadł cykl powojenny z 1958 roku *Pejzaże gdańskie*, wszystko, co namalował w czasie pełnienia funkcji rektorskiej w gdańskiej uczelni artystycznej w latach 1965–1969. Wtedy to podjął też decyzję wycofania się z życia publicznego i pracy w absolutnej izolacji, bez udostępniania jej efektów innym. Coraz częściej dręczyły go niepewności i zatamania. Po latach napisze: [...] *zestarzałem się, nie mam o sobie tak dobrego zdania jak niegdyś, [...] moje niepokoje są inne, ogólniejsze, przerzucam [je] teraz na papier, a w swoje malarskie rezultaty coraz mniej wierzę.*³

³ Wszystkie cytaty pochodzą z niepublikowanych wspomnień i opowiadań, pisanych przez Rajmunda Pietkiewicza od 1970 r. Dzięki życzliwości rodziny zostały udostępnione autorce.

Pisać zaczął późno, bo dopiero od 1970 roku, spełniając swoje wczesne pasje literackie, odsunięte na lata decyzją matki, która w listopadzie 1935 roku zapisała go na nauki do Wacława Szczepieńskiego, ukierunkowując tym samym jego życie. Wydawał swoje książki autorskim nakładem w kilkunastu zaledwie kolekcjonerskich egzemplarzach. Projektował do nich ilustracje, starannie oprowaź, ozdobił okładki złotymi tłoczeniami. Rozdawał tylko najbliższym. Ten obszar twórczości Rajmunda Pietkiewicza jest kompletnie nieznan. Wielka to szkoda, bo tam właśnie odnaleźć można cenną wiedzę, dotyczącą jego życia, motywacji podejmowanych decyzji, wyznawanych wartości, w tym także artystycznych. Istotny jest również historyczny kontekst czasu, odradzającego się po wojnie życia artystycznego na Wybrzeżu, widziany z perspektywy malarza, który miał w tej historii swój udział, został do niej zaproszony, ale jednocześnie był poza jej głównymi, dominującymi trendami. Jest to relacja tym bardziej cenna, że pozostaje w kontrapunkcie do tej jedynie znanej nam, przekazywa-

nej uczniom przez kolorystów przybyłych na Wybrzeże. Kolejne pokolenia żyły w cieniu ich autorytetów i legendy, jaką wokół siebie zbudowali. Ugruntowały ją wspomnienia prof. Józefy Wnukowej, spisane przez Henrykę Dobosz w „Pomeranii”. Mimo licznych publikacji, ta narracja była dotąd niezweryfikowanym źródłem wiedzy o początkach gdańskiej uczelni i jej twórcach. Idealistyczny przekaz, utrwalany przez kolejne pokolenia uczniów, dał obraz monolitycznego środowiska, zespólnego prywatnymi przyjaźniami i wspólnymi celami artystycznymi. Relacja Pietkiewicza tę znaną już historię uzupełnia, ale w wielu miejscach jej zaprzecza. Od początku aktywnie uczestniczył w społeczności artystycznej i jej przedsięwzięciach, nigdy jednak nie czuł się częścią wspólnoty. Z czasem postawa uczestnika przeradza się w postawę obserwatora i autsajdera. Wyłania się z jego pisanego (w formie dzienników, opowiadań i poezji) wizerunek człowieka doświadczającego traumatycznymi przeżyciami wojennymi, dla którego sztuka, przez przypadek, stała się drogą do budowania własnej autentyczności i autonomii. Paradoksalnie jednak autonomiczność zawiodła go do niezrozumiałej dla niego samej samotności. Rekonstruuąc czas, próbował zrozumieć przede wszystkim siebie. Trzeba było perspektywy minionych lat i zdarzeń, by spojrzeć wstecz na pasjonujące go niegdyś sprawy, prawdy, w które przestał wierzyć, dążeń i cele, ku którym zmierzał, przyjaźnie i związki utracone. Pisząc, chciał się zastanowić, jaką to wszystko miało dla niego wartość. Mając świadomość, że jest to jego osobista podróż w świat jego własny i do niego adresowany, to jednak miał nadzieję, że może być przyczynkiem do bardziej ogólnych refleksji dotyczących czasu, miejsca i otoczenia. Niewątpliwie też pisanie wypełniało mu próżnię po rezygnacji z uczelni.

Do Gdyni przyjechał z rodzicami z Wilna w roku 1935. Zamieszkali w biednym domku portowej dzielnicy robotniczej. Był tak mały, że nie mieścili się w nim razem, często więc z bratem nocowali w lesie. Miał 15 lat, gdy matka zapisała go na nauki do Wacława Szczęblewskiego. Pomorską Szkołę Sztuk Pięknych ukończył w 1938 roku. Został malarzem, jak wspomina, ponieważ rodzice nie wiedzieli, co z nim zrobić. Szczęblewskiego cenił głównie za to, że dał mu dobre podstawy warsztatu malarza pokojowego. Wykorzystywał go do prac remontowych szkoły, co dało mu fach, pozwalający przetrwać biedę miesięcy powojennych. Natomiast pierwszy ślad efektów edukacji artystycznej można odnaleźć w recenzji prasowej, odnotowującej 15. rocznicę powstania Pomorskiej Szkoły Sztuk Pięknych („Dzień Grudziądzki”, 24–26 grudnia 1937). Z relacji samego artysty dowiadujemy się, że w tych wczesnych próbach malarskich inspirował się impresjonizmem.

Ze Szczęblewskim spędził jeszcze krótki czas, po rocznym pobycie w Wilnie, dokąd wrócił jesienią 1939 roku. W latach 1939–1941 studiował na Uniwersytecie Litewskim w pracowni Gudaitisa, objętej już przez kadrę litewskich artystów. W roku 1941 zgłasza się na wezwanie Niemców do rejestracji wszystkich mężczyzn z rocznika 20. Zostaje wysłany do niewolniczej pracy. *Byłem niewolnikiem*

firmy Hoch und Tiefbau – wspominał. Jako woźnica pod nieustającymi nalotami samolotów rosyjskich dowoził furmankami amunicję na linię frontu. Potem został przeniesiony do robót portowych w Gdańsku i Bremie. W Bremie przeżył niewyobrażalny głód i naloty bombowe aliantów. Tam też zastał go koniec wojny. Choć namawiany do pozostania na Zachodzie, w 1945 roku wrócił na Wybrzeże. Początkowo mieszkał w Gdyni, potem w Sopocie, a od 1958 roku w Gdańsku, na ul. Katarzynki. Miejsce, w którym spędził resztę życia, ważne jest ze względów osobistych, rodzinnych, ale także artystycznych. Wnętrze mieszkania stało się tematem jego licznych obrazów wigilijnych, scen rodzinnych, z nieodłącznym oknem na Gdańsk i jego kościoły – św. Katarzyny i św. Brygidy po jednej stronie, a Mariacki po drugiej stronie mieszkania. Przez całe życie malował pejzaże Gdańska, oddając w nich zindywidualizowany zapis czasu. Mówił o sobie, że jego horyzont określa plebejskie pochodzenie. Może dlatego nie wędrował po mieście turystycznymi szlakami, tylko ciągnęło go w nieuczęszczane ulice, jarmarki, gdzie obserwował narkomanów, pijaków, ulicznych sprzedawców, którzy stali się pierwowzorami, typowymi bohaterami jego obrazów i grafik, jak choćby *Sprzedawca balonów*.

Od początku, będąc jeszcze studentem, włączył się aktywnie w odbudowę powojennego życia artystycznego. Zaangażował się w pracę Związku Polskich Artystów Plastyków, w latach 1957–1959 pełniąc funkcję prezesa Okręgu Gdańskiego. Współpracował przy organizacji prestiżowych wystaw krajowych i zagranicznych, biorąc też w nich udział. W tym czasie Związek był najpoważniejszą i najbardziej wpływową organizacją twórczą na Wybrzeżu. Pietkiewicz dzielił entuzjazm tych wszystkich, którzy przybyli na Wybrzeże tworzyć uczelnię artystyczną. Niewątpliwie wspólnym impulsem dla ich zaangażowania był fakt, że cało wyszli z zawieruchy wojennej.

Początkowo, w 1945 roku zapisał się do pracowni Juliusza Studnickiego, potem przeniósł się do Artura Nachta-Samborskiego. W jego pracowni widział kontynuację wileńskich studiów, bowiem Nacht i Gudaitis mieli bliskie rodowody, obaj w swojej twórczości czerpali z doświadczeń Szkoły Paryskiej. Korekty Gudaitisa oceniał jako bardziej precyzyjne, skupione na stronie technicznej, warsztatowej, gdy tymczasem Nacht ograniczał się do słynnego metaforycznego powiedzenia: „wypuść pan tygrysa”. Pietkiewicz nie czuł się dobrze w tych pracowniach. Przeszkadzały mu zatłoczone salki Pawilonu Sztuki i to, że obojętnie wiązały małe formaty. W Wilnie pracowali na dużych. Akt malowało się prawie naturalnej wielkości. W Sopocie pracowali na małych tekturkach lub płócienkach, co zmieniało sposób podejścia do studium i ograniczało środki wyrazu. Był już ich świadom. Potrzebował większych formatów dla szerokiego gestu. To go różniło od kolorystów, ale również to, że pretekst malarskiego przeżycia, tak ważny dla kolorystów, był dla niego niewystarczający, jeśli nie był wsparty gruntowną wiedzą tradycyjnego rzemiosła. Nie cenił w malarstwie „smaku” i nie wierzył w jakikolwiek postęp w sztuce, ponieważ skala wartości jest zawsze taka sama, stąd powroty do klasyki pod różnymi postaciami. Kapistów nie cenił. Nie widział



6.
Rajmund Pietkiewicz
Martwa natura z jabłkami i tęczą
49,5 x 90 cm
linoryt
lata 60. XX w.

wśród nich malarza na miarę Makowskiego czy Boznańskiej. Studiował z przerwami, bardziej angażując się w sprawy społeczne i związkowe. Dyplom zrobił eksternistycznie w roku 1955. Pracę na Uczelni zaproponował Pietkiewiczowi Janusz Strzałcki. Objął pracownię rysunku wieczornego w roku akademickim 1952/53 po Aleksandrze Kobzdeju, który odchodził wtedy do Warszawy. Gest ten, jak wspomina, ustabilizował jego sytuację rodzinną, dał mu skromną synekurę, która miała także swoją cenę. *Kto brał czynny udział w tak zwanym życiu artystycznym – pisał – musiał wnieść swoją daninę, swoje prace, bez względu na orientację, do puli propagandy. Orientacja prozachodnia była tam zresztą z czasem coraz milej widziana. Studnicki ze swoim Marksem, ze swoim Gogolem czy Eibisch ze swoim Leninem, ja ze swoim Paktem Pokoju.*

Z socrealizmem zetknął się Pietkiewicz już wcześniej, w czasach litewskich. Znalazł się w grupie, której przydzielono wykonanie portretów członków Biura Politycznego. Uświetnić miały trybuny na obchody rocznicy rewolucji październikowej. Główne dzieło, ogromne rozmiarami, przedstawiające Armię Czerwoną wykonał Śleńdziński. Pietkiewiczowi przypadła ostatnia w ciągu portretów figura, Nikity Chruszczowa, najtrudniejsza, ubolewał, bo najmniej charakterystyczna. Stalinem czy Budionnym zajmowali się malarze ważniejsi od niego. On był jeszcze tylko studentem.

Dla lat 50., które go wiązały ze szkołą sopocką, znamienny jest obraz z roku 1951 *Komunardzi żegnają Dąbrowskiego na placu Bastylli*. Nad tą złożoną wielofiguralną kompozycją pracował rzetelnie, świadom niedoskonałości warsztatowych. Wypracowywane jednak środki wykorzystywał potem wielokrotnie, zwłaszcza studia nad frapującym go światłem, pochodzącym z kilku różnych źródeł jednocześnie. Efekty tych doświadczeń znajdują swoją kontynuację w *Kwiciarce* i później w *Ecce Homo*.

Z relacji Wnukowej wynika, że nie mieli problemu w realizacji narzuconego systemu, bo liczyła się tylko rzetelność warsztatu. Inaczej widział to Pietkiewicz. Jego głos był osobny i nie mógł być popularny. Był jedynym, który dokonał rozliczenia z socrealizmem i politycznymi uwarunkowaniami szkoły sopockiej. W jego ocenie szkoła dobrych artystów niszczyła. Odczuł to Marian Wnuk, Jan Wodyński, także Juliusz Studnicki. Wspomina, że znał dwóch Studnickich – wybitnego artystę, kiedy zjawiał się w szkole, i tego późniejszego, gdy artysta przerodził się w profesora. Przyczyn tej artystycznej degradacji dopatrywał się w stosunkach, jakie tworzył specyficzny mecenas partii. Z relacji Pietkiewicza wynika, że grupa tworząca szkołę sopocką nie była tak braterskim monolitem, jak ją opisywała Wnukowa. Strzałcki prowadził brutalną walkę głównie ze Studnickim, ale i profesurą, którą ostatecznie przegrał. Nie udało mu się stworzyć programu szkoły, opartego na idei kopii, jakie zrobił ze swoją asystentką, Rostkowską. Cybis i inni szybko ten pomysł wykpiili, a i w Warszawie nie znalazł zrozumienia. Jego niejasno sprecyzowany realizm przegrał z bardziej nowoczesną i łatwą w percepcji Manetowską wersją realizmu Studnickiego. Nie udało mu

się też stworzyć wokół siebie grupy. Nie przeprowadził też reorganizacji uczelni zsynchronizowanej z ideologią partii. Miał iluzoryczną wiarę w monolit związków partyjnych i w system, który je wiąże. W imię tej wiary stosował metody partyjnego nacisku, nie do zaakceptowania w środowisku.

Przyswajana w latach odwilży 1956–1960 lekcja europejskiego taszizmu otwierała drogę do nowoczesności, a szkole sopockiej pozwala wyjść z postkolorystycznego impasu. W ocenie Rajmunda Pietkiewicza estetyka taszystowska stała się nowym obowiązującym kanonem i w rzeczywistości nową formą upolitycznienia środowiska artystycznego. *Ta estetyka wtedy chwyciła, wielu ją przyjęło, mnie szybko zbrzydziła* – napisał. Zniszczył większość prac z tego okresu, zwłaszcza cykl *Pejzaże gdańskie*, który powstał w 1958 roku, po powrocie ze stypendium w Paryżu w roku 1956.

Ideę zniszczonych obrazów odnaleźć można w grafice z tamtych lat, ponieważ powstawały równolegle, a doświadczenia malarskie przenosił artysta w warsztat graficzny. Biorąc pod uwagę kontekst powojennej grafiki gdańskiej, twórczość graficzna Rajmunda Pietkiewicza była wyjątkowa i wyprzedzała czas. Czarno-biała sztuka rozwijała się w Gdańsku poza środowiskiem Uczelni, w ramach tradycyjnej estetyki, niedopuszczającej ingerencji malarstwa w reguły graficznego rzemiosła. Formalnie graficy nawiązywali do odległej tradycji sztycharzy, takich jak Hondiusz, Falk, Chodowiecki czy Heweliusz.

Twórczość graficzna Pietkiewicza jest osobna, ponieważ od początku wymykała się klasycznym rygorom. Nieustannie eksperymentował, poszerzając własny warsztat o różne możliwości indywidualnej ekspresji oraz interesujących go głównie malarskich problemów, takich jak światło, walor, kolor i kontrast. Stąd do grafiki przenosił wielokrotnie wersje motywów obecnych w jego malarstwie. Czerpał inspiracje z najbliższego otoczenia i tradycyjnych tematów – portretu, aktu, martwej natury, scen biblijnych i rodzajowych. Znamienne, że nie podejmował, popularnych w grafice tego czasu tematów, związanych z pracą i morzem. Od ówczesnych prac Rolicza, Żukowskiego czy Suchanka, których realizm z założenia miał być dokumentem zniszczonego miasta, grafika Pietkiewicza różni się przewagą ekspresyjnych środków nad realistycznym detalem. Tę szczególną cechę prześledzić można w licznych pejzażach Gdańska. Architekturę zniszczonego miasta, jej charakterystyczne fragmenty murów sprowadzał do umownej płaskiej formy, arabeski linii, obrysu bryły, tuku okna – słowem malarskiego znaku, kreślonego trafnie spontanicznym gestem. Powiązanie grafiki z malarstwem znacznie wyprzedzało czas przewartościowań, jakie dokonały się w grafice gdańskiej dopiero w latach 80., dzięki nowej ekspresji. Pejzaże gdańskie Pietkiewicza noszą ślad doświadczeń taszystowskich, próby przeniesienia malarskiego gestu na zwiększone formaty graficznej planszy i nadania jej struktury malarskiej materii, co widoczne jest zwłaszcza w litografii i monotypii. Wprowadzał kolor do grafiki nim stało się to praktyką powszechną. To kolor rewolucjonizował pojmowanie grafiki artystycznej, zamkniętej dotąd w ramy jednej matrycy

z określonymi regułami jej technicznego opracowania, uwolnił ją od poczucia ograniczenia technologią i stwarzał nowe możliwości kreacyjne.

Zachowana grafika i tylko fragmentarycznie zachowane malarstwo z lat 50. i 60., mimo jego krytycznej oceny estetyki taszystowskiej, zachowuje świeżość wyrazu dzięki indywidualnej interpretacji. Stosował wprawdzie taszystowskie techniki lania, nawarstwiania farby, zgęszczania materii, ale dla niego były to tylko środki dla wyrażenia bardzo osobistego widzenia świata, nasyconego autobiograficznymi wątkami. Ich autentyzm uwiarygodnia poszukiwania formalne Pietkiewicza. Miał temperament realisty i pozostał mu wierny, podczas gdy inni poprzez taszizm z łatwością przechodzili w stronę abstrakcji. Zastanawiał się, co sprzyja łatwości – materia w przedmiocie, czy materia sama w swej strukturze. *Materia w strukturze* – pisał – *to oczywiście nurt współczesnego eksperymentu. Dla mnie materia w przedmiocie jest czystsza, albowiem w moim doświadczeniu, w konwencjonalnym oddaniu przedmiotu, jest ona najbardziej skomplikowana*. Łatwej metody oczywiście nie akceptował. Im bardziej środowisko artystyczne zwracało się ku nowoczesności, której synonimem stało się abstrakcyjne malarstwo materii, tym bardziej Pietkiewicz kierował się ku tradycji. Niewątpliwie jednak z taszystowskiej lekcji skorzystał. Zasymilował ją jednak na własny, osobny sposób. Większą uwagę przywiązywał do struktury materii oraz faktury obrazu, z zachowaniem jednak przedmiotowego widzenia.

Po taszystowskich eksperymentach z lat 50. i 60. skłaniał się Pietkiewicz coraz bardziej w stronę tradycyjnego warsztatu, podejmując indywidualny dialog z mistrzami scen rodzajowych i biblijnych, martwych natur, portretów i aktów, tematów tak dobrze znanych historii malarstwa. Rajmund Pietkiewicz nadawał im atrybuty współczesnej rzeczywistości, przefiltrowanej jednak przez osobliwy, właściwy mu sposób patrzenia. Miał potrzebę literackiego opowiadania, z którą zresztą walczył, szukając adekwatnych środków dla malarskiej i literackiej narracji. Stąd też wzięta się potrzeba pisania dla wyrażenia tego, czego nie mógł powiedzieć w malarstwie. Zespolenie tych osobnych porządków sztuki odnaleźć można w wydanych poza obiegiem książkach. Autorskie ilustracje były ich integralną częścią. Niektóre motywy znalazły swój autonomiczny byt w grafice i malarstwie. Czasem było odwrotnie – książki ilustrował reprodukcjami własnych kompozycji. Analizował relacje między odrębnymi dziedzinami sztuk. Szukając analogii i sprzeczności między muzyką i malarstwem, symbolicznie połączył dwie poetyki w portrecie Chopina i Delacroix, starając się wiernie rozłożyć akcenty muzyczne i obrazowe. W założeniu miał to być poemat, ale w ocenie autora za wiele w nim chciał powiedzieć.

Dużo wymagał od siebie. Był bezkompromisowy i rzadko zadowolony z osiągniętych rezultatów. Dylematem w odbiorze własnej twórczości i sztuki współczesnej była dla niego techniczna strona tradycji, nieporównywalnie wyższa. Zgłębiał więc z determinacją tę stronę swego malarstwa, pracując nad środkami technicznymi. Dawną spontaniczność gestu, szeroko gęstą smugą farby

kreślone linie zastąpił pracochłonną techniką laserunków. Ich wielokrotne nałożenia ściemniały wprowadzając powierzchnię obrazów, ale też harmonizowały płaszczyznę i nadawały efekt ściszonego, lirycznego nastroju, potęgowanego dyskretnym prowadzeniem światła. Gama kolorystyczna oparta była na subtelnych niuansach, ograniczona do złocistych i srebrzystych tonacji, dlatego też rozdzielał okresy swojej twórczości na złoty i marmurowy. Gra światła i cienia miała konsekwencje optyczno-kompozycyjne, wносиła także wartości strukturalne i ewokacje psychiczne. Szukał symetrycznych układów proporcji, wiążąc je nie z geometrią, a raczej ze stanem natury, przekładanym na wewnętrzny porządek warstwy malarskiej. Do farby miał niemal mistyczny stosunek. Był świadom, że jego obrazy są poza aktualnymi trendami, a refleksyjna i w coraz większym stopniu autonomiczna postawa oddalała go coraz bardziej od własnego środowiska. Dostrzegał pogłębiające się różnice w poglądach, nie tylko artystycznych.

Przyczyny wycofania się z życia publicznego były niewątpliwie złożone i wielorakie. Nawarstwiały się latami, równolegle z narastającym także rozczarowaniem sytuacją społeczno-polityczną kraju. Jako na bezpośrednią przyczynę rezygnacji z funkcji rektora wskazuje Pietkiewicz zmianę ustawy o szkolnictwie wyższym, która nastąpiła po wydarzeniach marcowych, a która odbierała uczelni dotychczasową autonomię. Decyzja ta miała swoje konsekwencje. Utracił katedrę malarstwa, przesuwano go na podrzędne stanowiska. Tracił także kontakty towarzyskie. Dotknął go boleśnie ostracyzm najbliższego mu środowiska. Robiła się wokół niego próżnia. W efekcie od 1970 roku do przejścia na emeryturę, przez 20 lat, nie uczestniczył w radach wydziału, a w pracy dydaktycznej wyręczał go asystenci, mimo to nie stracił pracy. Mając wsparcie w rodzinie, skupił się wyłącznie na twórczości.

Wątki osobiste zawsze były obecne w jego twórczości. Widać to w licznych portretach najbliższych, obrazach wspólnych śniadań. Teraz nabrały dla artysty szczególnego znaczenia, zwłaszcza powracający temat wigilii. Podążając za tym tematem, prześledzić można, jak zmieniała się stylistyka i środki wyrazu. Po części zmiana techniki podyktowana była faktem, że farby olejne zastąpione zostają akrylami. Znikają efekty fakturowe. Te malowane w ostatnich latach, po roku 2000, wnoszą przede wszystkim kolor, gama barw jest szersza – od tonów pełno brzmiących, nasyconych po delikatne niuanse barwne, przy trudnym orkiestrowaniu przeciwstawnych tonów ciepłych i zimnych. Wielość światła, ich odbić określa przestrzeń i substancję rzeczy. Czyni to strukturę malarską bogatą i jednocześnie nasycę kompozycje aurą poezji, sublimującej postaci i wnętrza domu z tym samym oknem, otwierającym widok na Gdańsk. W przeciwieństwie do wcześniejszych kompozycji, gdzie wnętrze jest zaledwie sugerowane oknem, w tych ostatnich zostaje doprecyzowane. Staje się przestrzenią zamkniętą, wypełnioną licznymi domowymi, codziennymi sprzętami, które określają atmosferę domu, pogodny, wysublimowany nastrój. Wnętrze domu malarza, bezpieczny

azyl, gdzie codzienność splata się z twórczością, nabiera w ostatnich obrazach Rajmunda Pietkiewicza szczególnej nobilitacji. Sztuka stała się dla niego formą samoobrony, także aktem niezłomnej wiary w wartości niezmiennie. Wiele mówi o nim autoportrety, których namalował w ciągu swego życia wiele. Prześledzić w nich możemy ewolucję artysty, widoczne przemiany biologiczne, związane z upływem czasu. Charakterystyczne upozowanie, ułożenie rąk, gest podpierający głowę i wyraz twarzy z nutą delikatnej ironii w kącikach ust, sugerują dystansującą niezależność obserwatora.

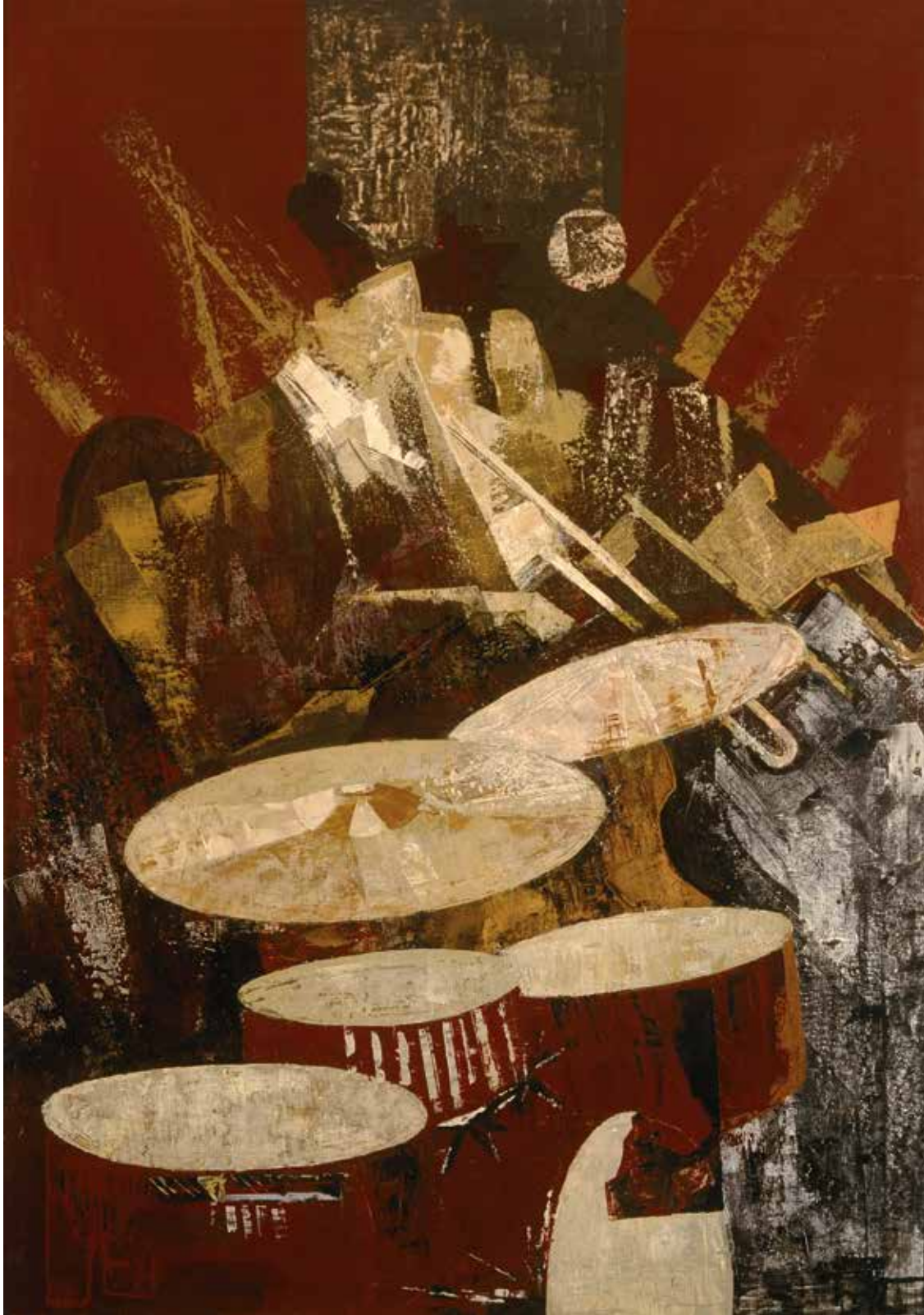
Wydobyta po latach z niebytu, na przekór surowej autoocenie, twórczość Rajmunda Pietkiewicza, ocalała szczęśliwie przed niszczycielskimi zakusami autora, dziś broni się sama. Integralność indywidualnego przeżywania i emocjonalność widzenia, połączona z intelektualną refleksją, czynią jego sztukę ważną w wymiarze ponadczasowym i ponadlokalnym. Jest w nią wpisany dramat twórcy zmierzającego z niezmiennym uporem do idealistycznie postawionego sobie celu, którym była perfekcyjność i uniwersalna prawda artystyczna. I nie ma znaczenia, czy cel osiągnął, ważny jest ślad tej drogi ze wszystkimi dręczącymi go wątpliwościami, które czynią jego sztukę tak poruszającą. W jakimś sensie obrazy Rajmunda Pietkiewicza, przeniknięte głęboką refleksją humanistyczną, są materialnym znakiem czasu i okoliczności, w jakich żył. Prawdziwie mistrzowski, rzadki już warsztat malarza, wpisuje jego sztukę w najwyższe wzorce malarstwa europejskiego.

Rajmund Pietkiewicz zmarł 5 marca 2013 roku.

Kazimierz Śramkiewicz

Nie każdy artysta jest skłonny do poddania się konfrontacji teraźniejszości z przeszłością, gdy najbardziej obiektywnym weryfikatorem wartości jest czas. W przypadku profesora Kazimierza Śramkiewicza jest to czas niemały, bo obejmujący 50 lat. Profesor podejmuje to ryzyko w przeświadczeniu, że nie ma nic do ukrycia nawet wtedy, gdy jego droga artystyczna nie była prostym wznoszeniem, ale także kluczeniem, błędzeniem, szukaniem. Postawa jakże różna od tej, prezentowanej przez Pietkiewicza, który sam dokonywał weryfikacji własnej twórczości, niszcząc to, co nie spełniało najwyższych w jego ocenie oczekiwań. Śramkiewicz dzieli się z widzami czymś więcej niż sztuką, bo własnym życiem, nierozdzielnie sprzężonym z malowaniem, które było zawsze dla niego czymś niezwykłym, jak potrzeba oddechu. Ta wystawa to całe jego życie artystyczne. Znajdują się na niej obrazy reprezentacyjne dla poszczególnych okresów twórczości. Pochodzą z prywatnego zbioru artysty, a także z kolekcji muzealnych. Wiele prac rozeszło się po świecie, zawisło w salach muzealnych, mieszkaniach prywatnych kolekcjonerów, w galeriach i urzędach. Mimo to wystawa dokumentuje pięćdziesięcioletnie życie artystyczne profesora Śramkiewicza, rozpoczęte umownie datą pierwszej wystawy, przypadającą na maj 1939 roku. Odbędzie się ona w Salonie Ogólnym Pałacu Sztuki we Lwowie. Młody wówczas artysta wystawił ponad dwadzieścia prac olejnych, temper, rysunków i linorytów. Była to pierwsza większa prezentacja, jeśli nie liczyć amatorskiego jeszcze udziału w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Jego nauczycielem rysunku był wtedy Władysław Lam. I dziwnym zrzędzeniem losu profesor Lam odegrał znaczącą rolę w jego życiu i to kilkakrotnie. Ponownie spotkał go na Politechnice we Lwowie. Gdy był na trzecim roku studiów, został asystentem profesora w Katedrze Rysunku i Malarstwa. Już wtedy zaczął zaniedbywać architekturę dla malarstwa.

Na wystawie zobaczyć można grafiki, które zachowały się z tamtych czasów, (niektóre były prezentowane na lwowskiej wystawie) i obrazy olejne malowane do wybuchu wojny i w czasie okupacji. Ostatnie przed wojną wakacje spędził na plebanii stryja w Pawłowicach koło Leszna. Wojna zastała go w rodzinnym mieście, Grodzisku Wielkopolskim. Zaskakujące, jak jej najmniejszy ślad nie zaistniał w jego obrazach. Maluje wszędzie, gdzie rzuca go los – w Grodzisku, w Pawłowicach, a potem w Brześciu Kujawskim, gdzie doczekał wyzwolenia. Uderza optymizm tych okupacyjnych prac. Po raz pierwszy odczuwał konieczność malowania za wszelką cenę. Być może był to odruch obronny, ucieczka we własny świat, by ocalić siebie i stworzyć poczucie niezależności od tego, co na zewnątrz. Maluje więc (w manierze postimpresjonistycznej) słoneczne pejzaże, wnętrza, martwe natury, jakby na przekór wojennej nocy ograniczającej świat.



7.
Kazimierz Śramkiewicz
Jazz II
140 x 98 cm
olej + płótno
1969/1970

Prawie cały dorobek wojenny ocalał i znajduje się w Muzeum Kujawskim we Włocławku. Okres pikturalizmu, rozjaśnionej palety i dogmatycznie stosowanej techniki barw dopełniających trwa do około 1946 roku.

Po nim następuje gwałtowne wygaszanie palety. Po rozświetlonych obrazach powstają portrety, martwe natury w ciemnych wnętrzach w ograniczonej gamie z dominującymi brązami. Ale już w pejzażach z Oliwy i Orłowa jest więcej światła, a paleta poszerza się o biele, żółcienie, rozjaśnione zielenie. Krótkie, pikturalne uderzenia pędzla przechodzą w szeroką, płasko kładzioną plamę. Każda jakby osobno. Ujawnia szkielet kształtu, za którym kryje się gest ręki bardziej spontaniczny.

Od 1945 roku malarz jest na Wybrzeżu. W roku 1946 bierze udział w I Okręgowej Wystawie, która miała miejsce w salach Politechniki Gdańskiej. I znów zaczyna jako asystent prof. Władysława Lama w Katedrze Rysunku i Malarstwa na Wydziale Architektury Politechniki. W przyspieszonym trybie robi dyplom na Uniwersytecie im. Kopernika w Toruniu. Jest pierwszym dyplomantem Wydziału Sztuk Pięknych tej uczelni. Od 1950 roku, już jako wykładowca, pracuje w PWSSP w Gdańsku. Odchodzi na emeryturę w stopniu profesora po trzydziestu pięciu latach.

Związek ze środowiskiem artystycznym Wybrzeża miał niewątpliwy wpływ na losy twórczości Kazimierza Śramkiewicza, które w jakimś stopniu zbliżone są z ewolucją sztuki, związanej z tradycją koloryzmu polskiego. Ślad postimpresjonistycznej estetyki, z jej wyczuleniem na barwę i światło, pozostał stałym walorem formalnym jego doświadczenia malarskiego, wzbogaconego później o lekcję nowoczesności – kubizm, informel, malarstwo materii. Wcześniej wspólnym wybrzeżowym doświadczeniem była złagodzona wersja socrealizmu, łącząca koloryzm z postulatycznym tematem. Dla Kazimierza Śramkiewicza, skłonnego z natury do afirmatywnej postawy, nie był to czas dramatycznych konfliktów. Temat nigdy nie przeszkadzał mu w skupieniu się na decyzjach malarskich. Sztandarowe dzieło tego okresu – *Śmieciarze* – broni się dobrym realistycznym warsztatem. Tematy tak zwane zaangażowane, jak port, stocznia, lotnictwo, Marynarka Wojenna, pojawiały się w jego twórczości także znacznie później i już bez zewnętrznych nacisków.

Szeroki nurt abstrakcji, jaki ogarnął malarstwo polskie po roku 50., ominął Kazimierza Śramkiewicza. Dochował wierności naturze, mimo podejmowanych epizodycznie prób uwolnienia się od niej. Przywiązanie do rzeczy zobaczonych było i pozostało niezbywalnym i dostatecznym powodem do malarskich przemyśleń i rozstrzygnięć formalnych. Niezależnie od widocznych przeobrażeń malarstwo to pozostało w kręgu widzenia realistycznego, gdzie temat jest niezmiennie medium między rzeczywistością zewnętrzną a dziełem. Droga rozwoju szła od dosłowności w traktowaniu tematu do jego konstrukcyjnego przetworzenia. Tak więc, zachowując pokorę wobec natury, w rzeczywisto-

ści narzuca jej Kazimierz Śramkiewicz porządkującą regularność, która jest funkcją umysłu niejako apriorycznie zdążającego do harmonii i geometrycznej syntezy. Przechowywane przez malarza szkice, notatki i opisy techniczne dowodzą, że wszystkie motywy wzięte były z natury, ale obraz uświadamia, jak daleka była droga od podjęcia tematu do jego realizacji. Obraz jest odległym od realności ustrukturalizowaniem tematu, a notatki i szkice tylko surowcem do jego budowy. Bywa i tak, że owe zapisy lata całe czekają na realizację, jak było w wypadku pejzaży z Francji, Hiszpanii czy Włoch. Te same tematy powracają w różnych wersjach kolorystycznych, ale są często rozegrane według tego samego scenariusza konstrukcyjnego, w którym uniwersalizujące funkcje spełnia geometria. Geometria jest abstrakcyjnym szkieletem organizacji obrazu, ale także elementem struktury wszystkich obiektów materialnego otoczenia człowieka. Jej porządkujące funkcje ujawniają się w tematach muzycznych, pejzażach, a zwłaszcza w martwych naturach. Pejzaże wybiera malarz szczególnie – są w nich zawsze elementy architektury – mostu, budowli, nabrzeża, urządzeń portowych. Tworzą one w obrazie stabilne centrum, dzielące przestrzeń powietrza, wody, zieleni.

Martwe natury, temat klasyczny, żeby nie powiedzieć szkolny i konwencjonalny, stał się dla Kazimierza Śramkiewicza pretekstem do drążenia malarskiego warsztatu. Przedmiot nie roztopia się w melanżu barw-surowców, jak we wczesnych obrazach, a zyskuje określone relacje przestrzenno-barwne z porządkującymi funkcjami geometrii.

Osobnym i znaczącym wątkiem w twórczości Kazimierza Śramkiewicza jest temat muzyczny. Pojawił się w latach 60. i był równolegle rozwijany z tematem Motławy i portu. W tych też latach krystalizuje się i utrwała określony zespół cech technologicznych i środków wyrazu, stanowiących o indywidualnej, rozpoznawalnej stylistyce. Jednak oddziaływanie koncertów muzycznych ma w większym stopniu ekspresyjny i emocjonalny charakter. Być może dlatego, że przypisywana jest im symbolika barw, wzmagająca siłę i sugestywność percepcji. I choć trudno ustalić formalne związki między barwą a dźwiękiem, to jednak w gorących czerwieniach malowanych koncertów można usłyszeć ciepłe brzmienie wiolonczeli, a metaliczne brzmienie trąbki w zimnych zestrojach barw. Wszystkie koncerty rozgrywają się w monochromatycznych zestrojach z dominującą jedną tonacją barw bardziej lub mniej nasycanych. Scenariusz tych obrazów powstaje często jeszcze na sali koncertowej. Ich realizacja ma wiele wersji kolorystycznych przy tych samych zasadach konstrukcyjnych, jakby malarz chciał mówić o stałym porządku świata i różnorodności jego przeżywania.

Kazimierz Śramkiewicz zmarł 7 listopada 1998 roku.



Bohdan Borowski

Jeśli dziś, z perspektywy czasu, ocenić zamknięte bezpowrotnie dzieło Bohdana Borowskiego, trzeba mieć na uwadze fakt, że należał on do pokolenia formacji artystycznej, która swoje idee twórcze kształtowała, pokonując naturalne widzenie świata, kierując się ku konstrukcyjnej wynalazczości i traktowaniu materii malarskiej jako tworzywa. Dyplom zrobił w pracowni prof. Juliusza Studnickiego. Zaczynał jako twórca realistycznych pejzaży, martwych natur i portretów. Rodowody jego malarstwa osadzone były w specyfice „szkoły sopockiej” z jej estetyką koloryzmu i rzetelnego rzemiosła, a jednocześnie cała jego droga artystyczna była pokonywaniem tego, co było w tej szkole schematem i manieryzmem. Już w 1958 roku na II Ogólnopolskiej Wystawie Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki „szkoła sopocka” była postrzegana przez krytykę jako swoisty manieryzm między postimpresjonistyczną gamą barwną a nowoczesnym, umownym pojęciem płaszczyzny. Obrazy Bohdana Borowskiego najwyraźniej wyłamywały się z tego widzenia zindywidualizowanymi poszukiwaniami.

Nie jest niczym szczególnym, że metodą uwalniania od realistycznej narracji opisywania świata stało się dla niego malarstwo materii i strukturalizm. Na przełomie lat 50. i 60. było to zjawisko w sztuce polskiej powszechne. Dla Bohdana Borowskiego nie była to jednak recepta na nowoczesność, ale idea artystyczna, która poszerzała skalę możliwości malarskich, pozwalając jednocześnie zachować kontakt z naturą. Zmieniały się co prawda aspekty jej postrzegania, ale pozostała ona ważnym elementem odniesienia, dyscyplinującym eksperyment formalny.

W latach 50. malował Borowski realistyczne pejzaże Kaszub. Sporo kompozycji poświęcił architekturze Gdańska, portretom gdańskich handlarzy, nie brakło też tematów „postulatywnych”, jak praca na polu czy w młynie. Miały wiele cech estetyki „szkoły sopockiej” i jej złagodzonej wersji socrealizmu. Już wtedy dostrzec można było tendencje do stosowania wyszukanych gam kolorystycznych, dążenie do syntezy i stylizacji formy, które nasiliły się pod koniec lat 50., przybierając czasem cechy stylizowanego prymitywu (*Przekupka z makatkami* czy *Dziewczynka przy pianinie*). Budowanie formy uproszczonym konturem łączyć się będzie z wyrafinowaniem kolorystycznym, co jest tym bardziej godne uwagi, że w tym czasie artysta dramatycznie walczył z kalectwem. W 1956 roku przeszedł amputację oka i lekarze radzili mu zmianę zawodu. Był to pierwszy sygnał nowotworowej choroby, która powrócić miała po trzydziestu latach z nieodwracalnym już wyrokiem. Śladem przeżyć z tego okresu jest

8.
Bohdan Borowski
Stare drzewo
120 x 70 cm
olej + płótno
około 1967

obraz *Niewidomy z psem*, wyjątkowy w swej odrealnionej poetyce, rozgrywany w dominujących bielach pustej ulicy miasta, jakby ze snu wyjętego, pogrążonego w pełnej napięcia ciszy.

Zainteresowania fakturowe ujawniają się już około 1958 roku i odtąd będą rozwijane, wypierając stopniowo iluzyjność i anegdotę. Dawną narrację zastępuje malarstwo fakturowe, respektujące dwuwymiarowość płaszczyzny obrazu. Faktury odgrywały o tyle znaczącą rolę, o ile związane były z funkcją kompozycyjną, a także z analizą obserwowanej natury. Jak wieloaspektowe były to związki, prześledzić można, przyglądając się motywowi leśnemu.

Dla żołnierza Armii Krajowej las, obszar schronienia i walki, miał szczególne znaczenie. Pamięć bolesna przywoływała wizje drzew przeobrażone przeżyciem minionego i wciąż obecnego czasu. O ich urodzie, zapachu, barwie, wzrastaniu i umieraniu malarz powiedział wszystko, niczego nie nazywając, nie precyzując dosłownie. Tę malarską opowieść snuł nieprzerwanie od lat 60. Można się zastanawiać, czemu nie zaczął jej wcześniej. Wprawdzie malował portret Hubala na czele oddziału w konwencji realistycznej, ale było to raczej spełnienie zamówienia muzealnego, niż potrzeba dokumentowania partyzanckich przeżyć. Te bowiem przytłumiły lata represji i więzienia. Trzeba było czasu, by odnaleźć właściwy język, właściwe środki, które pozwoliłyby wejść w istotę rzeczy i przekazać jej właściwy malarski ekwiwalent. Nie dostrzegano dotąd związku motywu leśnego z biograficznymi przeżyciami artysty i znaczeniem czasu jako elementu destrukcyjnego, co ujawniło się zwłaszcza w późniejszych *assemblage'ach*. Motywy leśne realizowane były w cyklach: *Piony*, *Drzewo i las*, *Ślady*, *Kwitnące drzewo*. Faktura farby miała przekazać wycinek materii organicznej. Tak więc pojęcie całości zostało zastąpione pojęciem elementu. Było to nowe zbliżenie do natury, ale postrzeganej w innych aspektach. Cała skomplikowana substancja malarska ciąży ku nowej rzeczywistości, przywołującej realność roślinnej vegetacji lub jej rozkładu. Gra kolorystyczna jest wyszukana, faktury obrazów niezwykle złożone, wielowarstwowe.

Różnorodność faktur uzyskiwał malarz nie tylko przez zgęszczenie i rozrzedzenie farby. Preparował odpowiednio grunty. Przy użyciu mydła kalafoniowego i wosków różnicował podłoża do przyjmowania farby. Dawało to efekty złuszczeń, zmarszczeń, pęcherzykowatych odprysków. To, co zwykło się traktować jako wady powierzchni malarskiej, służyło jako środek ekspresji.

Podobnie jak motyw drzewa, powraca też koń, pojawiając się w coraz to nowych wcieleniach, malowany na różne sposoby. Najczęściej płasko, sylwetowo ze świetnie uchwyconym charakterem ruchu. Linia sylwety konia i jeźdźcy czasem jest wyrazista, syntetyczna, kiedy indziej kontur zostaje wyłobiony w gęstej materii niczym rysunek na murze czy ścianie skalnej groty. Bywa też, że koń i jeździec przybierają formę usztywnioną, niczym prymitywnie wyciosana

w drewnie zabawka, ulepiona z gęstej materii, odcięta czarną linią od tła. Sądzę, że koń i las, ekspresja w potraktowaniu tych motywów, łączą się ze wspomnieniem partyzanckich przeżyć.

W latach 80. powrócił Bohdan Borowski raz jeszcze do pejzażu kaszubskiego, ale jakże inaczej potraktowanego niż w latach 50. W przeciwieństwie do cyklu leśnego, w którym nad całością dominuje detal, w pejzażach powraca widzenie natury w rozległych planach, z oddalenia i z kilku punktów widzenia jednocześnie, z respektem dla dwuwymiarowej powierzchni obrazu. Plany narastają jeden nad drugim łukami krzywizn pagórków, koron drzew czy dróg. Oddają w sposób syntetyczny charakter pejzażu Kaszub. Operuje w nich malarz dużymi, gładkimi płaszczyznami o fakturze uspokojonej i gamie subtelnych, harmonizowanych zestrojów. Wydawać by się mogło, że faktury przestają mieć znaczenie, tymczasem pojawia się nowy cykl, *assemblage*, montaż rzeczy gotowych, który był konsekwencją i dalszym rozwinięciem malarstwa fakturowego.

Istotą *assemblage'u* jest ujawnienie śladów przyspieszonej destrukcji przedmiotu i podkreślenie „nieartystyczności” montowanych odpadów. To podejście bliskie dotychczasowemu doświadczeniu Bohdana Borowskiego, naturalne więc, że artysta sięgnął po metodę montażu rzeczy gotowych. Uważnemu pochyleniu nad kawałkiem odartej kory czy deską wyrzuconą na brzeg, opłukaną wodą i czasem, towarzyszyła ta sama refleksja, co wówczas, gdy malował motywy leśne, strzaskane pnie drzew, rozpadające się struktury biologiczne. Zbierając latami odpryski czasu minionego, fragmentaryczne ślady rzeczy, które miały kiedyś własne byty i określone funkcje, zapragnął pokazać je w ich fizycznej materialności. Zaczął montować obrazy z materiałów pospolitych: z desek, tkanin, kości, drutu, sieci. Ich „nieartystyczność” ulegała swoistej estetyzacji i nobilitacji. Z przypadkowego śmietnika rzeczy niepotrzebnych i odrzuconych budowany jest na nowo świat uporządkowany, nie bez funkcji dekoracyjnych. Emanuje czasem patosem, a czasem dystansującą ironią. Choć fragmenty przedmiotów zachowują ślady swoich poprzednich funkcji, to jednak włożone w ramy obrazu, często tradycyjne i ozdobne, w niecodziennym dla siebie otoczeniu, uruchamiają nowe skojarzenia, skłaniają do indywidualnej interpretacji.

Po doświadczeniach z montowaniem przedmiotów-obrazów, próbował artysta wrócić jeszcze do malowania. Pozostawione w pracowni rozpoczęte i już nieskończone płótna, są raczej wyrazem rozpaczliwych powrotów do wątków już zrealizowanych. Choroba postępowała i życie gasło, nic już nie miało powstać nowego.

Bohdan Borowski zmarł 26 stycznia 1989 roku.

Roman Usarewicz

Pośmiertna wystawa malarstwa Romana Usarewicza dla wielu będzie przede wszystkim przywołaniem pamięci człowieka i artysty, który żył wśród nich i którego dobrze znali. Oni to staną przed jego obrazami, by szukać w nich trwałych śladów żywej jeszcze jego obecności, by z zapamiętanych zdarzeń i sytuacji uchwycić raz jeszcze z wolna oddalający się obraz artysty, który z czasem przekształcił się w schemat noty biograficznej. Dla innych obrazy zmarłego malarza będą już tylko zobiektywizowanym faktem artystycznym. Indywidualny los twórcy ulega bowiem nieodwracalnej metamorfozie – życie przekształca się w dzieło, które istnieć będzie odtąd samotnie, bezbronnie wobec czasu i wciąż negowanych wartości.

Trudno przewidzieć teraz, jak czas obejdzie się z obrazami Romana Usarewicza. Nasze „dziś” szybko jednak przekształca się we „wczoraj” i skończone dzieło Romana Usarewicza ma już swój zamknięty układ odniesienia, możliwy do uchwycenia. Tym najbliższym odniesieniem jest choćby gdańskie środowisko twórcze, jego tradycja i historia przemian widzenia artystycznego. Charakter utrwala się w pamięci jako odmienność w zderzeniu z innymi charakterami.

Koniec studiów (dyplom zrobił w pracowni Juliusza Studnickiego) i początek samodzielnej drogi artystycznej Romana Usarewicza przypada na okres bardzo istotny dla szkoły sopockiej. Jest to bowiem czas przełomu estetycznego, jaki dokonywał się pod znaczącym wpływem Piotra Potworowskiego. Wielka lekcja Potworowskiego polegała na tym, że pokazał, jak można korzystać z doświadczeń malarstwa nowoczesnego, nie rezygnując z koloryzmu, tak bardzo tu zakorzenionego. Wystarczyło malowany pejzaż zgęścić bardziej dramatycznym przebiegiem akcji malarskiej, roztopić realistyczny kształt natury w gęstej fakturze farby, by przejść w pobliże abstrakcji.

Roman Usarewicz, choć osobowość Potworowskiego oddziaływała na niego równie silnie jak na innych, należał do wyjątków. Kolejne jego twórczości potoczyły się odmiennymi drogami. Jako jedyny ze swej generacji konsekwentnie oczyszczał obrazy z literackiej anegdoty i ze związków z naturą, nie zostawiając jej nawet w aluzji czy skojarzeniach. Wystarczy prześledzić same tytuły obrazów, w istocie swej abstrakcyjnych, choć początkowo odwołujących się do sugestii pejzażowych. Są to różne *Konstrukcje pejzażu*, które rozpoczynają się w 1950 roku i kontynuowane jeszcze przez lata 60., przy równoległym kontynuowanym cyklu *Agresji*, gdzie aluzyjność odnosiła się do sfery psychicznych, emocjonalnych odczuć, prowokowanych ekspansją kształtów, barw i ich kontrastowych zestawień.

W 1959 roku pojawia się *Studium gamy*, a od roku 1960 zaczynają dominować różne *Równowagi kontrastów*, *Przenikania kontrastów*, *Kontrasty przestrzen-*



9.
Roman Usarewicz
Konstrukcja
200 x 100 cm
tech. mieszana + płótno
1971

ne, *Konstrukcje przestrzeni*, co wskazuje, że uwagę malarza pochłania całkowicie wewnętrzna rzeczywistość dzieła, już bez odniesień do natury. Porządek geometryczny, wolny od przedmiotowej narracji staje się główną zasadą budowania kompozycji. Artysta zmienia też zdecydowanie paletę, rezygnując z koloru występującego w naturze. Bada możliwości nowych technologii, związanych z pojawieniem się farb, oferowanych przez współczesną chemię. Pełen nowatorskich pomysłów, podejmował ryzyko nieustannych eksperymentów. Gdy inni zmierzali do ustanowienia własnych znaków rozpoznawczych, on realizował nowe pomysły. Różnorodność poszukiwań przeciwstawiał środowiskowym dążeniom do zawężania skali środków stylistycznych i ikonicznych, w których sygnować miał autorski podpis. Był jedynym ze swej generacji malarzem gdańskiego środowiska, który odrzucił naturę na rzecz kreatywnego porządku plastycznego. Uczynił obraz jedynym, samym w sobie bytem fizycznym – konstrukcją czystych elementów plastycznych, abstrakcyjnych form i czystych kolorów. Tytuły tych obrazów kierują uwagę widzów na główną zasadę kompozycji – kontrast, równowagę lub przenikanie. Tematem dzieła jest jego wewnętrzne ustrukturalenie wszystkich elementów.

Przeobrażenia, jakie się dokonywały w malarstwie artystów gdańskich, oparte były głównie na metamorfozach koloryzmu i pogłębiane doświadczeniami malarstwa materii, geometrii, abstrakcji, ale nie oderwały się od aluzyjnych choćby odniesień do natury. Roman Usarewicz poszedł znacznie dalej, przekraczając środowiskowe tradycje. Był na tej drodze samotny. [...] Jego kompozycje można usytuować na gruncie malarstwa strukturalnego, choć nie uległ urokowi antyestetycznych materii, zgrzebności innych tworzyw niż farba. Wykorzystywał co prawda fragmenty innych tworzyw, podlegały one jednak harmonijnemu scaleniu z troską o estetyczny wyraz, bliski czasem dekoratywności.

Zainteresowanie zmiennością działania powierzchni obrazu, zależną od wzajemnego usytuowania barw, zmiennych punktów widzenia i światła, doprowadziło Romana Usarewicza do idei obrazów świecących, gdzie bogata reliefowa powierzchnia ulega przeobrażeniom pod wpływem zamontowanego w obrazie światła. Światło staje się aktywnym budulcem kompozycyjnym, dającym nieskończone możliwości modelunku powierzchni obrazu. Te kinetyczne wizje związane były z myśleniem o zastosowaniu ich w architekturze. Obrazy świecące, które zaczęły się pojawiać na początku lat 70., były reakcją malarza na monotonię cementowej płyty osiedli mieszkaniowych. Są to w gruncie rzeczy projekty monumentalnych ścian, mających zindywidualizować anonimowy, zunifikowany charakter współczesnej architektury mieszkaniowej. Autor nie rozdzielał swego malarstwa od projektowania architektonicznych kompozycji. Wyrażały jego wiarę w sens społecznego uczestniczenia sztuki w duchu najdawniejszej tradycji, kiedy to sztuka miała swoje konkretne przeznaczenie, a rola artysty w społeczeństwie była jasno określona.

Roman Usarewicz zmarł 15 stycznia 1983 roku.

Władysław Jackiewicz

– „poeta palety”

Artysta należący do pierwszego powojennego pokolenia, ukształtowanego przez twórców szkoły sopockiej (dyplom zrobił w pracowni prof. Artura Nachta-Samborskiego). Później jako wybitny malarz i pedagog miał wpływ na świadomość artystyczną kolejnych pokoleń. Wydawać by się mogło, że nie przywiązywał szczególnej wagi do wierności tradycji, a jednak jego wyrafinowana technicznie twórczość, skupiona na procedurze malowania i malarskiej materii pozostawiła trwały ślad kolorystycznych rodowodów „szkoły”. Władysław Jackiewicz nie należał do artystów, którzy daliby się porwać ekstremalnym koncepcjom nowoczesności, choć w 1956 roku, po „Arsenale”, został zaliczony do „meteorów nowoczesności”. Wielokrotnie miałam możliwość rozmawiania z nim na temat sztuki aktualnej. Nie rozumiał i nie akceptował współczesnych przewartościowań, zwłaszcza tych wynikających z nowego języka komunikacji intermedialnej. Zdystansowany był też wobec aktualnego wystawiennictwa. Stworzył więc własną galerię, gdzie mógł prezentować sztukę bliską akceptowanym przez niego wartościom. Jego własna sztuka dojrzewała długimi seriami, w których z rozmysłem scalał inspiracje płynące z różnych źródeł, ale najbliższe jego własnemu temperamentowi i wrażliwości liryka. Nazywano go „poetą palety”.

Niewątpliwie Nacht-Samborski miał wielki wpływ na kształtowanie się artystycznej osobowości Jackiewicza, i nie tylko jego. Pokolenie Jackiewicza przeszło charakterystyczną, niemal klasyczną na Wybrzeżu, drogę od malarstwa kolorystycznego do malarstwa nowoczesnego poprzez lekcję czerpaną z kubizmu, abstrakcji geometrycznej, informelu. Wcześniej przeszli też przez doświadczenia socrealizmu w jego schyłkowym okresie. Z tego czasu pochodzą takie sztandarowe obrazy, jak *Polscy saperzy nad Odrą* czy *Stalin w otoczeniu zespołu Mazowsze*. Znamienne, że autorstwo ich było zbiorowe, jako pożądany wówczas czyn pracy kolegalnej. Obok Jackiewicza ich autorami byli także Bohdan Borowski i Rajmund Pietkiewicz, choć autorstwo Pietkiewicza w wypadku pierwszego obrazu nie było ujawnione, tak wynika ze wspomnień malarza, który pomagał kolegom, dysponując lepszym niż oni warsztatem realistycznym. Jackiewicz z Borowskim uzyskali za ten obraz II nagrodę na ogólnopolskiej wystawie o tematyce wojennej. W okresie socrealistycznych sukcesów szkoły sopockiej nie byli głównymi bohaterami, pozostawali raczej w cieniu sukcesów swoich nauczycieli kolorystów, zwłaszcza najczęściej nagradzanego Juliusza Studnickiego. Dla Jackiewicza i jego pokolenia właściwym debiutem



10.
Władysław Jackiewicz
Obraz XVIII
130 x 114 cm
olej + płótno
2003

artystycznym był udział w Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim „Arsenale” w 1955 roku. Zaprezentowana na tej wystawie *Kwaciarka* Jackiewicza wzbudziła szczególne zainteresowanie krytyków ze względu na „kulturę malarską”, różniącą obraz od wszechobecnego obrazoburczego antyestetyzmu, ale także od galanteryjnego estetyzmu, niedawno jeszcze nagradzanych malarzy szkoły sopockiej. W wypadku Jackiewicza doceniono to, że z jednej strony wyzwolił się od zachowawczych wpływów, ale z drugiej zachował rzetelność warsztatową i znaną dla niego wrażliwość kolorystyczną. Arsenatowa *Kwaciarka* przedstawiała postać kobiety z bukietem kwiatów u stóp. Kompozycja charakteryzowała się syntetycznie potraktowaną formą, budowaną po mistrzowsku kolorem, subtelnościami barwnych akcentów i walorów. Obraz uznano za kolorystyczną kreację.

W latach 50. dla malarstwa Władysława Jackiewicza charakterystyczna była skłonność do syntezy geometrycznej, niepozbowionej dekoracyjności (przykłady to *Portret I*, *Portret II*, *Katedra*). Niewielkich formatów portrety i pejzaże, malowane w jasnych gamach, emanowały intymnym, kameralnym klimatem. Budowane na wygładzonych szpachlę powierzchniach formy opinał kontur linii delikatnych, czasem mocniejszych, czasem przerywanych. Znamienąca była bezpretensjonalna prostota tych kompozycji.

Po „Arsenale” pierwszą indywidualną wystawą Władysława Jackiewicza był pokaz 20 obrazów obok równoległych prezentacji Rajmunda Pietkiewicza, Bohdana Borowskiego i Witolda Frydrycha, co miało miejsce w marcu 1956 roku, w pawilonach sopockiego BWA. Do nielicznej wybrzeżowej awangardy, obok Władysława Jackiewicza, zaliczono w końcu lat 50. Kazimierza Ostrowskiego, Mieczysława Barytko, Teresę Pągowską, Bohdana Borowskiego, Rajmunda Pietkiewicza. Ich nazwiska utożsamiane były z odnową życia artystycznego na Wybrzeżu. Ogólnopolskie Wystawy Młodego Malarstwa i Rzeźby, organizowane od roku 1957 w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, były ważnym forum promocji i konfrontacji sztuki wybrzeżowej z krajowym centrum. Potwierdzały, wedle ówczesnej krytyki, „dobrą kondycję” nowego gdańskiego malarstwa. Wystawa z 1959 roku w ramach festiwalu była kolejnym sukcesem Władysława Jackiewicza, Teresy Pągowskiej, Romana Usarewicza, Bohdana Borowskiego, Rajmunda Pietkiewicza. Prezentowane przez nich obrazy uznano za drugie wcielenie, a nawet renesans szkoły sopockiej. Przemiany, jakie dostrzegano w ich twórczości, były wynikiem ożywczego wpływu działalności Piotra Potworowskiego, którego pobyt w Gdańsku przypadł na lata 1958–1962. W obrazach prezentowanych wtedy przez Jackiewicza kolor osiągnął większą intensywność, a formy architektonicznego pejzażu czy brył stały się bardziej agresywne. Z początkiem lat 60. osiągają większą oszczędność przy jednoczesnym większym skupieniu na materii i jej fakturowych walorach. Eksperymenty technologiczne, wiodące do skomplikowanej struktury powierzchni obrazu, przesunięcie zainteresowań w stronę malarstwa materii było niewątpliwie

nową metodą, wskazaną przez Potworowskiego. Pokazywała ona, w jaki sposób połączyć nowoczesną abstrakcję i strukturalne wartości z estetyką kolorystyczną wyniesioną z pracowni Nachta-Samborskiego.

W sierpniu 1995 roku, w Galerii Arche, którą miałam przyjemność wówczas prowadzić, zorganizowałam wystawę *Ślady czasu* z wybranymi dziełami Władysława Jackiewicza oraz nieżyjących już wówczas Bohdana Borowskiego i Romana Usarewicza. Wybór dzieł z okresu między latami 50. a 80. ukazywał ślady ich artystycznych zbliżeń i rozstań. Problematyka, na jakiej skupiała się koncepcja wystawy, związana była z korektą malarstwa kolorystycznego, które w znacznej mierze ukształtowało specyfikę gdańskiego środowiska. Każdego z bohaterów mojej wystawy eksperymentowanie z materią zaprowadziło w odmienne rejony. Bohdana Borowskiego w stronę assemblage'u, Romana Usarewicza w stronę obiektów świetlnych, zaś Władysław Jackiewicz pozostał wierny obrazowi i procedurze malowania. Odejście od wątków narracyjnych, przedstawiających nie było dla niego jednoznacznym zaprzeczeniem koloryzmowi. W zasadzie nigdy nie przestał być kolorystą. Jego malarstwo materii rodziło się głównie z doświadczeń wyniesionych z pracowni Artura Nachta-Samborskiego, a wiązały się one ze szczególnym uwrażliwieniem oka na nieznaczne nawet różnice tonów i półtonów barwnych. To właśnie do niego Naht-Samborski miał skierować słynne już: „wypuść pan tygrysa”. Ten dydaktyczny nakaz funkcjonował później w obiegu w wielu relacjach wspomnieniowych. Jako pedagog Jackiewicz sam stosował zasadę mistrza. Oznaczała ona prowokowanie i zachętę do odważnego szukania własnej drogi. On sam już we wczesnej twórczości zdradzał upodobanie do jasnych, delikatnych tonacji. Wychodząc z kolorystycznej estetyki, uczynił z niej środek malarstwa bardzo osobistego i rozpoznawalnego.

Początkowo w jego twórczości był jeszcze widoczny kontakt z naturą i ślad obecności przedmiotu. Budowa kompozycji wynikała z zasad geometrii, interpretowanej jednak przez naturę liryka z właściwą mu wrażliwością kolorystyczną, a także skłonnością do zmiękczenia ostrości konturów, aż przybrały z czasem miękkość form biologicznych. W latach 60. pojawił się krótkotrwały wątek taszystowski, niepozbawiony wpływów Piotra Potworowskiego. Faktura obrazów zgęstniała, substancja malarska stała się bardziej mięsista. Farba miała barwę i konsystencję materii organicznych. Te abstrakcyjne z pozoru obrazy nie traciły kontaktu z naturą, ich faktury stanowiły bowiem analogię do struktury ziemi – przykładami mogą być *Pompeja I*, *Pompeja II*. Nie miały one, co prawda, dalszych kontynuacji, ale ostatecznie wypierają geometrię i rozluźniają rygor kompozycyjny. Ich konsekwencją był również prymat materii nad jednoznacznością tematu.

Istotne przewartościowanie w twórczości Władysława Jackiewicza dokonują się około 1967 roku. Zmiana formatów obrazów na zdecydowanie większe podyktowana jest potrzebą uzyskania przestrzeni dla bardziej emocjonalnego,

szerokiego gestu ręki. Ten zabieg zbiega się ze stopniowym eliminowaniem różnorodności form, faktur i barw. Pierwsze sylwety ciał pojawiają się jeszcze w geometrycznych wnętrzach. Na początku lat 70. motyw ten się usamodzielnia i staje się autonomicznym tematem, podlegając jednak nieustannym przekształceniom i modyfikacjom. Jackiewicz należał do tych twórców, którzy raz określwszy obszar artystycznych problemów, przez nieustanne ich penetrowanie, zmierzają ku idealistycznemu celowi, którym jest absolutna perfekcja.

Torsy Jackiewicza, rozpoczynające cykl *Sytuacji i obrazów*, są w pewnym sensie metaforą, znakiem kulturowym, nawiązującym do klasycznej idei harmonii natury, wyrażonej w pięknie ludzkiego ciała. W grze elementów abstrakcyjnych poszukiwał Jackiewicz takich współzależności, które pozostawałyby w harmonii ze sferą ludzką. Ciało człowieka było dla niego taką formą, która zamknąć mogła w sobie maksimum treści uniwersalnych. Dla ich wyrażenia poszukiwał kształtu idealnego, jednak nie poprzez idealizację anatomiczną, ale przez harmonijną grę wszystkich środków wyrazu malarskiego, które dają zaledwie sugestię ludzkiego ciała. Właściwie to nie człowiek jest tematem jego obrazów, nie nagość kobiety czy mężczyzny, ale abstrakcyjna idea aktu, formy samej w sobie doskonałej – przedmiotu kreacji i kontemplacji. Rezygnacja z układu rąk czy nóg była konsekwencją abstrakcyjnego potraktowania aktu, bez dodatkowych odniesień informacyjnych, bowiem każdy gest niesie ze sobą skodyfikowane znaczenia. Tors jest zdecydowanie bardziej abstrakcyjny, znajduje się jednocześnie poza czasem, który odmienia kody porozumiewania.

Początkowo ciała mają charakter płaskich sylwet. Z czasem formy te zaczynają nabrzmiewać, jakby rozsadzane wewnętrznymi siłami życia, a ich modelunek staje się bardziej rzeźbiarski, sugerujący mięśnie napinające się pod gładkością skóry. W tej torsowej koncepcji aktu można się dopatrzeć odległych reminiscencji klasycznego kanonu renesansowego, inspirowanego fragmentami odkrywanych rzeźb antycznych. Z pewnością pobyt Władysława Jackiewicza we Włoszech, bezpośredni kontakt z kulturą antyczną i włoskim renesansem miał wpływ na rozwój tego motywu i jego symboliki.

W latach 80. kompozycje artysty nabierają większej dynamiki i ekspresji, ale jest to ekspresja ręki wydoskonalonej, bieglej w rzemiośle i dysponującej kreatywną siłą. Dramaturgia obrazów staje się bardziej skomplikowana, bogatsza o element czasu i ruchu. Natomiast tło pozostało płaskie i neutralne, sylwety tracą jednoznaczność i statyczność formy. Kształty stają się bardziej amorficzne, ulegają jakby przesunięciom, rejestrując kolejne fazy ruchu, a ruch wprowadza element czasu, który jest przemijaniem, wędnięciem materii. Modelunek torsów w tych kompozycjach nie ma już dawnej gładkości marmuru, a staje się bardziej „skłębiony”. Szerokie smugi mocniejszych akcentów kolorystycznych fragmentarycznie obrysowują sylwety ciał i jednocześnie dynamizują ich horyzontalny lub wertykalny układ. Dramaturgię kompozycji wzbogacają pozostawio-

ne szkice rysunkowe. Nie są one automatycznym zapisem podświadomego gestu, raczej przemyślaną strategią budowania otwartej kompozycji, zarówno w planie formalnym, jak i znaczeniowym. Improwizatorski, swobodny gest w wypadku profesora był raczej pochodną perfekcyjnie opanowanego warsztatu, niż zapisem śladu poszukiwania właściwego wyrazu. Na improwizację bowiem może sobie pozwolić tylko artysta dojrzały, świadomy biegoty wyćwiczonej ręki. Pozostawione przez niego dzieła mają wyrafinowaną urodę. Znamionuje je wielka kultura malarstwa i czuła wrażliwość kolorystyczna. Każda plama barwna, każda smuga koloru ma w nich znaczenie emocjonalne i konstrukcyjne jednocześnie. Bywa, intryga walorów jest ledwo uchwytna, delikatna, kiedy indziej bardziej kontrastowa i dramatyczna. Przeważają błękity i różne gradacje szarości, będące wynikiem wciąż nowych domieszek barw. Kolor zdaje się dematerializować cielesność aktów. Oddala je i odrealnia. Zda się, zamienione w obłoki, pozbawione ciężaru płyną w przestrzeni i nieskończoności utkane z przejrzystych, mgławicowych materii. Oplątane sobą wzajem, zatracają się w sobie bez granic, jakby każda z postaci była początkiem istnienia drugiej, z niej się rodziła i na powrót roztopiała. W tych amorficznych, biologicznych formach, które kojarzymy z ludzkim ciałem, zdaje się być wyrażona istota samej natury z jej nieustającym misterium formowania. We wzajemnym przenikaniu form jest rytm biologicznego trwania i przemijania – istota życia odbieranego przez pełnię harmonijnej i zmysłowej radości. Z dramaturgii nieustannych metamorfoz rodzi się świat kolejnych obrazów Władysława Jackiewicza.

W zasadzie w odniesieniu do jego twórczości można by przyjąć współczesną interpretację, traktując ją jako procesualną, gdyż każdy obraz powstawał z rozwinięcia i przekształceń poprzedniego w ramach wyczerpującego się cyklu. Tytułował je numerycznie, jako kolejne „ciała”, „obrazy”, „sytuacje”. W ostatnim okresie nastąpił zaskakujący powrót do wczesnych motywów architektonicznych i pejzażowych, a raczej ich sugestii, widzianych poprzez doświadczenia ostatnich lat. Nie mają dawnej materialności, a tylko zwiewną ulotność wizji. Zmysłowość materii malarskiej sprawia, że świat Władysława Jackiewicza jest dotykalny, a jednocześnie abstrakcyjny i nierzeczywisty. Oscyluje między powściągliwością a wibrującą emocjonalnością, między płynnością wizji a jej aluzyjną konkretyzacją. Mimo tego wewnętrznego dualizmu jest to malarstwo scalone harmonijną poetycką aurą, liryczną melodyką barw i kształtów, wymykające się jednoznacznej interpretacji. Nie przestaje intrygować i wzruszać, niepokoić różnorodnością asocjacji.

Władysław Jackiewicz zmarł 30 marca 2016 roku.

Kazimierz Ostrowski (Kachu)

Jeszcze żyje w nas wspomnienie o Kachu, wielkim artyście, ostatnim już z tych, co to wprawdzie nie nosił peleryny i kapelusza, ale w głębi duszy należał do potomków dawnej cyganerii z jej arystokratyzmem ducha i upodobaniem do biesiadnych spotkań, o których już za życia profesora krążyły legendy i anegdoty. Owe biesiady, kiedy to usłyszeć można było sentencje o sztuce i życiu najistotniejsze, były nierozłącznym, choć kontrowersyjnym, elementem edukacji artystycznej. Nieokietznanie, brak pokory, poczucie swobody, zarówno w wyborach artystycznych, jak i w osobistym postępowaniu, to były istotne cechy osobowości Kazimierza Ostrowskiego, które, bywało, nastroczały kłopotliwych sytuacji władzom uczelni, skłonnym do działań dyscyplinujących. Ich barwności nie da się zmieścić w żadnym oficjalnym schemacie biograficznym.

Wychowanek wybitnych kolorystów, w latach 1949–1954 studiował w pracowniach prof. Artura Nachta-Samborskiego i Jacka Żuławskiego. Już wtedy Kazimierz Ostrowski stanowił przypadek osobny. Sukces sopockiego socrealizmu wynikał z korekty doświadczeń postimpresjonistycznych, tymczasem Ostrowski po powrocie z Paryża, gdzie przebywał na stypendium w okresie od 1949 do 1950 roku, chciał wnieść do socrealizmu własne, konstrukcyjne widzenie. Fabryczne hale, maszyny, portowe dźwigi autentycznie rozpały jego wyobraźnię, jak wieże katedr, jak każda architektura, która była dla niego wyrazem harmonijnego ładu. Tyle że nie interesował go realizm przedstawienia. Jego wyobrażenia wszystko przekształcała w fantastyczny ornament, złożony z form geometrycznych i czystego, płasko położonego koloru. Podejmując tematy z pozoru postulatyczne, jak stocznia, port, spawacze, hutnicy, Ostrowski wyłamywał się nie tylko z akademickiej doktryny realizmu, ale i z zasad koloryzmu, które stanowiły ów wariant korygujący. Wystawa, jaką pokazał, została poddana totalnej krytyce.

Nad jego grobem Józefa Wnukowa przypomniała ten fakt. *Wrócił z pracowni Légera dojrzałym artystą. Wiedział, czego chciał, a my go nie przyjęliśmy* – mówiła. Wystawa nie przetrwała nawet jednego dnia, a profesor na parę lat stracił pracę w uczelni. Przez ten czas sporo projektował dla architektury – w Poznaniu, Krapkowicach, także w Gdańsku i Gdyni. W tym okresie powstaje też cykl pejzaży kaszubskich, jeden z najpiękniejszych wątków w jego twórczości.

Kiedy środowisko szkoły sopockiej utknęło w manierycznym kulturalnym socrealizmie, Ostrowski szedł własną drogą i, jak zauważył Aleksander Wojciechowski w swojej książce *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, należał do tych nielicznych, obok Tadeusza Dominika, Stefana Gierowskiego, Jana Lebensteina, Teresy Pągowskiej, Jana Tarasina, którzy z „Arsenatu” 1955 roku, kończącego socrealizm, wyszli



11.
Kazimierz Ostrowski
Biały fresk
152 x 432 cm
Tempera na kartonie
naklejonym na płótnie

obronną ręką, ponieważ już wówczas potrafili samodzielnie określić swoją postawę twórczą. Rozmijając się z sopockim socrealizmem, Kazimierz Ostrowski okazał się jedynym reprezentantem Sopotu na Wystawach Sztuki Nowoczesnej. Kiedy szkoła sopocka znalazła się w impasie artystycznym, Ostrowski nie miał wahań, nie szedł też przetartymi szlakami. Jego droga omijała też główny nurt przemian w stronę sztuki nowoczesnej. Zainteresowanie informelem było w Polsce powszechne, choć niejednorodne. Początkowo dla pokolenia powojennego informel był bronią, skierowaną przeciw postimpresjonizmowi. Do środowiska gdańskiego dotarł znacznie później i poprzez malarstwo Potworowskiego, który artystom szkoły sopockiej wskazywał kompromisowe wyjście połączenia tego międzynarodowego nurtu sztuki z tradycją polskiego koloryzmu. W skali kraju było to zjawisko szersze, wykształciło wkrótce specyficzną, polską odmianę sztuki abstrakcyjnej, mieli w tym znaczny udział niedawni koloryści.

Ostrowski, będąc w Paryżu, zetknął się bezpośrednio, wcześniej niż inni, z tradycją wielkiego malarstwa europejskiego i jego nowoczesnymi kierunkami. Był to czas, gdy dominowała abstrakcja liryczna (informel właśnie), a obok niej tendencje wywodzące się z kubizmu i te wydały się bliższe Ostrowskiemu. Trafił do pracowni Légera, ponieważ bliskie było mu konstrukcyjne myślenie o obrazie. Inspiracją na zawsze pozostała dla niego natura, nawet wtedy, gdy w obrazie zostaje przetworzona w arabeską abstrakcyjnych form.

Początkowo geometria jest środkiem dekoracyjnego stylizowania naturalnych kształtów i stanowi o logice kompozycji obrazu. Z czasem, zwłaszcza w pejzażach z Kaszub, malarz wprowadza poetycką fantastykę. Zachwianiu ulegają rzeczywiste proporcje, rozrastają się przekształcone formy biologiczne, roślinne i zwierzęce, łączone swobodnie z elementami architektury. Nawarstwiają się i komplikują plany. Iluzja przestrzeni, wrażenie wewnętrznej ruchomości między przedstawieniem a płaszczyzną powstaje dzięki kontrastom form, wzajemnej relacji barwnych plam, ich skali i usytuowania względem siebie.

Prawdziwe mistrzostwo osiągnął w technice temperowej łączonej z rzadko dziś używanym woskiem, który zostawia witrażowe białe spojenia, okalające kształt i nadające barwie większą intensywność. Ostatnie lata przynoszą raczej syntezę niż rozwinięcie gromadzonych doświadczeń. Pojawiają się też kompozycje z założenia abstrakcyjne. Są autonomiczną przestrzenią wyobrażoną. Ich nową cechą jest też powściągliwa oszczędność, choć pozostaje ten sam konflikt między dążeniem do obiektywnego ładu a niespokojną emocjonalnością, który był istotą osobowości Kazimierza Ostrowskiego, źródłem zaskakujących rozwiązań i swoistej poetyki malarzkiej, tak frapującej urodą, prostotą i jednocześnie wyrafinowaniem.

Jego sztuka na pewno stanowi znaczący rozdział w dziejach powojennego malarstwa polskiego. I jest zawstydzające, że do tej pory malarz pozostawał na marginesie, zaledwie wspominany przez nieliczne podręczniki historii, a zasługiwał na znacznie więcej uwagi. Choćby dlatego, że własną osobność manifestował na przekór obowiązującym tendencjom w sztuce, zarówno w skali lokalnej, jak i krajowej.

Kazimierz Ostrowski zmarł 12 lipca 1999 roku.

Włodzimierz Łajming

Od błękitu do bieli

Wiadomość o śmierci Włodzimierza Łajminga była dla mnie szczególnie bolesnym zaskoczeniem. Mimo pogłębiającej się choroby oczu i stopniowej utraty wzroku, co dla malarza było dramatycznym wyrokiem, wydawał się być pełen życia i nieustającej artystycznej pasji. Dowodem były jego ostatnie obrazy, w których ewidentnie toczył walkę z ograniczeniami widzenia i szukał nowych możliwości malarskiej ekspresji. Znałam go od lat, a w ostatnim okresie, kiedy prowadziłam kartuską galerię „Refektarz” kontakty były częstsze. Był współtwórcą galerii i wieloletnim członkiem jej rady programowej. Pierwsza wystawa, przy jego udziale jako aranżera i montażysty, odbyła się w 1995 roku i miała znaczący temat – *Święty Franciszek na Kaszubach* (autorką tematu była Józefa Wnukowa). Był inicjatorem wielu wystaw. Własne obrazy prezentował w galerii kilkakrotnie. Ostatnia wystawa, zorganizowana przeze mnie z okazji jego osiemdziesiątych piątych urodzin, miała miejsce w 2018 roku i był to jego ostatni cykl *Białe do białego*.

Odkrycie refektarza, należącego do zespołu przyklasztornego w Kartuzach, na potrzeby galerii sztuki, nie było przypadkowe. Z Kaszubami czuł się związany od dawna. Jego matka, Anna, była znaną pisarką kaszubską. Z czasem zaangażował się w prace Instytutu Kaszubskiego jako jego członek. Świadomość więzi z regionem pojawiła się wtedy, kiedy koloryści szkoły sopockiej, której był uczniem i kontynuatorem, odkryli pejzaż kaszubski i wprowadzili go z sukcesem do swojego repertuaru. Najstojniejszy z tego okresu obraz Juliusza Studnickiego *Kościół w Chmielnie* zdobył nagrodę na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Liczne plenery, jakie odbywały się w Chmielnie, ich towarzyski i artystyczny klimat, miały niewątpliwie wpływ na młodego Łajminga i można powiedzieć, że magia tego miejsca była źródłem podstawowego kanonu jego malarskich kompozycji. Z miejscem wiąże się też wiele anegdot, które stały się częścią legendy szkoły, jak choćby słynne „marsze na Chmielno” czy fikcyjne sceny historyczne, organizowane przez Juliusza Studnickiego. Brał w nich też udział Włodzimierz Łajming, jako jego uczeń, a także członek gwardii przybocznej Studnickiego. Chmielno było dla sopockich kolorystów niczym Barbizon dla pejzażystów francuskich. Było dla nich miejscem kultowym. Przyciągało artystyczny świat tamtych lat. Łajming ożywiał go często powracającymi wspomnieniami. Część z nich chciał ocalić w zgromadzonych rekwizytach – śladach zdarzeń i czasu, które znalazły swoje miejsce w powołanej do życia z jego inicjatywy Izbie Pamięci w Chmielnie. Miał dar anegdotycznego opowiadania o profesorach. Ubarwiał ważny dla niego czas studiów w okresie, gdy gdańska uczelnia skupiała elitę polskiego malar-



stwa, wybitne osobowości, takie jak profesorowie Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis, Piotr Potworowski, Stanisław Borysowski, Stanisław Teisseyre, Józefa Wnukowa. Studia Łajminga przypadły na lata 60., kiedy dokonywały się istotne dla szkoły sopockiej przewartościowania. Żył Łajming w cieniu legendy szkoły, był jej świadkiem i uczestnikiem. Nasze częste kontakty sprzyjały wspomnieniom. Piszząc o nim, wielokrotnie odwoływałam się do jego osobistych relacji. Żałuję, że nie doczekały się osobnego zapisu, a są jedynie rozproszone w różnych tekstach. Dziś mogę przywołać jedynie to, co już napisałam i nie mogę nic więcej dodać. Jego dzieło jest zamknięte i skończone.

W moim przekonaniu legenda szkoły sopockiej łączy się z legendą awangardowych teatrzyków studenckich spod znaku „sezonu kolorowych chmur”, czasu, kiedy młodzi adepci sztuki, przy pełnym wsparciu swoich nauczycieli, rozwijali poczucie wolności artystycznej, doświadczali siły wyobraźni i kreacji artystycznej. Paradoksalnie nowych doświadczeń szukali poza rodzimą uczelnią, w teatrze właśnie. Studencki ruch teatralny tamtych lat z jednej strony był odbiciem specyfiki sopockiej uczelni, jej estetyki uniwersalizmu, formalnego pięknochostwa, ale z drugiej strony był przeciwstawieniem się jej tradycji. W teatrze bowiem miały się spełnić nowoczesne tendencje wychodzące poza tradycyjny obraz czy rzeźbę.

Włodzimierz Łajming był aktorem Teatrzyku Ręk i Przedmiotu „Co-to” (w latach 1959–1963). Jak wspominał, chodziło im o szukanie wypowiedzi artystycznej poza uprawianymi na co dzień dyscyplinami. Podstawowym środkiem była ekspresja dłoni, która jest bardziej abstrakcyjna od mimiki twarzy. Kawatek rękawa stanowił rodzaj kostiumu. Gest dopowiadał przedmiot o charakterze metaforyczno-poetyckim. Sekwencje klatek-ręk budowały narrację takich spektakli, jak *Balet ręk*, *Lot motyla* czy *Jezioro łabędzie*. Początkowo ograniczały się do „wypowiedzi” samej ręki. Z czasem wprowadzone zostały ekrany ze zmieniającymi się konfiguracjami form i barw. Zatem w spektakl zostało włączone malarstwo. Dla Włodzimierza Łajminga był to ważny czas, uzupełniający edukację w pracowni prof. Juliusza Studnickiego, której ramy przekraczały mury uczelni i miały ustanowiony przez profesora własny ceremoniał. Spełniał się w powołanej przez niego gwardii przybocznej, która była quasi-strukturą organizacyjną, gdzie, każdy kto dostąpił zaszczytu przynależności do niej, miał przydzielane funkcje i zadania. Jako student, Łajming początkowo zajmował niższą w hierarchii pozycję. Udział w chmieleńskich plenerach przesunął ją wyżej, awansował do rangi trębacza. Niewątpliwie gwardia, o żartobliwym, czasem groteskowym charakterze, sprzyjała poczuciu artystycznej wspólnoty, zacierającej czasem granice między pracą twórczą a zabawą. Jednym z powtarzalnych ceremoniałów był korowód jej członków, towarzyszący mistrzowi podczas licznych biesiad w SPATIF-ie. Powrót do domu z marynarkami zapiętymi na plecach, przybierał formy para-teatralnej inscenizacji życia, której scenariusze pisał sam Juliusz Studnicki, autor także karnawałowych imprez, takich jak „pochody masek”, czy „bale na dnie morskim”. To dzięki „gwardii przybocznej” Studnickiego i jej asyście

13.
Włodzimierz Łajming
z cyklu *Martwa natura*
100 x 74 cm
akryl + płótno
2010

podczas plenerów w Chmielnie, Łajming odnalazł swoje kaszubskie korzenie. Wyczulenie na kolor, światło i dynamiczną powierzchnię obrazów to zapewne stałe wartości, jakie dziedziczyli uczniowie kolorystów, także Włodzimierz Łajming. Zapamiętał powtarzaną mu często sentencję Studnickiego, że tylko kolor się liczy. Profesorowi pozostał wierny także wtedy, gdy cały jego rok, był to trzeci rok studiów, przeniósł się do pracowni Potworowskiego w przeświadczeniu o jego bardziej nowoczesnych metodach nauczania. Odnalazł własną drogę do nowoczesności, nie tracąc nic z nauk swojego mistrza. Kontynuował tradycyjny temat pejzażu i martwej natury. Podporządkował go jednak czystej grze malarzkiej i ulubionym błękitom. Sądzę, że doświadczenia, wyniesione z Teatrzyku Rąk i Przedmiotu, także wpływ osobowości Juliusza Studnickiego z jego skłonnością do teatralizacji życia, ukierunkowały w jakimś stopniu malarską strategię Włodzimierza Łajminga. Wypracował stały moduł kompozycyjny, który jest synkretycznym połączeniem dwóch odrębnych przestrzeni – pejzażu i wnętrza z martwą naturą. Przypomina to teatralną zasadę ekranów ze spektakli „Co-to” z jej zmiennymi konfiguracjami. Również stosunek do przedmiotu na obrazach przekracza jego obiektywne i użytkowe funkcje. Rzeczy lokowane są w kontekstach symboliki skojarzeniowej, wyobrażeń i przeżyć metafizycznych. Kompozycje odnoszą się do konkretnego miejsca na Kaszubach. Były to Zawory, gdzie Łajming miał letni dom. Stałym punktem odniesienia była góra, a właściwie wzgórze nad Jeziorem Białym. Od strony Chmielna widziała ją również Józefa Wnukowa. Była powodem żartobliwej rywalizacji między nimi o prawa własności do niej. Niewątpliwie Zawory i pobliskie Chmielno, za sprawą artystycznych spotkań, stały się dla Łajminga przestrzenią wyjątkową. Nadał jej charakter symboliczny. Moduł kompozycyjny jego obrazów jest w zasadzie od lat ten sam. Dominuje w nim podstawowa zasada kontrastu, na wszystkich poziomach organizacji, zarówno form jak i barw, a spoiwem porządkującym jest geometria. Określa dynamikę przestrzeni i rzeczy, sprowadzonych do form najprostszych. Układ kompozycyjny oparty jest na podstawowej opozycji linii poziomych, równoległych do horyzontu, dających wrażenie rozciągłości, rozlewności przestrzeni i linii wertykalnych, tworzących poczucie głębi. Dynamizują ten podział skosy, krzywizny i kłistości. Przedmioty nie są tradycyjnie usytuowane we wnętrzach, ale w otwartej przestrzeni, jakby gdzieś w pejzażu, którego stałym elementem jest obrys góry, zawsze tej samej, z tym samym punktem ślizgającego się światła na jej lewym zboczu. Dobrze znany artyście pejzaż z chmielńską górą, wielokrotnie obserwowaną, staje się na jego obrazach przestrzenią zmitologizowaną, odtwarzającą archetypiczny porządek świata z górą jako jego centrum, łącznikiem między niebem a ziemią. Pod tą zdyscyplinowaną, logicznie wykalkulowaną konstrukcją wyczuwa się jednak duchowe skupienie i emocjonalny spokój. Obrazy emanują wzniosłym dystansem, co związane jest nie tylko z ową surowością i oszczędnością kompozycyjną, ale także tendencją do chłodnej gamy kolorystycznej z dominacją różnych odcieni niebieskości. Gama kolorystyczna oparta jest na paru zasadniczych kontrastach, z których najbardziej dynamiczne są zestawienia żółci i błękitu z tendencjami do gwałtownego

przybliżania (żółć) i oddalania (błękit). Kandinsky nazywał to zestawienie wielkim kontrastem rezonansu wewnętrznego, kontrastem psychicznym. Stylistykę kolorystyczną Łajminga określa gama zawężona do paru zasadniczych kolorów, różnicowanych bardziej temperaturowo niż walorowo. Kompozycję spaja powtarzalny moduł porządkującej konstrukcji geometrycznej. Postawę taką można określić jako kontemplacyjną. Określiwszy zakres tematu i środków dążył do ich wysublimowanej cyzelacji.

Teoretycy barwy i psycholodzy interpretują błękit jako kolor intelektu, sublimacji i dystansu, ale też melancholii i marzenia. Symboliści łączyli go z pierwiastkami onirycznymi. W symbolice średniowiecznej oznaczał uduchowienie. W historii współczesnego malarstwa miał swój błękitny okres Picasso. Gamą niebieskości chętnie operowali też Max Ernst, Paul Klee, August Macke i Franz Marc, a Yves Klein uczynił z błękitu wręcz doktrynę swojego malarstwa. Włodzimierz Łajming sam wyznawał, że jest ogarnięty obsesją błękitu i nie może się z niej wyrwać. Można więc bez przesady powiedzieć, że kolor jest dla niego wyrazem właściwej mu struktury psychicznej, ale też sposobem ujawniania wewnętrznych stanów i symbolicznych treści. Niewątpliwie symboliczny wymiar mają jego obrazy z cyklu *Bramy i okien*. Bramy przywołują swym kształtem bramy cmentarne, a okna mają kształt krzyża. Ich otwarcie w przestrzeń błękitu jest otwarciem w nieskończoność – w rejony kontemplacji, ciszy i uspokojenia. Niebieskości w obrazach Łajminga przechodzą różne transformacje – od głębokich, dźwięcznych tonów poprzez ich rozjaśnienia tracą dźwięczność, zbliżając się do ciszy bieli – niebytu. Martwe natury wczesnego okresu sprowadzone są do symboliki rzeczy podstawowych – prosty obrys stołu, na nim krągłość bochna chleba, jabłka czy jaja. Początkowo jeszcze skosy powierzchni stołu, sugerują perspektywę przestrzenną. Z czasem odczucie przestrzeni budują płaskie „sztywne” powierzchnie i kolor, nakładane jedna za drugą w głąb obrazu. Nadaje to wewnętrzną ruchomość odległości pomiędzy przedstawieniem a płaszczyzną obrazu, z pominięciem tradycyjnej perspektywy.

Malarstwo Łajminga to nie tylko wyrafinowana gra malarska w duchu kolorystycznych tradycji, to także malarstwo znaków i symbolicznych treści, czego już kolorysty nie tolerowali. Z czasem wprowadza malarz, odległe od kolorystycznych doświadczeń, barwy achromatyczne, jak czerń, biel i szarość. Szarość uzyskuje nie z prostego zmieszania czerni i bieli, ale czerwieni, zieleni i bieli w proporcjach pozwalających osiągnąć różne temperatury – chłodniejsze lub cieplejsze.

Można powiedzieć, że rekonstrukcja świata według Włodzimierza Łajminga dokonuje się poprzez wielokrotnie odtwarzany hierarchiczny porządek, odzwierciedlający ładu i istotę wszechrzeczy. Jakże różne to od kolorystycznej estetyki przeżycie pejzażu i jakże inna koncepcja malarskiego „opracowania motywu”. Łajming należy do pokolenia, które wprowadziło wiele korzystających z lekcji swoich sopockich mistrzów, ale ich zainteresowania przesunęły się bardziej



13.
Włodzimierz Łajming
z cyklu *Białe do białego*
93 x 74 cm
akryl + płótno
2015

w stronę płaszczyzny i faktury obrazu, były bliższe doświadczeniom nowoczesnej sztuki – informelu, malarstwa materii, tasyzmu i geometrii. Łajming łączył geometryczną konstrukcję obrazu z malarstwem materii. Natomiast umiejętność skrótu myślowego, budowania metafory, symbolicznego traktowania przestrzeni i przedmiotu mają odległe źródła w doświadczeniach teatralnych „Co-to”, gdzie wzajem przenikały się różne dyscypliny, zwłaszcza w końcowym okresie, kiedy malarskie ekrany współgrały z gestem dłoni i grą znaczeniami przedmiotów. Dalsza ewolucja malarstwa dokonywała się już w konfrontacji z wiedzą i rozwijanym doświadczeniem malarza. Z „Sezonu kolorowych chmur” zachował Włodzimierz Łajming pasję tworzenia, na przekór chorobie oczu, z którą zmagał się od paru lat. Ograniczała jego widzenie, ale nie wolę tworzyć. Ostatni cykl *Białe do białego* wydaje się być konsekwencją szukania nowych rozwiązań, gdzie gra kolorystyczna i subtelne niuanse stają się trudne dla oczu, postrzegających świat z ograniczonego punktu widzenia. A jednak tę gwałtowną przemianę ostatniego okresu twórczości da się logicznie uzasadnić konsekwencją rozwoju estetyki barwnej Łajminga. Uwolnić się ostatecznie od „obsesji” błękitu. Znalazł harmonijne przejście do bieli, która była zawsze obecna w jego malarstwie, tak jak i czerń. Malarz pozostawał między dwoma biegunami – zupełnej bezbarwności, jaką jest czerń a bielą, która jest ośrodkiem światła, zawierającego w sobie potencjalnie wszystkie kolory. Zdążanie do bieli ma więc swoje uzasadnienia we wcześniejszych kompozycjach. Zachowując ten sam schemat kompozycyjny – stabilną siatkę kompozycyjną, z rozluźnionym jednak rygiem geometrii – skupił się na fakturze, uzyskiwanej z materii nieobecnych dotąd w jego palecie, jak choćby piasek, a także farba mieszana z proszkami o różnej konsystencji i ziarnistości. Uzyskany relief, zależny od jego różnicowanej głębokości, reaguje na światło zewnętrzne – nowy komponent obrazu, jego światłocieniowej dynamiki. Biel przestaje być jednoznaczna. Osiąga stan skupienia bliski ciszy, która we wcześniejszych obrazach była tylko pauzą. Logika przemian kieruje Włodzimierza Łajminga w stronę koncepcji „czysto” malarzkiego ascetyzmu kolorystycznego, konstrukcji elementarnej, skoncentrowanej na odczuciu przestrzeni w kosmologicznym jej wymiarze, a jej kolorem staje się biel z jej potencjałem nieograniczoności wszechświata. Śmierć artysty przydaje ostatniemu cyklowi nowej symboliki. Biel staje się przede wszystkim ciszą nieskończoności.

Włodzimierz Łajming zmarł nagle 17 sierpnia 2022 roku.

Artyści osobni

Kiejstut Bereźnicki

Malarz ciszy i wieczności

Kiejstut Bereźnicki wyszedł z pracowni profesora Stanisława Teisseyre'a. Debiutował na początku lat 60., ale wydawał się być mało wrażliwy na gwałtowne przemiany, jakie dokonywały się w polskiej sztuce. Nie przechodził też przez konieczność przeformowania kolorystycznej estetyki, ponieważ od początku był poza jej wpływem. Jeśli szukał dla siebie inspiracji, to bliższy był mu Braque, Miró, Picasso czy Matisse. Tam odnajdował nowoczesne zasady budowy obrazu, które połączył ze swoją wielką fascynacją malarstwem holenderskim XVII wieku. Indywidualny kanon sztuki Bereźnickiego ustalał się jako wypadkowa tradycyjnego i współczesnego malarstwa. Jego liczne ucztę i wieczerze mają zapewne rodowód w portretach zbiorowych przy bankietowych stołach, w których specjalizowali się zwłaszcza malarze Amsterdamu, z mistrzem Halssem na czele. Holenderskie sceny bankietowe emanują jednak radością życia, swobodą gestów, indywidualizacją postaci. Są też pretekstem do pomysłowej aranżacji grupy i, jak w obrazach Halsa, pretekstem do śmiałych rozwiązań kolorystycznych. Tymczasem obrazy Bereźnickiego są monochromatyczne, ich skala barwna, choć pogłębiona i pełna wewnętrznego skupienia, nie jest szeroka. Jakby życie w nich zamarło. Jego biesiadnicy to sztywne półfigury siedzące przy drewnianej ławie stołu, którego prostota równa jest stołowej zastawie, składającej się z najprostszych rekwizytów, jak prosty i podstawowy jest posiłek: mięso, chleb, wino.

Uczający siedzą nadzy lub odziani w stroje surowe, pozbawione wszelkich atrybutów czasu. Twarze ich podobne sobie, są pozbawione indywidualnych cech i wyrazu emocji. Zawsze ten sam moduł głowy z prostą linią nosa, łukami brwi, przecinkiem ust i punktami oczu, czasem osłoniętych spuszczonej powiekami. Ruch postaci zatrzymany jest w hieratycznych gestach, jakby żyły poza czasem i miejscem, zapatrzone gdzieś w głąb siebie. Ich samotność jest podobna samotności rzeczy gromadzonych w przemyślane, perfekcyjne układy. Również martwe natury kuchenne Bereźnickiego są prawdziwie martwe, nie mają nic z soczystości i zmysłowości martwych natur holenderskich, choć łączy je poczucie ładu i perfekcji warsztatowej.

Powtarzalność figur, gestów, rekwizytów i wnętrza (zawsze ta sama ściana w tle, z pustymi otworami o nieokreślonych funkcjach) nadaje ucztom i martwym naturom Bereźnickiego rytualny, symboliczny charakter. Generalnie ten schemat kompozycyjny utrzymuje się bez zmian od lat, zmieniają się tylko jego



59

5. F. Kuduk, *Miary i ograniczenia. Rozmowa z K. Bereźnickim*, „Sztuka”, 1989, nr 3, s. 7.

6. K. Nowosielski, *Światło ciemnych barw*, „Punkt”, 1979, nr 8, s. 209.

wersje kolorystyczne. Nie zmieniają się też bohaterowie Bereźnickiego, wśród których autor umieszcza i siebie samego. Malarz prowadzi ich, jak mówi, do tych samych sytuacji, [...] *do sytuacji najprostszych, do tej ostatniej wieczerzy, do złożenia do grobu.*⁵

Sceny pasyjne: ostatnie wieczerze, ukrzyżowania, opłakiwania, to kolejne stałe motywy malarstwa Bereźnickiego. Podobnie jak martwe natury z rekwizytami vanitas (czaszkami, narzędziami Męki Pańskiej) należą do wiecznego misterium życia i śmierci jako trwałych i pewnych atrybutów ludzkiej egzystencji. Stąd też można powiedzieć o malarstwie Bereźnickiego, że nie chwila jest w nich portretowana, a wieczność. Kazimierz Nowosielski, poeta i krytyk, napisał piękny i trafny esej o tej twórczości. *To malarstwo odkrywa fascynującą, ale i zarazem przerażającą przestrzeń śmierci. W poczuciu naszej realności odstania Bereźnicki pęknięcia i szczeliny, przez które zdaje się prześwitywać inna, tajemnicza wersja bytu. Jego obrazy są jak dotknięcie ciemnego przeczucia, które nagle odnajduje nas dla wieczności. Ten sam moment nie wypełnia się u Bereźnickiego ani krzykiem, ani trwogą, ale ciszą, jakimś kamiennym milczeniem znośnego to wszystko człowieka. W tym milczeniu jest miejsce na naszą kontemplację i skupienie.*⁶

Hugon Lasecki

Ewokacja lęku

Skomplikowana, wielowarstwowa morfologia płócien Hugona Laseckiego ma zapewne odniesienia do malarstwa materii i jest to jedyny jego związek z pokoleniem, które wyszło z pracowni kolorystów. Studiował w pracowni prof. Stanisława Borysowskiego. Dla Laseckiego była to tylko metoda, o wyborze której decydować musiały względy psychologiczne. Z formalnego punktu widzenia trudno dopatrzeć się w twórczości Laseckiego tradycji kolorystycznych. Jego konstrukcja psychiczna, której konstytutywnym elementem jest poczucie absurdu i towarzyszącego mu lęku, w sposób naturalny skłaniała go ku formom antykanonicznym, których źródłem była funkcja osławiania obcego, budzącego grozę świata. Takie funkcje miała groteska, zrodzona z rytualnego śmiechu. Znamienne, że artystów groteski, różnych czasów, łączyły podobne cechy charakteru. Jej elementy, takie jak: fascynacja brzydotą, śmiercią, skłonność do twórców kalekich, karykaturalnych, znajdziemy w twórczości Laseckiego. Ekspresyjna deformacja odpowiada bowiem pesymistycznemu spojrzeniu

14. Kiejstut Bereźnicki
Złożenie – Podtrzymanie
200 x 135 cm
olej + płótno
2009-2015



15.
Hugon Lasecki
Bez tytułu
90 x 100 cm
olej + płyta pilśniowa
2020/2021

na świat, w którym rozchwiany jest ład i zatracone proporcje. I tylko w tym sensie można mówić o archaicznym modelu sztuki Laseckiego i tradycyjnych aspektach tworzenia. Znamienne jednak, że tradycja groteski, choć odległa, jest ciągle otwarta na nowe sposoby obrazowania. O ich istocie wiele mówi rysunek Laseckiego, który jest bliższy spontanicznemu zapisowi emocji. Mówił mi, że rysuje dużo, zwłaszcza przed zaśnięciem, czekając na zmęczenie ręki i niełatwo przychodzący sen. Można więc przypuszczać, że ta forma wypowiedzi spełnia w jego przypadku także rolę terapeutyczną, a stan, w jakim ręka kreśli formy na papierze, bliski jest zapewne automatyzmowi psychicznemu. Kreska wielokrotnie obiegająca kształt ze śladami korekt wskazuje na antynomiczność tych rysunków. Łączą one automatyzm ręki z intencjami estetycznymi, co widoczne jest w śladach porządkowania, kadrowania, zgęszczania linii ku środkowi kompozycji. I trudno doprawdy dociec, co jest tu pierwotne – intuicyjne, podświadome działanie czy profesjonalna świadomość, dziecięca spontaniczność czy wybór naiwnej perspektywy widzenia i podporządkowanie właściwych jej środków ekspresji. Na pewno jednak zachowany jest w rysunkach charakter szkicu, notatki, niekończącego się ćwiczenia ręki, które w każdej chwili można przerwać, aż z nawarstwiających się kresiek powstaną plamy, zadrapania niszczące czytelność kształtu. Czasem kształt rodzi się z przypadkowej plamy tuszu, która zdaje się kumulować energię linii, by na powrót wysnuć z niej powracające natrętnie motywy. Czasem linia jest bezcielesną energią tylko, a czasem przywołuje do życia zniekształcone ludzkie kadłubki zespolone ze stołem, szpitalnym łóżkiem, katafalkiem, wózkiem. Z labiryntu linii rodzi się spowiedź ręki, osobisty zapis psychicznych stanów. Do obrazów olejnych wiele przenika z rysunków. Są one swoistym połączeniem taszystowsko traktowanej powierzchni z ekspresyjnym linearyzmem. W przestrzeń obrazu przenika wszystko, co zatrzymuje podświadomość artysty i napiera na jego wyobraźnię. Doświadczana realność świata ulega swoistej psychologizacji i zaczyna funkcjonować na prawach snu, gdzie możliwa jest jedność przestrzeni i zdarzeń w zaskakujących scaleniach nawarstwiających się wątków, powracających tematów. Struktura obrazów jest niezwykle bogata i rozedrgana. Faktura gęsta, budowana wielokrotnymi nałożeniami kolorystycznymi o gamach ograniczanych do dominującego tonu z silniejszymi kontrastującymi akcentami. Linia obiega plamę barwną, wzmacniając konturem kształt, a czasem niespokojnie żłobi gęstą materię farby, niczego nie precyzując jednoznacznie. Nie jest to malarstwo ciszy, raczej krzyku egzystencjalnego niepokoju i w tym zawiera się uniwersalizm osobistej spowiedzi malarza.

Poza głównymi nurtami

63

Spotkanie Witosława Czerwonki, Adama Harasa i Jerzego Ostrogórskiego we wspólnej inicjatywie utworzenia w środowisku gdańskim galerii otwartej na najnowsze zjawiska w sztuce polskiej nie było przypadkowe. W tym okresie wychodzili bowiem swoją twórczością poza główny nurt malarstwa gdańskiego.

Galeria powstała w 1978 roku i nadano jej znaczącą nazwę „Out”. Nie miała własnego zaplecza w środowisku, nie miała też widowni i sprzymierzeńców. Działalność swą opierała głównie na „imporcie” artystów z innych ośrodków Polski. Formalnie galeria „Out” należała do BWA. Początkowo miała siedzibę przy ulicy Długiej w Gdańsku. Potem została przeniesiona do BWA w Sopocie, gdzie wydzielono jej osobną przestrzeń w części zwanej „okrągłakiem”. Pożar BWA w 1979 roku niejako symbolicznie zakończył jej kontrowersyjne, w środowisku rodzimym, życie.

Pierwsze trzy wystawy miały znamienne tytuły: *Granica I, Granica II, Granica III*. Kolejne: *Czerń i biel, Systemy, Dzieło i komentarz*. Różnorodne propozycje łączyła wspólna skłonność do multiplikacji, prezentowania dzieła w postaci seryjnego przekazu tej samej sytuacji czy przedmiotu, które w trakcie kolejnych manipulacji ulegały przetworzeniu. Podważało to fundamentalną cechę przedmiotu artystycznego – jego niepowtarzalną jedynkowość, która tradycyjnie wydzielala dzieło sztuki spośród innych przedmiotów nieartystycznych. Malarstwo, grafika, poezja konkretna znajdowały wspólne odniesienia do motywacji pozaartystycznych, takich jak ciągi matematyczne, komputerowe, logika, wreszcie lingwistyka. Wśród goszczących wtedy w galerii byli między innymi Jerzy Grabowski, Wojciech Krzywobłocki, Izabella Gustowska, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Jerzy Treliński, Grzegorz Sztabiński, Stanisław Drózd, Józef Robakowski, Zbigniew Dłubak, Jan Pamuła.

Choć nowe idee artystyczne, związane ze sztuką multimedialną, rodziły się poza murami uczelni, w Barakach, na Wyspie, w Karlinie i Skokach, w miejscach wykreowanych przez generację lat 80., to jednak warto pamiętać, że to Roman Usarewicz, wspólnie z Adamem Harasem i Witosławem Czerwonką wystąpili z programem powołania pracowni innych mediów. Po dwudziestu latach (w czerwcu 1998), dawni twórcy galerii „Out” – Ostrogórski, Czerwonka i Haras spotkali się na wspólnej wystawie w uczelnianej galerii „Nowa Oficyna”, prezentując swoje aktualne miejsce w sztuce, ale prowokując też do historycznych odniesień.

Wydaje się, że sztuka tych trzech artystów, choć tak różna, pozostaje zakorzeniona w analitycznych wątkach lat 70. Łączy ich myślenie seryjne jako wyraz wizji świata, w którym nie ma możliwości ustanowienia jakichkolwiek uniwersaliów. Technika seryjności zmierzała więc do wytwarzania nowych form, a nie wyszukiwania stałych, bo te są historycznie zmienne. Warto odnotować też fakt, że galeria, jaką stworzyli i prowadzili, była miejscem ożywionych dyskusji, eksperymentów i zespołowych działań, łączących praktykę artystyczną z teorią sztuki. Wspólnotowość bowiem dla kolejnego pokolenia stanie się ważną formą aktywności, poszerzonej o interdyscyplinarne sojusze. Prowadzić będzie do przededefiniowania tradycyjnego pojęcia indywidualności twórczej



16.
Adam Haras
Mutacje
93 x 93 cm
fotoleinen, relief
1978

Adam Haras

Od palety do zapisu cyfrowego

Adam Haras studiował malarstwo w pracowni prof. Stanisława Borysowskiego i grafikę w pracowni Zygmunta Karolaka. Patrząc na dzieło Adama Harasa z perspektywy lat, jawi się ono jako przejaw konsekwentnej drogi artysty, badającego związki między zasadami natury a modelem sztuki, która autonomicznymi środkami odtwarza procesy postrzegane w przyrodzie. Ich ukryta, niemal matematyczna kombinatoryka stała się pierwowzorem i źródłem inspiracji artysty w poszukiwaniu ekwiwalentów w języku wizualnym. Poszczególne etapy drogi prowadzącej do sformułowania własnego kodu artystycznego miały ścisły związek przyczynowo-skutkowy, determinujący logikę dalszych przemian artystycznych.

Wstępnym etapem była analiza wewnętrznych struktur języka artystycznego. Przełomem był rok 1970 i kompozycja zatytułowana *Koło*. Nie było to jeszcze koło, używane później jako fundamentalny element systematyki barwnej, ale był to pierwszy obiekt przestrzenny, otwierający eksperymenty z pogranicza malarstwa, rzeźby, fotografii i grafiki, zamykający jednocześnie dotychczasowy etap twórczości malarskiej. W latach 60. Malował obrazy figuratywne we wnętrzach o wyrafinowanej gamie kolorystycznej, bliskiej estetyce niuansów, zmierzającej do harmonicznych zestawień. Ekspresyjną deformację łączył z elementami abstrakcji. Ich cechą było respektowanie płaskiej powierzchni płótna, budowanie przestrzeni kolorem, przenikania abstrakcji geometrycznej i sylwetowo traktowanych figur. Pojawiający się rysunek nie tyle domykał formę, co raczej stanowił autonomiczną wartość równą plamie barwnej. Jeśli by szukać jakichś związków między wczesnym malarstwem a późniejszymi realizacjami, to w przyjętej strategii przekształceń interesuje go przede wszystkim problematyka barwy i światła, powiązana z uwarunkowaniami percepcyjnymi. Można by więc powiedzieć, że nadal jest to istotna problematyka malarstwa. Zmieniają się natomiast narzędzia – od tradycyjnej palety, na której malarz miesza farby dla uzyskania pożądanego koloru, do komputera, gdzie barwę można uzyskać w przestrzeni wirtualnej, wykorzystując właściwości programu graficznego. Sam artysta lokuje siebie między postawą badacza, kierującego się regułami systematycznych działań a kreatywną wolnością w podejmowaniu decyzji, co pozostaje domeną sztuki, którą często rządzi przypadek, wymykający się systemowości, co prowadzi do nieprzewidywalnego efektu.

Anamorfizm

Odejście od tradycyjnego malarstwa sztalugowego w twórczości Adama Harasa zbiega się z tendencjami minimalistycznymi w sztuce z przełomu lat 60. i 70., z dąże-

niem do znalezienia uniwersalnego języka sztuki, przetamującego dyscyplinarne granice i jednostkową ekspresję dzieła. Działania Adama Harasa z założenia pozbawione były osobowego i emocjonalnego charakteru. Wyznaczała je systemowość i logika, naruszająca unikatową konkretyzację. Tworzył seryjnie, uzyskując kolejne wersje przez stosowanie jednego tylko typu działań, które pozwalały śledzić zjawisko anamorfizmu w sztuce. Jest to świadome przyjęcie postawy obserwatora, penetrującego możliwości i mechanizm przekształceń, stanowiących główny i podstawowy czynnik budowy dzieła, a raczej obiektu artystycznego (Haras unika tradycyjnego pojęcia „dzieła”). Początkowo podstawowym modulem, podlegającym przekształceniom, był walec, zawsze cięty pod kątem 45 stopni i zestawiany zawsze pod kątem prostym. Były to formy przestrzenne. Rygorystycznie stosowana zasada modularności i repetycji określonych jednostek odróżniała te kompozycje od dowolności kształtów w rzeźbie. Kojarzyły się raczej z ekonomiką form przemysłowych. Wizualność tych kompozycji, pozbawionych literackich skojarzeń, odwoływała się do własnej neutralnej organizacji, w której przekształcenie uwzględniające element światła i ruchu, było podstawowym czynnikiem budowy. Formuła ciągłości w przestrzeni otwierała przed widzami labirynt segmentowych kompozycji bryły zamkniętej w bryle, przeplatających się układów pozytywnych i negatywnych, nie do ogarnięcia jednym rzutem oka. Rozwijały się one linearnie lub zamykały w kole, aktywizując otaczające powietrze kulistymi czy falistymi prześwitami na przemian z formami pełnymi, zamkniętymi. Stosunki przestrzenne i światło określały sposób istnienia obiektów.

Po wykorzystaniu różnorodnych możliwości łączeń ciętych fragmentów walca, około 1975 roku, zaczyna się cykl kompozycji reliefowych będący wypadkową dalszych manipulacji tym samym modulem, ale w przestrzeni dwuwymiarowej, wzbogaconej o elementarny kolor. Rytmizowane układy form dawały iluzję ruchu i przestrzenności. Mimo rygorystycznych zasad budowy, nie były pozbawione wyrafinowanych efektów optycznych i estetycznych. Ich estetyka była jednak efektem wtórnym, nie celem samym w sobie.

Na dalszym etapie eksperymentów Adama Harasa, drążącego zjawisko przekształceń, opierających się na zasadzie powtórzeń tego samego modułu, pojawia się fotografia. Autor wykorzystywał ją jako obiektywny materiał rejestrujący rzeczywistość i jako przeźroczyste medium sztuki, pozwalające realny wygląd przenieść w sferę myślenia abstrakcyjnego. Ten sam obiekt przestrzenny, przeniesiony za pomocą aparatu fotograficznego w dwuwymiarową przestrzeń, ujawniał nowe wartości. Każda z przestrzeni zmuszała do uległości wobec własnych praw i własnych środków wyrazu, co powodowało przekształcenia pierwotnej formy, zgodne z charakterem użytych mediów. Doświadczenia w tym zakresie dopełniła seria portretów i motywów pejzażowych.

Obiektywny zapis fotograficzny pejzażu (jako materiał wyjściowy) przeniesiony potem na formy pełnoplastyczne, odkrywał nowe aspekty przestrzeni. Deformacje uzyskane w efekcie metodycznych, mechanicznych działań miały charakter ekspresji, przynależnej dotąd działaniom emocjonalnym, podświadomym i nie-

kontrolowanym. Tę samą zasadę przekształceń stosował Haras na motywie portretowym. Powstawał w ten sposób cykl portretów wielokrotnych. Deformacje dokonywały się wielostopniowo: najpierw zależnie od kąta widzenia obiektywu fotograficznego, potem zależnie od charakteru powierzchni, na którą obraz był nakładany, a wreszcie w wyniku nawarstwiających się nałożeń. Działania te opierały się na obserwacji zjawiska anamorfizmu w przestrzeniach przynależnych różnym dyscyplinom sztuki.

Systemowa, logiczna kontynuacja wątku nałożeń doprowadziła Harasa do zagadnienia subtrakcji w malarstwie. Dało to kolejny cykl kompozycji malarskich, opartych na zasadzie subtraktywnego mieszania barwników przezroczystych. I tak przez kolejne etapy doświadczałne dokonał się powrót do obrazu sztalugowego, ale ze zmienioną formułą estetyczną. Uwaga artysty koncentrowała się tym razem na zagadnieniu systematyki barw. Jako punkt wyjścia stosował często koło barw z sześcioma podstawowymi kolorami. Seria obrazów Przesunięcia kątowe, zbudowana na zasadzie wielokrotnych przesunięć wokół osi i nałożeń barwnych transparentnych farb, tworzyła coraz to inne układy form i harmoniczne zestawienia kolorów. Z założenia laboratoryjny i pozbawiony osobowych cech proces powstawania obrazów nie eliminuje jednak przypadku oraz powiązania efektu z doznaniem estetycznym, które są wynikiem indywidualnego zastosowania i rozwinięcia klarownego ze swej natury i logicznego kodu systematyki barwnej, co nadaje kompozycjom Harasa autorski charakter i rozpoznawalne piętno.

Światło – kolor – obraz

Na początku lat 90. wprowadził do swojego warsztatu komputer, który służył mu jako narzędzie usprawniające zarówno fazę projektową, jak i realizacyjną. Kontekst kultury audiowizualnej, pojawienie się technicznych środków rejestracji i przekazu, takich jak fotografia, film, wideo, komputer skłaniać musiały do ponownej analizy języka artystycznego i stworzenia ekwiwalentów wizualnych, uzyskiwanych za pomocą środków specyficznych dla nowych mediów. Pierwszym etapem na tej drodze było badanie wewnętrznej struktury języka, za pomocą którego artysta poznaje i tworzy własny model świata. W tym też obszarze mieściły się eksperymenty Adama Harasa z lat 70. Wszystkie jego doświadczenia do lat 90., kiedy to wprowadził komputer, dokonywały się w gruncie rzeczy w obrębie tradycyjnych mediów i przynależnych im środków. Miały też odniesienia do samego dzieła, którego forma była rozumiana jako układ części w myśl dowolnie przyjętych zasad konfiguracji. Wykorzystywane elementy przedstawieniowe, jak portret czy pejzaż, stanowiły tylko materiał poddawany mechanizmom przekształceń, stanowiących o istocie obiektu artystycznego.

Zmiana świadomości (dokonana wraz ze zmianą narzędzia) przekracza obszar stosunku do samego dzieła. Jego forma przestaje być tylko „wyglądem rzeczy”, ale staje się także wyrazem zasad budowy, których abstrakcyjne kategorie metod



17.
Adam Haras
Układ odśrodkowy z transparencją
93 x 93 cm
akryl + płótno
1985

działań artystycznych jawią się jako pewien transcendentny model, pozwalający odkrywać niektóre aspekty natury świata. Tak więc takie metody działania, jak choćby kombinatoryka stałych elementów, stają się ekwiwalentem mechanizmów przeobrażeń, postrzeganych w naturze. Samo dzieło staje się strukturalną metaforyzacją świata – nie wyglądom rzeczy, ale ukrytych zjawisk i stałych zasad. Tak więc następuje powrót do natury. Doświadczenie natury dotyczy jednak innych jej aspektów, nie tych przedstawieniowych, a wizualnych struktur w makro- i mikroskali, które w pracach Harasa przybierają postać swoistych diagramów. Przypominają czasem wnętrza jądra komórki, a czasem linie widmowe mgławic spiralnych czy systemy galaktyk. Artysta nazywa je biogramami, metaforyzując związki przemiennych form z procesami żywymi, biologicznymi. Ruch i czas znajduje swój ekwiwalent w rytmie linii, znaczących ślad czasu jak w słojach drzewa. We wcześniejszych kompozycjach pojawiał się zegar jako atrybut czasu. W biogramach zastępuje go skokowy ruch wokół osi, zgodny ze wskazówkami zegara. Te wielokrotnie ponawiane przesunięcia i nałożenia (wcześniej dokonywane przy użyciu szablonów, teraz z wykorzystaniem możliwości komputera) są kontynuacją tych samych wcześniejszych założeń, wedle których poszczególne zbiory prac scalają się, gdy określa je stały zespół przyjętych reguł, idei czy form. Język swój buduje Haras, opierając się bardziej na chłodnej kombinatoryce niż emocjonalnej impresji.

Różnorodność form natury, stymulowana stałymi zasadami, jest inspiracją dla działań artystycznych, których podstawą jest owa kombinatoryka. Spełnia się ona w technice seryjności, pozwalającej budować nowe struktury wizualne. Przy czym są to struktury mobilne, poddawane różnym możliwościom operacyjnym. Mają one odniesienie do zachodzących w naturze procesów – gotowości do wzajemnej reakcji u najczęściej występujących pierwiastków i cząstek, która jest istotą rozwoju. Dla budowania wizualnych ekwiwalentów owej mechaniki przekształceń, inspirowanych kombinatoryką natury, komputer staje się narzędziem niebywale funkcjonalnym i perfekcyjnym, wnosi bowiem wartości wyrażane matematycznie, cyfrowo czy procentowo. Odzwierciedla nie tylko procesy myślowe człowieka, ale pozwala też kontrolować i korygować scenariusz działań. Końcowy efekt bywa zaskakujący i nie do końca przewidywalny. Tak więc powtarzalność i przekształcenia są dla Adama Harasa niezmiennymi cechami warsztatu artystycznego, pozostającego w analogii do cech przyrody, umysłu ludzkiego i komputera, który wszak programuje człowiek.

Wśród zjawisk natury w centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostaje światło, ściślej związek natury światła i struktury koloru, a w konsekwencji mechanizm powstawania barw i kolorów oraz ich wpływ na proces budowania obrazu.

W 2015 roku powstał cykl obrazów cyfrowych. Punktem wyjścia był odnaleziony przypadkiem przez Harasa, datowany na XVII w., obraz *Adoracja Najświętszej Maryi Panny*. Pod wpływem nakładanego komputerowo światła, rozbitego na kolory o różnym natężeniu i nasyceniu osiągał różnego rodzaju przekształcenia orygina-

tu. Artysta powtórzył ten sam zabieg, co w pracach wcześniejszych, wykorzystując zasadę aktywności transparentnej koloru. W cyklu tym nie poprzestaje tylko na ingerencji w wewnętrzne światło obrazu, gdzie mamy do czynienia ze światłem metafizycznym. Jego źródłem jest bowiem Maria. Jest to światło sakralne (*lume divino*), typowe dla tematu obrazu. Ingerencja zewnętrznego, fizycznego światła rozbitego na pryzmatyczne barwy, odmienia wygląd przedstawionej sceny adoracji. Niektóre partie obrazu ulegają gwałtownemu rozświetleniu, inne giną w mroku. Zmienia się intensywność poszczególnych planów obrazu, a tym samym ich hierarchia ważności, historyczny kod kompozycyjny i znaczeniowy. Co więcej, wymienione zostają oryginalne, historyczne fragmenty – w dolnej partii kompozycji „wklejone” zostały fotografie współczesnych pielgrzymek, które zastępują scenę dawnej adoracji lub nałożone na nią fragmenty zimowego pejzażu czy ukwieconej łąki. Nadal mamy do czynienia z mechaniką nałożeń, która przekształca nie tylko wygląd obrazu, ale i jego sens. Adorującymi są nie tylko ludzie, ci dawniej i dziś, ale także cała natura w cyklu przemian pod wpływem światła pory roku czy dnia. W cyklu tym odchodzi Haras od przyjętych wcześniej zasad chłodnej kombinatoryki wielokrotnych nałożeń, wkracza bowiem w sferę emocji i wiary.

Wśród wielu aspektów światła Harasa interesuje fenomen przełożenia światła na język kolorów. W serii *Fizyka bliżej natury* operuje elementarnymi barwami świetlnymi (czerwień, zieleń i fiolet), które rzucone razem jako wiązka dają światło bezbarwne, a ich mieszanie (addycja) daje możliwości uzyskania niemal wszystkich wrażeń kolorystycznych. Choć skupiony na fizycznych, matematycznie wymierzalnych, aspektach koloru, nie może wykluczyć jego roli fizjopsychologicznej, a także przestrzeni dla doznań czysto zmysłowych. Kumulacją tego wieloaspektowego doświadczenia był w latach 60. Teatr Galeria, którego Haras był członkiem. Światło stanowiło najbardziej intrygujący element przedstawienia. Rzeźbiło bryły, uzmysławiało faktury, kolory i przestrzeń, a kiedy już wyeliminowano wszystkie przedstawieniowe elementy, było przede wszystkim źródłem emocji. Nazywali je „zwierzętami świetlnymi”. Jako malarz, badając systematykę barw, stosował zarówno subtraktywne mieszanie barwników przeźroczystych, jak i addytywne (dotyczące barw świetlnych), uzyskując odmienne efekty, wynikające z różnic obu systemów, jak choćby fakt, że szereg barw w pryzmacie nie występuje, jak również percepcja chromatyczna światła barwnych jest ograniczona.

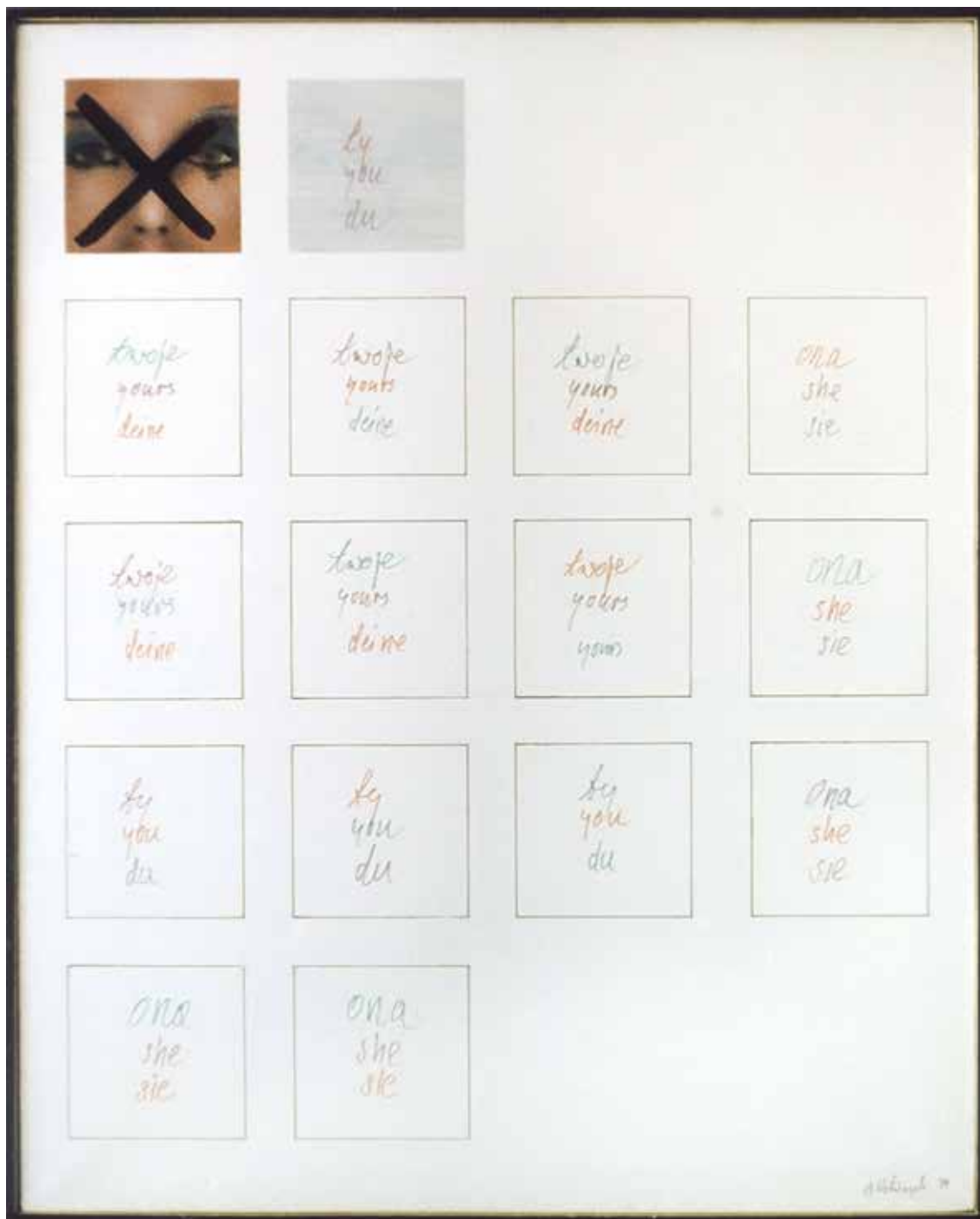
Choć rozpoznanie natury światła dało początek nowoczesnym technologiom wizualnym, to, jak twierdzi Haras, nic nie jest w stanie zastąpić przeżycia tęczy, jej zadziwiającej logiki układu barw. Lekcja czerpana z natury jest dla niego wciąż inspirująca. Przez całe wieki wartościowanie sztuki miało związek z naturą. Wartość dzieła mierzono stopniem doskonałości w jej naśladowaniu. Dziś dzieło sztuki istnieje jako swój własny przedmiot. Wkracza w miejsce natury i jej praw, ale – jak mówi Umberto Eco – za pomocą abstrakcyjnych kategorii jawi się jako transcendentny schemat, umożliwiający rozumienie nowych aspektów świata. W tym właśnie obszarze pozostaje metodologia strategii artystycznej Adama Harasa, wykorzystująca nowoczesne środki tworzenia, rejestrowania i powielania obrazu. Ich efektem jest wyraz estetyczny.

Adam Haras zmarł 18 grudnia 2018 roku.

Jerzy Ostrogórski

Studiował malarstwo w pracowni prof. Stanisława Borysowskiego. W latach 70. wielu twórców określało swą postawę w konfrontacji z mitologią wyjątkowej pozycji artysty i obrazu jako sublimacji europejskiej tradycji malarskiej, pozostając jednak w obrębie hegemonii obrazu z jej „religią koloru”, „kultem płaszczyzny” i uniwersalnych wartości warsztatowych. Ostrogórski już u progu swojej twórczości graficznej i malarskiej wybierał dla siebie ścieżki nieprzetarte środowiskową tradycją. Skłonny do eksperymentowania, szukał formalnych środków do budowania niekonwencjonalnych wypowiedzi, bazując na tradycyjnych motywach. Do połowy lat 90. wszystkie przeobrażenia w jego sztuce dokonywały się na motywach figuratywnych. W latach 70. zajmował się także grafiką. Początkowo związany z pracownią „Oficina”, pozostawał w ramach klasycznych technik. Wczesne jego prace z późniejszymi łączy skłonność do kompozycji płaszczyznowych i zwiększone formaty plansz. Już w akwafortach pojawiła się sylwetowo traktowana figura człowieka, wpisana w abstrakcyjną, konstruktywistyczną przestrzeń i ten motyw będzie kontynuowany w linorycie, choć ulegnie dalszemu uproszczeniu. Zmagania z literackością przekazu graficznego wiodły Ostrogórskiego do eksperymentów i przeobrażeń własnego warsztatu. Barwny linoryt był ucieczką od dominujących w środowisku technik metalowych i metaforycznego sposobu obrazowania. Nieliczni także, jak Ostrogórski, stosowali szablon barwny. Kolejnym etapem była serigrafia, nieosiągalna dla wielu ze względu na brak zaplecza technicznego w Gdańsku. Artysta wykonał kilkanaście prac w tej technice poza krajem. Wykorzystywał w nich filmowy efekt projekcji nakładanych na siebie obrazów, kadrowanych jak w fotografii. Punktem wyjścia przekształceń nie była jednak fotografia lecz rysunek, wykonany poza formą drukarską na przeźroczystej folii i przeniesiony potem metodą fototechniczną. Kompozycja nawiązywała do fotoreportażu. Wobec braku dalszych możliwości rozwijania warsztatu druku sitowego, Ostrogórski porzucił ostatecznie grafikę i skupił się wyłącznie na malarstwie i rysunku. Wątek graficzny był jednak o tyle istotny, że ujawnił jego osobowość twórczą, która lokowała go poza środowiskową tradycją i kulturowanymi tu wartościami. Nic więc dziwnego, że stał się współorganizatorem, obok Witosława Czerwonki i Adama Harasa, galerii o znaczącej nazwie „Out”. Niewątpliwie ten krótki czas istnienia galerii o laboratoryjnym i eksperymentalnym charakterze, bliskie kontakty z artystami spoza własnego środowiska, miały wpływ na ukształtowanie postawy artystycznej Jerzego Ostrogórskiego, na jego sposób myślenia o sztuce i dziele.

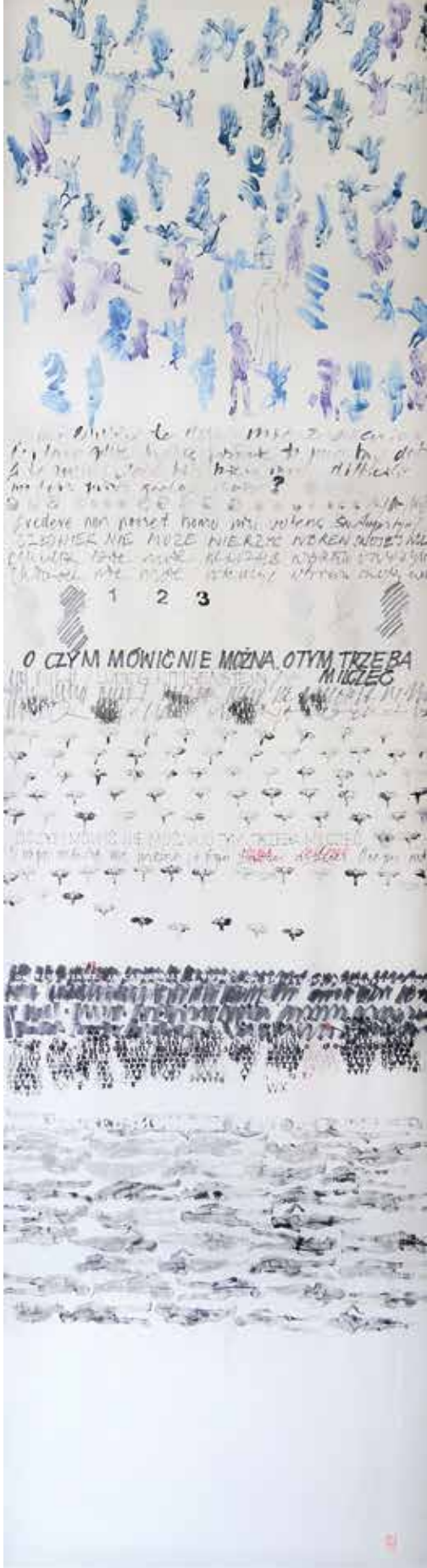
Pracował seriami, do wyczerpania podejmowanych wątków i zapoczątkowania nowych, pozornie tylko nieprzewidzianych zwrotów i przeobrażeń. Analiza języka artystycznego wiodła go do refleksji o przemijalności kodów artystycznych i zmieniających je kontekstach interpretacyjnych. Z tej świadomości Ostro-



górski uczynił zasadę własnej twórczości, przyznając sobie prawo do nieustannych przeobrażeń. W okresie współpracy z galerią „Out” znamienne metodyczne, analityczne działania doprowadziły go do sytuacji granicznej. Konsekwencją fotograficznej zasady multiplikacji była redukcja i rozbieżność obiektu fotografowanego. Zasadę tę zastosował w malarstwie na portrecie kadrowanym. Kompozycja rozpadała się na szereg klatek, ujmujących twarz rozłożoną na fragmenty aż do jej zaniku. Obraz zastąpiony zostaje słowem, materialny obiekt – pojęciem, portret – podpisem. W innej serii tego cyklu doświadczeń pojawiły się prace, w których pozostaje jedynie lustrzane odbicie widza. Odbiorca staje się niejako obiektem i współtwórcą. Wyczerpawszy możliwości cyklu w ramach przyjętej metody postępowania, Ostrogórski zaniechał konceptualnych działań i cofnął się na pozycję tradycyjnego malarstwa, zachowując jednak ślady niektórych strategii czy metod, przede wszystkim jednak seryjność i permanentność działania artystycznego.

Kolejne lata przynoszą serię zatytułowaną *Notatnik ścienny*. O obrazie artysta myśli jak o ścianie prowadzącej do zapisów, bez relacji porządkujących. Kompozycja powstawała w ciągłym procesie, tak jakby była nieustannie przemalowywana. Nowe warstwy dewastowały te, które powstawały wcześniej i pozostawiały fragmentarycznie jako zapis minionego. Obraz staje się swoistym notatnikiem z wątkami autobiograficznymi. Teraźniejszość nakłada się na przeszłość. „Ściana” pokrywa się nowymi malowidłami, spod których ujawniają się fragmenty stworzone wcześniej. Mają charakter cytatów z własnej twórczości. Czasem cytaty wydzielone są ramą niczym cudzość, kiedy indziej rama ukrywa malaturę, ujawniając tył obrazu z sygnaturą, jakby odwrócony był tyłem do ściany i nie przeznaczony do ekspozycji. Bywa też, że rama wyznacza puste jeszcze nienamalowane miejsce. Jej brak oznacza otwartość na proces powstawania. Można zatem przyjąć, że w cyklu tym pełni ona istotne funkcje kompozycyjne i semantyczne jednocześnie w obrazach, które przychodzą po *Notatniku ściennym* jest jeszcze wiele z myślenia o płótnie jak o ścianie, ale żywioł malarstwa zaczyna dominować, dokonując dalszej dewastacji na „ścianie”. Wątek cytatów pojawia się jeszcze, ale szczerkowo i fragmentarycznie. Coraz większą rolę zaczyna odgrywać rysunek, ekspresyjnie prowadzona linia, obrys fragmentu ciała, twarzy czy ręki. Coraz więcej też pojawia się bieli, owego punktu granicznego, w którym wszystko zaczyna się od nowa. Biel jest bowiem, jak pisze Kandinsky, rodzajem milczenia, pauzy, która przerywa rozwój frazy, nie kończąc jej definitywnie. Poprzedza wszelkie narodziny i wszelki początek. I tak oto Jerzy Ostrogórski przekracza granice obrazu. Powstają nowe serie obiektów – *Wieszaki* i *Szatnie*. Preparowane ubrania zastępują płótno i jednocześnie ludzkie ciało. Figuralność pozostaje głównym motywem jak sama czynność malowania. Nie bez znaczenia jest pochodzenie ubrań. Nosiły one ślad czyjejś obecności, ponieważ była to gotowa konfekcja odnajdywana przez artystę w szufladach rodziny i znajomych, kupowana na targach rzeczy używanych, głównie za granicą. Istotą tych para-rzeźbiarskich, przestrzennych obiektów była możliwość

18.
Jerzy Ostrogórski
Ty
100 x 70 cm
akryl + płótno
1974



7. U. Eco, *Nieobecna struktura*,
Warszawa 1996, s. 282.

manipulowania nimi, co miało znaczenie dla niekonwencjonalnego sposobu ich prezentacji w galeryjnej przestrzeni. Aranżacja stanowiła o semantyce obiektów. Funkcje przewieszania, przechowywania, unieważniania przez kolejne mody, zdawały się mówić o statusie dzieła i zmiennych sposobach jego istnienia. Przekształcony gotowy przedmiot, jakim była używana konfekcja, staje się niejako kulturowym znakiem.

Myślenie seryjne jest wyrazem wizji świata, w którym nie ma możliwości ustanowienia jakichkolwiek uniwersaliów. Technika seryjności zmierza więc do wytwarzania nowych form, a nie do wyszukiwania ich stałych i niezmiennych cech, bo te są historycznie zmienne. Do końca lat 90. artysta dokonywał przekształceń na elementach przedstawiających, figuratywnych, które były dla niego przypadkowe i bez znaczenia. Szukał więc takiej sytuacji, która mogłaby istotę dzieła sprowadzić do czystej obecności, bez konieczności komunikowania czegokolwiek. Jest to też problem nowej estetyki, podejmującej próby ocalenia „czystej rzeczywistości” sztuki, poza naszą świadomością, zawsze zakorzenionej w kulturze. Tymczasem techniki i filozofie komunikacji zmierzają do redukcji każdego zjawiska do transmisji znaków, bo – jak pisze Umberto Eco – *wyduje się niemożliwe pomyślenie «obecności», której człowiek nie przemieniłby w znak. Kultura (rozpoczynająca się od najbardziej elementarnych procesów percepcji) polega właśnie na nadawaniu znaczeń naturalnemu światu złożonemu z «obecności», czyli na przemianie obecności w znaczenia.*⁷

Podróże, jakie odbywał pod koniec lat 90. i na początku nowego wieku (Chiny, Syria, Egipt), a zwłaszcza kilkuletni pobyt w Turcji, gdzie dotykał śladów obecności wielu warstw kultury, skłaniały Jerzego Ostrogórskiego do nowych przemysłań, transponujących się w nową koncepcję dzieła. Pewne strategie postępowania pozostają. Przede wszystkim myślenie seryjne jako wytwarzanie otwartych wielofunkcyjnych i wieloznacznych struktur. Obrazy dzielą się na poszczególne segmenty – części, między którymi pozostaje pusta przestrzeń – nieobecność.

Pauza, jak niegdyś biel zagruntowanego płótna, jest ważnym elementem kompozycyjnym. Oznacza przemianę, początek nowego. Pozostaje też ślad gestu. Zmienia się jednak jego jakość. Dawniej szeroki, o dużej skali emocji, zostaje zredukowany do dotyku zaledwie, dlatego też technikę tę artysta nazywa malarstwem dotknięcia. Charakter owego dotknięcia określa użyte narzędzie, rodzaj pędzla lub gotowej pieczęci. W Perseweracjach dotyk przybierał postać uporczywie wykonywanych tych samych ruchów i powtarzania tych samych znaków. Artysta wykorzystuje znaki gotowe i wymyślone przez siebie. Tworzą one fikcyjne kody, nic nieznaczące komunikaty. Wydaje się jednak, że są one metaforyzacją systemu kultury z jej funkcją oznaczania rzeczywistości. Nieprzypadkowo też używa artysta takich znaków, jak litery różnych alfabetów – tacińskiego, greckiego czy znaków pisma klinowego z tabliczek odkrytych w Ugarit. Dopętniają je zapisy elektronicznej komunikacji internetowej. Dotknięcia nawarstwiają się.

19.
Jerzy Ostrogórski
Credere not posset
293 x 81 cm
akryl + płótno + tusz + stemple
2014

Pod kolejnymi nałożeniami jedne znaki znikają, inne są odkrywane, wychodzą na powierzchnię. Fragmenty dawnych kodów kulturowych, na przykład pismo klinowe, mieszają się i nawarstwiają na nowe sytuacje komunikacyjne, jak znaki internetowe. Każdy z obrazów serii jest konstelacją różnych możliwości. Element, znak-dotknięcie, wyjęty z jednego kontekstu i umieszczony w innym, może być początkiem dalszej artykulacji. Zminimalizowanie gestu nie prowadzi do redukcji struktury obrazu. Przeciwnie, wielość i różnorodność dotknięć-oznakowań, o zmiennych, zrytmizowanych kierunkach, tworzy bogatą i rozedrganą powierzchnię obrazów o przemyślanej kompozycji. Możemy je traktować jako system znaków komunikujących o autonomicznej strukturze, pod którą jednak kryją się różne możliwości interpretacyjne, zależne od zmiennych kontekstów i uwarunkowań kulturowych. Można w nich też widzieć metaforę współczesnej wieży Babel, gdzie mieszają się kultury i języki.

Od 2003 roku rozpoczyna się nowa seria rysunków na rozwijanych luźno płótnach, które przywołują skojarzenie z chińskimi makimono (zwijanymi poziomo) czy kakemono (zwijanymi pionowo), najdawniejszą formą książki, znaną także w starożytnym Egipcie, Persji, Rzymie, jak również w Abisynii i Meksyku. W sztuce japońskiej forma ta rozwinęła się w e-makimono – malarstwo na rozwijanych zwojach, przeznaczone do czytania i oglądania malowidła wyrażonego w słowach. Takie też wydaje się przeznaczenie ostatnich rysunków Ostrogórskiego na luźnych zwojach płótna. Nazywa je artysta „rysunkami permanentnymi”. Nie są to rysunki w tradycyjnym rozumieniu, bo nie są ani skończoną formą wypowiedzi, ani studium przygotowawczym do realizacji projektu w innym medium. Zachowują jedynie funkcję szybkiego, spontanicznego notowania, które ma charakter ciągły, nieprzerwany. Impulsem do ich powstawania jest wszystko, co przynosi artyście życie codzienne, co przykuwa jego uwagę i co skłania do odnotowania. Imitują charakter luźnych zapisków w notatniku, którego formą jest „pisanie”. Jedynym narzędziem jest teraz pisak, a środkiem wyrazu linia, prowadzona jakby niedbale, pulsująca ekspresyjnym życiem, imitująca różne pisma i różne języki. Nieczytelność pisma przybiera czasem postać prymitywnego rysunku. Czasem można odczytać znany cytat, przysłowie czy sentencję filozoficzną w języku polskim, łacińskim, arabskim, angielskim lub niemieckim i nie przypadkowo francuskim, ponieważ artysta właśnie rozpoczął kurs tego języka. Podobnie jak w prywatnym dzienniku odnaleźć również można zapis odnotowujący dzień, godzinę, poziom cholesterolu i ciśnienia. Charakter linii jest zróżnicowany grubością, kątem nachylenia, nasycenia płótna tuszem. Elementy narracyjne podporządkowane są jednak funkcjom formalnym i ostatecznie zdążają do efektu estetycznego. Można by powiedzieć, że są to obiekty, których forma wizualna jest przyporządkowana formie konwencjonalnych znaków języka pisanego. Pismo w konfrontacji z tradycyjnym językiem malarstwa należy niewątpliwie do tzw. kodów nieartystycznych. Początkowo „pisanie” miało charakter linearny. Ostatnie zapisy porządkuje podział na szachownicę pól, kojarzącą się z powiększoną kartką papieru z zeszytu w kratkę, gdzie zapisać można wszyst-

ko, wielokrotnie do niej wracając, wypełniając puste jeszcze kratki. Zapisy mogą mieć charakter przemyślany i metodyczny, ale też podświadomy i automatyczny. Charakter kaligrafii wnosi także aspekty emocjonalne i psychologiczne. Poddane analizie grafologicznej mogą wiele powiedzieć o charakterze piszącego.

Powrót do wcześniejszych zapisów i efekt nawarstwień jest w zasadzie kontynuacją wątku nałożen z Notatnika ściennego i Perseweracji, tyle że w każdym wypadku mamy do czynienia z innym materiałem wyjściowym. Początkowo był to tradycyjny akt i portret, a w końcowym etapie „język pisany” z uwzględnieniem historycznego i współczesnego kontekstu kulturowego, a raczej wymieszaniem i nawarstwianiem się odmiennych kultur wizualnych i systemów komunikacyjnych. Jeśli wcześniejsze obrazy dotyczyły refleksji na temat statusu samego dzieła, to ostatnie poszerzają tę refleksję o istotę systemów kulturowych i obecności w nich takich komunikatów, jakimi są dzieła sztuki, generujące wciąż nowe formy w dialogu z dziełami historycznymi. Powtórzenia, nawarstwienia i powroty stanowią o wartościach dodanych.

Jerzy Ostrogórski zmarł 20 września 2020 roku.

Nowa Figuracja

Konteksty czasu w malarstwie Marii Skowrońskiej

Czas pokoleniowy – czas uniwersalny

Początek jej twórczości przypada na lata 70. Był to czas wyczerpywania się ekstremalnych postaw awangardowych, znużenia anarchistyczną wolnością, której konsekwencją było poczucie pustki i alienacji artysty. Zrodziły się tendencje przeciwne – angażowania sztuki w rzeczywistość bliższą współczesnemu człowiekowi. W roku 1979 w koszalińskim BWA odbyła się programowa wystawa *Pokolenie '70*, ujawniająca manifestacyjny powrót do nurtu figuratywnego i sztuki opowiadającej się za prymatem treści, wyrażającej emocje w obrębie ludzkiej postaci. Konteksty społeczno-polityczne były odpowiedzią na izolację sztuki pogrążonej w autotematyzmie. Artyści sięgali po różne formy malarstwa przedmiotowego, od dziewiętnastowiecznego realizmu po dwudziestowieczny hiperrealizm, a zwłaszcza do najbliższej polskiej powojennej tradycji. Nie unikali też publicystycznego tonu. Odnaleźć go można było zwłaszcza w krakowskiej grupie Wprost (Zbysława Grzywacza, Leszka Sobeckiego, Jacka Wąłtosia, Macieja Bieniasza), a także w malarstwie Edwarda Dwurnika, Jerzego Dudy-Gracza, Eugeniusza Markowskiego, Andrzeja Bieńkowskiego, by wymienić tylko niektórych twórców tamtych lat. Ekspresyjność, subiektywizm, aluzyjność i symbolika – to środki, po które artyści sięgali najchętniej.

W środowisku gdańskim nurt publicystyczny nie zaistniał być może dlatego, że nie było potrzeby dystansowania się od skrajnych postaw awangardowych, bo ich tu nie było. Gdańscy artyści przejawiali większą skłonność do uogólnionej refleksji. Postać człowieka traktowana była jako symbol egzystencjalny, wpisany w uniwersum bytu. Obcy pozostał im nurt angażowania sztuki we współczesność. Skupienie na figurze i artykułowanie za jej pośrednictwem egzystencjalnych problemów stanowiło przeciwwagę dla dominującej w latach 60. abstrakcji. W tym samym czasie z powodzeniem startują malarze: Mieczysław Olszewski (dyplom 1969), Małgorzata Fonfria-Pereda (dyplom 1972), Maciej Świeszewski (dyplom 1972), Maria Skowrońska (dyplom 1972), Teresa Miszkin (dyplom 1973). Nawiązanie do figuratywnych wątków w ich twórczości miało charakter zindywidualizowanej koncepcji świata i subiektywnych środków jej

opisywania. Maciej Świeszewski lokował swój świat w kategoriach groteski. Mieczysław Olszewski kobiecy akt widział z perspektywy masculinistycznego przedmiotu pożądania. Natomiast malarki: Małgorzatę Fonfireń-Peredę, Teresę Miszkina i Marię Skowrońską łączyło intensywne przeżycie czasu i przemijania. Fonfria-Pereda wykorzystuje motyw zwielokrotnionego własnego portretu i zacierającego się lustrzanego odbicia. Teresa Miszkin obsesyjnie bada procesy starzenia się ciała, często tych samych modeli na przestrzeni mijających lat.

Maria Skowrońska ukryte znaczenia koduje w koncepcji ruchu powiązanego z postacią. Ruch jest zawsze zmianą. Tym samym swoją figuratywną narrację wpisuje w kontekst czasu. Nie ma nic bardziej kruchego i przemijającego niż ludzkie ciało. Wątek autobiograficzny jest wyrazem intymnego wyznania przemian. Uptyw czasu i jego destrukcyjne działanie jest nadrzędnym motywem kompozycji malarskich i rysunkowych, rozwijanym po wielokroć w kolejnych cyklach: realizowanych w latach 1984–1988 *Przemianach*, w *Cieniach*, rozpoczętych w 1988 roku oraz we *Wnętrzach* z 1993 roku. Kolejne cykle powstają w latach 1997–1999, są to: *Balet, czyli katalog gestów* oraz *Nieuchwytność procesów przemijania*. Żaden z nich nie wyznacza znaczącej cezury stylistycznej ani nie wprowadza nowych wątków tematycznych, co najwyżej inaczej rozkłada akcenty. Akt kobiecy z własnym wizerunkiem przenosi indywidualne emocje w sferę uniwersaliów natury, zarówno psychicznej, jak i kulturowej. Kolejne cykle odkrywają odmienne przestrzenie znaczeń, których nośnikiem jest ten sam motyw kobiecego ciała. Na przestrzeni lat jego wizerunek ulegał przemianom, dopisując nowe wątki tej samej opowieści. Początkowo kontekstem dla ciała była przyroda. Nie stanowiło ono zamkniętej, wyodrębnionej formy. Poddane swoistej fragmentaryzacji wtapiało się w porządek natury. Twarz, dłoń, tors przenikały się wzajem z formami roślinnymi. Biologia kobiecego ciała stanowiła jedność ze światem przyrody i podlegała tym samym procesom formowania i rozpadu. Pojawiał się też motyw muszli, która jest nie tylko atrybutem płci, ale także źródłem samego życia. Spiralna forma była też postrzegana jako symbol odrodzenia i wiecznych powrotów.⁸

Materie różniące się ciężarem, twardością, gęstością i przejrzystością współtworzyły jeden kosmos, dźwięczący harmonią form, światła i barwy. Nagość i natura w harmonijnym połączeniu ma swoją wykładnię symboliczną. Można ją odczytywać w rozumieniu filozofii Gombrowicza jako idealny model wartości, doskonały stan rzeczy, w którym aseksualne ciało, pozbawione wstydu i fałszu, należy do niewinnego świata natury. Jej przeciwieństwem są wszelkie przejawy kultury – *bastion wyobcowanych i represyjnych wobec człowieka form*⁹. Opozycja natura – kultura jest czysto intelektualną konstrukcją, bo nie ma obiektywnie istniejącej natury samej w sobie, jest natura wyobrażona, a jej znaczenia zależne są od różnych sposobów jej postrzegania i opisywania. Doświadczamy zatem historycznie zmiennej idei natury.¹⁰

8. M. Eliade, *Rytualne funkcje muszli*, [w:] *Obrazy i symbole* Warszawa 1998, s.156–158

9. J. Jarzębski, *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 312–346.

10. M. Janion, *Kuźnia Natury*, Gdańsk 1994.

11. L. Nead, *Akt kobiecy*, Poznań 1998, s. 31.

12. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998.

Do kultury należy też akt. Jego pozycja na przestrzeni dziejów była tak silna, że można go traktować jako synonim sztuki w ogóle. Z jednej strony jest podstawowym tematem akademickich studiów, ale też najwybitniejszych w historii dzieł. Przeistoczenie ciała w akt dokonywało się poprzez odzianie go w konwencję. Figura człowieka nie wyrażała jego indywidualnej tożsamości, a raczej wiązała ją, poprzez różne techniki formalne, z uniwersalnymi treściami. Estetyzacja, metaforyzacja, symbolizacja były popularnymi technikami neutralizowania biologicznej i erotycznej sfery człowieka. Kulturowa i estetyczna rama, jak pisze Lynda Nead¹¹, stanowiła granicę dzielącą biologiczną materię ciała od bezinteresownego widzenia, przeistaczającego ciało w akt. O czystości widzenia aktu, wypierającego uczucie przyjemności czerpanej z oglądania ciała, decydowało konwencjonalne wartościowanie i bezruch oglądanego ciała przeistoczonego w akt. Innymi słowy, akt jest estetyczną figurą odzianą w konwencję. Opozycja nagości i aktu implikowała binarne opozycje umysłu i ciała, kultury i natury, podmiotu i przedmiotu. Ciało łączyło się z naturą, a umysł z kulturą. Akt był ciałem stworzonym przez kulturę. Forma i styl kontrolowała nagie ciało, nadając mu definiującą ramę. Brak ramy traktowany był jako przekroczenie i ujawnienie cielesności. To klasyczne rozróżnienie między nagością a aktem, na wiele lat zostało utrwalone autorytetem książki Kennetha Clarka.¹² Poza ustanowione przez niego ramy estetyczne wychodziła sztuka ciała lat 90., zwłaszcza sztuka feministyczna, w której ciało artystki stało się materią różnorodnych akcji.

Akty Marii Skowrońskiej poza te ramy nie wychodzą. I w tym sensie jej twórczość pozostaje w obszarze tradycji i definicji Clarka. Są też jednak niewielkie odstępstwa. Dotyczą wprowadzenia do kompozycji kategorii ruchu, a co za tym idzie, również kategorii czasu. Akt przestaje być idealną nieruchomą formą, przedmiotem przeznaczonym do oglądania i kontemplacji. Ponadto bywa połączony z autoportretem, co w historii było rzadkością. Oznaczało to zamiysł wpisania w ideę czasoprzestrzenną autonarracji. Dla jej wyrażenia autorka poszukuje możliwych środków malarskich. Nadrzędna myśl o nieuchronności przemijania pojawia się już we wczesnych kompozycjach. W cyklu *Przemiany* akt kobiecy zostaje pozbawiony naturalnego otoczenia przyrody, staje się wyabstrahowanym obiektem kulturowym. Zastyga na cokole niczym kamienna rzeźba, na której czas żłobi swe ślady. Odniesienia kulturowe mają także postaci zamknięte we wnętrzach. Za odwołanie do konwencji malarstwa renesansowego można by uznać szachownicę posadzki, która była kanonem kreślenia trójwymiarowej przestrzeni. Akty we wnętrzach Skowrońskiej nie są jednak statyczne. Zdają się poruszać w przestrzeni. Autorka wykorzystuje w malarstwie technikę zapisu ruchu w fotografii. Klatka notuje smugę ruchu, zacierając kontur przedmiotu. Gra przesuwającego się światła i wędrujących cieni nadaje ruchowi ekspresję. Nieuchwytność ciał w ich nieustannych metamorfozach jest próbą zapisu zjawiska równie nieuchwytnego jak przemijanie, które dokonuje się w drodze, w nieustannym ruchu. Efekt zwielokrotnienia postaci, jej przesunięcia, zatrzymania czasu konturem, jego przesunięcia lub zatarcia to od



20.
Maria Skowrońska
Z cyklu *Wyspy greckie*
120 x 145 cm
technika mieszana + płótno
2003

13. G. René Hocke, *Świat jako labirynt*, Gdańsk 2003.

dawna znany sztuce motyw człowieka zagubionego w labiryncie świata. Zabieg pomnażania odbić własnego „ja” jest zapowiedzią abstrakcyjnego labiryntu nierzeczywistości. Istniały liczne sposoby przedstawiania labiryntów jako przeciwieństwa „wszystkiego, co się da przeniknąć”. Prawdziwy jest tylko podmiot, odbity we własnym myśleniu. Pomnażać siebie, to rzutować obraz własnego „ja” w czasie i przestrzeni ze świadomością tragicznego odczucia rozdzwieńku między nieskończonością a ograniczającą teraźniejszością chwili i miejsca, w jakim się jest.¹³

Dawną harmonię zakłócają środki ekspresji i ostrzejsze kontrasty. Cykl *Cień* przynosi kolejne przemiany widzenia postaci. Pozbawiona zostaje wszelkich atrybutów otoczenia poza własnym cieniem. Co więcej, cień zaczyna żyć własnym życiem, oddzielony od postaci zdaje się nad nią dominować, jakby ciało traciło swą realność, przenosząc się w strefę cienia – wymiar nieuchwytny i krótkotrwały, zależny od światła. Intymne, kobiece interpretacje aktu w twórczości Marii Skowrońskiej łączy romantyczna świadomość odchodzenia, bo czymże jest życie – jak nie chwilą tylko, a sztuka ma tę chwilę zatrzymać, ocalić nasz czas i nasze w nim trwanie.

W mojej sypialni wisi rysunek Majki. Pierwszoplanową postacią jest jej własny akt, ujęty w całkowitym bezruchu, bez gestu, z rękoma opuszczonymi wzdłuż ciała, zastygły w trwaniu poza czasem. Za nią przesuwają się kroczący cień, a właściwie zwielokrotnione cienie nakładających się sylwet. Ich przesuwane kontury rejestrują kolejne sekwencje ruchu. Ta kompozycja rysunkowa oddaje ideę wielu obrazów. Rysunek towarzyszy nieodłącznie malarstwu artystki. Wydaje się, że jest pierwszym zapisem zamysłu kompozycyjnego. Nałożenia, przesunięcia, przenikania, metamorfozy form rozstrzygała z uwzględnieniem środków, przynależnych odrębnym mediom, zdążając do tego samego celu. Zarówno w malarstwie, jak i w rysunku kompozycje opierały się na dychotomii – bezczasowego trwania i ruchu, który jest stawianiem się i jednocześnie przemianą. Ukrytym sensem jest opowiadana wciąż ta sama historia o nieodwracalnej drodze ku kresowi życia.

Cień, nieodłączny towarzysz każdej rzeczy, zyskuje w wielu kompozycjach autonomię, tym samym realność traci przedmiot i pozbawiony przedmiotu cień. W jakimś sensie rozpada się realny świat. Jawa zamienia się w senną wizję. Można więc mówić o kolejnej dychotomii kompozycji: światła i mroku z ich wielorakimi konotacjami. Światłocienie wykorzystywany jest w dwóch funkcjach. Przynależny postaci – określa przestrzeń wokół niej, ale cień osobny, uwolniony od postaci, to jakby drugie jej „ja”. W wielu wierzeniach utożsamiany z duszą postaci i jej siłami witalnymi.

Kolejnym etapem poszukiwania środków wyrażających przemiany formy były rysunki na odkształconej powierzchni płótna. Cykl ten stanowił rodzaj eksperymentu formalnego, bez dalszej kontynuacji. Malarka badała proces prze-

kształceń na podłożu reagującym na światło. Zmięte i utwardzone płótno staje się rzeźbiarską reliefową formą, której faktura odkształca rysunek i aktywizuje grę światłocienia. Kompozycje ograniczone były do czerni i bieli z gradacjami szarości. Na wklęsłe i wypukłe powierzchnie oddziaływało światło z zewnątrz. Potęgowało ekspresję światłocieniowych kontrastów i wrażenie ruchliwości obrazu. Wystarczyło zmienić pozycję patrzenia, by światłocienie ułożyły się inaczej. W tym sensie kompozycje wymagały interakcji z odbiorcą. Gra światła i cienia jest ważnym środkiem malarstwa Skowrońskiej, może najważniejszym. Wiąże się ze stopniem nasycenia barwy, walorem, modelunkiem kształtu. Reliefowe kompozycje wzbogacają obecną w *Przemianach* opowieść o ideę fizycznego ruchu.

Najbardziej dojrzałymi realizacjami, w moim przekonaniu, są cykle obrazów inspirowane podróżą do Grecji: *Sparta*, *Wyspy greckie* z 2003. Kumuluje się w nich dotychczasowe doświadczenie i perfekcyjne operowanie wypracowanymi dotąd środkami ekspresji, zwłaszcza swoboda w operowaniu technikami laserunku, prowadzenie linii konturu, która nigdy nie domyka formy, a jedynie ją sugeruje. Wypracowane dotąd środki wybrzmiały najpełniej w malarstwie dojrzałym i wyrafinowanym. Wciąż ten sam moduł kobiecego aktu, wpisany tym razem w poetycki kontekst mitologii greckiej. Grecję widzi poprzez kulturowe odniesienia. Z mroków odległych historii wyobraźnia przywołuje zjawy mitycznych bogiń i muz. Ich nierealne ciała uwodzą urodą materii, z jakiej zostały utkane. W rozbłyku światła przywołane na chwilę istnienia, odchodzą w strefę cienia, roztapiając się w materii, z której powstały. Ich byt jest ulotny, nierealny i bezcielesny. Zbliża się do abstrakcyjnego pejzażu wyobraźni, w którym błysk światła niczym błyskawica rozdziela świat bogów i ludzi (z cyklu *Wyspy greckie*). To jak rodzaj mistycznej iluminacji, pozwalający wyjść z czasu teraźniejszego w czas wieczny. Bywa, że to tylko fragment zwiewnej tuniki greckiej, a kiedy indziej figury zastygają fragmentem kamiennej rzeźby. Zmysłowość postaci równa jest zmysłowej urodzie materii i z niej wynika. Dźwięczy intensywnymi kontrastami barwnymi – czerwieniami i różami, błękitami, czernią i bielą, świetlistymi złoceniami. Nigdy wcześniej obrazy nie miały tak bogatej i rozjarzonej gamy barwnej. Jest w nich autentyzm ekstatycznego wręcz przeżycia.



Indywidualny czas psychiczny – „Królestwo Błękitnego Kwiatu”

Kiedy patrzę na ostatni, niedokończony już obraz Majki Skowrońskiej, myślę o dramatycznej granicy, jaką wyznaczyła jej nieodwracalna, postępująca choroba. Krok po kroku odbierała jej możliwość rozpoznawania otoczenia, pamięć rzeczy i twarzy, ich wzajemnych związków i relacji przestrzennych. To, co nieukończone fascynuje tym, czym mogłoby być, gdyby istniała jakaś przyszłość, ale jej nie ma. W tym sensie nieukończony obraz jest ukończony, z brzemieniem dramatu niespełnienia, zawieszonego między bytem a niebytem, uwięzionego w ciele umysłu, do którego dostępu już nikt nie ma. Pozostają jednak obrazy, realny ślad twórczego, aktywnego życia. Przenoszą nas w przeszłość do lat 70. Niedokończony obraz, zamyka definitywnie twórczość Majki. Zatrzymuje moją uwagę, ponieważ jest tak różny od dotychczasowej twórczości, że nie sposób nie zadać pytania o przyczyny tej nagłej przemiany. Systemowe, geometryczne podziały wydają się być zaledwie początkiem zarysowującej się koncepcji. Szkielet trójkątnych pól, gdzie nigdzie wypełnia szablon jakiegoś motywu roślinnego. Błado niebieska kolorystyka, przedzielona pustymi, białymi ekranami może być jedynie podkładem przyszłych rozwiązań kolorystycznych. Zarys tej kompozycji jest uproszczonym powtórzeniem wcześniejszego, skończonego obrazu o bardziej skomplikowanych podziałach o kasetonowym charakterze. Podstawową figurą jest kwadrat, dzielony na prostokąty i trójkąty o gamie stosowanej do szarości, czerni i bieli z akcentami różu. Podobną zasadę podziałów geometrycznych zastosowała autorka w obrazie z roku 2006, ostatnim, w którym pojawia się jeszcze figuracja. Geometria stanowi tło dla pierwszoplanowych postaci, obrysowanych linią z szablonu. Kontur osadza i stabilizuje formę, odcinając ją od geometrycznej dynamiki tła. W niektórych polach pojawiają się obrysy motywów organizmów biologicznych, znanych z wczesnej twórczości. Ostatnie kompozycje są zapowiedzią nigdy niespełnionej przemiany, ale też, być może, początku walki z pierwszymi symptomami choroby – kłopotami postrzegania i odtwarzania relacji przestrzennych. Stąd rezygnacja z modelunku bryły, lokowania postaci w trójwymiarowej przestrzeni oraz pozbawienie jej zindywidualizowanych cech. Wyznaczają one graniczny stan umysłu poszukującego, być może, w porządku geometrycznym, szablonie i linijce stabilnych, rozpoznawalnych modeli rzeczywistości, możliwych jeszcze do odwzorowania. W uproszczeniu i pewnej schematyzacji osiąga niespodziewaną jakość, tak różną od dotychczasowej twórczości. Wcześniej szablon i geometria wykorzystywane były na wstępnym etapie budowania konstrukcji obrazu. Ukrywały go



14. A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 103.

dalsze działania. Zniknął pod kolejnymi warstwami farby: frotażem, laserunkami, przecierkami, bogatą skalą środków, jakimi malarka się posługiwała. Nową jakością ostatnich kompozycji jest to, że drugoplanowa technika, jaką był szablon, staje się w nich podstawowym środkiem wyrazu. Dodatkowym walorem jest ich dekoracyjność. Estetyczna wartość, pomimo choroby nie ulega zniszczeniu. Autorka w pełni panuje nad całym procesem budowania obrazu. Wybór motywów i technik malarskich jest w pełni przemyślany. Dysponuje środkami, jakie wcześniej już miała w swoim repertuarze, w warsztacie profesjonalnego artysty i nauczyciela akademickiego. Wybór oraz ich intensyfikacja mogły być intuicyjne, ale wykorzystwała je świadomie, panując nad ideą zamysłu i każdym poszczególnym elementem kompozycji, mając za sobą nie tylko wiedzę, ale przede wszystkim talent. Sztuka nie jest produktem choroby. Napisano wiele na temat relacji choroby i sztuki, ale talent, zdaniem Arnolda Hausera, nie ma bezpośredniego związku z dobrym czy złym zdrowiem. Choroba może jedynie modyfikować użytek, jaki artysta robi ze swoich zdolności i umiejętności.

*Talent artystyczny – pisze Hauser¹⁴ – nie tylko nie jest chorobą, ale stanowi ochronę przed chorobą, nawet jeśli nie zawsze ochroną skuteczną. Możemy zatem mówić o ucieczce w sztukę, tak jak mówimy o ucieczce w chorobę, nerwicę czy psychozę. I w ten sposób wracamy ostatecznie do znanej starej prawdy, że sztuka jest schronieniem tych, którzy nie potrafią podolać rzeczywistości albo nie chcą mieć z nią do czynienia: słowem, że sztuka jest Królestwem Błękitnego Kwiatu, starą romantyczną krainą ludzi wrażliwych i subtelnych – jeśli nie uto-
pią, to schronieniem zbuntowanych.*

Z pewnością dla Majki Skowrońskiej sztuka nie była ochroną skuteczną. Straciła nad nią kontrolę w momencie, gdy straciła kontrolę nad rzeczywistością i w końcu własnym życiem. Nieskończony obraz jest tego momentu śladem i granicą, poza którą nie ma powrotu. Niespodziewany kontur, obrysowujący figurę, dopełniając jej kształtu, niweczy to, co było istotą jej wcześniejszego malarstwa – przenikanie i amorfizm. Unieruchamia i zatrzymuje czas. Bezruch istnieje poza czasem. Ostatnią kreskę postawiła w 2011. Ciągle jednak zamykała się na długie godziny w pracowni, chroniąc swoją autonomiczną przestrzeń artysty. W niej szukała schronienia i nadziei. Porządkowała pędzle i farby, gromadziła niezbędne materiały, jakby chciała utrzymać stan gotowości do pracy, której nie była już w stanie podjąć.

Patrzę po latach na twórczość Majki z cieniem wielkiego smutku. Mam świadomość, że na ogląd jej zamkniętego już dzieła ma niewątpliwie wpływ aktualny, indywidualny czas, w jakim się znalazła. To intensyfikuje emocje. Oczywiście prawda o przemijaniu, która była intelektualną konstrukcją literacką, zderzyła się brutalnie z realnością. Rzeczywistość zapisała prawdziwą, jakże dramatyczną historię życia.

Maria Skowrońska zmarła 16 listopada 2022 roku.

21.
Maria Skowrońska
z cyklu *Balet czyli katalog gestów*
olej + płótno
1998

Teresa Miszkin

W lustrze czasu

Kiedy dziś po latach patrzę na twórczość Teresy Miszkin, znaną mi, bo obserwowaną z bliska (także z bardzo osobistej perspektywy jednej z postaci przez nią malowanych) uderza mnie zadziwiająca konsekwencja i spójność drogi artystycznej, jaką przeszła, choć zmieniały się środki wyrazu, adekwatne do pogłębiającej się autorefleksji i jej dojrzewania jako osoby i jako artystki. Spoiewem jest niewątpliwie przemijający czas, jaki naznacza każdego z nas, uwidoczniomy przez Teresę w tak bezkompromisowy, brutalny wręcz, żeby nie powiedzieć obsesyjny, sposób. Niedawno powiedziała mi, że boi się śmierci i trudno jej pogodzić się z tą nieuchronnością. Myślę więc, iż lękiem, nie od początku uświadomionym, a po latach tak wprost artykułowanym, podsyte jest jej malarstwo. Każdy ma świadomość przemijalności i ostatecznego końca, ale nie dla każdego jest to tak silne przeżycie egzystencjalne, które wymaga znalezienia sposobu na oswojenie go. Niewątpliwie malarstwo stało się dla niej takim właśnie zabiegiem terapeutycznym.

Patrzę na swoje portrety, które dzieli ponad dwadzieścia lat, i widzę w nich własne życie. Ich autentyzm dotyczy nie tyle zmieniającej się fizyczności, choć to także, ale przede wszystkim dramatycznego przeżycia przemijania, którego fizyczność jest tylko uzewnętrznionym śladem. Pamiętam okoliczności powstania pierwszego portretu. Odwiedziłam ją w skromnym mieszkaniu, w którym największy pokój zajmowała pracownia, najważniejsze miejsce jej życia, wplecione w codzienność. Był to czas, kiedy pyliły trawy, a moje oczy alergika szkliły się łzami. *Świetnie dziś źle wyglądasz* – powiedziała Teresa i chwyciła aparat fotograficzny. To była nasza pierwsza sesja portretowa. Jej efekt był dla mnie zaskakujący. Zobaczyłam na obrazie cierpienie i nostalgiczny smutek, banalna przyczyna przestała być istotna, ale dla Teresy istotny był ten impuls, cierpienie, dla którego zainteresowała się moją twarzą. Nadała mu wymiar uniwersalny. Na ten szczególny wyraz oczu w portretach Teresy zwracała też uwagę Bożena Kowalska¹⁵, jakby w nich zamknięta była człowiecza dusza, odbijająca życie, spłot różnorodnych zdarzeń, radości i smutków, także dramatycznych przeżyć. Wspominam ów prywatny, czysto osobisty wątek tylko dlatego, że uświadamia mi czułą osobność Teresy, ukierunkowaną na drugiego człowieka, choć nie każdego. Autentyczność jej portretów na tym właśnie polega, że w galerii jej postaci znalazły się konkretne osoby, znane z imienia i nazwiska. To w jednostkowym, zindywidualizowanym widzeniu człowieka, uwiarygodnia się uniwersalny los. Trudno mi się zgodzić z Bożeną Kowalską¹⁶, która pisze, że bez znaczenia jest

¹⁵ B. Kowalska *Teresy Miszkin opowieść o kondycji ludzkiej*, [w:] *Teresa Miszkin. Malarstwo*, Gdańsk 2006.

¹⁶ Tamże.

realizm odtwarzania rysów konkretnych postaci, bo ich i tak nie można zidentyfikować, a ich znaczenie ma charakter wyłącznie symboliczny. Sądę bowiem, iż prawda artystycznego przekazu wzmocniona jest przez dwuplanowość istnienia postaci. Pierwszy plan to opowieść malarki o ludziach z jej najbliższego otoczenia – rodzinie, przyjaciółach i kolegach ze środowiska artystycznego. W tym planie obrazy stają się swoistym pamiętnikiem indywidualnego „uwikłania” nie w abstrakcyjny, a w całkiem rzeczywisty świat relacji. Ten świat daje się zidentyfikować przez każdego, kto uczestniczy w galerii postaci Teresy. Doświadczamy zaistnienia własnej obecności, utrwalenia dzięki obrazom śladu-zapisu własnego istnienia, które trwać będzie poza nami. Z upływem czasu zapis nabiera bolesnej dramaturgii, bo postaci z galerii Teresy ubywa. Emocje straty towarzyszą nam, gdy patrzymy na portrety zmarłego Witka Czerwonki czy Marii Skowrońskiej, która żyje poza świadomością życia, zamknięta we własnym ciele. Szczególnie boleśnie przeżywam własny portret, stanowiący część tryptyku, między Witkiem właśnie a Majką. Uruchamia wspomnienia dawnej wspólnoty, licznych spotkań i rozmów już nie do powtórzenia. Zostaje pamięć i obrazy Teresy, które mają bezpośrednie odniesienie do jej pokolenia, naszego pokolenia. Każdy z nas ma własną opowieść przemijającego życia. Osobnym pytaniem jest to, jak nas widzi, jakie role nam wyznacza na scenie jej własnego teatru życia i jak my sami do tej roli się odnosimy. A role te odczytywane były w różny sposób. Poza wspomnianą interpretacją Bożeny Kowalskiej, odczytując obrazy Teresy w kontekście uniwersalnej symboliki, Aneta Szytak wpisała je w kontekst relacji rodzinnych i najbliższego otoczenia z perspektywy feministycznej, która ma wpływ na szersze więzi międzyludzkie i społeczne, co uzasadniało zaproszenie autorki na wystawę *Public relations*. Osobiście uważam jednak, że myślenie Teresy dalekie było od takiej motywacji. Potwierdzeniem jest dalszy rozwój jej twórczości, kiedy skupia się ewidentnie na biologicznym procesie starzenia, obserwując epidermę skóry, deformującą rysy twarzy. Wizerunek starości, tak odległy od współczesnej kultury, promującej wieczną młodość i urodę, bliższy jest raczej krytycznym wątkom sztuki ciała.

Z mojej strony analiza twórczości bliskiej mi osoby wymagała nietatwego zastąpienia osobistych emocji zobiektywizowanym myśleniem krytyka sztuki, by zobaczyć w poruszającej do głębi twórczości Teresy drugi plan, budowany ponad tym zindywidualizowanym. U progu swej samodzielnej twórczości, zaraz po studiach, a był to rok 1973, dzieliła Teresa Miszkin pokoleniowe dążności, znajdując wszak na uboczu własną ścieżkę, którą zdaje się konsekwentnie podążać nie bez ewolucji, choć bez drastycznych przemian. Przez lata pogłębiane umiejętności techniczne zaowocowały twórczością niebywale perfekcyjną warsztatowo. Predestynacja do przedmiotowego widzenia w naturalny sposób skłaniała malarkę do rozwijania środków bazujących na realistycznym warsztacie. A jednak sprawność operowania owymi środkami nie służyła wcale realistycznej wizji świata. Zapewne realizm Teresy Miszkin nawiązuje w jakimś stopniu do nie tak odległych doświadczeń fotorealizmu czy hiperrealizmu, choć nie

mieści się w żadnym z tych kierunków. Nie interesuje jej bowiem przedmiotowe otoczenie człowieka, nie szuka też do tego otoczenia komentarza, ani nie próbuje go obiektywizować. W obszarze jej emocji artystycznych pozostaje niezmiennie człowiek i to wypreparowany z wszelkich realnych atrybutów rzeczywistości. Zaistniał w jej malarstwie od samego początku i pozostał, choć zmieniał się sposób jego widzenia i środki malarskie.

Lata 70. przez wielu historyków i krytyków oceniane są jako czas, z jednej strony wyczerpywania się ekstremalnych postaw awangardowych, a z drugiej – czas refleksyjnego i wielowątkowego nawiązywania do tradycji. Jeszcze odbywały się Biennale Form Przestrzennych i Zjazdy Marzycieli w Elblągu, „Złote Grona” i osieckie plenery, kiedy wkraczało nowe pokolenie, ówczesnych trzydziestolatków, określane „Pokoleniem ’70”. Znamienna była też prezentacja artystów polskich ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, towarzysząca kongresowi Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki, który odbył się w 1977 roku w Kolonii. W laboratoryjnej ekspozycji ówczesnej awangardy znalazły się obrazy zapowiadające nowy czas w sztuce polskiej. Były to właśnie prace Teresy Miszkin i zmarłej tragicznie Ireny Talagi, mało jeszcze znanych malarek z Gdańska. W 1979 roku w koszalińskim BWA odbyła się programowa wystawa *Pokolenie ’70*.

W obrazach Teresy z lat 1973–1974 była to figura płaska, sylwetowa, wykonana z wykorzystaniem szablonu. Łączenie technik olejnych i akrylowych dawało bogatą materię, różnicowaną dodatkowo przecierkami, laserunkami, wielokrotnymi nałożeniami. Można by powiedzieć, że skupienie na płaszczyźnie i materii malarskiej łączyło Teresę w większym stopniu z tradycją gdańskiej uczelni. Był to też czas bogatej gamy kolorystycznej, która od 1975 roku zaczyna stopniowo wygasać w kierunku łączeń monochromatycznych, tak znamienych dla jej dzisiejszego malarstwa.

Lata następne przynoszą nowe elementy – obok szablonowych sylwet pojawiają się kadrowane fragmenty ciał, widziane przestrzennie w ostrych kontrastach światłocieniowych. Kompozycje komplikują się. Korowód postaci ulega zwielokrotnieniu. Powstaje załączek późniejszych scenariuszy portretów grupowych. Precyzuje się główny wątek tematyczny malarstwa Teresy Miszkin. Rozpoczęty w 1975 roku cykl *Alienacji*, jako temat praktycznie trwa nadal, niezależnie od kolejnych tytułów.

Mam silne poczucie świadomości – mówi Teresa – że jako malarka uczestniczę w bycie w szczególny sposób; jako osoba przeżywająca swój własny świat, ale i jako ktoś, kto stoi obok i rejestruje. Nie jest to prosta rejestracja, dokonuje się w czasie i drodze, na której towarzyszy mi człowiek. Człowiek idący z każdym dniem ku śmierci. Inny Byt. Inny Świat, a jednak nierozzerwalnie związany z moim losem. Chciałabym zatrzymać jego przemijający ślad, a w tym śladzie i mój własny. Bliskie jest mi Bergsonowskie przeżywanie czasu, który jest nie tyle niszczeniem, co raczej szukaniem formy, przez którą uświadamiamy sobie

22.
Teresa Miszkin
Autoportret
z cyklu *Pejzaże intymne*
(fragment dyptyku),
180 x 290 cm,
akryl + płótno,
2002

istotę naszego bytu. Stajemy się przez czas, znacząc w nim swoje ślady, czytelną z perspektywy teraźniejszości. To, co odchodzi jest ciągle w nas, dzięki czemu życie zyskuje treść. Moje obrazy to taki strumień czasu, przez który przechodzą korowody znanych mi ludzi. Obrazy jednych nabierają ostrości, a innych bledną, umykają. A więc ważne stają się psychologiczne aspekty pamięci, zatrzymanie śladu czasu i ludzi w ich drodze ku własnemu przeznaczeniu. Nie bez przyczyny pojawia się aparat fotograficzny jako narzędzie rejestrujące.

Zabieg wykorzystania fotografii w malarstwie ma swoje odległe tradycje sięgające doświadczeń z kamerą obskura. Wiele cech malarstwa Teresy Miszkin, jak monochromatyzm, ostre kontrasty światłocieniowe, charakterystyczne ujęcia perspektywiczne, sposób kadrowania, zbliżania i oddalania, wszystko to wywodzi się z kompozycji fotograficznej. Zgoda, obraz jest uformowany w jakimś stopniu kamerą, ale specyfika widzenia obiektywu służy tu niejako możliwości uchwycenia tego, co umyka ludzkiemu oku, ale raczej jako punkt wyjścia do spotęgowania ekspresji środków wyrazu. To, jak „widzi” aparat fotograficzny, podlega pełnej kontroli i, co więcej, podporządkowane jest filozoficznej koncepcji przekazu artystycznego. Oko obiektywu ma znaczące funkcje interpretacyjne, związane jest bowiem z pozycją „obserwatora”, który w obrazie pełni rolę analogiczną do „narratora” w utworze literackim. Idea „obserwatora” ustala się w twórczości Miszkin nie od razu. Jej załazek zaistnieć jednak musiał, choć nie w pełni uświadomiony, w chwili, gdy malarka wzięła do ręki aparat fotograficzny. Z dwóch podstawowych składników fotografii – czasu i informacji, interesował ją ten pierwszy. A więc fotografia była od początku formą pamięci, śladem rzeczywistości, na której dokonywały się zabiegi przekształcające. Początkowo postać ludzka pojawia się jak przetłata klisza. Wykadrowane fragmenty zachowują odrębną przestrzeń, inną niż powierzchnia obrazu. Wylaniają się z pustej, obojętnej przestrzeni i nie wiadomo, czy odchodzą w niepamięć, czy też przenikają do pamięci, walcząc o kruche przetrwanie jakby opadała na nie przestona czasu. Owe korowody przesuwających się ciał, nagich, bez możliwości ukrycia, stanowią zwykle drugoplanowe „teatrum” dla postaci pierwszoplanowej i centralnej, eksponowanej z fotograficzną dbałością o każdy detal. Bywa, że oba światy dzielą parawanę, ściany symbolizujące stany alienacji. Różnicuje te odrębne światy także mieszana technika używanych farb. Akryl daje miękkość, świetlistą nierealność materii, olej konkretyzuje, urealnia. Przetworzenie obrazu, zarejestrowanego aparatem fotograficznym w pierwszych cyklach (*Alienacje, Zatrzymania, Przypomnienia-przybliżenia*), ujawnia cechy charakterystyczne dla funkcjonowania pamięci: niedopowiedzenia, przenikania, fragmentaryczności, nieostrości, nałożenia różnych przestrzeni. Dramat przemijalności, poszukiwanie formy przeżywania czasu – stanowią o istocie malarstwa Teresy Miszkin pierwszego dziesięciolecia. Kolejne lata zmieniają nie tylko persony dramatu przemijającego czasu. Elementy autobiografii przenikają do obrazów. Pojawia się syn Filip, początkowo jako szkic tylko, nie ma wyraźnie określonych rysów. Jest zaledwie projektem człowieka. Z upływem czasu jego wizerunek staje się pełniejszy tak jak innych otaczających

go ludzi, dorosłych. I w zasadzie obrazy z lat 80. można by kwalifikować jako pełnopostaciowy portret zbiorowy. Zapewne artystce chodzi o coś znacznie więcej, niż pokazanie wizerunku postaci. Jednak fakt, że bohaterami jej obrazów są ludzie konkretni i rozpoznawalni, ludzie z najbliższego otoczenia ma swój ważny gatunkowo i znaczeniowo ciężar. Cechy podobieństwa modelu nie są tu, co prawda, decydujące o przynależności gatunkowej, nie jest to zresztą sprzeczne z ideą portretowania. Portret był bowiem zawsze dziełem wielowymiarowym i wynikał nie tylko z osobowości artysty, ale także z przyjętego modelu człowieka i świata, uwarunkowanego czasem, w jakim powstawał.

Teresa Miszkin realistycznymi środkami kreuje egzystencjalny wizerunek człowieka w świecie współczesnym. Jej zainteresowanie losem ludzkim nie jest abstrakcyjnym widzeniem każdego, którego dałoby się zamknąć w umownym znaku uogólniającym. Portret jest potwierdzeniem wiarygodności sytuacji uniwersalnej. Dramatyzm, jaki emanuje z jej kompozycji, wynika ze zderzenia jednostki i grupy. Każda z figur grupy ma własną, indywidualną twarz, psychofizyczną odrębność i własną, rzeczywistą biografię... Malarka traktuje człowieka personalistycznie, stąd każda z jej postaci ma swój autentyczny pierwowzór, ale usytuowanie jednostki w grupie i kompozycyjny układ grupy jest już wyrazem koncepcji filozoficznej, zawartego w dziele przestania o alienacji i ludzkiej samotności. Do problemu czasu i przemijania dochodzą nowe wątki tematyczne, a wraz z nimi krystalizuje się nowa sytuacja, wynikająca ze zmienionej pozycji „obserwatora”. Patrzenie okiem obiektywu fotograficznego wyraźnie oddala się i unosi w górę, co więcej zmieniają się nieustannie punkty obserwacji, zawsze jednak z pewnego oddalenia i jakby z lotu ptaka. Punkt widzenia odbiorcy stojącego przed obrazem nie jest zbieżny z widzeniem oka obiektywu. Malarka przyjmuje raz pozycję obiektywnego „narratora”, identyczną z pozycją obiektywu fotograficznego – owego stałego obserwatora pozostającego na zewnątrz, kiedy indziej umieszcza siebie wewnątrz obrazu, poddając się tej samej, co inne postaci, manipulacji obserwujących z zewnątrz oczu. Wprowadzenie własnej osoby w przestrzeń sztuki jest niczym innym jak pozostawieniem własnego śladu wśród innych, jest też szukaniem siebie w rodzinie, wśród przyjaciół, wreszcie w społeczności. Wątki autobiograficzne, mimo całej uniwersalizacji, są bardzo silne. Autoportret Teresy Miszkin jest odważny i pełen determinacji. Pokazanie nagości jest aktem „rozbrojenia”, ujawnienia słabości i bezbronności. Ma też coś z Gombrowiczowskiego wyzwania rzucanego światu opancerzonemu w zafatszowane formy i konwenanse; marzenia Albertynki o nagości wyzwalającej z kostiumu i narzucanych norm.

Jeśli rozpatrywać portrety grupowe Teresy Miszkin w kontekście tego gatunku, to nietrudno dostrzec, że odrzuca ona całą tradycję ikonograficzną, łączącą portretowanych z ich rolami, funkcjami i społecznym prestiżem, ponieważ cała ta tradycja jest sprzeczna z jej widzeniem człowieka. Dla niej liczy się istnienie, nie posiadanie. Stąd żadnych rekwizytów, żadnych atrybutów pozycji społecznej. Przyjęte zasady kompozycyjne służą ujawnieniu przekonania, że każdy jest izolo-

wanym bytem, ale ten „każdy” to nie jest anonimowy znak uogólniający. Miszkin nie szuka środków abstrakcyjnych, przeciwnie. Perfekcyjność warsztatu realistycznego staje się w koncepcji jej malarstwa środkiem uwiarygodnienia ludzkiego dramatu. Tworząc zindywidualizowane portrety grupowe, z troską o najdrobniejszy detal, abstrahuje jednak od znanych jej realiów, dotyczących postaci, usuwa wszelkie relacje i związki między nimi — „wrzuca” je w egzystencjalną próżnię. Każdy widziany jest jako odrębny, nieprzenikalny dla innych świat. Każdy zdany na siebie, ukierunkowany na własną drogę, na której rozmija się z innymi. Sytuacji tej służą zmienne punkty widzenia, jakby każda z postaci miała własnego obserwatora – Los, Boga, Przeznaczenie. Funkcji zmiennych punktów widzenia podporządkowana jest cała kompozycja obrazów – ostre kontrasty światłocienia, gwałtowne (ostatnio coraz gwałtowniejsze) skróty perspektywiczne, pociągające za sobą ekspresyjne deformacje anatomiczne, tym bardziej ekspresyjne, im bardziej oddala się ku górze oko obiektywu fotograficznego. Postaci zobaczone jakby w nagłych rozbłyskach światła, zdają się być zaskoczone niespodziewanym ujawnieniem własnego istnienia. Zawieszone są w nieoznaczonej przestrzeni, bez realiów, które mogłyby nadawać jakąkolwiek stabilność, a tym samym bezpieczeństwo.

Zmieniające się punkty widzenia to także zmienne jednostki czasu, niepowiązane ze sobą chwile i zatrzymania, które nie łączą się w logiczny ciąg, jak grupa nie tworzy jedności. Kompozycje podkreślają odosobnienie każdej jednostki w odrębnej czasoprzestrzeni. Każda istnieje zatrzymana w kadrze własnego czasu jak w układzie zamkniętym. Jest w tych obrazach coś z sytuacji bohaterów dramatów Sartre’a, gdzie „jeden plus jeden równa się jeden”, bo każdy pozostaje w swej samotności na swój własny sposób. Ów egzystencjalny kontekst malarstwa Teresy Miszkin był wielokrotnie dostrzegany przez krytyków (m.in. przez Bożenę Kowalską i Mariusza Hermansdorfera), mało kto jednak wie, że wnikliwej analizy dokonał również architekt. Polskiej prasie artystycznej umknął fakt, że na festiwalu „Współczesna Sztuka i Architektura Północy 11 Państw – 11 Miast” w Leenwerden (Holandia, 1990) gdański pawilon cieszył się dużym zainteresowaniem krytyki. Udział w tym festiwalu dokonywał się drogą konkursu. Teresa Miszkin wygrała go wspólnie z gdańskim architektem, Jackiem Krenzem, którego idea architektonicznej instalacji była niczym innym jak właśnie autorską interpretacją malarstwa Teresy Miszkin. To było coś znacznie więcej niż aranżacja wystawy – integralne wspólne dzieło architekta i malarza. Koncepcja pawilonu gdańskiego polegała na umieszczeniu obrazów między dwoma światami – między strefami światła i cienia, między pozornie realnie istniejącym światem uporządkowanych wartości zewnętrznych a ukrytym, mrocznym światem wartości egzystencjalnych. Przejście ze strefy światła do strefy cienia, odkrywało widzowi obecność ludzkich istnień, zdążających ku spełnieniu. Jacek Krenz w swej instalacji skonkretyzował leżącą wewnątrz dzieła Teresy Miszkin konstrukcję „narratora” – obecnych na zewnątrz oczu pomnożonych o oczy widzów, wchodzących w przestrzeń obrazów.



23.
Teresa Miszkin
Z cyklu **Pejzaże intymne**
tryptyk z portretami Witosława Czerwonki,
Zofii Watrak, Marii Skowrońskiej
180 x 435 cm
akryl + płótno
2000/2001

Kolejny cykl – Odbicia, który rozpoczął się w 1990 roku wnosi nowe wartości. Plany ujęć poszczególnych kadrów przestają być jednoznacznie określone, zaczynają się gmatwać, wzajem przenikać, zacierać w kolejnych replikach – odbiciach. Postaci głównie planowe tych kompozycji tracą swoją dotychczasową odrębność czasoprzestrzenną. Ich osobność zakłócana jest odbiciami śladów własnych i innych. To już nie zatrzymanie teraźniejszości, ale nałożenie czasu minionego, uwikłania losu indywidualnego w los zbiorowy, grupy, rodziny, społeczności.

Ostatni okres, po 2000 roku, przynosi kolejną przemianę. Kamera aparatu fotograficznego „oka obserwatora” czy „narratora” malarskich opowieści Teresy osiągnęła kulminacyjny punkt oddalenia i zaczęła przybliżać się do twarzy aż osiągnęła kolejny moment graniczny, poza którym liczy się już tylko zatrzymany kadr, fragmentaryczny obraz zbliżenia. Ten gwałtowny zwrot w perspektywie widzenia odmienia stylistykę. Twarz staje się niczym swoisty pejzaż. Taki też tytuł nosi cykl – *Pejzaże intymne*. Autorka ujawnia to, co chcemy ukryć, intymność starzenia, bezbronność wobec biologicznych przemian, która ujawnia się na obrazach bezforemnością, brutalizacją środków wyrazu, odartą z urody malarskiej materii. Cieleśność staje się bliska materii ziemi, przeoranej brzdami czasu z monochromatycznymi barwami ziemi, bo też do ziemi-prochu coraz bardziej się zbliżamy. Fragmentaryczność ciała w ostatnich obrazach chroniona jest w zadymionych szkatułach niczym sarkofagach współczesności.

Dojrzałe to malarstwo i mądre. Dalekie od epatowania formalnymi środkami, choć ich perfekcjonizm budzić może podziw odbiorcy. Są one jednak podporządkowane nadrzędemu przekazowi uniwersalnych treści, w które wpisuje się indywidualny los każdego z nas.

Teresa Miszkin zmarła 10 grudnia 2024 roku.

Mieto Olszewski

Sztuka czy pornografia

Interpretacje aktu Teresy Miszkin i Marii Skowrońskiej, niezależnie od różnic stylistycznych i inaczej rozłożonych akcentów problemowych, łączy romantyczna świadomość przemijania, bo „czymże jest życie – chwilą tylko” i sztuka ma tę chwilę zatrzymać, ocalić czas i w nim własne trwanie. Struktura artystyczna ich obrazów równoważy wartości estetyczne z intelektualnymi, formalne ze znaczeniowymi. Inaczej jest w obrazach Mieczysława Olszewskiego. Sam autor określa je jako „świńskie”, świadom, że przekracza dopuszczalne dotąd granice wizualizacji ciała, demonstracyjnie dając upust fantazji erotycznej. Akt jako nośnik seksualnej przyjemności obsesyjnie opanował malarstwo Mieczysława Olszewskiego od początku jego twórczości, przypadającej na przełom lat 60. i 70., a więc czas obowiązującego w PRL-u modernistycznego modelu kultury i sztuki, oficjalnej formacji polityki państwa. Jeśli sztuka erotyczna istniała, to jednak w obszarze ograniczonym. Podstawę do niektórych wykluczeń wizerunków ciała dał Stefan Morawski w tekście *Sztuka i pornografia*.¹⁷ Teoria Morawskiego opierała się na rozróżnieniu dzieła i świata realnego, co było głównym założeniem modernistycznej estetyki stanowiącej o autonomicznym charakterze sztuki. Od artysty wymaga się zachowania dystansu pomiędzy sztuką a życiem i nie epatowania odbiorcy emocjami realnej rzeczywistości, poza przeżyciami estetycznymi. Zatem, wedle autora, pornografią są wszelkie ostentacyjne przejawy seksualności, których intencją jest podniecenie odbiorcy, wywieranie na niego poprzez dzieło wpływu emocjonalnego, niezwiązanego z funkcjami estetycznymi. Seksualność czy motywy obsceniczne są dopuszczalne, jeśli zostają odcieleśnione poprzez estetyzowanie, zmetaforyzowanie, zintelektualizowanie. Paweł Leszkowicz¹⁸, analizując tekst Morawskiego, uznaje go za niezamierzony manifest modernizmu socjalistycznego, uzasadniający politykę kulturalną partii i sankcjonujący cenzurę. Rezygnacja z propagandowych funkcji sztuki dawała artyście wolność w sferze decyzji formalnych, ograniczała jednak w sferze treści, dotyczących głównie ideologii i seksualności, naruszającej moralność socjalistyczną. Dominacja formy nad treścią w rzeczywistości odcinała artystę i sztukę od wpływu na rzeczywistość. Zamykała w autonomicznym świecie intelektualnych spekulacji, odciętych od prawdziwego życia.

Akty Mieta mają coś z pogańskiego kultu ciała i prowokują erotyczną wolnością. Na tle ówczesnej praktyki artystycznej są wyjątkowe. Wyprzedzają seksualne obrazowanie cielesności przełomu lat 80. i 90. Ich fizjologiczna drastyczność ociera się czasem o religijne bluźnierstwo. Szczególnie brutalną iko-

¹⁷ S. Morawski, *Sztuka i pornografia*, „Studia Estetyczne” 1965, nr 4, s.137–233.

¹⁸ P. Leszkowicz, *Seks i subwersja w sztuce PRL-u, Malarstwo, Ikonotheka* 2007, nr 20, s. 51–83.



19. Na temat erotyki w sztuce lat 80. i 90. pisze P. Leszkowicz, *Płeć sztuki polskiej*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 2.

24.
Mieta Olszewski
Akt
150 x 110 cm
olej + płótno
2001

nografią posługiwali się artyści Gruppy, odkrywając dosłownie i wprost to, co było dotąd ukryte, jak stosunki seksualne, monstrialne genitalia męskie i żeńskie. W latach 70. Olszewski budował figurę bardziej syntetycznie, sylwetowo, opinając ją ekspresyjnym, mocnym konturem. Każdy wystudiowany ruch, upozowanie ciała stawało się zapisem najbardziej intymnych emocji. Z czasem jego postaci traciły lapidarność formy i nonszalancką brutalność malarskiego gestu. Dawniej kładł plamę barwną płasko i oszczędnie dysponował kolorem. Lata 90. przynoszą odmianę. Formy cielesne zyskują bogatą i żywą mikrostrukturę, którą stanowi tkanka drobnych plamek, smug pędzla, swobodnych ścieków farby, prosto z tuby. Nie oddaje ona substancji ciała, miękkości i delikatności skóry, ale własną substancję malarską. Jej gęstość, fizyczność niepozobawiona malarskiej urody sprawia, że akty Olszewskiego nabierają szczególnej cielesności, cielesności zatowizowanej, odbierającej ciału jego integralność istnienia. Są raczej malarskim zapisem emocji, erotycznej tęsknoty i marzenia. Malarz zdaje się atakować widza prowokacyjną erotyką i złudną obietnicą spełnienia. Ekspresja malarskich działań nie wychodzi poza granice ciała, tło pozostaje pozornie obojętne. Gładkie i płaskie, pozbawione głębi. W rzeczywistości jednak relacje między figurą a pustą przestrzenią mają istotne funkcje kompozycyjno-znaczeniowe. Inne są w latach 70. i 80., kiedy postaci lokowane są z boku pustej przestrzeni, dzięki czemu rośnie ekspresyjne napięcie między pustką a postacią. Sama postać na marginesie przestrzeni staje się mniej ważna. Dominacja pustej przestrzeni sprawia wrażenie odosobnienia czy izolacji. Nie bez znaczenia jest też pomniejszona skala postaci¹⁹. Rozmiar jako środek wyrazu jest efektem przyjętej koncepcji semantycznej. Akty postaci kobiecych nie dominują. Ich skulone figury nie demonstrują swojej seksualności, raczej ją skrywają jakby w geście lęku. Robią wrażenie ofiary, pozbawionej właściwego miejsca, zepchniętej na margines. Na jednym z obrazów nad leżącym kobiecym ciałem dominuje cień stojącej postaci męskiej. Relacje męsko-damskie nie budzą tu wątpliwości. Mają charakter przemocowy. Pod koniec lat 80. zmieniają się środki wyrazu, a wraz z nimi strategia artystyczna ciała. Akty zajmują dominującą pozycję, ich skala w proporcji do przestrzeni rośnie. Jeśli pojawia się jakiś rekwizyt, to krzesło lub podest, służące dogodnej ekspozycji modelki. Ciała jakby nabrzmiewają, zdają się nie mieścić w granicach obrazu. W wyobraźni artysty puchną w swej cielesności, wypełniając sobą pustkę, zajmują centralną pozycję i tym samym przejmują władzę nad patrzącym. Rama obrazu przecina zwykle figury na wysokości ramion, co z jednej strony zdaje się przenosić postać poza obraz, a z drugiej nadaje jej większą dynamikę ruchu, a to powoduje, że ciało jest nie tylko dominującym centrum, ale też staje się bardziej ekspansyjne, zaborcze. Pozbawione głowy i twarzy, traci indywidualne cechy i podmiotowość. To tylko bezimienne ciało, upozowane jak na sesjach „Playboya”, przedmiot erotycznych fantazji i męskiego pożądania. Mieta nie ukrywa, że w trakcie swoich licznych artystycznych podróży odwiedzał burdele. Fascynował go świat wielkiego przemysłu pornograficznego, który ze swej natury należy do strefy wykluczonej z oficjalnego życia społecznego i często penalizowanej, na granicy

prawa i bezprawia. Z niektórymi prostytutkami udało mu się nawiązać bliższe relacje, pozwalały się fotografować i stawały się jego modelkami. Ich malarskie wizerunki erotyczne oparte są więc na autentyzmie, jaki trudno byłoby osiągnąć w akademickiej pracowni. Sojusz z prostytutkami nie jest w historii niczym nowym. Wynika z buntu przeciwko mieszczańskim normom życia i moralności. Jak pisze Hauser²⁰, prostytutka była buntowniczką jak artysta, człowiekiem odepchniętym ze swego środowiska: „*Jest zimna wśród burzy namiętności, jest i pozostaje wyniosłą obserwatorką rozkoszy, jakie wzbudza, czuje się samotna i obojętna tam, gdzie inni odczuwają i doznają upojenia* – jednym słowem *jest sobowtórem artysty*.”²¹

Zrozumienie, jakie okazywali artyści prostytutkom, wynikało ze wspólnego losu wykluczenia, ale też z faktu, że wyprzedają, każdy na swój sposób, swoje najgłębiej ukrywane uczucia i prywatność. Opowiadał mi Mięto, jak odmieniała je propozycja zmiany roli z prostytutki na modelkę i mużę – przywracała im poczucie wartości i godności. Były otwarte i chętne do współpracy. Tak więc z jednej strony wpisuje się Olszewski w dekadencją tradycję artystycznej cyganerii, a z drugiej istota buntu tej tradycji ma swoją kontynuację w nowych okolicznościach społeczno-politycznych. Erotykę jego obrazów można uznać za gest rewolucyjny, opozycyjny wobec modernistycznej kultury PRL-u. W praktyce wystawowej tamtych lat nie były mu obce różne formy cenzurowania niektórych jego obrazów. Jednak z perspektywy krytycznego nurtu sztuki ciała lat 90. i związanego z nim dyskursu feministycznego, pozostaje na tradycyjnych pozycjach maskulinistycznego widzenia.

²⁰ M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody, współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1979, s. 280–301.

²¹ Na temat erotyki w sztuce lat 80. i 90. pisze P. Leszkowicz, *Płeć sztuki polskiej*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 2.

Między figuracją a nową ekspresją

O Henryku Cześniku

Twórcza, geniuszem darząca choroba, która na spienionym rumaku śmiało bierze wszelkie przeszkody, w zuchwałym uniesieniu skacząc ze skały na skałę, milsza jest tysiącrotnie życiu niż pieszo człapiące zdrowie.

Tomasz Mann

Umówiłam się z Henrykiem Cześnikiem w jego sopockiej pracowni, którą odziedziczył po pani profesor Józefie Wnukowej. Byłam tu wielokrotnie jeszcze za życia pani profesor, kiedy przygotowywałam o niej artykuł również do „Rocznika Sopockiego”. Rozglądałam się więc ciekawie po wydawałoby się znanym mi miejscu, ale nie rozpoznaję go, tak wszystko zostało tu przeorganizowane. Uderza głównie zmiana proporcji między funkcjami mieszkalnymi a pracownią. Właściwie teraz wszystko stało się jedną przestrzenią, która niemal organicznie wszystkie życiowe funkcje podporządkowuje przede wszystkim tworzeniu. Jedyne miejsce na sen zyskało swoją odrębność, gdzie rekwizyty malarza nie mają dostępu, choć zapewne tylko pozornie, bo sen nie przychodzi łatwo, bez pigułki właściwie wcale. Tak zorganizowana przestrzeń, burząca ściany między potoczną realnością a twórczością, wydaje się być adekwatna do uprawianego stylu życia i dla rozumienia sztuki jako przestrzeni niepodzielnej.

Teraz pracownia Cześnika jest pusta. Obrazy powędrowały na wystawę, a on sam szykuje się do kolejnej, po Kapsztadzie, artystycznej podróży. Po raz pierwszy więc nie o obrazach rozmawiamy, niektóre z nich przywołuję z pamięci, a raczej o jego życiu, choć tak naprawdę to ciągle o sztuce. Cześnik należy bowiem do tych artystów, dla których materia życia nieustannie przeobraża się w obrazy, gdzie powracają głęboko zakorzenione w podświadomości wątki i motywy. Ich pożywką jest głęboko skrywana realność doświadczanego życia, tak łatwo przyoblekana w anegdotę, komiczną maskę, szyderstwo czy groteskę. To dzięki tym rozlicznym opowieściom z biesiadnych spotkań, anegdotom i maskom jest Cześnik postrzegany jako postać barwna, wpisująca się w legendę artystycznego Sopotu z przynależną do niej ulicą Obrońców Westerplatte, gdzie zaczęła się powojenna historia wybrzeżowego środowiska artystycznego.

Henryk Cześnik, który urodził się w Sopocie, tak jak jego rodzice i dziadkowie, niewątpliwie należy do tego miejsca i jest częścią jego historii, a jako artysta zdaje się być spadkobiercą postawy estetycznej założycieli szkoły sopockiej, wedle której sztuka to rzecz poważna i uprawianie jej to jedyne godne zajęcie. Można



by rzec nawet, że swoim stylem bycia wpisuje się w modernistyczny mit artysty, któremu twórczość, choć przeniknięta rzeczywistością, uniemożliwia normalne bytowanie, wyrzuca poza nawias unormowanego życia, jest przeciwna stabilnym związkom i rodzinie. Ten znamieny w wielu biografiach artystycznych rys „poświęcenia się” sztuce, jest konsekwencją przyjęcia „roli artysty”, której ceną jest życie na krawędzi, rozchwyte emocjonalnie i nieuporządkowane. Jak sam przyznaje, nigdy nie udało mu się wprowadzić do życia jakiegoś porządku. Rządzi nim wielka arytmia, całkowita nieobliczalność, poczucie wiecznej niewiadomej i oczekiwanie na kolejną przygodę. Wierzy przede wszystkim w porządek uczucia, intuicję i spontaniczność, odrzucając logikę.

Krótkie momenty stabilizacji nie wpływały korzystnie na mają twórczość – wyznaje. – Każda stabilizacja wiązała się z jakimś rozleniwieniem, pochłaniała czas i kierunkowała wektory przeciwne twórczości. Ale też stabilizacja prowokowała do szukania nowych doznań, które przekładały się na sztukę. Moją pożywką jest raczej destabilizacja. To taki nieuchronny, chyba biologiczny, cykl, który mnie dopada i przekłada się na moją pracę artystyczną. Nie należę do malarzy, którzy wstają po to, by malować. Zdarza się, że nic się nie dzieje, jestem znudzony lub mało skupiony. Robię sobie wtedy urlop i szukam kompanii, ztracenia chwili. Jednak związek konkretnych zdarzeń i obrazów nigdy nie dokonuje się w bezpośrednich i prostych relacjach przyczynowo-skutkowych. Bywa, że ujawnia się po wielu latach. Gdy się dziś zastanawiam nad swoimi pierwszymi poważniejszymi realizacjami, dochodzę po latach do wniosku, że te wszystkie wątki, których wtedy nie mogłem dociec i dojrzeć skąd się brały, miały swoje źródło we wczesnym dzieciństwie. To wtedy wydarzyły się te wszystkie ważne rzeczy, których być może wtedy tak głęboko nie odczuwałem, ale widać tak głęboko zapadły w pamięć, że po wielu latach musiałem je wyrzucić z siebie. To chyba kwestia dojrzałości, że z upływem czasu uświadamiasz sobie przyczynę powracających obsesyjnych form, ale czy to pomaga? Jestem bardziej prześmiewcą niż katastrofistą. I tak też byłem postrzegany przez wielu krytyków.

Faktycznie, jeśli artysta nadaje subtelny urodę malarską brzydocie, jeśli wyobraźnia jego łączy się ku chorobie, cierpieniu i śmierci, a życie jawi mu się jako szpital, w którym zresztą sam spędził wiele czasu, to nie sposób mu wierzyć, że robi to na serio. Skłonność do rzeczywistości chorej jest nie tylko kwestią psychicznych predestynacji. Ma zwykle jeszcze jeden aspekt. Wiąże się z hołdem składanym samej sztuce, jej nieokreślonej sztucznej materii, która zajmuje umysł artysty, przenika jego codzienność, a życie osobiste czyni pasmem chaotycznych, przypadkowych zdarzeń.

Pochwałę choroby łączonej z geniuszem twórczym znajdujemy w literaturze i sztuce jako maskę i kostium niepokoju metafizycznego. *Twórcza, geniuszem darząca choroba, która na spienionym rumaku śmiało bierze wszelkie przeszkody, w zuchwałym uniesieniu skacząc ze skały na skałę, miłsza jest tysiąc razy życiu niż pieszko człapiące zdrowie* – mówi diabeł do Adriana Leverkühna w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna.

25.
Henryk Cześnik
Jestem po teście
200 x 130 cm
olej + płótno
2020

Atrybuty szpitalnej izolacji są obecne na wielu obrazach Cześnika, zwłaszcza w serii, malowanej na zużytych szpitalnych prześcieradłach, z autentycznymi śladami czyjejś obecności. Numer sali, inwalidzki wózek, łóżko z kartą choroby są znakami życia zredukowanego i zewidencjonowanego. W chorobie, szaleństwie i ekstremalnej sytuacji odosobnienia kondensuje się dramat ludzkiej samotności, cierpienia, przerażenia kruchością życia. A cała ta swoista Cześnikowa „mystyka cierpienia”, której dopełniają krzyże, kapliczki, sceny ukrzyżowań, przybiera groteskową formę teatru okrucieństwa, której bohaterami są twory ułomne, karykaturalne, pozbawione części ciała. Zawieszane w nienaturalnych, cyrkowych wręcz pozach, krzyżowane, przykuwane do łóżek, wózków, karetek pogotowia zdają się być pozbawione samodzielnej egzystencji. Dynamice kłębiących się linii i form przeczy bezruch przedstawień, jak w tym powracającym motywie karetki pogotowia osadzonej na podnośnikach czy pędzącego konia na kółkach dziecięcego wózka.

Większość prac budowana jest na destruktach. W zasadzie każdy materiał jest dobry, pod warunkiem, że ma zadawalający go nastrój. Może to być blacha, kartka papieru, lepiej zniszczona niż czysta, a jeśli czysta, to i tak ją zniszczy, sprane prześcieradło czy zniszczony znak drogowy, ale raczej taki, który skorodował bez udziału człowieka. Podłoże znalezione, częściowo spreparowane przez czas i przypadek jest dla niego bardziej inspirujące do dalszych działań niż naciągnięte na blejtram czyste płótno. A jeśli nawet gruntuje płótno, to i tak wielokrotne natożenia, przecierki, zadrapania i zacieki nadają mu taki sam klimat, jaki odnajduje na podłożach znalezionych i już częściowo spreparowanych.

Co naprawdę kryje się pod maską prześmiewcy, kostiumem dekadentckiego artysty nawykłego do szukania piękna w destruktach, rzeczach prozaicznych, zużytych i porzuconych, piewcy mrocznego świata groteskowych ludzkich kadłubków jak z powracającego dręczącego snu, z którego chciałoby się uciec? Jakie lęki i jakie zdarzenia stara się wyrzucić z siebie, wygłuszyć śmiechem? Można by, trawestując twierdzenie Montaigne'a: [...] *każdy człowiek nosi w sobie cały kształt ludzkiego losu*, powiedzieć, że każdy artysta nosi w sobie pewien model wyobrażeń o innych artystach, których różne biografie łączy wspólny rys samotnego buntownika i cygana. Taki też jest „przypadek” Henryka Cześnika, dotkniętego „twórczą chorobą”.

Próbujemy więc rozmawiać o tych wszystkich „ważnych rzeczach” z jego życia, które chętniej zmienia w serię anegdotycznych irracjonalnych epizodów i z trudem przychodzi mu porzucić ton ironisty. Bardziej niż anegdoty porusza mnie jednak historia kilkuletniego chłopca, oddanego na wychowanie myśliwemu. Potem śmieje się z zażenowaniem – *sama widzisz, jak to banalnie zabrzmiało*.

Nigdy o tym nie mówiłem, bo to jest zbyt trudne. Najtrudniejsze jest wyjawienie i zmaterializowanie uczucia. Każde zmaterializowanie uczucia w słowach wydaje się strasznie trywialne. Być może dlatego przelewałem to na płótno, bo jak opowiedzieć o życiu małego pięcioletniego człowieka, który czuł się porzucony i wychowywany w całkiem innej rodzinie, w której wydarzały się nieszcześćia.

Jak można opowiedzieć o jego przyjaźni z człowiekiem, który po kolei traci kończyny. To tylko fakty. Ich atmosferę i to jak je odczuwałem, starałem się zawsze przekazać w twórczości. Z czasem uświadomiłem sobie przyczyny tej mojej obcesyjności. Wystarczy spojrzeć na pierwszy lepszy rysunek czy obraz: dziecięcy wózek, oderwane części ciała albo ich brak, aż roi się od tego.

A fakty były takie, że pochodzę z wielodzietnej rodziny. Siostra była zbyt mała, żeby ją oddać, a starszy brat zaczął już chodzić do szkoły, więc można się było pozbyć średniego, no i zostałem oddany na wieś do rodziny myśliwych. To było na Kaszubach. Gospodarstwo trochę podupadłe, z dala od wsi. Właściwie głusz leśna. Było w nim dużo zwierząt. Wsiąkłem w tę rodzinę, a oni traktowali mnie jak syna. Zaprzyjaźniłem się z dorosłym człowiekiem, najważniejszą postacią w tej rodzinie. Stał się moim ojcem i przewodnikiem, niemal guru. Od niego uczyłem się tego wszystkiego, czego powinien uczyć się młody człowiek od swoich rodziców. Moich nie było, albo było ich zbyt mało, ojca prawie w ogóle. Ten człowiek nie miał jednej nogi. Miał chorobę Búrgera, stąd te kolejne utraty ciała. Więc stałem się jego pomocnikiem, bo on nie mógł biegać i tropić zwierzyny. Tak zacząłem polować. Biegałem po lasach z psami. Nie dostawałem broni do ręki, ale miałam nóż myśliwski, którym musiałem często dobijać ranne zwierzę. Robiłem to rękami, obryzany krwią. Byłem jak jeden z tych psów, który dogryza. Pytasz, czy było to straszne przeżycie dla małego dziecka? No, właśnie nie. Wtedy nie. To się skończyło, gdy miałem jakieś 17 lat. Nigdy potem nie zabiłem już żadnego zwierzęcia. Kiedy chodzę dziś po lesie, staram się nie nadepnąć mrówki. Zrozumiałem po prostu, że jestem mordercą. Nigdy tak wcześniej nie myślałem. Zabijanie w rodzinie myśliwych to było takie oczywiste i normalne. Zabijało się zwierzynę i ćwiartowało, a potem zjadało, zaczynając od języka i wątroby.

Oczywiście wtedy chciałem zostać w lesie, mieć własną leśniczówkę i malować, bo malować chciałem zawsze. Już jako dziecko czułem się przede wszystkim malarzem. Po 30 latach, kiedy miałem wystawę w Kartuzach, zobaczyłem własny rysunek z tamtych lat. Zrobili mi niespodziankę. Widać na nim wielką fascynację Van Goghem. Chyba utożsamiałem się z nim, jako człowiekiem i artystą.

Wcześniej usamodzielniałem się. Kiedy zacząłem chodzić do szkoły, wróciłem tu, do Sopotu, ale każdą wolną chwilę spędzałem tam, na Kaszubach, często z moimi przyjaciółmi, którzy także poddawali się klimatowi tamtego miejsca. Moi prawdziwi rodzice nie wiedzieli, co ja robię, gdzie się uczę. Byłem zdany na siebie. Zapisiałem się do pracy w fabryce piecyków ogrzewczych, gdzie przepracowałem parę lat. Przyjeżdżałem na egzaminy na studia i wracałem. Na początku zdawałem oczywiście do szkoły rolniczej w Poznaniu. Przyjechałem tydzień wcześniej, by zapisać się na kursy przygotowawcze, ale zrobiła się z tego wielka balanga. Zmieniałem tylko towarzystwo, no i egzamin po prostu przespałem. Wróciłem do tej samej fabryki. W końcu zdecydowałem się zdawać do szkoły plastycznej za namową Aśki Rybińskiej, mojej wielkiej miłości, która była już na pierwszym roku. Chodziło głównie o to, żebyśmy mogli być bliżej siebie. Zdawałem na architekturę, ponieważ byłem przekonany, że malarzem już jestem i nikt mnie niczego wię-

cej nie nauczy. Nie zdałem. Następnym razem próbowałem dostać się na grafikę, byle nie na malarstwo. Dopiero profesor Kasprzowicz wyjaśnił mi, że ponieważ jestem malarzem, powinienem zdawać ma malarstwo, no i dostałem się. Szybko przekonałem się, że to moje rysowanie i malowanie nie jest aż takie dobre, jak sobie wyobrażałem i że jednak mogę się czegoś jeszcze nauczyć. Od razu trafiłem do bardzo dobrych pedagogów. Na pierwszym roku byłem w pracowni Bohdana Borowskiego, na drugim u Jacka Żuławskiego, na trzecim u Romana Usarewicza, a na rok dyplomowy trafiłem do Kacha Ostrowskiego. Zmieniając pracownie, rozwijałem się nie tylko jako malarz. Zyskiwałem wiele w kontakcie z bardzo mądrymi ludźmi. A teraz prowadząc własną pracownię, staram się przypominać ich nauki, wyciągając z nich własne wnioski. I tak koło historii się toczy.

Koło historii toczy się także na ulicy Obrońców Westerplatte, gdzie Henryk Cześnik, jak wielu innych artystów mieszka i pracuje, wypełniając puste miejsce po tych, którzy już odeszli, a którzy na tej właśnie ulicy dali początek artystycznej wspólnocie.

To na tej wyjątkowej ulicy życie przenikało się ze sztuką. Zacierały się granice między miejscem bytowania a tworzenia. W willi pod numerem 24 zaraz po wojnie powstał Instytut Sztuk Pięknych, który dał początek Gdańskiej Akademii Sztuki, długo kojarzonej z legendą szkoły sopockiej i legendą artystycznego Sopotu.

Henryk Cześnik niewątpliwie dopisuje do niej własną historię. Jego artystyczny sukces rozpoczął się w latach 80. i zbiegał się ze społecznym sukcesem nowej ekspresji młodego pokolenia. Znajdował się wtedy na szczycie listy rankingowej najlepiej sprzedających się artystów. Był zaliczany do prekursorów polskiego „neue wilde”, choć sam nie poddawał się presji modnych kierunków i malował w zgodzie z cyklami swojej „arytmii” i sposobem widzenia świata, któremu nadał rozpoznawalną stylistykę. Jego ekspresjonizm łączono często z duchem malarstwa Francisca Bacona, choć sędzę, że bliższa mu była lokalna tradycja koloryzmu, a zwłaszcza wywiedziona z tej tradycji neofiguracja Teresy Pągowskiej. Rozwijając na swój sposób ten wątek, antycypował niejako nową ekspresję młodych artystów gdańskich. Ślad jego oddziaływania był wtedy silnie widoczny w twórczości wielu młodych malarzy. Należy do tych nielicznych spadkobierców i w pewnym sensie kontynuatorów szkoły sopockiej, któremu udało się przekroczyć lokalność, pozostając jednocześnie integralną częścią jej mitologii. On sam nie przydaje swojemu sopockiemu miejscu jakiegoś szczególnego znaczenia, ponieważ jest ciągle w drodze, zwłaszcza w ostatnich latach. Można by raczej powiedzieć, że to świat staje się wielką pracownią artystyczną, bez względu na to, gdzie przebywa. Tworzy bowiem wszędzie, podczas plenerów i rozlicznych podróży artystycznych, przenosząc w inne miejsca swój wewnętrzny świat niestabilnych, rozchwianych stanów psychicznych. To one nadają rytm jego twórczości i formują obrazy warstwa po warstwie, ukrywając lub zakrywając spiętrzone, powracające i umykające wątki aż osiągną jeden spajający wszystko ton emocji.

W obrazach nie opowiada, nawet ich nie tytułuje. Trudno jednak oddzielić je od tego, co się już o nim wie, co sam o sobie opowiada i jak tworzy własną legendę.



26.
Henryk Cześnik
Lekcja anatomii dr. Mabuse
160 × 280 cm
olej na folii
2018

Ekspresja i postmo- dernizm

109

Dla gdańskiego środowiska artystycznego pojawienie się fali nowego, „dzikiego” malarstwa miało brzemienne skutki. Punktem odniesienia nie były tu nurty awangardowe, a raczej tradycja szkoły z jej szacunkiem dla rzemiosła i wiedzy warsztatowej, preferowane uniwersalne wartości, utożsamiane z autonomią sztuki. Znamienne, że właśnie w Gdańsku, gdzie „wybuch” sierpień i zrodziła się Solidarność, w czasach szczególnego nasycenia polityką, malarstwo, poza nielicznymi wyjątkami, pozostało obojętne na bezpośrednie konteksty politycznych odniesień. W latach 80. młodzi artyści chodzili własnymi drogami. Jedni wyprowadzali sztukę na ulicę, anektowali dla siebie miejsca zdegradowane, poza oficjalnym obiegiem kulturowym, inni przejmowali inicjatywę organizowania wystaw w bojkotowanym przez część środowiska sopockim BWA. Tam powstawały wystawy o znaczeniu bardziej lokalnym, takie jak *Kolor w grafice* (luty–marzec 1988), *Krytycy o nas* (październik–listopad 1989) czy niekontynuowana idea *Nadmorskich Spotkań Młodych* (kwiecień 1988). Większość młodych uczestniczy w ogólnopolskich pokazach młodego malarstwa, jak *Ekspresja lat 80.*, *Arsenal 88*, *Świeżo malowane*, *Red & White*, *Co słysząc*. Z przyjętego uniformu stylistycznego zaczynają wyłaniać się wyraźniej ukształtowane osobowości. Do pokolenia ekspresjonistów lat 80. należeli między innymi: **Sławomir Witkowski, Marek Model, Jarosław Bauć, Krzysztof Gliszczyński, Janusz Akermann, Krzysztof Polkowski, Piotr Józefowicz.**

Znamienne, że w gdańskim środowisku tamtych lat nie powstawały grupy o anarchizującym charakterze, jak *Luxus*, *Koło Klipsa* czy *Gruppa*, które w latach 1982–1985 nadawały nowej sztuce bardziej radykalny ton, odwołując się do tradycji dadaizmu czy surrealizmu, pozwalającej zamyślić dystansujące postawy. Młodzi malarze gdańskiego środowiska manifestowali raczej przywiązanie do malarstwa niż działań destrukcyjnych w ramach sztuki. Lokalna tradycja kierowała ich jednak przeciw uznawanym tu wartościom, jak rzetelność rzemiosła, perfekcja warsztatowa czy prawda materiału, jak również przeciw swoistej estetyzacji formalnej. Zamyśliwali swoją obecność sztuką świadomie nie trwałą, niechlujną, bardziej obliczoną na emocjonalny gest niż ostateczny efekt.

Ekspresja gdańskiego środowiska artystycznego znamionuje się nie tyle pastiszem czy prowokacją, ale w większym stopniu refleksją w odniesieniu do historycznych stylów.

Jeśli w ogóle można mówić o pokoleniowym buncie, to w zasadzie dokonywał się on w ramach zastanej estetyki z pominięciem bezpośrednich odniesień do sytuacji politycznej. Niewiele też dzieł powstałych w tamtym okresie odnosiło się do aktualnych zdarzeń. Do wyjątków należały groteskowe rysunki Marka Modela, odnoszące się do manipulacyjnej roli mediów. Podobnie media stają się przedmiotem satyry w pracach Sławomira Witkowskiego, choć on może najbardziej zwracał uwagę na konteksty społeczne i polityczne. Pod tym względem jego twórczość jest wyjątkowa.



Malarstwo **Janusza Akermanna** początkowo charakteryzuje turpistyczna, czasem obsceniczna ikonografia, odkrywająca fizjologiczną stronę natury ludzkiej. Uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, głównie linoryt, zachowuje jednolitość środków stylistycznych w obu dyscyplinach. Nawiązuje do ekspresjonizmu niemieckiego oraz do nurtu figuratywnego informelu. Wizji człowieka opanowanego przez instynkty odpowiada sam proces malowania, wzmagający temperaturę emocjonalności. Farba jest nakładana na płótno bezpośrednio z tuby, rzadko za pośrednictwem profesjonalnego narzędzia. Przecierki, zdrapania, żłobienia wzbogacają środki powstawania obrazów, które przy całej spontaniczności technologii, mają jasno określoną kompozycję, wyznaczoną ostrym konturem, określającym granice form i obszarów dysonansowych, agresywnych zestawień barwnych. W efekcie materia malarska jest bogata, nie bez estetyzującego oddziaływania, co wydaje się być w sprzeczności z brutalizacją przedstawień ikonograficznych. Akermannowi środki ekspresji służą w większym stopniu charakterystyce natury ludzkiej. Modelami „jego ludzi” są postaci wyobcowane, nieprzystosowane, wywodzące się z ruchów kontestacyjnych (przykładem powtarzający się motyw punka).

Marka Modeli i Jarosława Bauć interesuje bardziej możliwość ekspresji zawartej w ludzkim ciele, a więc bardziej strona formalna niż semantyczna, choć wybór środków nie pozwala uciec od interpretacji wizerunku człowieka. Obaj też ograniczają się do aktu, tematu tradycyjnie uznawanego za czysto malarski. Temat to zarówno akademickich studiów, jak i wybitnych dzieł w historii sztuki, realizowany na wiele sposobów i nieznikający ze sfery zainteresowań artystów. Osobną rangę zdobył w historii akt kobiecy, którego dzieje są w zasadzie historią adaptacji i przekształceń antycznego modelu piękna oraz uwalniania aktu od pretekstu mitologicznej fabuły. Akt staje się w coraz większym stopniu wyrazem poszukiwań formalnych. W tym też kontekście należałoby rozpatrywać malarstwo Bauć i Modeli. Ograniczając swe malarstwo do jednego tylko motywu, siłą rzeczy poddają się konfrontacji historii tego ujęcia. Jeśli dla obu malarzy modelem jest kobieta, to zapewne z tych samych powodów, jakie dostrzegane już były przez innych. Jej ciało jest bowiem bardziej złożone plastycznie i bardziej podatne na deformacje. Wszystko w kobiecie zdaje się być przyporządkowane ekspresji. Nie bez przyczyny Picasso tworzył nową anatomię swego malarstwa – właśnie na materiale postaci ludzkiej, odkrywając psychofizyczne różnice archetypów budowy męskiej i kobiecej.

Jarosław Bauć, wyznawca filozofii form symbolicznych, widzi rzeczywistość jako zrelatywizowaną kulturowo, nabierającą realności w procesie każdorazowej percepcji. Zgodnie z Cassirerowską koncepcją, postrzeganie estetyczne związane jest z rozwojem procesu obiektywizacji form odkrywanej natury, która nie jest dana w gotowym kształcie, ale ujawnia się dzięki myślowej aktywności na danym etapie rozwoju. Wizja estetyczna, choć autonomiczna, nie jest wolna od historycznego rozwoju sztuki. Przyjmując tę koncepcję, sztuka – jako

27.
Jarosław Bauć
Figura przełamana
220 x 150 cm
olej + płótno
1997



28.
Marek Model
Z cyklu Akty
akryl + płótno
2017

zespół form ukształtowanych w kulturotwórczym procesie – istnieje dla Baucia niejako apriorycznie, a jego zadaniem jest ich odkrywanie w ramach własnej kreacji artystycznej, uzbrojonej w zespół wartości wykształconych przez tak często negowany przez młodych warsztat. Całe zatem zaangażowanie malarza kieruje się w stronę procesu twórczego i organizacji formalnej struktury obrazu.

Przyjęcie takiej postawy oddala Baucia od nurtu nowej ekspresji, z którą, co prawda, wystartował, ale intuicja i zdanie się na podświadomość ekspresyjnego gestu były mu od początku obce. On bowiem konstruował obraz i jeśli uzyskiwał aurę emocjonalności, to była ona pochodną wykalkulowanych relacji plastycznych, wywodziła się z życia form, których wzajemne oddziaływanie wciąż jest poddawane weryfikacji w ramach kolejnych cykli, zamykających etapy podejmowanych zadań malarskich. Początkowo były to figury we wnętrzu, nawiązujące swym pikturalizmem do postimpresjonistycznej problematyki. Każda plama barwna znaczyła jakby rusztowanie kompozycyjne. Z czasem tło staje się nieoznaczone, sprowadzone do dwuwymiarowej płaszczyzny, a postaci przekształcają się w linearną arabeskę z anatomicznymi zakłóceniami. Mają coś ze starożytnych piktogramowych technik. Poza modela jest reżyserowana, naginana do potrzeb kompozycyjnych. W konsekwencji dochodzi do defiguracji. Moduł jest w zasadzie ten sam, zmienia się natomiast sposób gospodarowania poszczególnymi fragmentami na płaszczyźnie obrazu. Zabieg przekształcania figury do jej całkowitego przetłamania i przedstawienia części anatomicznych doprowadza do zderzenia czystej wizualności obrazu z potocznym doświadczeniem postrzegania zmysłowego. Malarz zdaje się badać, na ile działanie autonomiczności obrazu wpływa na sam komunikat, kiedy jest czytelny, a kiedy przestaje być rozumiany na danym etapie wyuczonej kulturowo percepcji. Choć założenia kompozycyjne nie wynikają z idei tematu, ale z relacji czysto plastycznych, to jednak użycie określonych środków formalnych wpływa na zmianę nastroju poszczególnych obrazów oraz napięcie emocjonalne. Utkane z formalnych przeciwieństw i destabilizujących proporcji anatomicznych, mają one wymiar ludzkiej paraboli.

Marek Model buduje swoje monumentalne akty bardziej na tradycji kolorystycznej z jej preferowaniem gry barwnej, kontrastów, szukania wysmakowanych niuansów kolorystycznych. Jest więc w jakimś sensie kontynuatorem tradycji szkoły, choć poszerzonej o ekspresję i malarstwo materii ze szczególną wrażliwością na materię zużytą, przetrawioną czasem. Model maluje na dużych formatach luźno spływającego płótna, którego złamana, zgaszona kolorystyka ma charakter przetłanych fresków. Jego wrażliwość kolorystyczna zmieniła się od czasów, gdy identyfikował się z nową ekspresją. Zmienił też technikę malowania. Nie jest to już technika a la prima, gdzie każdy gest był tożsamy z pozostawionym śladem malarskiego narzędzia. Kolorystyka jest teraz efektem wielokrotnych nałożeń barwnych, prószeń, zachłapań i swobodnych ścieków farby, które podlegają jednak tendencji scalania koloru do dominujących

tonów złamanych zieleni, szarości, rozbieleń, rozjarzanych czasem ostrzejszym kontrastem czerwieni. Ta bogata, rozedrgana tkanka malarska stanowi tło dla rysunku, który pojawia się niezależnie od plamy barwnej. Linia opisuje kształt niejednoznacznie, urywa się, traci kontynuację, powraca, zostawiając miejsca niedopowiedziane, roztopione w malarskiej materii. Model sprowadza akty do kreślonych szerokim gestem krzywizn i kulistości. Jest to też koncepcja aktu monumentalnego, widzianego w ostrym skrócie perspektywnym, jakby malowidła przeznaczone były na wielką ścianę. Proporcje modyfikowane są stosownie do potrzeby oka i spotęgowania wyrazu. Mimo skali, figury Modela demonstrują kruchość wobec czasu i przemijania. Wydaje się być najbliższy tradycji kolorystycznej, zwłaszcza w monumentalnych kompozycjach z lat 90., w których wyraźnie preferuje wysmakowane relacje barwne. Jego wrażliwość kolorystyczna zmieniła się od czasu, gdy identyfikował się z nową ekspresją. Wzbogacił znacznie technikę malowania i środki wyrazu.

Przeskalowanie wydaje się być istotnym środkiem ekspresji, po który chętnie sięgają Model i Bauć. Skala zwiększa przestrzeń emocjonalnego oddziaływania. Aura emocjonalności, jaką osiąga Bauć w swoich obrazach, jest pochodną wykalkulowanych relacji plastycznych, wywodzi się z życia form, których wzajemne oddziaływanie wciąż jest poddawane weryfikacji, w ramach kolejnych cyklów.

Krzysztof Gliszczyński

Pamięć materii

Wczesne prace Gliszczyńskiego nosiły ślad fascynacji literaturą iberoamerykańską, co znalazło wyraz w wizerunku człowieka, postrzeganego w kategoriach groteski i absurdu. To wspólny pokoleniowy rys malarstwa nowej ekspresji, w którą wpisuje się pierwsza wystawa z 1985 roku, Próba rekonstrukcji. Inspirowany literaturą Borghesa, Cortazara, Marqueza, poszukiwał Gliszczyński własnego języka dla wyrażenia pierwotnego przeżycia, tkwiącego w podświadomości. Powtarzalność, częściowość widzenia i cykliczność stały się metodą budowania całości obrazu w nieustannym procesie fragmentaryzacji i ponownego scalania, między emocją a próbą jej okiełznania w ramach geometrycznego porządku. Znalazło to wyraz w kompozycji, dzielonej na segmenty (kwadraty i prostokąty), w których niczym w labiryncie uwięziona była uskrzydłona postać. Cykl nosił tytuł *Creatio continua*. Był historią człowieka, który pokonując drogę, wraca do punktu wyjścia. Obrazy tego cyklu prezentowane były w 1991 roku w Brukseli i kontynuowane do wyjazdu do Worswede w 1992 roku. Od tego czasu zaczyna się kolejny etap twórczości Gliszczyńskiego, który nosi cechy redukcji i zdyscyplinowania środków, co nie oznacza uproszczenia. Technologicznie jego malarstwo znacznie się skomplikowało. Płótno pokrywa równomiernie grubą warstwą farby utartej z marmurowym proszkiem. Powłoka obrazu, jaką uzyskuje, daje wrażenie aksamitnej delikatności ze świetlistą migotliwością ziarenek marmurowego pyłu. Tak spreparowana powierzchnia, pozbawiona wszelkiej emocjonalności, jest zakłócona rytami. Linia zachowuje dawną ekspresję, ale wyzbyta jest narracyjnych funkcji. Nie opowiada, zachowuje jakąś najpierwotniejszą funkcję – potrzebę znakowania. Wartości linii w tej samej przestrzeni nie są jednolite. Te, które tworzą poziom i pion, dzieląc powierzchnię na kwadratowe pola wolne są od wszelkich narracyjnych wartości, przywołują jedynie poczucie matematycznego porządku, równowagi i statyki, ale wewnątrz tych abstrakcyjnych podziałów, wyznaczanych pionem i poziomem, żyje uwięziona inna linia – ruchliwa i ekspresyjna, chwytająca sylwetkę postaci, by ukryć ją po chwili pod warstwami kresek jak w kokonie, z którego wysuptyje się znowu, odnajdując swój bieg i rytm, łączy strzępki doznań i obrazów przenikających do świadomości. Cykl ten nazywa Krzysztof Gliszczyński *Dialogiem z nieobecny*, dialogiem zawieszającym wyobraźnię człowieka pomiędzy przeszłością a przyszłością. Ideę tego cyklu łączy autor z codziennym rytuałem rysowania, w którym gest powiązany z językiem ciała, odzwierciedla jego zmienne stany, w poszukiwaniu własnego, uwolnionego znaku, by osiągnąć autonomię.



29.
Krzysztof Gliszczyński
Autoportret à retour nr 15,
obraz synergiczny
120 × 120 cm
olej + pigmenty + enkaustyka na płótnie
2009–2010

22. Krzysztof Gliszczyński,
autoreferat wygłoszony 4.03.2011
roku na Radzie Wydziału Malar-
stwa z okazji poparcia wniosku
postępowania o nadanie tytułu
profesora. Publikowany w „Ze-
szycie Wydawniczym ASP” nr
6/2011, s. 17–20, stał się dla mnie
podstawą do opisanie procedury
malarskiej autora.

Postrzeganie fragmentaryczności obrazu, adekwatne do percepcji rzeczy-
wistości, było istotne dla wciąż rozwijanej i pogłębianej idei artystycznej, której
istotą jest niekończący się proces poznawczy, zmierzający do prawdy, budowania
syntezy z rozproszonych wątków. Implikowało to konieczność skupienia na środ-
kach wyrazu i technikach możliwych dla wyrażenia przyjętej koncepcji. Tradycyj-
ne techniki okazały się niewystarczające, zatem istotny stał się eksperyment for-
malny, związany z nowym postrzeganiem materii jako nośnika pamięci materiału.
Materię wzbogacał płynnym woskiem, popiołem, pigmentami i sadzą. Pierwszym
etapem eksperymentalnej procedury był powrót do zastygłego rysunku-gestu.
Aby odzyskać jego ekspresję, zdierał zewnętrzną warstwę obrazu. To, co w tra-
dycyjnej procedurze byłoby niewykorzystanym, nieartystycznym odpadem dla
Gliszczyńskiego stało się śladem minionego procesu twórczego. Ponowne wyko-
rzystanie ich potencji w kolejnych realizacjach stało się zasadą nowego procedu-
ru, nazwanego przez autora *perpetuum pictura*.²² Prace powstawały w technice
enkaustyki, opartej na płynnym wosku, co umożliwiało odwracalność toku pracy.
Odzyskiwane destrukty, przenoszone z obrazu na obraz ulegały ponownemu ze-
spoleniu, ujawniając jednocześnie nową jakość materii. Cykl *Autoportret à retour*
ujawniał najpełniej, jak w ramach postępującego etapu pracy nad kolejnym obra-
zem, na skutek przenoszenia i odciskania, materia zmienia swój stan, wytracając
konsystencję i kolor. Obraz zmierza w stronę bieli, czyli osiąga stan pierwotnej
potencji i otwarcia nowego początku procesu twórczego. Materia zdegradowana
i nieoznaczona w końcowym efekcie staje się oznaczona funkcjami estetycznymi
i semantycznymi. Szyfruje historię ukrytą między tym, co widzialne a co niewi-
dzialne. Prezentacji obrazów towarzyszył film wideo *Coniunctio* (2007), który po-
zwalał śledzić poszczególne sekwencje przeobrażeń. Przypisana materii pamięć
zawiera w sobie aspekt czasu. W twórczości Gliszczyńskiego czas ma charakter
kolisty. Wyraża się w motywie nieustannych powrotów.

Od lat 90. malarz kolekcjonował „odpady” – świeże farby w drewnianych
szalunkach, wyschnięte w szklanych pojemnikach. Z czasem powstaje seria
obiektów nazwana *Urnami*. Urna waloryzuje materię, nadaje jej znaczenie cze-
goś cennego i ważnego, wartego przechowania i pamięci. Ukryta w nich jest
zaszyfrowana historia powstałych w przeszłości obrazów, ale także wątków au-
tobiograficznych. *Odcisnięta pamięć* jest rozwinięciem koncepcji urny. W obiek-
tach tej instalacji wykorzystał autor autentyczne odpryski farby zeszkrobane
z podłogi rodzinnego domu. W innej instalacji *Historia malarza Borowego Młyna*
(2011–2012) połączył własne procedury malowania z gestami ojca – malarza
pokojowego, wykorzystując autentyczne przedmioty – maszynkę malarską z lat
70., atrybuty związane ze wspomnieniem ojca, dramatycznie doświadczonego
wojną. Wyjście poza ramy obrazu w stronę obiektów i przedmiotów gotowych
było logiczną konsekwencją waloryzacji destruktywów malarskich, przechowywa-
nych w *Urnach*.

Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego lokuje się między intuicją a obiektywnością. Łączy indywidualną ekspresję z badawczym, kreatywnym stosunkiem do tworzywa. Odkrywane w eksperymentalnych doświadczeniach potencje materii malarskiej, głównie synergii, stały się impulsem do wykrystalizowania procedury technicznej, której konsekwencją było poszerzenie możliwości w zakresie środków wyrazu i nowej formuły malarskiej.

Piotr Józefowicz

Metafory czasu

Startował wprawdzie z pokoleniem ekspresjonistów, jednak już jego nagrodzony w 1985 roku dyplom (nagroda im. Mariana Bogusza przyznawana przez tygodnik „Sztuka”) wychodził poza obowiązującą wówczas estetykę. Gdy inni manifestowali dystans do wszystkiego, co wiązało się z tradycją szkoły, z jej przywiązaniem do walorów warsztatowych i powoływali obrazy dla jednej chwili emocjonalnego gestu, Piotr Józefowicz dał wyraz swemu naturalnemu temperamentowi realisty, wyposażonego w biegły warsztat malarski, wyniesiony z pracowni profesora Kazimierza Ostrowskiego. Od początku twórczości istotne było dla niego przekonanie o konieczności takiego opanowania rzemiosła, by wybór dostępnych środków mógł sprostać każdemu zamysłowi artystycznemu. Deklaruje, że głównym tematem jego malarstwa jest czas. Tak jak struktura dzieła sztuki nie jest obiektywna (ze względu na indywidualny proces tworzenia), tak też czas nie jest obiektywny, jest bowiem wewnętrznym przeżyciem autora. Czas dzieła jest ruchem odtwarzającym proces stawania się do momentu jego skończenia, gdy staje się czasem trwałym i sformalizowanym. Piotr Józefowicz z założenia swego cyklu nie kończy, tak więc ruch-czas jest w ciągłym procesie stawania się i w tym sensie struktura cyklu staje się sztuką czasu. Odbiorca zostaje postawiony wobec sytuacji, w której zorganizowana przez autora przestrzeń zmusza go do wędrówki według wyznaczonego porządku, tak by mógł odczytać całość poprzez współistniejące związki między obrazami, powracające tematy czy motywy, ich oddalenia i przybliżenia. Każdy obraz jest autonomiczną całością, a jednocześnie ma swoje określone miejsce w całości cyklu.

Początkiem trwającego cyklu *The Show Must Go On*, który dziś liczy około 150 obrazów, była wspomniana już praca dyplomowa *Droga krzyżowa* (1985). Składa się z 14 obrazów – 14 stacji. Punktem wyjścia wielofigurowej kompozycji były fotografie. Każde kolejne ujęcie podnosi punkt widzenia o 30 cm, aż do wyso-

kości krzyża, na którym ukrzyżowany Chrystus jest nieobecnym obserwatorem, ale obserwatorem jest także widz. Poszczególne obrazy-stacje zdają się odtwarzać ruch tłumu w górę. Sceny rozgrywają się w górzystym pejzażu Jerozolimy, odnajdujemy też ujęcia pejzażowe z filmu Herzoga. Tłum przemierzający drogę składa się z reprezentantów czasu współczesnego artyście, najbliższych mu, jak żona Katarzyna i artyści ze środowiska gdańskiego, Bogusław Izdebski (otwierający cykl) i pojawiający się w kolejnych obrazach, między innymi: Zdzisław Pidek, Kachu Ostrowski, Grzegorz Kłaman, Henryk Cześniak, Andrzej Dyakowski, Kuba Bryzgalski. Krąg świata artystycznego rozszerza się o historyczne ikony sztuki, jak Pablo Picasso, Michał Anioł, Tycjan, Rembrandt, Velazquez. Ze świata filmu – Dustin Hoffman, Marlon Brando, postaci z wizjonerskiego filmu Herzoga *Szklane serce* czy *Blaszanego bębna* Güntera Grassa. Mieszą się epoki i postaci różnych czasów, reprezentanci różnych grup społecznych, a wśród nich także politycy czasu rewolucyjnych przemian lat 80., jak Richard Nixon, Helmut Schmidt czy sygnatariusz porozumień sierpniowych, wiceprezes Rady Ministrów, Mieczysław Jagielski. Nie brakło trubadura ówczesnej opozycji, Jacka Kaczmarskiego. Uczestnikiem drogi jest sam autor, który pojawia się pod krzyżem. Jego świadomość czasu i ważnych dla jego pokolenia kontekstów społeczno-kulturowych wpisuje się w monumentalny projekt, który z założenia był manifestacją jego krytycznego zaangażowania politycznego. Dalsza droga artystyczna jest kontynuacją tego manifestu. Istota budowania narracji obrazowania pozostaje ta sama, choć inwencja w zakresie eksperymentalnego wykorzystywania środków wyrazu wydaje się być zaskakująca i wciąż otwarta.

Józefowicz nie dąży do identyfikowania się z raz określonym stylem, przeciwnie, dla potrzeb własnej koncepcji adaptuje style stworzone w przeszłości, często cytuje dzieła, które stały się kulturowymi ikonami. Takim szczególnym pokazem umiejętności i świadomości twórczej obecności historii sztuki był cykl *Galeria* (1990), gdzie każdy obraz, namalowany w innym stylu, przywoływał cytaty, między innymi z malarstwa egipskiego, puentyzmu impresjonistów, Vincenta Van Gogha, Andy'ego Warhola. Natomiast w serii obrazów malowanych w okresie pandemii *10 obrazów w 100 dni* dominuje ekspresja, destrukcyjna wizja współczesnej apokalipsy, jak sam mówi, to obrazy ze śmietnika na koniec świata. Wachlarz różnych technik i ich sąsiedztwo nie są przypadkowe. Łącznikiem są coraz to inne fragmenty przenoszone kolejno do następnych obrazów i wspólny stół jako metafora kulturowej ikonosfery w znaczeniu, jakie nadał pojęciu Mieczysław Porębski – jako uniwersum wszelkiego rodzaju obrazów, które składają się na otoczenie człowieka. Józefowicz buduje własną ikonosferę, czerpiąc z różnych obszarów kultury, sztuki, życia społecznego, które miały wpływ na ukształtowanie jego osobowości jako artysty i człowieka. Zderzenie wątków ikonicznych bywa zaskakujące, jak porównanie banknotów do nagrobków w serii *Nekrologi* (2000). Są to powiększone do stałego formatu cyklu (180 cm wysokości) negatywowe kopie banknotów amerykańskich, niemieckich, angielskich, rosyjskich, chińskich, polskich, z różnych okresów historycznych. Artysta odnalazł w nich

wspólne podobieństwo do nagrobków cmentarnych. Banknoty, za którymi się tak uganiamy przez całe życie, mówi, mają swój finał w nekrologu. W szerszej perspektywie interpretacyjnej są ikoną wszechczasów i metaforyzują śmiertelny mechanizm napędowy światowej ekonomii. Technicznie skomplikowane, nawiązują do ściennego sgraffito. Wielowarstwowe nałożenia farby przypominają powierzchnię kamienia nagrobnego, w którym ryty jest precyzyjny rysunek.

Dla Józefowicza przekaz informacji wizualnej nie zawsze jest jednoznaczny. W serii *Silverscreen* (1997) na realistycznie malowany obraz nakłada precyzyjne poziome paski, które na ekranie telewizora wynikają zwykle z błędu monitora. Malowidło ukryte pod nimi jest widoczne wyłącznie po odpowiednim ustawieniu do światła. W innej serii, *Giełda*, zastosował punkty w funkcji powiększonych „pikseli”, zacierających ostrość obrazu. Wykorzystany efekt błędu, zaktócającego percepcję, służy refleksji, dotyczącej prawdy przekazu informacji o świecie, pozbawionej ciągłości i logiki. Z punktu widzenia technicznego kompozycje te są wyrazem niebywalej maestrii warsztatowej i benedyktyńskiej pracy.

Metoda zderzenia czasu przeszłego ze współczesnym i z projekcją przyszłego wydaje się osnową spajającą twórczość Piotra Józefowicza. Perfekcyjnie opanowane realistyczne środki wyrazu pozwalają mu tworzyć iluzyjne wręcz efekty, które wszak nie są celem samym w sobie, zwłaszcza że są wciąż poszerzane i konfrontowane z autorską innowacyjnością łączonych technik i ich nowych możliwości, adekwatnych do założonej idei dzieła. Są zmienne i konfrontowane z ukrytym przekazem, z obecnymi wątkami krytycznymi w ocenie współczesnej rzeczywistości. Obrazy Józefowicza należałoby odbierać jako nieustający proces zapisywania czasu, doświadczanego przez autora i odczytywać poprzez ikony dawne i aktualne. Całość, wciąż w procesie powstawania nowych serii, można potraktować jako swoistą kronikę, która we fragmentach odwołuje się wprost do charakteru albumu. *Album rodzinny* (2008) jest wyjątkowym przykładem projektu malarstwa o charakterze społecznym, realizowanego przez wiele lat. Formą nawiązywał do autentycznego albumu, jaki zapamiętał autor z dzieciństwa. Znalazły się w nim portrety bliskich artysty i tych, którzy noszą nazwisko Józefowicz, choć rodziną nie są. Szukał ich w internecie, ograniczając się z założenia do osób żyjących poza granicami Polski, których polskość zachowała się w nazwisku. Z wieloma kontaktował się osobiście, poznając ich losy poprzez otrzymywane zdjęcia i dokumenty. Dużo podróżował, odwiedzał też cmentarze, szukając tabliczek z nazwiskiem Józefowicz. Odnalazł je w Katinii, współpracując ze Zdzisławem Pidem przy opracowaniu tablic pamięci pomordowanych. Zebrany materiał przerastał jego oczekiwania. Obrazy, jakie na ich podstawie namalował, ograniczył do dziesięciu. Zostało mu jednak bogate archiwum, z którego szczególnie poruszyły go losy pani Anny, urodzonej w Białymstoku. Odwiedził ją w Kanadzie. Przyjęła go jak członka rodziny i przekazała rodzinne pamiątki. Jest Żydówką, ocaloną z getta dzięki determinacji matki, która oddała ją do adopcji, sama pogodzona ze śmiercią. Ojciec zginął wcześniej

w Białymstoku w zbombardowanej przez Niemców synagodze. Annę adoptowała rodzina o nazwisku Józefowicz. Wśród osób o tym nazwisku znaleźli się również wojskowi, zdarzało się w mundurach wrogich wobec siebie armii. Ich portrety malowane odtwarzały charakter oryginałów. Zastosowany efekt sepii nadaje portretom cechy starego dokumentu, sprawia wrażenie jakby zamrożonego w nich czasu.

Osobnym zbiorem albumu są portrety piłkarzy zespołu angielskiego Newcastle United. Latami gromadził ich wizerunki, tworząc historię zespołu. Przypomina mi ona długą tradycję kart z piłkarzami, wciąż produkowanych, między innymi przez FIFA, dla miłośników piłki, choć sam Józefowicz zaprotestowałby przeciwko takim skojarzeniom, bowiem poza funkcjami edukacyjnymi, karty mają obcy malarzowi aspekt biznesowy. Na aukcjach osiągają niebotyczne ceny. Niewątpliwie są jednak elementem subkultury, tak jak pokemony, popularne zwłaszcza w latach 90. Seria japońskich kreskówek, różne formy gier, zabawek, nawet albumów sportowych pokemonów, zawładnęły wyobraźnią dzieci i dorosłych. Pasja ich kolekcjonowania nie ominęła syna malarza. W sposób naturalny niejako weszły pokemony do repertuaru jego malarstwa i stały się inspiracją serii, zatytułowanej *Puzzle* (2002). Formalnie była niezwykle trudnym technicznie eksperymentem optycznym i polegała na jednoczesnym nałożeniu dwóch obrazów – *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci i pokemonów. Całość złożona z drobnych elementów, równie popularnych puzzli, w funkcji pikseli (dziś to często stosowany chwyt w reklamach). To obrazoburcze zestawienie służyło refleksji o kondycji współczesnej wizualności, w której japońska kreskówka dominuje nad historyczną ikoną kultury. Perfekcyjna iluzyjność sprawiała, że, jak wspomina autor, widz ulegał pokusie wytuskania fragmentu puzzli, zostawiając ślady zadrapań.

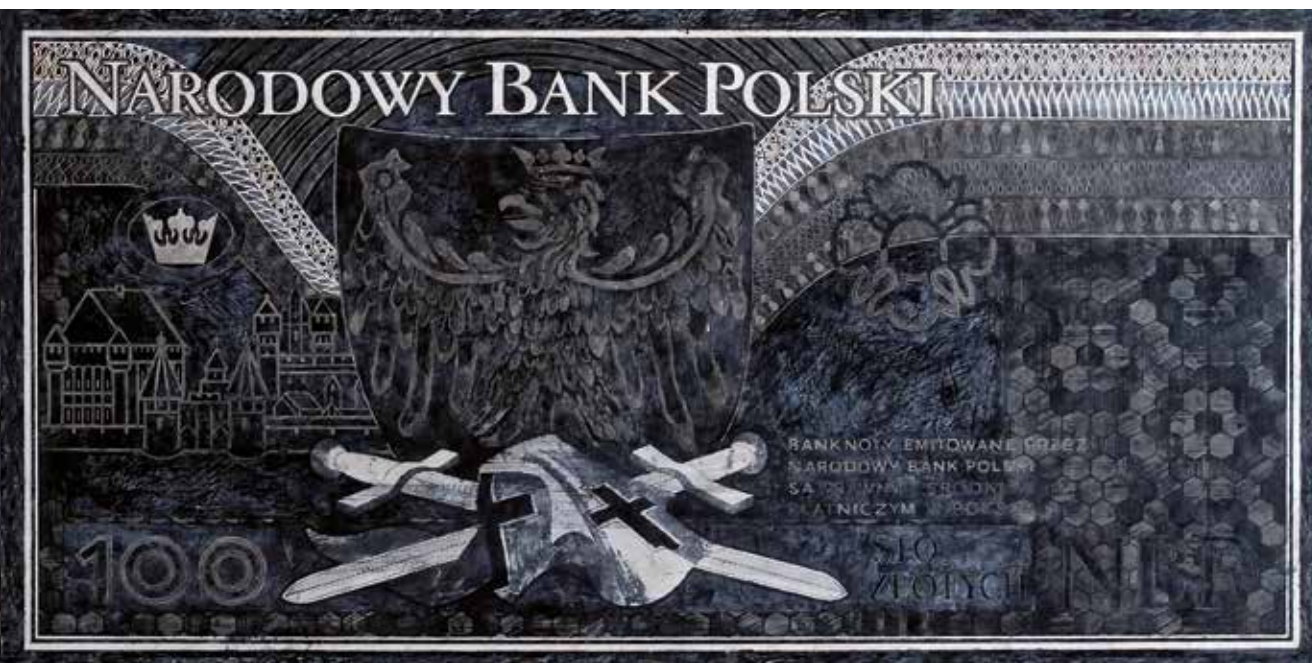
Odwołanie do techniki filmowej ma swoje uzasadnienie w przyjętej krytycznej narracji malarskiej o współczesnym świecie. W centrum pozostaje wizerunek człowieka. Na jego portret składają się konteksty społeczne, historyczne, kulturowe. Cykl rozwija się niczym przesuwane kadry niekończącego się filmu. Znamienne jest także to, że obrazy niczym przewijana klisza, zachowują ten sam format, zawsze jest to wysokość 180 cm. W ich szerokości bywają odstępstwa, jak w wypadku serii inspirowanej muzyką Pink Floydów z płyty *Dark Side of the Moon*. Sekwencje czasowe poszczególnych utworów z płyty znalazły swoje odzwierciedlenie w malarskiej interpretacji rytmów w szerokości poszczególnych obrazów i powracających motywów. Ujednolicone sformatowanie ma też uzasadnienie praktyczne. Pozwala autorowi przechowywać zbiór w niewielkiej przestrzeni prywatnej jako osobiste archiwum twórczości. Technika filmowa pozwala poszczególnym scenom pojawiać się i znikać, przybliżać i oddalać. Dzięki powtórzeniom niektórych sekwencji obrazu, na przykład pojawianiu się tych samych postaci w kolejnym kadrze obrazu, możemy mówić o ruchu i rozwoju akcji, która raczej nie jest domeną malarstwa, w znaczeniu definicji sztuk we-

dług Lessinga akcja należała do literatury. Istotna jest też technika montażu poszczególnych obrazów w cyklu, kolejności kadrów i wzajemnych związków między nimi, która może ulegać zmianie, zależnie od przyjętej koncepcji przestrzeni wystawowej. Zdarza się też, że po latach wraca Józefowicz do skończonych już kompozycji, by na nich malować nowe, jak kolejne warstwy mijającego czasu.

Iluzyjność malarstwa Józefowicza jest przewrotna i niejednoznaczna. Strategia artystyczna, jaką się posługuje, przypomina mi metodę „efektu osobliwości” Brechta, wymierzoną w teatr naturalistyczny. Iluzjiny obraz świata uznawał Brecht za narzędzie polityki władzy, służące budowaniu fałszywej świadomości. Dążył zatem do rozbicia iluzji wszelkimi środkami, jakimi dysponuje teatr (reżyserskimi, aktorskimi, scenograficznymi). Klasyczny model „naśladowania” przełamывwał różnego rodzaju komentarzami i wtętami, jak słynne songi. Tworzyć miały efekt osobliwości. Poprzez niezwykłość sytuacji odbiorca dostrzegać miał ukryte zjawiska i procesy społeczne z perspektywy krytycznego stosunku do rzeczywistości. Wydaje się, że dla Piotra Józefowicza istotne jest także to, co ukryte poza obrazem, czego nie widać wprost, a co wynika z zaskakujących zderzeń sytuacji czaso-przestrzennych, układających się w ciąg narracji w ramach rozwijającego się cyklu. Iluzyjność przedstawień przełamuje dostępnymi dla malarza środkami innych technik, jak fotografia, film czy sgraffito, osiągając „efekt osobliwości” z właściwymi mu funkcjami krytycyzmu.

Gdański ruch ekspresjonistyczny lat 80., choć miał wiele wspólnych pokoleniowych cech charakterystycznych dla polskiego malarstwa tamtych lat, to jednak zachował swoisty wyraz. Znamienny wówczas pokoleniowy bunt przeciwko konceptualnej, analitycznej sztuce w kontekście tradycjonalizmu gdańskiej uczelni nie miał racji bytu. Ich najbliższym współcześnie odniesieniem była popularna tu abstrakcyjna ekspresja, wynikająca z przekształceń postimpresjonistycznych. Znamienne, że malarze gdańscy nie zwracali się przeciwko szkole jako instytucji. Poruszając się w obrębie figury, odnosili się raczej do wcześniejszych wątków figuratywnej ekspresji obecnej w malarstwie Teresy Pągowskiej, kontynuowanej przez Henryka Cześnika. Wielkoformatowe malarstwo, często prowokujące erotyzmem, zalegało uczelniane hole za przyzwoleniem ówczesnego rektora. Opozycyjne i polityczne aspekty w tym czasie miały działania artystów na Wyspie Spichrzów i ulicach Gdańska, kreowane przez ruch sztuki niezależnej.

Pod koniec lat 80. i na początku 90. dają się już zauważać nowe tendencje. Po okresie nadmiernej emocjonalności i antyintelektualnej manifestacji przychodzi czas refleksji i wyciszenia, dążenie do większej jednoznaczności formalnej. Widoczne są tendencje redukcjonistyczne, multimedialne, fascynacja przedmiotem gotowym i procesami znakowania. Pojawia się też charakterystyczna dla postmodernizmu eklektyczna struktura dzieła, złożona z wielu sprzecznych elementów, czerpanych z różnych kultur, różnych kontekstów stylistycznych i hi-



30.
Piotr Józefowicz
Nekrologi
90 x 180 cm
sgraffito
2000

storycznych. Ta druga postawa charakterystyczna jest dla **Jacka Kornackiego** i **Dariusza Syrkowskiego**, artystów kończących studia na początku lat 90.

Syrkowski i Kornacki, każdy w odrębny sposób, uprawiają swoisty mitologizm. Dla Kornackiego jest on przejawem schyłkowości kultury, której towarzyszy przeżycie apokaliptycznego katastrofizmu, dla Syrkowskiego przeciwnie, jest próbą odnalezienia utraconego sacrum, uniwersalnego czasu i własnego w nim miejsca.

Temat Wieży Babel określił poszukiwania formalne i ideowe malarstwa **Dariusza Syrkowskiego**. Wieża została wpisana w serię obrazów kosmologicznych, wyrażających „symbolikę środka”, centrum świata i miejsca wywyższenia, najbliższego nieba. Jest repliką góry kosmicznej, jak jej repliką jest świątynia, miasto, każda siedziba, której ustanowienie było równoznaczne z początkiem odtwarzającym wzorcowy akt stworzenia. Zgodnie z kosmologiczną symboliką wszelkie przedstawienia architektoniczne w pracach Syrkowskiego (także graficznych) przybierają stożkowaty kształt góry. Inna formuła przestrzeni ustanawia punkt widzenia od wewnątrz, jakby z dołu ku górze. Jest ona znamienna dla monumentalnego malarstwa Syrkowskiego, który nawiązuje do iluzjonistycznych fresków epoki baroku, zwłaszcza szczytowych osiągnięć Andrea del Pozzo, mistrza malowanej architektury, wyrastającej z murowanej, jako jej dalszy ciąg. Zastosowana przez Syrkowskiego perspektywa *di sotto in su* powiększa w głąb rzeczywistość przestrzeń. Konstrukcja wnętrza wieży w gwałtownym skrócie perspektywicznym zmierza ku środkowi obrazu. Punkt zbiegu ścian i obelkowań określa jednocześnie punkt widzenia. Widz czuje się jak w mrocznej studni czy tunelu, u wylotu którego jaśnieje światło, jakby przejście do innego, duchowego wymiaru, poza płaszczyznę obrazu – w nieskończoność. Formuła tak określonej przestrzeni realizuje symbolikę środka w dwóch aspektach: uwzględniając akt tworzenia i akt kontemplacji. Trzeba odnaleźć właściwy punkt widokowy do odczytania obrazu, poza którym jedność przestrzeni zostaje zachwiana. Jest to także punkt przeżywania przestrzeni realnej i pozornej, analogicznej do bytu niedoskonałego i idealnego, doskonałego.

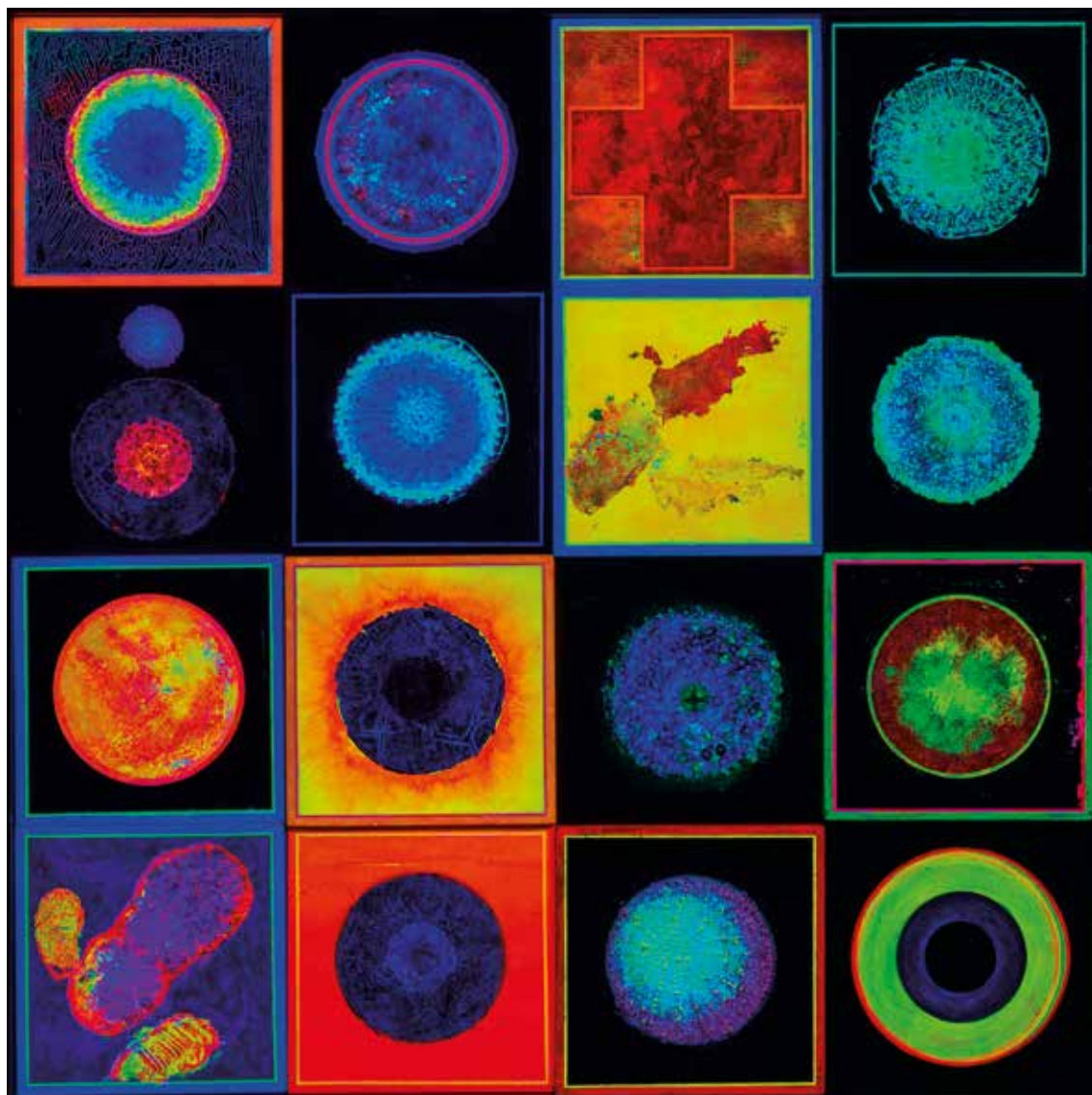
Znamienne, że ten model przestrzeni wnętrza Wieży Babel przeniósł potem artysta na wnętrza innych odnajdowanych w plenerach obiektów: stodół, strychów, studni. Fascynacja tymi pospolitymi, zdawałoby się, obiektami wiąże się nie tylko z ich czysto fizycznymi aspektami – konstrukcją zwykle drewnianą i często misterną ze śladami mijającego czasu. Mają one ten sam symboliczny wymiar, co miejsca sakralne. Dokonuje w ten sposób Syrkowski ich szczególnej waloryzacji. Akcentowanie powtarzalności konstrukcji wewnątrz z wykorzystaniem tego samego kodu kompozycyjnego, nadaje im znaczenie symboliczne. Wskazuje na akt pierwotny poczyniń człowieka, odtwarzający wzorzec kosmologiczny. Strych kościoła w Rodowie, wnętrza Wieży Babel czy wiejskiej stodóły mają tę samą formułę przestrzeni, bo są powtórzeniem wzorca mitycznego.

Analogia z iluzjonistyczną manierą osiemnastowiecznych fresków, wykorzystanie barokowego kodu przestrzennego, z jego perspektywą budowania w głąb, nie idą w parze z klasycznym pojęciem piękna. Zaprzecza mu bowiem zgrzebność i prostota architektonicznych form, nieszlachetność materiałów, które oddaje malarska faktura, ekspresyjna, mocno kontrastująca relacje barwne: jasne – ciemne. Syrkowski scala w swoim malarstwie sprzeczne wydawałoby się elementy: baroku, ekspresji, malarstwa materii i konstruktywizmu, należące do różnych okresów historycznych i etapów rozwoju form artystycznych.

Jacek Kornacki o syntezę nie dba. Interesuje go proces znakowania z wykorzystaniem elementów z różnych przestrzeni kulturowych i historycznych, które funkcjonują już jako skodyfikowane systemy stylistyczno-znaczeniowe. Już pierwszymi realizacjami wpisał się świadomie w ideologię postmodernizmu. Wielowątkowe odniesienia do historii sztuki tłumaczyły poszczególne segmenty wielocłonowej pracy dyplomowej, której centralnym punktem była kolumna złożona z członów, z których każdy odnosił się do innej warstwy kulturowej. W jednej przestrzeni znalazły się dwu- i trójwymiarowe obiekty, czerpiące swobodnie z form stworzonych w przeszłości, od antyku greckiego poczynając, a na polskich portretach trumiennych kończąc. Ten pozornie hybrydyczny twór miał jednak pewien porządek na głębszym poziomie znaczeń, wokół których dokonywał się wybór zakodowanych w pamięci kulturowej obrazów i stylów. Cytaty, wszelkie odniesienia do historycznych dzieł służyły do zbudowania wypowiedzi o nowych znaczeniach, których istota sprowadzała się do refleksji na temat funkcji sztuki, towarzyszącej człowiekowi w jego nieustającej wędrówce ku śmierci i ponownemu odrodzeniu. Drogę tę wyznaczały spiralne schody z trumiennymi portretami ludzi, którzy już odeszli i jeszcze odejść. Byli wśród portretowanych zmarli artyści i portret własny autora. Kornacki wskazuje na związki sztuki z rytuałem i mitem. Znaki magiczne i rytualne zdarzenia służyć miały nieustannemu odradzaniu Kosmosu i ludzkiego życia. Fascynacja tematem śmierci czyni z Jacka Kornackiego niewątpliwie artystę końca wieku. Postmodernizm jest niewątpliwie ideologią epoki schyłkowej z jej poczuciem katastrofizmu.

Przestrzenie wcieleń Kornackiego, złożona z wielu elementów aranżacja przestrzenna, to w zasadzie jeszcze jedna wersja Apokalipsy, jednak na miarę doświadczeń naszego czasu. Nie jest zapowiedzią katastrofy jak w biblijnej tradycji. Jest katastrofą spełnioną minionymi i wciąż trwającymi wojnami. W biblijny motyw czterech jeźdźców Apokalipsy wpisany jest „cytat” z aktualnych zdarzeń w Jugostawii – dokumentalne zdjęcie matki z ekshumowanymi szczątkami syna, które obiegło cały świat. Wojna trwa od zarania dziejów, choć zmieniły się jej mitologie i kostiumy.

Już w pracy dyplomowej pojawiły się mitologiczne sceny wojny i alegorie śmierci. W *Przestrzeniach wcieleń* obszar symboliki ograniczony jest do tema-



31.
Jacek Kornacki
Projekt Biblioteka
Zbiory–Znaki–Symbole–Systemy
moduły 13,5 x 13,6 cm montowane
w kasetonach 54 x 54 cm
2010–2023

tu odwiecznego instynktu agresji, który od początku dziejów człowiek ubierał w uwzniośnione ideologie. Barthes twierdzi, że mit przekształca historię w ideologię. Spośród wielu symboli Kornackiego interesuje swastyka – praindyjski znak słońca, modyfikowany w różnych kulturach na różne sposoby, zawłaszczany przez wojowników wszystkich czasów. Gloryfikować miał siłę i przemoc; stał się w końcu znakiem faszystów i śmierci. Artysta penetruje, w jaki sposób na przestrzeni czasu obrazy i symbole zmieniały swoje znaczenia. Głowy czterech wojowników Kornackiego (czterech jeźdźców Apokalipsy) wyposażone są we wszystkie atrybuty wojenne. Hełmy, maski to nie tylko elementy uzbrojenia, ale także zdobnego kostiumu, który miał nobilitować i dodawać prestiżu. Niezależnie jednak, jakie by nie były wcielenia wojownika i jak ozdobnych zbroi i masek by nie przywdziewał, ukrywa się pod nimi ta sama rzeczywistość – śmierć. Nie bez przyczyny funkcje zdobnicze są tu szczególnie akcentowane.

Wzrost znaczenia form dekoracyjnych i ich komplikacja formalna są znamienne dla epok schyłkowych. Także i postmodernizm przywraca do łask ornament, odrzucający przez tradycję awangardowe, które akcentowały raczej racjonalność, jednorodność i prostotę. Postmodernizm przeciwnie, akceptuje złożoność i sprzeczność. Ponadto złożoność form ornamentacyjnych znaczyła zwykle uwikłanie w labirynt świata. W zdobieniu przejawiał się pierwotny instynkt człowieka – lęk przed próżnią (*horror vacui*). Wypełnianie pustki było czynnością symboliczną, zaklinaniem losu.

Kunsztowne zbroje przetrwały bohaterów. Jacek Kornacki nawiązuje do greckich masek grobowych (zwłaszcza z grobu Agamemnona) oraz hełmów twarzowych. Hełmy i maski zdobi prawdziwym złotem. Tylko ono błyszczy, ukrywając rozpad i pustkę. Artysta wykorzystuje autentyczne ludzkie szczątki – czaszki, znalezione na terenach ostatnich walk w rejonie Oksywia. Stanowią one nie tylko tworzywo, ale i znany sztuce motyw, przypominający o kruchości i marności życia, *memento mori*.

W swoją przestrzeń artystyczną włączył też Kornacki autentyczny obiekt archeologiczny – urnę z rytym swastyki. Liczne mitologie heroiczne mają strukturę solarną. Ogień, ziemski namiestnik słońca, trawiąc ciało zmarłego, zostawia jego boską część – prochy powstałe z kości. Złożone w ziemi, zapowiadały odrodzenie. W wielu kulturach ziemia lub zastępująca ją gliniana urna – to kosmiczne wzorce kobiety-matki. W świadomości mitycznej życie i śmierć nie są ściśle rozgraniczone. Kornacki jednak unieruchamia tę mitologiczną ideę powrotów, zalewając szczątki ludzkich kości żywicą, i jakby tym samym zamrożeniu ulega magiczność znaków, a symbolika wojenna – degradacji. Bryła żywicy, która je więzi, nadaje im wyraz przeraźliwego, realnego archeologicznego wykopaliska, a jednocześnie czegoś sztucznego i nierzeczywistego dzięki metaforycznej przestrzeni, w jakiej funkcjonują. Estetyzacja i konwencja artystyczna działają na odbiorcę emocjonalnie, ale i dystansująco. Skłaniają też do wielopoziomowych interpretacji. Twórczość Jacka Kornackiego jest klasycznym przykładem postmodernistycznego synkrety-



32.
Jacek Kornacki
Projekt Biblioteka
Zbiory-Znaki-Symbole-Systemy
moduły 13,5 x 13,6 cm
montowane w kasetonach
54 x 54 cm
2010-2023

zmu i filozofii „mythosu”. Otwarcie sztuki na dziedzictwo, sięgające prądziejowej archeologii, to jeden z pozytywnych aspektów postmodernizmu, wskazującego na polimorficzność współczesnej kultury. Dalsza twórczość Jacka Kornackiego pozostaje w charakterystycznej dla postmodernizmu intertekstualności, której obszary poszerzają się o nowe wątki. Zarówno praca dyplomowa, jak i zorganizowana przeze mnie wystawa *Przestrzenie wcieleń* w galerii Arche zakreśliły obszar późniejszych artystycznych penetracji Kornackiego. Pojawiają się jednak nowe wątki, jak na przykład nowy aspekt wizerunku człowieka, połączony z medycyną. Twórca przekracza znany historii sztuki motyw czaszki czy kościotrupa, wpisany w symbolikę *vanitas*, a także akademickie widzenie ciała, skupione na jego zewnętrzności. Choć pierwszych sekcji dokonywali w tajemnicy artyści, to jednak wiedza ta służyła raczej zrozumieniu motoryki ciała i jego budowy. Wykorzystanie narzędzi, jakimi dysponuje współczesna medycyna, dzięki elektronicznemu zapisowi, pozwala wejrzeć w ciało człowieka i zobaczyć go w całej jego integralności. Z zakodowanego medycznego zapisu artysta tworzy we współpracy z AMG swoisty *Gabinet anatomiczny* (2003). To, co w medycynie służyło diagnostyce, w działaniach artysty odmienia swoje funkcje i znaczenia. Przetworzone malarsko zdjęcia tomograficzne, USG, MRI oraz gipsowe modele anatomiczne, zachowane w zbiorach Akademii oryginały, służą dydaktyce, nie tracąc swoich medyczno-naukowych funkcji, w nowej przestrzeni wizualnej nabierają charakteru obiektów artystycznych. Wizerunek ciała wychodzi poza tradycyjne postrzeganie poprzez modele anatomiczne. Zostaje skonfrontowany ze współczesnymi sposobami zapisu za pomocą najnowocześniejszych technik. Może być także sprowadzony do mikroskopowego zapisu, abstrakcyjnego kodu pasków i kropek.

Autor nie poprzestaje na czystej estetyce. Łączy ją także z ważnym przekazem społecznym, jak w prezentowanej akcji *Bądź świadomym dawcą narządów* (2000). Prezentacji nowego wizerunku ciała posłużyło wykorzystanie światła UV, które stało się istotnym środkiem obrazowania. Odkrycie światła UV na potrzeby ekspozycyjne było konsekwencją wcześniejszych refleksji dotyczących procesu patrzenia i teorii barw. Zaprowadziły one do pierwszych realizacji w Sfinansie z wykorzystaniem farb fluorescencyjnych i efektu świecenia w świetle lampy UV. Uwalnianie pod jej wpływem energii koloru stało się ważnym elementem konstrukcyjnym i semantycznym ekspozycji Kornackiego, poczynając od *Ikonosuprematyzmu* (1998) i *Lapidarium* (2000), a także cykli późniejszych. Uzyskane za pomocą światła UV efekty ujawniały nowe znaczenia prezentowanych obiektów w przestrzeni, której istotą stawało się odkrywanie relacji między ideą a formą.

Wszystkie działania Kornackiego, mimo pozornej różnorodności, mają wspólny mianownik – pozostają na styku sztuki, kultury i nauki. Motyw śmierci, niezmiennie obecny w jego twórczości, kieruje zainteresowanie autora ku kulturze cmentarnej. Szereg przeprowadzonych akcji zmierzało wprost do rewitalizacji zapomnianych cmentarzy i zdegradowanych grobów. Działania, które nazywał autor „ratunkowymi”, poprzedzone były badaniami w trakcie studyjnych wędrówek szlakiem pomorskich nekropolii. Wśród wielu akcji „ratunkowych” istotny był projekt

Sulechówko (1998) – renowacja mauzoleum byłych właścicieli tej ziemi – rodziny von Schliffen. Na dawnych ziemiach niemieckich, teraz polskich, tylko krzyż pozostał, jako ponadczasowy znak, na przekór dawnym granicom politycznym, kulturowym, obyczajowym. Realizacja tego projektu przyniosła istotną dla dalszych działań refleksję, dotyczącą wyjątkowości miejsca pochówku, pojmowanego jako fragment ziemi o wielowarstwowych kontekstach materialnych i duchowych.

Żeliwny krzyż, charakterystyczny dla pomorskiej kultury cmentarnej stał się dla Kornackiego inspiracją dla szeregu akcji, których celem było ocalenie tych wyjątkowych obiektów ze względu na ich rangę artystyczną, ale też jako dokument istnienia. Umieszczone na rewersie krzyży dedykacje, płaskorzeźby, różne cytaty, pozwalały zrekonstruować nie tylko kulturę pochówku, ale też indywidualne historie ludzi, powiązane z miejscem.

Przywracanie pamięci o zmarłych i przynależnym im miejscu pochówku w intencjach artysty jest zniesieniem wszelkich granic – geograficznych, kulturowych, politycznych. Śmierć zrównuje wszystkich w nieodwracalnym doświadczeniu losu. W mitycznej świadomości życie i śmierć nie są odgraniczone. Łączność między nimi wyraża trumna i mityczna łódź Charona. Obie związane z symboliką przejścia ze świata żywych do świata umarłych. Ideę tę wyraził w aranżacji wystawy *Łódzie ludowe dorzeczka Wisły* w Muzeum Wisły w Tczewie (2002). Wykorzystał w niej autor oryginalne eksponaty muzealne, zafascynowany archetypicznym znaczeniem łodzi. Stworzył nową jakość ekspozycji, przekraczając czysto użytkowe funkcje obiektów. Ich symboliczna waloryzacja dokonana się za pośrednictwem wykorzystania światła UV. Dzięki uzyskanym efektom możliwe było zbudowanie metafizycznej przestrzeni, alternatywnej do realistycznego wnętrza muzeum.

Z czasem wszystkie wątki, związane głównie z kulturą funeralną, zostały scalone w szerszym projekcie *Archetyp – Świadomość – Miejsce*. Tytuł pochodzi od wystawy zorganizowanej w galerii Sulmin Włodzimierza Wieczorkiewicza w 2002 roku. Wystawa otwierała cykl obiektów *Krzyże* oraz działań artystyczno-kulturowych, realizowanych od 1992 roku. Projekt ten nazywa Kornacki swoim opus magnum – najważniejszym, ciągle kontynuowanym dziełem w dorobku artystycznym. Projekt dotyczy historycznego i jednocześnie kulturowo uniwersalnego znaczenia miejsca, które określa świadomość naszej tożsamości. Przeszłość warunkuje bowiem teraźniejszość i pozwala budować przyszłość. Równolegle do tego projektu od 2010 roku Kornacki realizuje instalację malarską, która ma charakter otwartej, wciąż uzupełnianej i przekształcanej w cyklu: *Biblioteki – Zbiory – Znaki – Symbole – Systemy*. Instalacja jest indywidualnym, autorskim zbiorem funkcjonujących współcześnie kodów i znaków z różnych, interesujących autora, obszarów tematycznych – sztuki, historii, archeologii, religii. Jak sam mówi, biblioteka jest rodzajem jego prywatnego archiwum podejmowanych już wcześniej wątków. Modułowy charakter pracy pozwala na dowolne ich łączenie, tworzenie nowych kontekstów, przesuwanie znaczeń, budowanie nieoczekiwanych konfiguracji wizualno-semantycznych.

We wszystkich działaniach artystyczno-społecznych Jacek Kornacki zdaje się kierować myślą Eliadego, że myślenie symboliczne odstania najgłębsze, najtrudniej dostępne duchowe aspekty ludzkiej rzeczywistości. A ich odkrywanie na nowo może stanowić źródło duchowej odnowy człowieka współczesnego. Obrazy, symbole, mity należą do sfery życia duchowego. Ich badanie pozwala obnażyć najszybsze formy istnienia.

Polska krytyka, jak postrzega Grzegorz Działowski, dokonała zbyt uproszczonego podziału na intelektualną sztukę lat 70. i ekspresyjną, spontaniczną sztukę następnej dekady. Opozycja ta pojawiła się w połowie lat 80. przy okazji wartościowania młodej sztuki, która miała być wymierzona przeciw racjonalizmowi sztuki lat 70. i przeciw depersonalizacji w minimalizmie i konceptualizmie. W ślad za tym rozróżnieniem rozpowszechniło się przekonanie, że zerwanie z intelektualizmem jest istotną cechą postmodernistycznej sztuki. A intelektualne postawy były utożsamiane z postmodernizmem, którego wyrazem miała być sztuka lat 80. Tymczasem, jak pisze Działowski, i trudno się z nim nie zgodzić: *Sztuka lat osiemdziesiątych chciała być wyrazem innego niż racjonalne rozumowania i dlatego pozostawała nieufna i podejrzliwa wobec groźby intelektualnego zniewolenia sztuki. Nie znaczy to jednak, że odrzucała w ogóle myślenie pojęciowe, popadając w czysty, pozadyskursywny mistycyzm. Przeciwnie, najciekawsza twórczość lat osiemdziesiątych rozwijała się w nieustannej konfrontacji z językiem, jako systemem porządkowania świata.*²³ Elementami owej gry były style, formy, symbole i znaki różnych kultur, różnych czasów. Oznaczało to otwarcie się sztuki na dziedzictwo historii, a w konsekwencji wiodło do eklektyzmu. Sumowanie jednak tego dziedzictwa nie łączyło się z wiarą, że przejmowanie trwałych wartości wiedzie do doskonałości, jak to było w szesnastowiecznym eklektyzmie. Eklektyzm artystyczny postmodernizmu wynikał z przeświadczenia o niemożności tworzenia nowych form. Wybierając elementy artystycznych rozwiązań z przeszłości, dawny eklektyk dokonywał wyboru pod kątem określonych kryteriów, które uznawał za obiektywne i uniwersalne. Dążył też do powiązania ich w nową, doskonalszą całość. Tymczasem współczesny eklektyk przyjmuje wielość kryteriów wyboru elementów niezgodnych i nie dąży do ich scalenia według jakiejś naczelnej zasady. Kieruje nim subiektywizm i doraźna potrzeba.²⁴

I jeśli współczesny eklektyzm jest wyrazem nihilizmu, jak chcą niektórzy komentatorzy, to jest to nihilizm aktywny. Przywraca wartość historii, otwiera też możliwości nowych interpretacji.

²³ G. Działowski, *Gra sztuki a porządek dyskursu*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994, s. 120.

²⁴ G. Sztabiński, *Eklektyzm a postmodernizm*, tamże, s. 23–29.

Spis publikacji

Szkoła sopocka. Między sztuką a polityką, wstęp do katalogu wystawy, Sopot 2015.

Rajmund Pietkiewicz. Artysta samotny z wyboru, tekst zamieszczony we wstępie do albumu wystawy *Ocalić od zapomnienia*, Gdańsk 2014.

Kazimierz Śramkiewicz, tekst przeredagowany, pierwotnie zamieszczony w katalogu wystawy jubileuszowej z okazji 50-lecia pracy twórczej K. Śramkiewicza, w BWA w Sopocie, czerwiec 1989 r.

Bohdan Borowski, skrót tekstu ze wstępu do katalogu wystawy: *Bohdan Borowski (1923–1989). Malarstwo, rysunek, assemblages* w Muzeum Narodowym w Gdańsku, Gdańsk 1994.

Roman Usarewicz, skrót tekstu ze wstępu do katalogu wystawy *Roman Usarewicz 1926–1983* w Muzeum Narodowym, Gdańsk 1989.

Władysław Jackiewicz – poeta palety, tekst publikowany w „Autografie” 2016, nr 3.

Kazimierz Ostrowski (Kachu), tekst uzupełniony, pierwotnie zamieszczony w: *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.

Włodzimierz Łajming. Od błękitu do bieli, tekst ukazał się w: *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, także w wersji przeredagowanej i uzupełnionej w: „Zeszyty Wydawnicze ASP”, wydanym z okazji wystawy Włodzimierza Łajminga *Białe na białym* w galerii „Refektarz” w Kartuzach w 85. rocznicę urodzin artysty, „Autograf” 2016, nr 5.

Kiejstut Bereźnicki. Malarz ciszy i wieczności, przeredagowany fragment rozdziału *Artyści osobni* zamieszczonego w: *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk, 2001.

Hugon Lasecki. Ewokacja lęku, przeredagowany fragment rozdziału *Artyści osobni* zamieszczonego w publikacji *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk, 2001.

Poza głównymi nurtami, przeredagowana i skrócona wersja rozdziału *Na peryferiach głównych nurtów*, [w:] *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.

Adam Haras, tekst pochodzi ze wstępu do albumu wystawy *Adam Haras. Od palety do zapisu cyfrowego* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2018.

Jerzy Ostrogórski, tekst pochodzi ze wstępu do albumu *Jerzy Ostrogórski*, Gdańsk 2014.

Maria Skowrońska, Konteksty czasu w malarstwie Marii Skowrońskiej, wstęp do albumu *Maria Skowrońska. Malarstwo/ rysunek*, Gdańsk 2020.

Teresa Miszkin. W lustrze czasu, tekst pochodzi ze wstępu do albumu *Teresa Miszkin. Malarstwo*, Gdańsk 2018.

Mięto Olszewski. Sztuka czy pornografia, uzupełniony i przeredagowany tekst publikowany w: *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.

Między figuracją a nową ekspresją. O Henryku Cześniku, tekst drukowany w „Roczniku Sopockim” 2006.

Ekspresja i postmodernizm, tekst przeredagowany i uzupełniony, pierwotnie zamieszczony w rozdziale *Sztuka młodych. Ekspresja i postmodernizm*, [w:] *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.

rozdział II

Grafika

Grafika

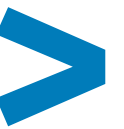
artystyczna.

W stronę

autonomii

Historia przebijania się do autonomii Wydziału Grafiki, w tym grafiki warsztatowej, na gdańskiej ASP jest długa i jednocześnie specyficzna dla wybrzeżowego środowiska. Odzwierciedla ona wciąż rosnącą rangę tej dyscypliny sztuki, która z jednej strony jest wynikiem ogólnych przeobrażeń współczesnej świadomości wizualnej i rozwijających się narzędzi komunikacji, a z drugiej odbiciem indywidualnej drogi kolejnych pokoleń grafików, którzy poświęcili się tej dyscyplinie jako artyści i pedagodzy Akademii. Tak naprawdę jest to też ich historia, bowiem własnymi dokonaniami artystycznymi ustanawiali autorytet, prestiż i rozpoznawalny charakter poszczególnych pracowni specjalistycznych w ramach ogólnych, zmieniających się struktur organizacyjnych uczelni i programów edukacyjnych.

Pracownia specjalistyczna grafiki artystycznej powstaje dopiero w roku akademickim 1957/1958. Początkowo, w roku 1945, utworzono pracownię literatury prowadzoną przez Jacka Żuławskiego. Był to rok, w którym Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych przekształcony został w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych. W kolejnym roku akademickim, 1946/1947, powstaje pracownia specjalistyczna grafiki użytkowej, prowadzona przez prof. Eugenię Różańską, w ramach Wydziału Malarstwa. Po kolejnych zmianach organizacyjnych (1947/1948) grafika użytkowa zostaje połączona z ceramiką w jednej pracowni specjalistycznej w ramach Wydziału Malarstwa i Architektury. Do roku akademickiego 1948/1949 prowadzą ją prof. Eugenia Różańska i prof. Hanna Żuławska, po czym znika ona z programu edukacyjnego aż do roku 1957/1958. Wtedy to po raz pierwszy pojawia się pracownia specjalistyczna grafiki artystycznej w ramach Wydziału Malarstwa. Obejmuje ją **Zygmunt Karolak** i prowadzi aż do 1975 roku. Jego zasługi organizacyjne i dydaktyczne warte są odnotowania, choć sam nie miał wiele potwierdzeń we własnej twórczości graficznej, poza cyklem kolorowych monotypii z motywem cygańskich dzieci. Miał jednak przygotowanie warsztatowe, które zdobył na kursie grafiki u prof. Jana Wojnarskiego w krakowskiej ASP. Lata, które poświęcił pracowni grafiki artystycznej, były nieustannym zmaganiem i walką o wyposażenie pracowni w niezbędne zaplecze techniczne. Początkowo studenci zgłębiali drzeworyt, linoryt i gipsoryt. Później przyszły techniki metalowe: akwaforta, akwatinta, miękki werniks, suchoryt i w końcu litografia. Karolak umiał zachęcić do pracy, zostawiając dużą swobodę twórczą. Jego metoda nauczania skłaniała nie tylko do poruszania się w obrębie tradycyjnych technik, ale także do szukania nowych środków wyrazu. Uprawiający grafikę malarze wnosili do niej nowe wartości i mieli wpływ na jej późniejsze kierunki rozwoju już jako pedagodzy.



Poza uczelnią

Fakt, iż minęła cała dekada, nim zaistniała potrzeba specjalizacji w dziedzinie grafiki artystycznej nie oznaczał, że ta dyscyplina sztuki w Gdańsku nie istniała. Pozostawała jednak poza zainteresowaniem kolorystów, którzy tworzyli szkołę i nią zarządzali. Czarno-biała sztuka, rozwijająca się po wojnie w ramach tradycji estetycznej, niedopuszczającej ingerencji malarstwa w reguły graficznego rzemiosła, nie mogła budzić entuzjazmu miłośników koloru i malarskiego przeżycia. Jednak nie sposób pominąć powojennych początków, kiedy to odradzały się warsztaty grafików poza strukturami nowo powstałej uczelni, gdyż to właśnie oni w tamtych latach przyjęli na siebie cały trud promocji tej dyscypliny i decydowali o utrwalaniu się silnej pozycji tradycjonalizmu.

Graficy, którzy przybyli do Gdańska po wojnie, w większości byli absolwentami Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego i Instytutu Sztuk Pięknych we Lwowie. Po wojnie to oni właśnie tworzyli podwaliny środowiska graficznego, które odegrać miało z czasem rolę w rozwoju tej dyscypliny także w środowisku akademickim, przyczyniając się do promocji czarno-białej sztuki. Niewspierani przez żadne czynniki oficjalne tworzyli nieformalną grupę, która podejmowała szereg inicjatyw pozwalających na społeczne funkcjonowanie. Byli to: **Władysław** i **Bolesław Rogińscy**, **Olga Żukowska**, **Stanisław Żukowski**, **Stanisław Rolicz**, **Zbigniew Kaliszczak**, **Wincenty Lewandowski** (z ośrodka wileńskiego) oraz przybyli ze Lwowa: **Władysław Lam**, który obok malarstwa uprawiał także grafikę, absolwentka grafiki Instytutu Sztuk Pięknych we Lwowie **Beata Stuszkiewicz** i **Władysław Floriański**. Na wszystkich powojenny Gdańsk zrobił ogromne wrażenie naturalnym więc było, że ruiny odradzającego się miasta stały się tematem ich prac. Dokumentowali powojenny stan zabytków i ich odbudowę. Z tego na gorąco powstającego dorobku zrodziła się pierwsza wystawa – *Zabytki Starego Gdańska*, której otwarcie nastąpiło w gmachu ówczesnego Teatru Miejskiego (dzisiejszej siedziby „Miniatury”) 27 lipca 1946 roku. Kolejną ważną akcją zainicjowaną przez Bolesława Rogińskiego były subskrypcje na grafikę ogłaszane za pośrednictwem „Głosu Wybrzeża”, pierwsza w 1948 roku. Celem tej inicjatywy było stworzenie grafikom możliwości zarobkowania, ale również uzyskanie stałego kontaktu ze społeczeństwem za pośrednictwem prasy. Graficy podejmowali również działania popularyzatorskie w bezpośrednich relacjach z odbiorcami, wędrując po kłubach, świetlicach z prelekcjami i demonstracjami technik graficznych, głównie drzeworytu i linorytu. W tym czasie tylko Rolicz, Żukowski i Kaliszczak byli w posiadaniu pras, które umożliwiały im uprawianie technik metalowych.

Znamiennym rysem grafiki tamtych powojennych lat jest manifestowanie silnego związku z regionem i najbliższą rzeczywistością, powiązanie sztuki z życiem i realistyczna konwencja przedstawiania. Paradoksalnie w latach 50. grafików i malarzy zbliżyły te same inspiracje. Wycieczki po Żuławach, Kaszubach,



33.
Stanisław Żukowski
Potów
23,8 x 30,8 cm
drzeworyt
lata 50. XX w.

rola morza, portu i Gdańska określały obszar motywów tematycznych. Formalnie jednak graficy nawiązywali do odległej tradycji gdańskich sztycharzy. Pozostawali poza eksperymentalnymi doświadczeniami grafiki dwudziestolecia międzywojennego, które były udziałem przede wszystkim malarzy. Zorganizowana przez nich w lipcu 1955 roku w Strzelnicy św. Jerzego wystawa pt. *Grafika gdańska XVII–XX w.*, eksponująca prace ze zbiorów Biblioteki PAN i współczesnych twórców, była rodzajem deklaracji ideowej, szukania własnych korzeni u takich mistrzów, jak Hondiusz, Falk, Chodowiecki czy Heweliusz.

Nie bez znaczenia były *Ogólnopolskie Konkursy Grafiki Marynistycznej* organizowane od 1961 roku przez Klub Marynistów LOK z inicjatywy jego wieloletniego prezesa, Bolesława Rogińskiego. Nie mając wsparcia w gdańskim oddziale ZPAP, Rogiński szukał sojuszników dla idei konkursu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Dowództwie Marynarki Wojennej, Związku Zawodowym Marynarzy i Portowców, władzach miasta Gdańska, Słupska, Szczecina, Koszalina, Malborka, gdzie odbywały się kolejno wystawy pokonkursowe. Organizatorzy podkreślali społeczne funkcje grafiki oraz ideę popularyzacji morza i pracy z morzem związanej. W roku 1975 w *VIII Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Marynistycznej* po raz pierwszy udział wzięli Finowie, co stało się początkiem *Polsko-Fińskiego Konkursu Grafiki Marynistycznej*. Kolejne jego edycje poprzedzały wspólne plenery. Ta formuła przetrwała do 1983 roku.

Dzięki konkursom otworzyły się nowe możliwości dla wielu gdańskich grafików. Były to pierwsze powojenne konfrontacje z osiągnięciami grafiki artystycznej w kraju i z czasem wielu z nich zaczęło odnosić sukcesy. W latach 60. prezentowane były głównie gipsoryty i linoryty autorstwa Bolesława i Łukasza Rogińskich, Krystyny Górskiej, Danuty Hankus-Rogińskiej, Ireny Kuran-Boguckiej, Beaty Stuszkiewicz, Stanisława Żukowskiego, Ryszarda Stryja. W latach 70. przewagę już miały techniki wklęsłodrukowe, w których sukcesy zaczęli odnosić Wiesław Dmbski, Jan Góra, Cezary Paszkowski i Alina Jackiewicz, artyści związani z „Oficyną”.

Wpływy „Oficyny”

Powstanie w 1971 roku „Oficyny” było kolejnym ważnym etapem, mającym znaczący wpływ na rozwój technik wklęsłodrukowych. Początkowo była to Doświadczalna Pracownia Graficzna pod patronatem Zarządu Okręgu ZPAP przy wsparciu ówczesnego prezesa, Romualda Bukowskiego. Jej pierwszym szefem został inicjator projektu, Stanisław Żukowski. Pasja, z jaką przekazywał młodym grafikom tajniki technik metalowych, zwłaszcza popularyzacja mezzotinty, dała wymierne efekty w postaci narodzenia się silnego ośrodka mezzotinty właśnie. Z „Oficyną” współpracowało wielu artystów, także malarzy, poszukujących poszerzenia własnego warsztatu artystycznego, gdyż tam znajdowali niezbędne po

temu narzędzia, których nie miała uczelnia. Byli wśród nich pierwsi dyplomanci PWSSP z lat 50. – Krystyna Górską, Eleonora Jagaciak-Baryłko, Bogusław Marszał, Jan Rzyżczak, Anna Jüngst, z lat 60. – Wawrzyniec Samp, Franciszek Czernous, Piotr Zajęcki i młodszy, z lat 70. – Feliks Chudzyński, Jerzy Ostrogórski, Cezary Paszkowski, Alina Jackiewicz, a także Czesław Tumielewicz, choć jego droga do PWSSP wiodła przez Politechnikę Gdańską.

Formą popularyzacji grafiki była także działalność wydawnicza. W niewielkich nakładach, przeciętnie dziesięciu prac dziesięciu autorów, wydano teki o znaczącej tematyce: *Gdańsk w grafice*, *Port Północny*, *Gdańskie Wybrzeże*, *50-lecie Gdyni*, *Porty rybackie*, *Gniew*, *Pejzaż gdański*, *Gdańsk 1970–1980*. Zakwalifikowanie prac do zestawu teki było znaczącym wyróżnieniem.

Kiedy „Oficynę” zaczęły nękać kłopoty finansowe, a Zarząd Okręgu ZPAP nie był w stanie pokryć kosztów jej utrzymania, ówczesny rektor PWSSP, Władysław Jackiewicz, wystąpił z propozycją współpracy. W 1973 roku została podpisana umowa między ZPAP a PWSSP, w wyniku której „Oficyna” przechodziła pod patronat uczelni. Kierownik „Oficyny” stał się wykładowcą grafiki PWSSP, a studenci zyskali lepsze warunki nauczania technik metalowych. Drzeworyt i litografia pozostały na terenie uczelni. Od roku 1975 studenci malarstwa uzyskali możliwość robienia do dyplomów aneksów z grafiki.

Po śmierci Żukowskiego dziedzictwo „Oficyny” przejął **Wiesław Dembski**, który kontynuował jego pasję popularyzatorskie, sam stając się mistrzem technik metalowych, zwłaszcza mezzotinty. Z jego to inicjatywy w 1985 roku powstał w Gdańsku Międzynarodowy Warsztat Grafiki „Mezzotinta” i Międzynarodowy Klub, którego został prezesem. W jakimś sensie można go uważać za spadkobiercę tradycji zapoczątkowanej przez Żukowskiego. Jego własna twórczość graficzna przechodziła różne fazy. Początkowo określić ją można jako realizm fantastyczny, który z czasem przybiera surreálną postać. Pierwotna fascynacja światem techniki, widoczna w tematach stoczni i portu, przerodzi się w absurdalną rzeczywistość odrealnionych maszyn, determinujących człowieka (akwaforty z tek: *Człowiek i maszyna*, *Portret silnika okrętowego*, *Portret okrętowego reaktora*, *Pływająca platforma*). Realistyczny detal, poddany geometrycznej stylizacji znamienny jest dla tych prac, które odkrywają znakomitego rysownika. Coraz częściej stosowana mezzotinta odmienia charakter rysunku, czyniąc linie bardziej miękkimi, a formy budowane są niemal malarsko światłocieniem. Pojawiają się też nowe wątki tematyczne: słoneczne, niemal abstrakcyjne pejzaże, wyspy nie-realne, opuszczone wnętrza (*Zerwany most*, *Tonący łód*, *Katakizm*, *Po eksmisji*). Po trzydziestu latach uprawiania grafiki porzucił ją dla malarstwa, jak tłumaczył, zmęczony długotrwałym procesem powstawania mezzotinty, tym bardziej, że próba przyspieszenia go za pomocą technicznie ulepszonych chwiejaka nie powiodła się. Narzędzie rozpadło się i te właśnie części składowe mechanizmu stały się tematem jego pierwszych kompozycji malarskich.

W stronę wartości malarskich

W polskiej sztuce lat 50. rysują się tendencje integrujące poszczególne dyscypliny. Zainteresowanie abstrakcją, przerwane epizodem socrealizmu, nie wyparto figuracji, zwłaszcza malarstwa metaforycznego. Zwrot ku metaforze, wywodzącej się z surrealizmu, był swoistą ucieczką od socrealizmu. W grafice daje się zauważyć oscylacja między tendencjami do przewyciężania tradycyjnej „graficzności” na rzecz malarskich wartości a dążeniem do zachowania własnej odrębności. Wyrazem nowych tendencji była zorganizowana w Sopocie w 1962 roku duża wystawa sztuki metaforycznej.

W gdańskiej grafice, wywodzącej się z neoklasycyzmu, gruntownych przeobrażeń dokonuje pierwszy rocznik malarzy, którzy zaczęli uprawiać grafikę. Pod koniec lat 50. i na początku 60. kończą PWSSP: Ryszard Stryjec, Wiesław Dembski, Łukasz Rogiński, Lech Karłowski, Wiesław Postaleniec, Danuta Hankus-Rogińska, Janina Śpiewak, Jan Góra, Zbigniew Ralicki, Henryk Mądrawski. To dzięki nim poszerzają się wątki tematyczne i sposoby ich realizacji. Wierni naturze pozostają seniorzy: Bolesław Rogiński, Stanisław Żukowski, Krystyna Górską, Władysława Rogińska, Beata Stuszkiewicz, ale modyfikacji ulegają środki wyrazu (od realizmu mimetycznego do realizmu syntetycznego). Generalnie widoczne jest dążenie do oszczędniejszej wypowiedzi. Czasem syntetyczna, geometryzowana kreska nabiera walorów wręcz ornamentacyjnych.

Dekoracyjne, linearne kompozycje **Jana Rzysszczaka** nawiązują do ludowych tradycji (*Fregaty*, linoryt, 1968). Geometria staje się zasadą kompozycji wielu prac: *Mostu Władysławy Rogińskiej*, *Czarnej wieży Krystyny Górskiej*, *Żurawia Bolesława Rogińskiego* czy cyklu *Dzieje Gdańska Ireny Kuran-Boguckiej*, którą zawsze wyróżniało ekspresyjne i dramatyczne operowanie czarno-białymi kontrastami. Jej drzeworyty, cięte szeroko i oszczędnie, o sugestywnym i monumentalnym wyrazie przywoływały tragiczne dzieje człowieka (*Statek niewolników*, *Obóz śmierci*, *Pamięci poległych* z cyklu *Wojna*). Pod koniec lat 60. pojawiają się linearne kompozycje o dekoracyjnej miękkiej linii (*Scylla i Charybda*), dające efekty wizualne bliskie sztuce op-artu. Dekoracyjny linearyzm, budowanie obrazu wartością czystej kreski widoczne są również w linorytach **Krystyny Górskiej** (*Zatopiony zamek*) i **Beaty Stuszkiewicz** (*Śruby*). Przewaga wypunktów podyktowana była możliwościami technicznymi artystów. Era technik metalowych miała się rozpocząć w latach 70., kiedy powstanie „Oficyny” udostępniło grafikom kosztowne urządzenia pozwalające na poszerzenie skali uprawianych technik.

Uprawiający grafikę malarze pokolenia lat 60., mogli wносить własną inwencję, chroniąc grafikę od skostnienia w warsztatowych rygorach. Wnieśli także



34.
Wiesław Dembski
Kwiaty
25 x 32 cm
mezzotinta
1989

skłonność do rozbudowanej warstwy znaczeniowej. W przeciwieństwie do starszej generacji grafików, ich światem nie był świat zobaczony, ale wyobrażony. W przestrzeń dzieła wprowadzają element emocjonalnej kreatywności i fantazji.

Surrealnym nurtem płynęła niezwykła twórczość **Zbigniewa Ralickiego**, przerwana śmiercią artysty w roku 1974. Pozostawił zaledwie około czterdziestu grafik, głównie linoryty i drzeworyty. Rzadziej tworzył akwaforty. Stanowią one wraz z rysunkami i malarstwem jednorodny świat irrealnej wyobraźni. Prawdziwą jego pasją był rysunek notujący pośpiesznie niepokoje psychiczne, dramat człowieka, jakim był. Osaczonego lękami i koszmarnymi widziadłami. Grafika stanowi właściwie replikę rysunków. Jest jednak mniej spontaniczna, a bardziej dekoracyjna. Ma jednak tę samą co malarstwo i rysunki atmosferę magii i fantastycznej wizyjności. Powtarza się ten sam motyw stożkowatych pagórków, zwieńczonych baśniowymi zamkami i miasteczek, pokazanych w spłyconej perspektywie, jakby w konwencji ludowych prymitywów. W tych nierealnych pejzażach pojawiają się grupy zdeformowanych ludzików zatrzymanych w gestach drewnianych figurek pociąganych za sznurki.

Niezmiennie w gruncie rzeczy pozostają pejzaże wyobraźni **Jana Góry**. Uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, artysta oscyluje między szukaniem odrębności a potrzebą integrowania obu dyscyplin. W latach 60. tworzył także linoryty, które z czasem zostały wyparte przez techniki metalowe, głównie akwafortę. Powierzchnię graficzną usiłował zbliżyć do bogatej struktury malarskiej, operując nie tylko kreską, ale również punktem, plamą, walorem. Na początku były osobne cykle: *Zabytki*, *Postaci*, *Katedry*. Z czasem oddzielnie istniejące motywy architektoniczne i figuralne połączyły się w jedną całość, tworząc wizję człowieka harmonijnie wkomponowanego w otoczenie. Katedra, świątynia jako miejsce szczególnej waloryzacji, odtwarzające transcendentny wzorzec, nie była traktowana nigdy realistycznie, choć artysta przywoływał cechy konkretnego stylu, przeważnie romańskiego lub gotyckiego. Potem zastępują ją twory czystej wyobraźni, abstrakcyjne, groźne obiekty, będące nośnikami odsakralizowanej wizji świata. Architektura pełniła tu funkcję komentarza filozoficznego i symbolicznego.

Odrębny świat i indywidualny język graficznej wypowiedzi stworzył **Ryszard Stryjec**, choć ujawnił go znacznie później. Jednak już pierwsze jego gipsoryty i linoryty, odwołujące się jeszcze do realnej rzeczywistości (*Rybak z Pucka*, *Nabrzeże*, *Most*, *Łódka*), charakteryzują się finezyjnym rysunkiem ze skłonnością do stylizacji. Owa skłonność zaprowadzi z czasem Stryjca w świat fantastyki, ubrany w kostium alegorii.

Walory malarskie mają linoryty **Henryka Mądrawskiego**. Ekspresyjne i dynamiczne kompozycje, pozostając jeszcze w ramach sztuki przedmiotowej, zbliżały się do aluzyjnych form, których tematem były przetworzone motywy morskie, roślinne i architektoniczne. Znamienne, że nie mają one, charakterystycznej dla

linorytu linearnej struktury; przestrzeń graficzna kształtowana jest raczej plamą czerni, w którą wdzierają się białe ślady dynamicznie prowadzonego narzędzia (*Struktury pionowe*, 1966). Czern jest dominująca, choć ma różne gradacje. Zdaje się opanowywać płaszczyznę bieli siatką kropek i kresek. Powierzchnia graficznej planszy zbliża się do struktury malarskiej materii, zgęszczanej i rozrzedzanej.

Nietradycyjnych możliwości w linorycie poszukiwał też **Łukasz Rogiński**, syn Bolesława, którego twórczość odległa jest od tradycyjnej szkoły graficznej ojca. Jego prace są wyrazem nieustannego poszukiwania i penetrowania formalnych możliwości w ramach własnego warsztatu, z wykorzystaniem różnorodnych technik i stylów myślenia plastycznego. Dlatego też twórczość Łukasza Rogińskiego ulega drastycznym przeobrażeniom – od metaforycznego nurtu z elementami groteski i wątkami mitycznymi po barwną abstrakcję geometryczną.

Nie sposób pominąć twórczości graficznej malarzy, którzy poszukiwali w grafice nowych środków ekspresji. Dopetniają oni bowiem obrazu tych przeobrażeń, jakie dokonały się w grafice na rzecz wartości malarskich: modelunku, światłocienia, waloru, barwnej plamy. Szczególnie interesująco przedstawia się bogaty dorobek graficzny zmarłego w marcu 2013 roku **Rajmunda Pietkiewicza**, rektora PWSSP w latach 1965–1969. W czerwcu 1964 roku w Sopockim BWA otwarta została wystawa prezentująca, po raz pierwszy i ostatni, około 40 jego prac graficznych, powstałych w okresie między kwietniem 1963 a kwietniem 1964 roku. Jednak grafikę obok malarstwa uprawiał od zawsze. W przechowywanych przez żonę okazałych tekach odnaleźć można te wcześniejsze, których tematem jest, między innymi, powojenny Gdańsk z rodzajowymi scenami, straganami oświetlanymi jeszcze świecami, co sugeruje czas ich powstania. Od ówczesnych prac Rolicza, Żukowskiego czy Antoniego Suchanka, grafika Pietkiewicza różni się przewagą ekspresyjnych środków wyrazu nad realistycznym detałem. Tę szczególną cechę najlepiej prześledzić można na motywie licznych pejzaży Gdańska. Architektura miasta sprowadzona jest do umownej płaskiej formy, arabeski linii, obrysu bryły, łuku okna – malarskiego znaku, kreślonego trafnie i jednoznacznie jednym spontanicznym gestem. A jednak w tym zindywidualizowanym sposobie widzenia miasta można odczytać jego charakter, istotny sens zabytkowej architektury. Motyw Gdańska był nieustannie obecny w jego twórczości, artykułowany na różne sposoby. Właściwa naturze Pietkiewicza emocjonalność skłaniała go, tak w malarstwie jak i grafice, do indywidualnego interpretowania rzeczywistości, podporządkowania jej w większym stopniu improwizatorskiej wyobraźni niż realistycznej, odtwarzającej obserwacji. To znamieny rys jego twórczości, nasyconej wątkami autobiograficznymi, klimatem osobistych przeżyć i fantazji. Dla ich wyrażenia nie poprzestawał na sztuce, sięgał także po literaturę, która stanowi znaczny, a nierozpoznany dotąd dorobek, udostępniony tylko niektórym, z najbliższego mu otoczenia czytelnikom. Pisał, sam projektował własne książki i sam drukował. Ubocznym wątkiem twórczości literackiej była ilustracja do własnych książek, a więc grafika użytkowa. Zadziwiająca była różnorodność środków i technik graficznych, jakie stosował. Były to zarówno

no wklęsłodruki – akwaforta, akwatinta, mezzotinta, suchoryt, miedzioryt, jak i wypukłodruki – linoryt i drzeworyt, a także litografia i monotypia. Pozostawał poza wpływami „Oficyny”. To tłumaczy jego osobność, nieobecność popularnych tematów związanych z morzem i pracą, rozluźnienie postulowanych rygorów klasycznego warsztatu graficznego. Mezzotintę uprawiał, zanim spopularyzował ją Żukowski. Nieustannie eksperymentował, poszerzając własny warsztat o różne możliwości wyrażania indywidualnej ekspresji oraz interesujących go problemów, głównie malarskich, jak światło, faktura, walor, kolor i kontrast. Stąd do grafiki przenosił wielokrotne wersje motywów i tematów obecnych w malarstwie. A ich wachlarz był szeroki. Czerpał inspiracje zarówno z najbliższego mu otoczenia, życia rodzinnego, jak również z tradycyjnych, znanych malarstwu tematów, jak portret, akt, martwa natura, sceny biblijne, sceny rodzajowe czy sceny we wnętrzach. Zachowany dorobek graficzny sprawia pewien problem, ponieważ prace nie są opisane. Brak na nich sygnatury autora, daty powstania, techniki. Dla badacza oznacza to tropienie i porównywanie powracających motywów w różnych okresach, w wersjach właściwych danej technice graficznej. Niewątpliwie wyodrębnić można dwa odmienne wątki, wynikające z użytego narzędzia – inny jest ślad rylca, a inny litograficznej kredki. Wspólnym mianownikiem jest aura emocjonalnego gestu i ekspresyjnej stylistyki, której istotą jest transpozycja realności w wymiar psychiczny i wyobraźniowy.

W okresie, kiedy w gdańskim środowisku dominowała klasyczna konwencja czarno-białej grafiki, twórczość Rajmunda Pietkiewicza stanowiła zjawisko osobne i wyjątkowe. Jako jeden z pierwszych wprowadził kolor do akwaforty i suchorytu, stosował kolor także w linorycie i drzeworycie. Na własne potrzeby zorganizował sobie warsztat graficzny z niezbędną prasą. Wykazywał przy tym odkrywczą inwencję i pomysłowość technologiczną. Matryce metalowe wytrawiał zwykle w pracowni Zygmunta Karolaka, korzystając z chemikaliów, natomiast już odbijał we własnej pracowni. Pracując nad ilustracjami do własnej powieści *Ostatni dzień potopu*, nie wahał się eksperymentować w najnowszej technice cyfrowej. Na własne potrzeby odkrywał tajniki możliwości komputera. W podstawy tej nieznanej mu jeszcze wiedzy wprowadzał go dawny uczeń, Cezary Paszkowski. Poprzestał na etapie przekształcenia własnego obrazu tak, by ilustrację nasycić bogatą materią malarską. Biblijna opowieść snuje się równolegle w warstwie wizualnej, której obrazy o gęstej tkance fakturowej i stylizowanej formie przypominają kamienne reliefy.

Fakt, że w środowisku gdańskim przez długi czas pozycję dominującą zachowały klasyczne techniki metalowe, to efekt działalności „Oficyny” i tych przybyłych po wojnie grafików, którzy odwołali się do XVII-wiecznych gdańskich sztycharzy. W latach 70. nadal rozwijany jest nurt metaforyczny, wywodzący się z surrealizmu i związany z katastroficzną wizją świata.

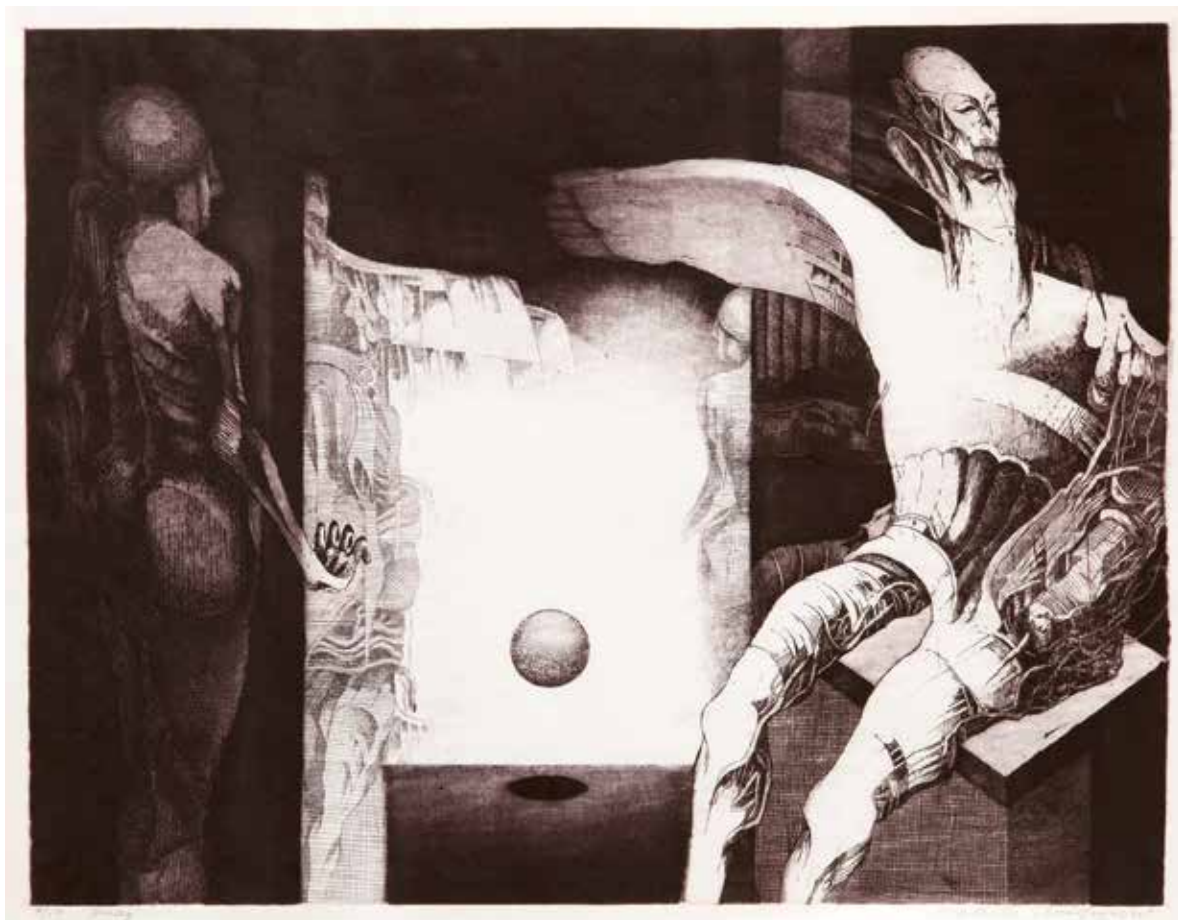
Z kompozycji **Jana Góry** znika człowiek, ale istnieje w pozostawionych groźnych wytworach. Opuszczone, bezludne pejzaże, wykonane głównie w technice

akwaforty, nabierają materialnej konkretności przez szczegółowo opracowany detal. Realistyczna sprawność warsztatowa służy artykulacji surrealistycznej wizji jakiejś odległej, martwej, postindustrialnej cywilizacji. W przestrzeń wody, powietrza i ziemi, które są tu elementami ładu i spokoju, wdzierają się groźne formy drążące labirynty i leje, wybuchające kraterami, opasujące pętlą rur i dziwnych konstrukcji zjeżonych ostrymi pazurami czy metalowymi czułkami. Są to autonomiczne pejzaże świata pozbawionego humanistycznych funkcji, obcego człowiekowi (cykle: *Architektura morza*, *Architektura Ziemi*).

Z realistycznego warsztatu wyszedł także **Ryszard Stryjec**, wchodząc w świat niezwyklej fantastyki, ubrany w alegoryczny kostium. Poetycka wyobraźnia scala czas teraźniejszy z mitycznym, wysnuwając wątki znanych archetypów kulturowych i motywów literackich (*Anioł*, *Melancholia*, *Jeździec*, *Święty Jerzy*, *Don Kichot*). Zasztyfrowana kulturowymi znakami grafika Stryjca fascynuje finezją rysunku, prowokuje do odczytywania sensów w meandrach linii fantasmagorycznych wizji.

Dominująca w sztuce polskiej po roku 1950 tendencja metaforyczna ma swoją dalszą kontynuację w nurcie groteski, ujawniającym się zwłaszcza w grafice lat 60. i 70. Formy groteskowe mają też swoje potwierdzenie w gdańskiej grafice. Pojawia się ona w różnych postaciach. Artyści czerpią z różnych wątków tego gatunku, którego geneza sięga archaicznych bachanaliów. Ceremonie świąteczne realizowały swoisty świat na opak, w którym odwracane były proporcje i ustalony porządek. Instrumentem degradacji był rytualny śmiech. Wszelkie formy rytualnego śmiechu były też sposobem osvajania obcego świata, uciszania lęków przed tym, co nieznane i groźne. Na czas rytuałów świątecznych zawieszane były obowiązujące zakazy i normy. W tym świecie rodziło się upodobanie do tworów monstualnych, hybrydycznych, kalekich i karykaturalnych. Główni bohaterowie groteski mają demoniczny rodowód. W społeczeństwach pierwotnych był to szaman w zwierzęcej masce, w starożytności przybrał postać satyra, a w średniowieczu szatana. Jego dalsze wcielenia to Arlekin z komedii *dell'arte*, potem cyrkowy błazen, manekin, teatralna marionetka, wreszcie nowoczesny robot. Obszary północy i południa wykształciły odrębne wątki ikoniczne. W krajach anglosaskich, Skandynawii, Niemczech dominowały twory hybrydyczne: demony, diabły, smoki. Obszary południowo-romańskie wykształciły natomiast satyryczno-karykaturalną odmianę groteski, związaną z wątkami maskaradowo-karnawałowymi, komedią *dell'arte*.

Współczesny artysta sięgający po kategorię estetyczną groteski z natury rzeczy nakierowany jest na tradycję i przeszłość. Choć przeciwna jest ona formom klasycznym, to również odległa jest od awangardowych nurtów. Jej czas jest ahistoryczny. Pojawia się wtedy, gdy nasila się poczucie absurdalności świata. Związana jest z nurtami irracjonalnymi w sztuce. I podobnie jak w czasach starożytnych, gdy rytualny śmiech uwalniać miał od lęku, tak i dziś artysta, sięgając po groteskowe formy, przyjmuje ironiczny dystans i poprzez śmiech w rzeczywistości oswaja obcy świat.



35.
Feliks Chudzyński
Dialog
51 x 75 cm
akwaforta

U **Wiesława Dembskiego** groteska ujawniła się w ramach realizmu fantastycznego, pozbawionego rysu deformującej karykatury. Jako świadoma metoda ukazywania rzeczywistości pojawi się u **Henryka Mądrowskiego** i młodszych o całe pokolenie: **Feliksa Chudzyńskiego** (dyplom 1970) i **Macieja Świeszewskiego** (dyplom 1972). Twórczość ich, choć należą do różnych pokoleń, łączy wspólna, ekspresjonistyczna linia groteski związana z pesymistycznym widzeniem świata i poczuciem degradacji człowieka.

W omawianym okresie **Henryk Mądrowski** skupia się głównie na technikach metalowych, łącząc akwafortę, akwatintę, mezzotintę i suchą igłę z odpryskiem, dążąc do wzbogacenia powierzchni malarskimi efektami. Podstawą tych kompozycji jest jednak rysunek oparty o karykaturalną deformację. Takie prace, jak *Oblęd*, *Konflikt*, *Nasza planeta*, *Urzędnik* zawierają ekspresyjne przerysowania. Nie są jednorodne stylistycznie. Figuracja i abstrakcja tworzą przenikające się wzajem plany. Abstrakcyjne i agresywne formy zawieszane w przestrzeni bez stabilnych punktów, wdzierają się w plan figuratywny, tworząc substytuty stanów psychicznych z pogranicza snu czy oblędu.

Tragiczne, groteskowe widzenie świata ewokują też pochodzące z tamtych lat prace **Feliksa Chudzyńskiego**. Tematem ich jest człowiek i jego kondycja, skażona lękiem, zawieszona między pragnieniem romantycznego lotu a niemożnością jego spełnienia. Mają one egzystencjalny rodowód. Konteksty literackie są wyraźne, są zresztą sugerowane tytułami wielu prac. Człowiek już w chwili narodzin dotknięty jest przerażeniem, wrzucony w zamkniętą przestrzeń, osaczony ścianami i światłem (*Narodziny*). Bohaterowie grafik Chudzyńskiego to ułomne, zdeformowane twory, bez twarzy, z rozpadającymi się, spinanymi bandażami ciałami. Te redukcje psychofizycznej rzeczywistości człowieka nasuwają skojarzenia z dramatami Samuela Becketta. Wszelkie próby buntu, wyrwania się w otwartą przestrzeń są lotem Ikara, Różewiczowskim spadaniem. Egzystencja sprowadza się do Beckettowskiego bezruchu (*Czekalnia*, *Gradacje*, *Krzeseło*) czy sennego tańca Wyspiańskiego, którego istotą jest niemożność (*Taniec*). Zwiększone formaty plansz podnoszą ich ekspresyjność. Znakomite opanowanie warsztatu graficznego pozwala swobodnie poruszać się w obrębie różnych technik, łączyć akwafortę z mezzotintą i suchą igłą, dzięki czemu artysta uzyskuje bogatą materię graficzną. Ekspresyjny rysunek wzbogacany jest walorem i światłocieniem.

Inną linię groteski odnajdziemy w pracach Zbigniewa Ralickiego czy Piotra Zajęckiego (dyplomy 1967). Nawiązują oni, każdy w inny sposób, do motywów karnawałowych. Ralicki przywołuje charakterystyczny dla przedstawień groteskowych świat ludzi sprowadzony do wymiaru martwych lalek. Natomiast Piotr Zajęcki nawiązuje do ikonografii komedii *dell'arte*, cyrku z postaciami arlekinów. Prace obu artystów mieszczą się w poetyce groteski lirycznej.



36.
Piotr Zającki
Portret Arlekina
49,5 x 26,3 cm
akwaforta
1985

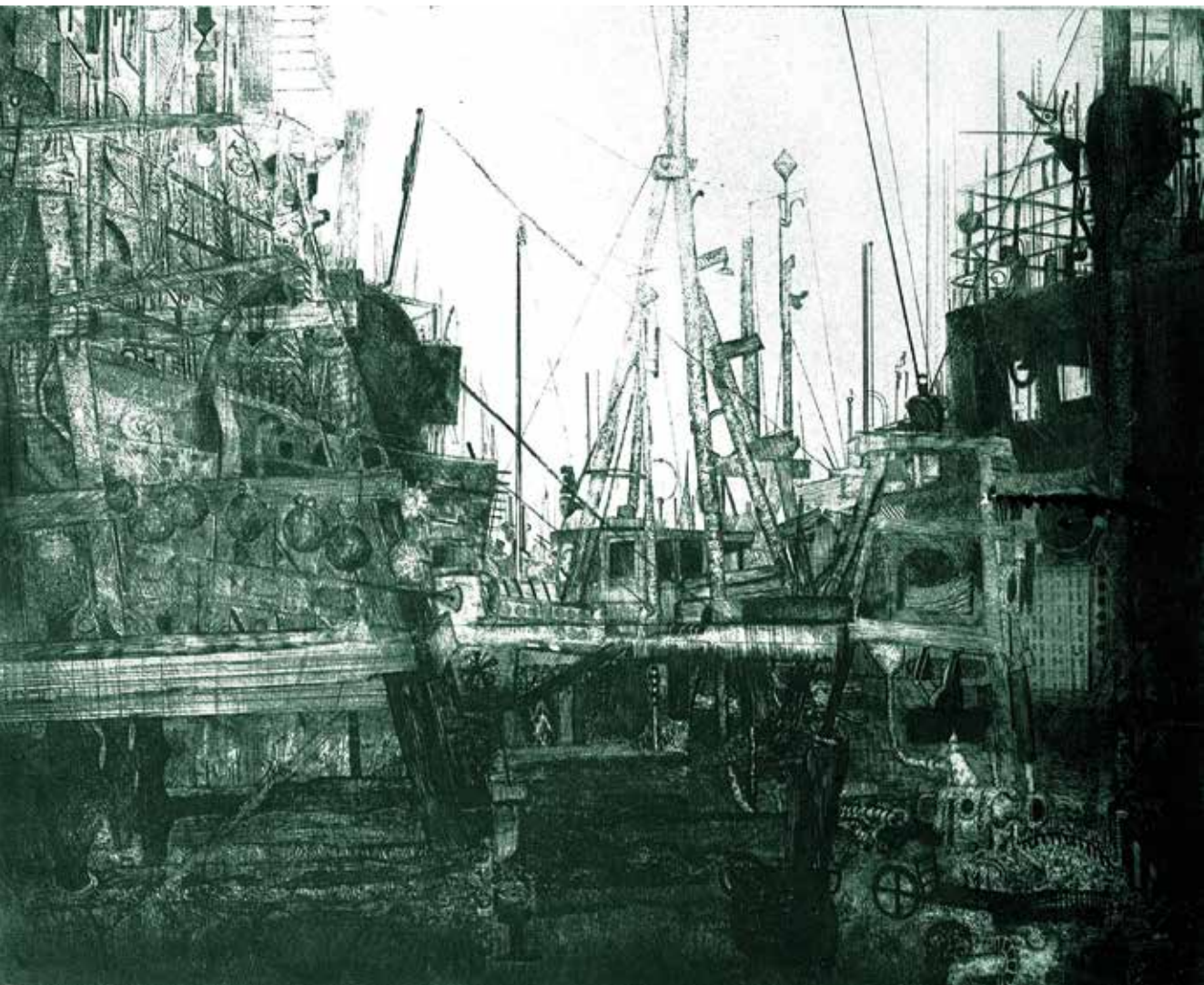
Przywołanie karnawalowego akcentu zwykło się łączyć z degradacją wartości. Przypomnijmy, karnawał – to zawieszenie wszelkich norm i konwenansów. Kolejne wersje portretu Arlekina są w grafice Zająckiego kreacją świata, który jest charakteryzowany cyrkowymi akcesoriami, a cyrk w tradycji ikonograficznej oznacza kosmos, „szaleństwo świata”. Arlekin pojawia się w różnych postaciach – czasem jako linoskoczek, czasem jako marionetka zawieszona na niciach. I choć nie zawsze jest postacią centralną, zawsze jednak wnosi tę samą semantykę, łącznie z innymi akcesoriami cyrkowymi, jak liny, drabiny, koła, pola szachownic. Na tej arenie życia rozgrywają się też walki byków – temat również często podejmowany. Patoś i celebrację śmierci osłabiają elementy dekoratywne, nadając przedstawianemu światu walki bezsensowny wymiar i ceremonialną sztuczność.

Jakby w myśl starożytnej zasady, wedle której natura nie znosi próżni, Zającki buduje swoje kompozycje graficzne z tendencją do całkowitego wypełniania pola obrazu. „Estetyka bogactwa” służy wizji świata-labiryntu. Stawia widza wobec zawitej formy i równie zawitej treści. Uwikłanie w świecie jawi się w zgęszczonych, nawarstwiających się przedstawieniach o niejasnych granicach, zatopionych w meandrach linii. Ornament, leżący także u źródeł groteski, nie jest tu tylko grą czystej wyobraźni i zabawą formalną, ale łączy się z funkcjami symbolicznymi i alegorycznymi. Zmusza widza do pokonywania „oporu” formy i jednocześnie delectowania się jej przemyślnością, a także wytuskiwania z mnogości różnych detali i labiryntu linii przedstawień i ich sensów. (Piotr Zającki zmarł w 2012).

Gruntowna przemiana, jaka się dokonała w grafice światowej lat 60. i 70. pod wpływem masowych systemów informacji i nowości technicznych w poligrafii, nie dokonała gruntownego przewrotu w grafice polskiej, a do Gdańska, można powiedzieć, nie dotarła.

Metodyczna, wieloletnia działalność „Oficyny”, która zapewniała niezbędne zaplecze techniczne, a także promowała i faworyzowała postawy artystyczne celebrujące klasyczny warsztat, stworzyła w efekcie silny ośrodek graficzny o wyraźnie określonym profilu. Kolejne roczniki grafików, wychowane w pokorze wobec rzemiosła, szukały indywidualnej tożsamości w wyróżnikach określonego repertuaru ikonograficznego.

Cezary Paszkowski zrobił dyplom z malarstwa w pracowni Rajmunda Pietkiewicza w 1973 roku, ale wieloletnia współpraca z „Oficyną” miała niewątpliwy wpływ na jego rodowód graficzny. Przez długi czas fascynowało go morze i związek z nim człowieka. W pracach, takich jak *Sieć*, *Przed połowem*, *W rejsie morze* staje się obszarem kreacji wyobraźni, podporządkowanej jednak dyscyplinie wybranej techniki. Owa pokora wobec rzetelnego rzemiosła, które z jednej strony ogranicza, a z drugiej prowokuje do pokonywania barier technicznych, powoduje,



37.
Cezary Paszkowski
Przed potowem
40 x 50 cm
akwaforta
1979

że prace Paszkowskiego mają szlachetną czystość brzmienia i odznaczają się zharmonizowaniem spontaniczności z rygorami warsztatowymi. Początkowo rytowanie jego miało w większym stopniu linearny, przedmiotowy charakter. Linearyzmowi sprzyjała stosowana wtedy z upodobaniem technika akwaforty. Łatwość, z jaką daje się wodzić igłą po płycie akwafortowej, stwarzała artyście możliwość swobodnego kształtowania planszy. Wkrótce zaczęła artystę pochłaniać obserwacja ulotnych stanów natury tego, co płynne i zmienne. Konkretność przedmiotu wypierały formy bardziej amorficzne, bliskie widzeniu abstrakcyjnemu. Techniki linearne przestały być wystarczające. Szukał więc nowych możliwości wyrazowych w technikach sztychów tonowych, zwłaszcza w mezzotincie, która daje możliwości światłocieniowego modelunku. Strukturę grafik tworzą teraz linie miękkie i faliste, biegnące w zmiennych kierunkach napięć w akordach światła i cienia – od aksamitnej czerni do świetlistej bieli. Malarskie efekty osiągnęte w mezzotincie nadają wodnym pejzażom Paszkowskiego przejrzystą przestrzeń i nasycają ją rozlewnym światłem. Kolejny etap doświadczeń przynosi nowy element – kolor. Wprowadza go do odkrytej dla siebie techniki intaglio, która daje możliwość zastosowania koloru z jednej płyty, i również do mezzotinty, stosując metodę subtraktywnego mieszania farb przy użyciu wielu płyt. Zmiana techniki pociąga za sobą zmianę motywów tematycznych. Częściej pojawiają się kompozycje abstrakcyjne. Po wielu latach żmudnego rytowania i znakomitych efektów, jakie osiągnął w technikach wkłęsłodruku, porzuca definitywnie ten warsztat, zafascynowany możliwościami druku cyfrowego. Wstępne doświadczenia były dość typowe, ograniczały się do przekształcania obrazu gotowego i dowolnych animacji kolażowych, zaskakujących zestawień fragmentów rzeczywistości. W miarę rozpoznawania nowego dla siebie narzędzia i badania jego możliwości, porzuca realność rzeczy i przedstawień na rzecz abstrakcyjnych kompozycji, wykreowanych wyobraźnią. Wydaje się, że ich istota sprowadza się do czystej gry formalnej, zadziwiających efektów estetycznych i dekoracyjności. Cezary Paszkowski prowadził Pracownię Technik Cyfrowych w Katedrze Mediów.

Jednym z pierwszych grafików, którzy dostrzegli nowe możliwości dla grafiki związane z wykorzystaniem technik cyfrowych, był, zmarły nagle w 2012 roku, **Krzysztof Cybulski**. Razem z Paszkowskim współpracował w zakresie wdrażania programu technologii komputerowej w obszar edukacji graficznej. Choć w ostatnim okresie pochłaniało go zgłębianie elektronicznych środków przetwarzania obrazu, to miał znaczny dorobek w technikach tradycyjnych, zwłaszcza linorycie barwnym i litografii. Zajmował się też projektowaniem graficznym. Stworzył rozpoznawalny świat metaforycznego języka na podobieństwo pisma obrazkowego, w którym swobodnie łączył motywy – znaki, czasem przetworzone cytaty. Przedmioty, ludzie i zwierzęta, fragmenty odległych, nieprzystawalnych rzeczywistości tworzą w jego pracach baśniową, oniryczną wizję. Ekspresyjnej dynamice służyła technika linorytnicza, napięcia różnokierunkowych cięć, stylizowana deformacja. Osiągał w nich bogatą malarską materię, którą starał się też zachować w realizacjach cyfrowych.



38.
Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Spitsbergen III
54 x 74 cm
akwatinta
2019

Podobnie jak Paszkowski **Alina Jackiewicz-Kaczmarek** (dyplom 1979) należy do kolejnego rocznika grafików, wychowanych przez „Oficynę” pod kierunkiem Żukowskiego i Dembskiego i jako jedyna pozostała wierna klasycznym rodowodom czarno-białej grafiki, które przekazuje dalej jako pedagog. Prowadzi dzisiaj Pracownię Grafiki Warsztatowej Wkleśtodruku. Znalazła jednak indywidualny, niepowtarzalny wyraz w sposobie wykorzystania możliwości technik metalowych, głównie akwaforty, akwaforty łączonej z akwatintą, mezzotintą. Wyróżnia ją powściągliwość środków wyrazowych, nieskonność do rozbudowywania warstwy narracyjnej. Operuje dużymi płaszczyznami, subtelnie tonowanymi czernią i bielą, bogatą fakturą rozprószonych kropek i plam, delikatnym rysunkiem. Szczególnie piękny cykl *Yachtingów* z lat 70., wykonany w technice akwaforty łączonej z akwatintą, charakteryzuje się syntezą i lapidarnością ujęcia tematu. Płaszczyznowe tonowanie i geometryzowany rysunek tworzą kompozycje, w których mimo powściągliwości środków odczuwalna jest fascynacja morskim żywiołem. Powierzchnie napiętych żagli, fragmenty przechylonego pokładu jachtu są raczej pretekstem do komponowania płaszczyzny różnicowanej walorem. Napięte czy poluzowane olinowanie tworzy prawie abstrakcyjny rysunek, gdzie daje się odczytać sugestia przeżywanego żywiołu, burzy czy morskiej ciszy. Ten sam motyw żagla wykonany w mezzotintcie, przez uzyskane światło i przestrzeń przekształca ekspresję w liryczny nastrój. Autentyczność przeżywanych kontaktów z naturą uwiarygodnia fakt, że uprawiała żeglarstwo, jest zapalonym podróżnikiem, uprawia także fotografię przyrodniczą. Lata 90. rozpoczynają, kontynuowane nadal, niezwyklej urody lawowane akwatintą pejzaże lodowców. Ich charakter skłania w naturalny sposób do wyboru takich środków wyrazu, które skupiają się na komponowaniu rozległych przestrzeni, budowanych głównie, walorem, fakturą i światłocieniem. Zwiększając formaty grafik przez łączenie plansz, autorka nadaje pejzażom monumentalną powagę, odczuwalną sferyczność, ciszę i chłód bieli lodowców. Konsekwentnie i z upodobaniem ogranicza się ostatnio do akwatinty, osiągając prawdziwie mistrzowskie efekty. Niewątpliwie jej prace są osobistym zapisem obserwacji natury przefiltrowanej przez wrażliwość i wyobraźnię liryka. Są też potwierdzeniem prawdziwej wirtuozerii warsztatowej.

W latach 2003–2012 asystentem Aliny Jackiewicz-Kaczmarek był **Michał Wójcik**. Zajmował się głównie akwafortą, która sprzyjała linearyzmowi i predyspozycjom świetnego rysownika. Grafiki artysty oparte są na realistycznym warsztacie i perfekcyjnym rysunku. Realizm środków służy jednak rozbudowanej narracji literackiej o zawilej mrocznej symbolice, gęstej w warstwie przedstawieniowej nawarstwiających się planów, nieoczekiwanych zdarzeń i sytuacji, rozgrywanych symultanicznie w jednej przestrzeni.

Dariusz Syrkowski należy do najmłodszego pokolenia, które otarło się jeszcze o związki z „Oficyną”. Dyplom z malarstwa zrobił w 1992 roku w pracowni

prof. Mieczysława Olszewskiego, natomiast aneks z grafiki w pracowni Wiesława Dembskiego. W Katedrze Grafiki Warsztatowej prowadzi Pracownię Rysunku i Malarstwa. Większość jego znaczącego dorobku graficznego to czarno-białe akwaforty czasem łączone z akwatintą, miedziorytem, suchą igłą. Klasyczny warsztat, wyniesiony z pracowni Wiesława Dembskiego, stał się punktem wyjścia do zindywidualizowanej kreacji. Nadrzędnym motywem, scalającym wszelkie jego projekty artystyczne (w grafice, malarstwie oraz instalacjach) jest ikonografia powiązana z motywem mitycznej wieży Babel. Jej architektura i symbolika przenosi się na obiekty pospolite. W architekturze i kulturze wiejskiej odnajduje ten sam mityczny wzorzec, odtwarzający „symbolikę środka”. *Wieża Babel* jest repliką góry kosmicznej, podobnie jak jej repliką jest każda siedziba, której ustanowienie było równoznaczne z prapoczątkiem – wzorcowym aktem stworzenia. Zgodnie z tą kosmologiczną symboliką wszelkie przedstawienia architektoniczne w pracach Syrkowskiego przybierają stożkowaty kształt góry, widzianej od zewnątrz albo od wewnątrz, przy zastosowaniu charakterystycznej perspektywy *di sotto in su*, nawiązującej do iluzjonistycznych fresków epoki baroku. Ten model organizowania przestrzeni przenosi Syrkowski na wnętrza innych odnajdowanych w plenerze obiektów, takich jak stodoły, strychy, kominy, studnie. Tym samym dokonuje ich szczególnej waloryzacji. Mają one ten sam symboliczny wymiar, co miejsca sakralne. Strych kościoła w Rodowie czy wiejskiej stodoła mają ten sam kod konstrukcyjny, bo są powtórzeniem wzorca mitycznego. Ich wertykalizm odzwierciedla pionowy podział wszechświata rozpiętego między górne i dolne rejony – między studnię a górą kosmiczną, między ziemię i niebo. Tworzona przez Syrkowskiego poetyka przestrzeni jest także nobilitacją samego aktu tworzenia, który za każdym razem jest wyznaczeniem owego „punktu stałego”, centrum ustanawiającego „nasz świat” i nasze w nim miejsce. Wszelkie bowiem przedstawienie artystyczne jest samo w sobie światem. Jak światem może być też struktura splotu wiklinowego koszyka. Między czernią a bielą rozgrywa się ten sam co w jego malarstwie metafizyczny wymiar świata postrzeganego w mikro- i makrokosmosie. Ostatnio artysta wprowadza z coraz lepszymi efektami kolor, co nie odменя warstwy kompozycyjnej i ideowej jego przekazu graficznego, którą jest nadal symbolika środka i światła.

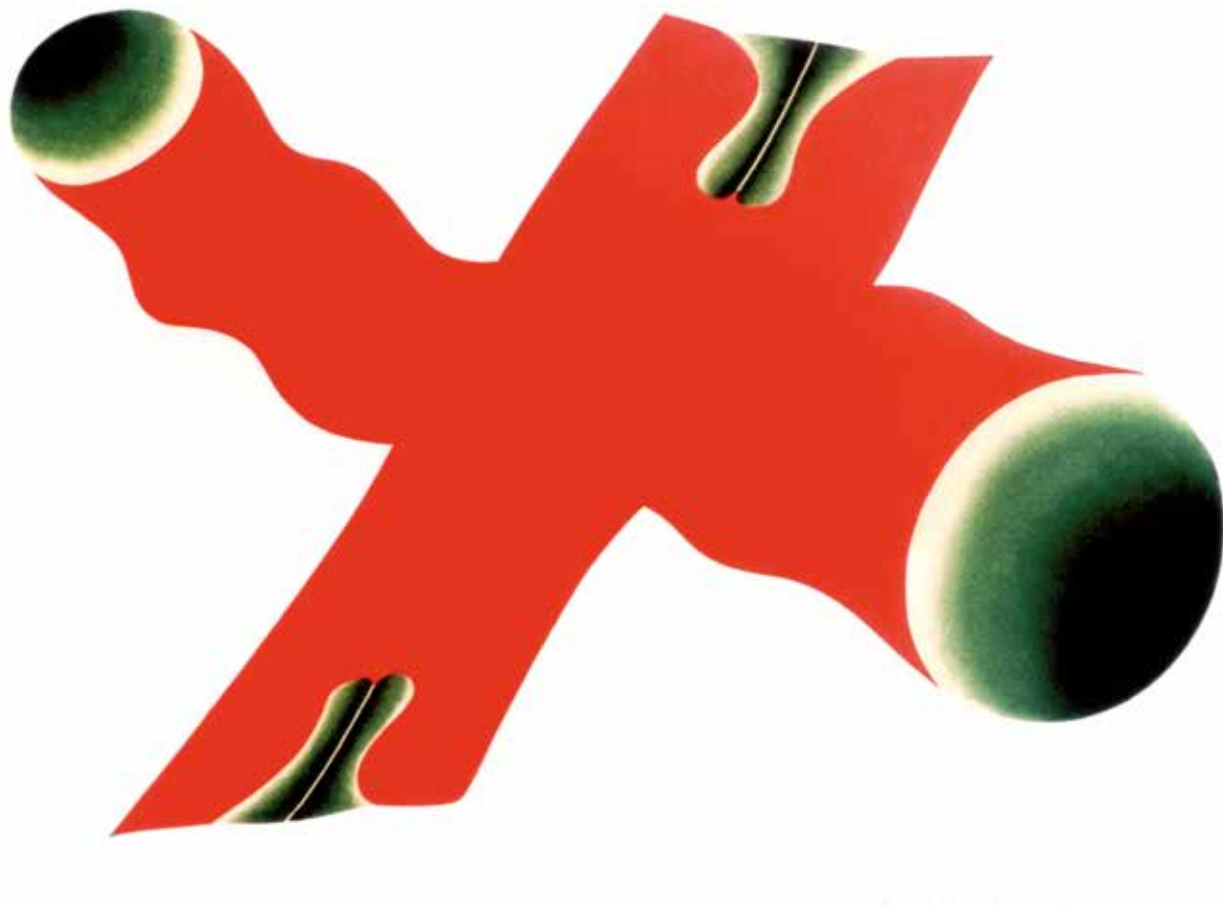
Mogłoby się wydawać, że w technikach metalowych osiągnięto już wszystko, co było możliwe, biorąc pod uwagę specyfikę technologii. Kiedy jednak przyjrzeć się pracom **Dominika Włodarka**, trudno oprzeć się wrażeniu, że znajdują się poza tym, co ukształtowało tradycję grafiki środowiska gdańskiego. Rzeczywiście, ten młody artysta jest absolwentem ASP w Łodzi. Dyplom zrobił w 2002 roku na Wydziale Edukacji Wizualnej w pracowni prof. Tomasza Chojnackiego. Aktualnie jest asystentem w Pracowni Wklęsłodruku ASP w Gdańsku i uczy głównie akwaforty oraz akwatinty. We własnych pracach z wykorzystaniem tych technik osiąga bogatą strukturę malarską. Są to głównie pejzaże z pogranicza abstrakcji w różnych wersjach kolorystycznych. Gęstą, niemal reliefową fakturę, uzyskuje dzięki wielokrotnemu nałożeniu matryc głęboko trawionych. Ponadto świadomie wykorzystuje fakt kurczenia się moczonego papieru, co sprawia, że kolejne

nałożenia powodują lekkie przesunięcia barwne. Niejako z przypadku uczynił zasadę, wzbogacając tym samym środki wyrazu. Jako chyba jedyny w Gdańsku stosuje karborund, związek węgla z krzemem, łączony z gesso, jako materiał ścierny, który nakłada na wycięte niemal chirurgicznie powierzchnie, uzyskane za pomocą szablonu z taśmy malarskiej. Osiąga szlachetne efekty walorowe na płycie offsetowej, gdzie nie jest możliwe trawienie chemiczne. Dlatego też karborund łączy z suchą igłą. Wykorzystuje też dremel dla zadrażniania powierzchni, dzięki czemu czerń bywa głębsza niż w mezzotincie przy użyciu chwiejaka. Na własny użytek opracował niezwykle pracochłonny proces przygotowania offsetowej wielkoformatowej matrycy dla cyklu grafik, których idea jest perfekcyjne odbicie pejzażu miejskiego. Przewidziane są do eksponowania płasko na ścianie, a także w formie przestrzennych instalacji z myślą o przestrzeni miejskiej w miejscach, skąd odbicia pochodzą. Dotąd były realizowane w Finlandii. Dla perfekcyjnego odbicia wykorzystuje fotografię, przenosi ją za pomocą projektora na płytę i z wykorzystaniem szablonu ręcznie już wykonuje rysunek. Ostateczny efekt graficzny jest drogą pośrednią między fotografią a rysunkiem. Niewątpliwie fakt, że osobowość artystyczna Dominika Włodarka ukształtowała się poza rodowodami spod znaku „Oficyny”, wyróżnia jego twórczość graficzną i czyni go zjawiskiem osobnym.

Twórczość Dominika Włodarka i wielu innych grafików, pracujących w tradycyjnych technikach, dowodzi, że w zasadzie żadna z nich nie jest zamknięta ostatecznie i raz na zawsze w ramach własnych ograniczeń technologicznych.

Rozwój poszczególnych technik graficznych związany był z czysto obiektywnymi warunkami. „Oficina” zaspokajała potrzeby technik wklęsłodrukowych, natomiast na druki płaskie i wypukłe mogli mieć monopol ci, którzy związani byli z pracownią grafiki artystycznej w PWSSP. Objął ją w roku 1975, po Zygmuncie Karolaku, **Czesław Tumielewicz**. W 1994 roku Pracownia Litografii i Linorytu zostaje podzielona na dwie pracownie. **Zbigniew Gorlak** obejmuje Pracownię Litografii, Tumielewicz wraz z Waldemarem Marszałkiem prowadzą Pracownię Linorytu. Od 1989 do 2002 roku kieruje Katedrą Grafiki Warsztatowej. Po utworzeniu Wydziału Grafiki, przyjmuje nowo utworzoną Pracownię Podstaw Grafiki Warsztatowej dla studentów pierwszego roku. W 2013 roku przechodzi na emeryturę.

Droga Tumielewicza do sztuk pięknych była nietypowa, ale konsekwentna i niepozbawiona determinacji. Z przypadku zdawał na Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej. Dyplom obronił roku 1968, ale w Katedrze Rysunku i Malarstwa nie udało mu się zostać, więc błąka się po budowach, aż ląduje w Miastoprojekcie, dostaje się nawet do zespołu projektującego Teatr Muzyczny w Gdyni. Na przekór wszystkiemu maluje i wykonuje linoryty bez użycia prasy, ale precyzyjnie za pomocą srebrnej żyłki. Na początku lat 60., dzięki wstawiennictwu Jana Góry, może odbijać grafiki w PWSSP, w pracowni Zygmunta Karolaka. Współpracuje też z „Oficyną” od początku jej zaistnienia pod okiem Stanisława Żukowskiego, nie koniecznie respektując jego przekonanie, że grafika może być tylko czarno-



39.
Czesław Tumielewicz
Samolot
70 x 100 cm
linoryt
1972

-biała. Ich tematyka i stylistyka jest różnorodna – od pejzaży przez figuracje po abstrakcje i metaforę. Na podstawie zgromadzonych prac dostaje się do Związku Polskich Artystów Plastyków. Wreszcie spełnia się jego marzenie i w 1971 roku zostaje zatrudniony w Pracowni Projektowania Graficznego, kierowanej wówczas przez **Jerzego Zabłockiego**. Dyplom z architektury okazuje się przydatny, bo nowo utworzona Katedra Projektowania Graficznego istniała przy wydziałach projektowych, architektury i wzornictwa PWSSP. Dzięki eksternistycznym studiom w PWSSP w Poznaniu w Pracowni Litografii Lucjana Mianowskiego (dyplom 1978), może wreszcie objąć samodzielne prowadzenie Pracowni Grafiki Warsztatowej po Zigmuncie Karolaku. Jego asystentami byli między innymi Zbigniew Gorlak, Wiesław Zaremba, Waldemar Marszałek, Magdalena Hanysz-Stefańska. Należał do nielicznych w Gdańsku, którzy starali się dotrzymać kroku nowoczesnym możliwościom ofiarowywanym grafice przez mechaniczne techniki powielania. Konsekwentnie wprowadza zdecydowany kolor i geometrię jako zasadę kształtowania artystycznego, nie unikając jednak przedmiotowych skojarzeń. W pewnym sensie Tumielewicz był kontynuatorem zapładniających, choć marginalnych na gruncie gdańskim, działań Stanisława Borysowskiego, który zapoczątkował w grafice gdańskiej nurt abstrakcyjny. Przeszedł on ewolucję od geometryzowanych kompozycji figuratywnych do czysto abstrakcyjnych, wzbogacanych kolorem i techniką collage'u. Podobną drogę, choć na innym motywie, przeszedł Władysław Lam, który syntezę krajobrazu morskiego doprowadził do abstrakcji.

Abstrakcja nie miała w Gdańsku licznych zwolenników. Co prawda w latach 70. pojawia się więcej prac abstrakcyjnych lub przesuwających się w pobliże abstrakcji, ale nie tracą one odniesień do natury. Przykładem mogą być linoryty barwne Łukasza Rogińskiego. Znamienne, że mimo prostej techniki, niewymagającej kosztownych urządzeń, chemikaliów ani narzędzi, rzadko pojawia się linoryt. Jedynie **Sławomir Grabowy** uczynił go swoim podstawowym językiem wypowiedzi. Prace jego mogą budzić zainteresowanie niekonwencjonalnym sposobem kreowania przestrzeni na płaskiej powierzchni. Abstrakcyjny układ zrytmizowanych linii, pozbawionych jakichkolwiek odniesień do realnych kształtów, pulsując zmienną głębokością cięć oraz zmiennych natężeń czerni i bieli, daje sugestię ruchu i relacji przestrzennych. Można się w tych abstrakcyjnych kompozycjach doszukać dalekich odniesień do pejzażu.

Linorytem do połowy lat 70. zajmował się też **Czesław Tumielewicz**, przetłumacząc tradycyjne środki. Wzbogacał go kolorem i collage'em fragmentów pochodzących z technik przemysłowych. Wprowadzał metodę bezpośredniego przenoszenia i przetwarzania na płycie graficznej fotografii (*Portret Krechowicza*). Wykorzystując raster, drukarskie powtarzające się formy nakładane na siebie, osiągał optyczne zjawisko ruchu. Ze zderzeń przeciwieństw powstawały kompozycje, w których twarde formy geometryczne z płasko położonym kolorem przenikały się z miękkimi, biologicznymi, walorowo potraktowanymi formami o erotycznych podtekstach. Komplikacja kolorystyczna, jaką osiągał Tumiele-

wicz w grafice, zbliżała ją do malarstwa. Obie zresztą dyscypliny uprawiał równolegle, snując równocześnie dwa wątki: figuratywny i geometryczny. Ujawni się to szczególnie w litografii, która zbliży się do malarstwa metaforycznego. Przeobrażenia, jakie po 1975 roku dokonują się w malarstwie Tumielewicz, w kierunku myślenia symbolicznego, mają swą replikę w litografii. Litografii te budowane są z obrazów, z kilku kamieni, o różnych wartościach przestrzennych nakładanych na siebie. Tumielewicz wykorzystywał prace powstałe w różnych okresach swojej twórczości. Odbite ponownie i nałożone na siebie, zyskiwały nowe, zaskakujące dla siebie konteksty. Magia zawieszonych w przestrzeni przedmiotów, wielowątkowość skojarzeń, tworzą osobliwy klimat tych grafik, pozostających na styku dwóch wątków: metaforycznego i abstrakcyjnego. Ostatnie 10 lat należy do akwaforty, akwatinty, suchej igły o tematyce zdominowanej przez erotykę, traktowaną żartobliwie z lekką, poetycką finezją. Bogata i wielowątkowa twórczość Czesława Tumielewicz, inspirowana zmiennymi fascynacjami i eksperymentatorską ciekawością, miała niewątpliwie energetyzujące znaczenie i stanowiła pomost między klasyczną czarno-białą grafiką a wielkim przelotem lat 80. W jakimś sensie Tumielewicz przygotował grunt pod rewolucyjne przemiany, wprowadzając do praktyki własnej i pedagogicznej szereg technologicznych innowacji. Do nich należy, między innymi: zastosowanie klisz cynkograficznych do linorytu, co pozwoliło na wprowadzenie do linorytu fotografii i budowania collage'u. Dziś tę metodę z powodzeniem zastępuje komputer. Opracował też nową odmianę kolorowej monotypii przy zastosowaniu czarnego papieru, wprowadził do linorytu barwnego metodę płyty traconej, suchorytu z pleksi, kolografii wkłēstodrukowej i wypukłodrukowej, barwienie aligrafii za pomocą druku wypukłodrukowego. Zapoczątkował też projektowanie grafik z wykorzystaniem komputera.

Jednym z pierwszych asystentów w nowo powstałej Katedrze Projektowania Graficznego był **Jerzy Ostrogórski**. Początkowo związany z „Oficyną”, pozostawał w ramach klasycznych technik, choć wykorzystywał je do budowania niekonwencjonalnych wypowiedzi. To, co łączy jego wczesne prace z późniejszymi, to skłonność do kompozycji płaszczyznowych bez detali i zwiększone formaty plansz. Już w akwafortach pojawi się sylwetowo potraktowany człowiek, wpisany w konstruktywistyczną, abstrakcyjną przestrzeń (*Obojętność*, *Rozmowy*) i ten figuratywny motyw będzie kontynuowany w linorycie, choć ulegnie dalszej schematyzacji. Zmagania z literackością przekazu graficznego wiodły Ostrogórskiego do eksperymentów formalnych i przeobrażeń własnego warsztatu. Barwny linoryt był świadomą ucieczką od dominujących w Gdańsku technik metalowych i metaforycznego sposobu wyrażania. Kolejnym etapem była serigrafia. W tamtych latach, poza Ostrogórskim, chyba tylko Chudzyński (i to marginalnie) podejmował próby w technice druku sitowego. Bariera techniczna była w Gdańsku wtedy nie do pokonania. Ostrogórski zrealizował kilkanaście prac w tej technice poza krajem. Wykorzystał w nich filmowy efekt projekcji nakładanych na siebie obrazów, kadrowanych jak w fotografii. Punktem wyjścia do tych przekazów se-

rigraficznych nie była jednak fotografia (choć serigrafia daje możliwości bezpośredniego przeniesienia i przetworzenia zdjęcia), a rysunek wykonany poza formą drukarską na przezroczystej folii i przeniesiony potem metodą fototechniczną. Sam rysunek jednak nawiązuje do techniki fotografowania. Obraz, który powstaje z fragmentów rzeczywistości, jest rodzajem reportażu, komentującego zjawiska współczesnej cywilizacji. Wobec braku dalszych możliwości rozwijania własnego warsztatu druku sitowego, Ostrogórski zarzucił w ogóle twórczość graficzną i skupił się wyłącznie na malarstwie.

Pierwsze próby serigrafii na uczelni rozwinął **Aleksander Widyński**. Początkowo w ramach Pracowni Tkaniny na Wydziale Malarstwa, gdzie możliwości tworzenia tkaniny drukowanej oparte były na tych samych zasadach przygotowania matrycy, co serigrafia, tyle że różniły się podłożem. W sitodruku szablon naświetlany jest na wielkoformatowej siatce płóciennej, w serigrafii na matrycy papierowej. Wymaga to jednak innego zaplecza technicznego i specjalistycznych urządzeń. W roku 2002 Widyński robi habilitację. Daje mu to możliwości samodzielnego prowadzenia Pracowni Serigrafii i wydzielenia jej od Pracowni Tkaniny, co następuje w 2004 roku. To on zbudował tę pracownię od podstaw, wyposażając ją w niezbędny sprzęt. Kiedy grafika się uniezależnia i powstaje Katedra Grafiki Warsztatowej, serigrafia w sposób naturalny zostaje do niej włączona. Aleksander Widyński prowadzi serografię jeszcze przez rok, po czym w 2008 przechodzi na Wydział Malarstwa, obejmując Pracownię Tkaniny przemianowaną na Pracownię Sztuki Włókna. Wrócił zatem, można by powiedzieć, do swoich źródeł, które określają odrębność jego prac graficznych, głównie serigraficznych. Ich rodowodem jest bowiem tkanina i to właśnie tkanina drukowana, którą zajmuje się równolegle. Obie dyscypliny oparte są na tej samej technologii. Te wzajemne związki dają się odczytać w tych kompozycjach serigraficznych, gdzie operuje przeskalowanym motywem tkackiego splotu, wątku i osnowy, charakterystycznym dla sztuki włókna. Szczególnie sugestywny jest cykl *Bramy*, przywołujący symbolikę granicy i przekroczenia. Jednak większość grafik pozbawiona jest literackich czy przedmiotowych odniesień, choć ich organizacja, oparta na kontrastach pionu i poziomu, horyzontalności i wertykalności bywa kojarzona z pierwiastkiem żeńskim i męskim. Eksperymentuje z przestrzenią, posługując się abstrakcyjnymi, geometrycznymi środkami wyrazu, zrównoważonym podziałem na kwadratowe pola oraz ich multiplikowane lustrzane odbicia. Przypisuje się mu związek z unistyczną tradycją, choć sądzę, iż jest to tylko powierzchowne zbliżenie, bowiem istotą unizmu było jednolite rozłożenie akcentów na całej płaszczyźnie i traktowanie jej jako fragmentu nieskończoności. Widyński ma także prace o rozluźnionych rygorach, gdzie linie przecinają się w różnych kierunkach, burzą równowagę podziałów ekspresyjnym śladem rysunku. Przestrzeń ma charakter wielowarstwowy jako faktura i płaskość, ale też jako złudzenie wywołane różnicą wprowadzanego koloru i walorów. Czyni to jego twórczość graficzną wyjątkową w kontekście dominujących w Gdańsku tendencji figuratywnych i przedstawiających.



40.
Katarzyna Łukasik
Nadmiar
200 x 210 cm
serigrafia
2024

Po Aleksandrze Widyńskim Pracownię Serigrafii obejmuje **Katarzyna Łukasik** pod kierunkiem Janusza Akermanna. Dyplom zrobiła w 2002 roku w Pracowni Fotografii Użytkowej oraz Pracowni Sitodruku na Wydziale Grafiki i Malarstwa ASP w Łodzi, co lokuje ją poza rodowodami gdańskimi i określa odmienną doświadczenia graficznego. Zainteresowanie fotografią dokumentalną przenosi w obszar prac serigraficznych. Technologia serigrafii ze swej natury sprzyja prostemu przeniesieniu obrazu fotograficznego, warunkując charakter jego uproszczenia. Katarzyna Łukasik kontynuuje w swojej grafice zainteresowanie problematyką społeczną, której data już wcześniej wyraz w albumie fotograficznym *Mitologia życia codziennego*. Tematem jej prac serigraficznych są ludzie bezdomni, którzy poruszyli jej wyobraźnię w biednych dzielnicach Łodzi i później Paryża. Nie epatuje sensacyjnością widoku biedy i bezdomności. Problem sprowadza niemal do obrazu-znaku, umieszczając sylwety śpiących na neutralnych, czystych tłach. Tym prostym zabiegiem wykadrowania postaci ze wszystkich realiów i kontekstów rzeczywistości mówi o wyobcowaniu społecznym i samotności swoich bohaterów. Czasem postać zastępuje kołdra czy śpiwór, które są metaforyczną synekdochą, rodzajem zamienni, zastępującej pojęcie domu czy schronienia i jednocześnie stają się synonimem bezdomności. Prace te ze względu na swoją „skrótowość” narracji i lapidarność ujęcia złożonej problematyki bliskie są plakatowi społecznemu i wpisać je można w kontekst sztuki krytycznej. Serigrafia ma zresztą swoje bliskie relacje z tradycją plakatu artystycznego o małej nakładowości. To, co wyróżnia twórczość graficzną Katarzyny Łukasik, to myślenie o formie nie w kategoriach malarzkiej estetyki i literackiej narracji, ale podporządkowanie jej czytelności przekazu o reportażowym niemal i dokumentalnym charakterze. Jej grafika, której źródłem jest fotografia reportażowa, nie malarstwo, dowodzi jak niejednoznaczne są dziś granice grafiki i jak wymykają się klasycznej definicji tej dyscypliny sztuki.

Jeśli do przelotu lat 80. dominowały klasyczne techniki graficzne, to jednak fakt, że grafiką zaczęli się zajmować malarze, powoduje naturalne dążenie do osiągania efektów malarzskich, początkowo w gradacji między czernią a bielą a, a potem coraz odważniejszych prób wprowadzania koloru ze swobodną modyfikacją starych technik, wprowadzania w ich ramy nowych sposobów. Zwiększone formaty plansz dawały większe możliwości operowania narzędziem. Wszystko to prowadziło do rozluźnienia tradycyjnego rzemiosła graficznego. Wzrastało poczucie równorzędności z malarstwem. Grafika zyskiwała prawo do eksperymentowania.

Lata 80. należały przede wszystkim do malarstwa. Wszystkie głośne wystawy tamtego czasu związane były z dominującym nurtem „dzikiego” malarstwa. Dzięki aktywności młodego pokolenia, środowisko wybrzeżowe znalazło się w centrum tych nowych zjawisk. Nigdy dotąd wstępująca generacja nie demonstrowała z tak ostentacyjną negacją tradycji własnej uczelni. Sopotcka wystawa Ryszarda Ziarkiewicza *Ekspresja lat osiemdziesiątych* (1986) uczyniła z Gdańska ważny ośrodek nowego ruchu.

Ekspansja koloru

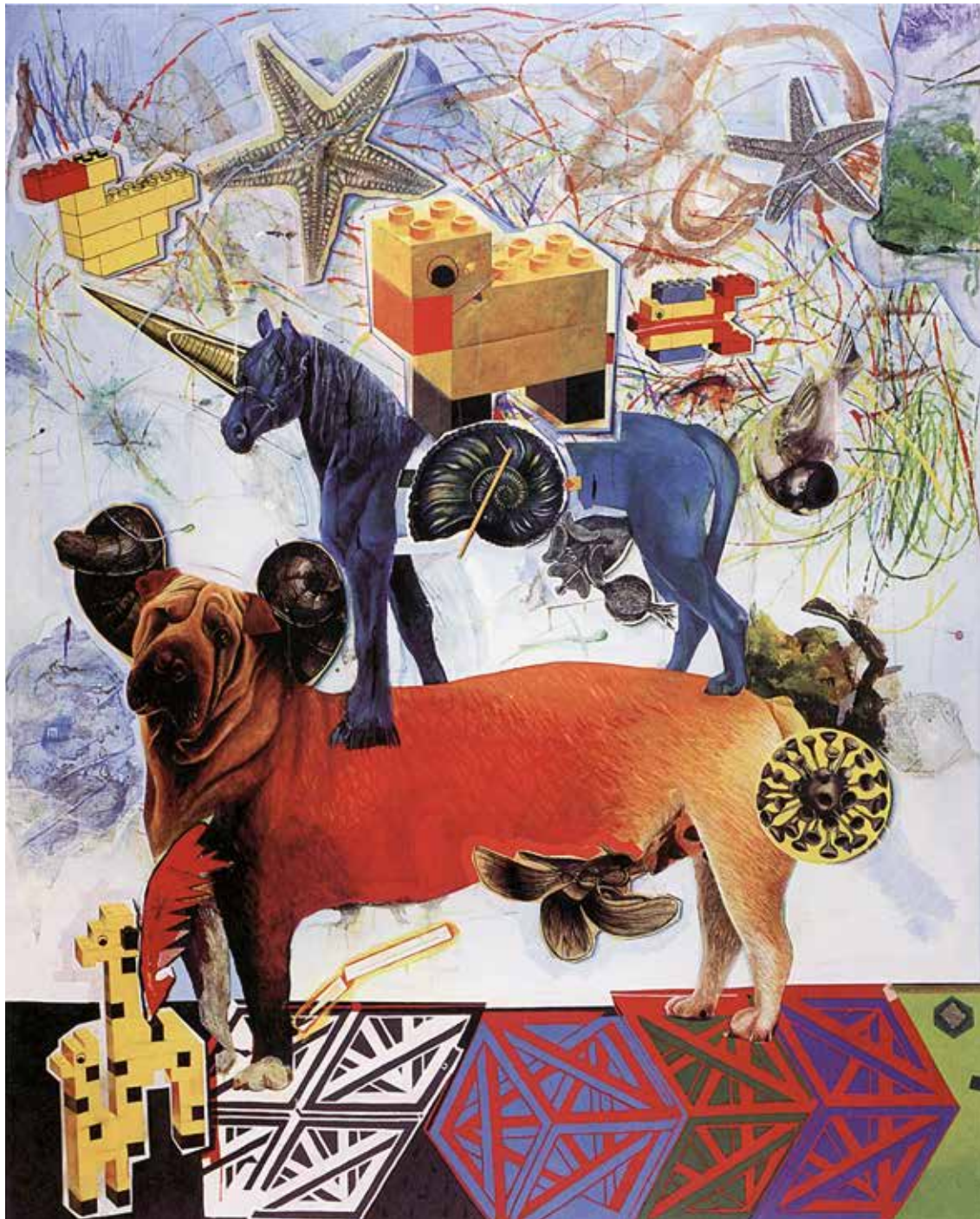
163

Choć grafika pozostawała w cieniu malarskiej ekspresji, to jednak wiele z malarstwa do niej przenikało. Niechęć do sztuki starszej generacji stała się impulsem do wspólnej wystawy młodych grafików: **Zbigniewa Gorlaka**, **Waldemara Marszałka**, **Janusza Akermanna**, **Sławomira Witkowskiego** (sopockie BWA, luty 1988). Była to wystawa dla środowiska znacząca, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę kontekst stagnacji, jaki ujawniały coroczne konkursy na grafikę roku, organizowane przez GTPS, gdzie ciągle duże wpływy miała „Oficyna”. Wystawa była zmanifestowaniem programu opozycyjnego w stosunku do czarno-białych klasycznych technik metalowych spod znaku „Oficyny”. Ujawniała w grafice nowe tendencje – kolor i ekspresję, jako dominujące środki wyrazu. Jak silnie zakorzenione było myślenie o tradycji czarno-białego druku, świadczy dyskusja, jaka rozgorzała wokół wystawy między przeciwnikami a zwolennikami koloru. Pierwszy wyłom już się jednak dokonał za sprawą malarzy w latach 70. Kolejnego, decydującego, dokonało pokolenie lat 80. Był to niewątpliwie czas intensywnych poszukiwań nowych możliwości i eksperymentów.

Dążenie do spontaniczności, swobodnego obrazowania i wyrażania emocji w grafice, jak również programowa niechęć do wszystkiego, co wiąże się z tak zwanym profesjonalnym warsztatem i pojęciem formy, jako wykalkulowanej organizacji, wydawać się może sprzeczne ze specyfiką warsztatu graficznego, który wymaga jednak z góry przemyślanego zamysłu, opracowania negatywowej formy drukarskiej i przewidywania efektu działań.

Młodzi graficy udowodnili, że warsztat graficzny wcale nie musi skłaniać do rygoru i dyscypliny, a swobodne podejście do tworzywa pozwala pokonywać te wszystkie ograniczenia, ku którym skłaniały ich akademickie nauki, by tworzyć zgodnie z charakterem i gatunkiem materiału, nie naruszając jego specyfiki. Znamienne, że uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, młodzi twórcy poszukują w grafice możliwości kontynuowania tej samej postawy artystycznej, niwelując różnice, jakie mogłyby wynikać z samego faktu stosowania odmiennych technik. Programowe odrzucenie techniki metalowej, zmuszającej do zrationalizowanego procesu twórczego, było konsekwencją przyjęcia postawy odcinającej się od racjonalności w sztuce i cyzelowania estetycznego. Wprowadzenie koloru zrewolucjonizowało pojmowanie grafiki artystycznej, zamkniętej dotąd w ramy jednej matrycy z określonymi regułami jej technicznego opracowania. To właśnie kolor uwolnił grafikę od poczucia ograniczenia technologią i dawał poczucie nieograniczonej kreacji, a tym samym pełni artystycznego spełnienia. Nie jest też przypadkiem, że techniki metalowe ustępują miejsca linorytowi i litografii, bowiem żmudność i wysokie wymagania technologiczne wklęsłodruków z natury rzeczy bliższe były akademickiej tradycji i nie służyły potrzebie ekspresyjnych tendencji lat 80.

Zbigniew Gorlak (dyplom 1979 w pracowni Władysława Jackiewicza) od 1994 prowadził litografię w ramach Pracowni Grafiki Warsztatowej. Z jego to inicjatywy nastąpiło rozdzielenie pracowni linorytu i litografii. Pracownice zyskały własną



autonomię z odrębnym zapleczem technicznym. W latach 80. Zbigniew Gorlak razem z **Wiesławem Zarembą** (dyplom 1980) eksperymentowali w litografii, dążąc do uproszczenia całego procesu technologicznego i przekazania bezpośrednio na kamieniu litograficznym zapisu malarskiej emocji. Opracowali metodę druku barwnego z jednego kamienia oraz metodę triadową. Obaj pracowali jako asystenci Czesława Tumielewicza, którego temperament twórczy, nieustannie odmiennie kierunki jego własnych fascynacji, miał niewątpliwie wpływ na sprzyjający eksperymentom klimat i dokonujące się wówczas przemiany w grafice. Prace Zaremby z tego okresu miały znamiona odwagi i odkrywczosci w pokonywaniu ograniczeń warsztatowych w miarę zdobywania wiedzy o specyficznych właściwościach kamienia litograficznego. Szaleństwo kolorystyczne, jakie osiągał ostrymi zestawieniami barw i delikatnymi prześwitami bieli, przejściami łagodzącymi to znów wzmagającymi agresję koloru, dawało w efekcie bogatą materię malarską, która w malarstwie nie byłaby możliwa do osiągnięcia przez nakładanie na siebie kolorów, tak jak jest to możliwe w litografii przez łączenie kolorów odpowiednio złamanych i zharmonizowanych. Zaremba posługiwał się plamą barwną i niezależnie istniejącym rysunkiem abstrakcyjnym lub figuratywnym. Próbował na kamień litograficzny przenieść bezpośrednio myślenie malarskie, zachowując ekspresję gestu. Miarą sukcesu Zaremby było wyróżnienie na konkursie w Japonii (1981).

Innego rodzaju budulcem posługuje się **Zbigniew Gorlak**. Wykorzystując ikonografię pop-artu, tworzy własny, ironiczny komentarz do poetyki, jaką przynosi cywilizacja obrazkowa. Uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, wykorzystuje te same motywy tematyczne, badając różne możliwości ich wzajemnych transpozycji w ramach odmiennych dyscyplin. Artysta czerpie z całego arsenału możliwych środków, łącząc ekspresję z abstrakcją, elementy iluzyjne z płaskimi formami. Gotowe fragmenty przeniesione z reklamowych pism ulegają dewastacji pod kolejnymi warstwami nałożenia. Posługując się metodą collage'u, buduje przestrzeń warstwami fragmentów jakby wydartych z różnych rzeczywistości, poddawanych grze dowolnych skojarzeń kulturowych. Litografia dawała technicznie większe możliwości scalenia fragmentów rzeczywistości. Technika college'u wynikała z morfologii reklamy, której istotą jest fragmentaryzacja i fetyszyzacja. Gorlaka zajmowały konsekwencje wynikające z osaczenia kulturą medialną, która dokonuje swoistej destrukcji, przekazując wizję świata zatomi-zowanego, niemożliwego do scalenia wobec napływających zewsząd bodźców wizualnych. Ujawniało się to w strukturze ówczesnych prac graficznych i malarskich, w nawarstwianiu obrazów, skłębieniu urywanych wątków narracji o różnej jakości stylistycznej.

41.
Zbigniew Gorlak
Dom
60 x 45 cm
litografia
1998

Z czasem w twórczości Gorlaka następuje porządkowanie i redukcja nadmiaru przenikających się wątków, niektóre znikają w ogóle, pojawiają się nowe. Pozostaje jednak technika college'u. Ma ona w twórczości Gorlaka wielorakie aspekty. Przede wszystkim imituje technikę wklejania wyciętych fragmentów, jakby



42.
Łukasz Butowski
Mój pas Shahida
200 x 70 cm
litografia
2019

pochodzących z fotografii magazynów reklamowych. Morfologia tych obrazów akcentuje relatywizm przestrzeni, rozpad na poszczególne płany, ich rozgraniczenia, kontrasty czy wzajemne przenikania. Budowanie obrazowej przestrzeni z założonych z góry, gotowych elementów można potraktować jako cytat technologii wypracowanej przez Braque'a i Picassa, której sens sprowadzał się do ugruntowania nowej koncepcji przestrzeni dla odwzorowań przedmiotu możliwego do uchwycenia w zbliżeniach tylko i fragmentach. Imitując collage, artysta nadaje funkcje znaczące również technologii. Istnieje bowiem związek semantyczny między funkcją collage'u a ikonografią. Technologia zwraca się ku kliszy, którą przekaz reprezentuje. Ikonografia odwzorowuje kalki wyobraźni, ukształtowanej przez kulturowe wzorce i massmedia. Collage jest sposobem opisywania świata, rozpadającego się na obrazy-klucze, standardowe przedstawienia.

Fragmentaryczność przedstawień może być także traktowana jako pochodna morfologii reklamy. Formalnie i tematycznie łączą one problematykę kultury konsumpcyjnej i lansującej ją reklamy, wobec których autor przyjmuje postawę krytycznego dystansu poprzez operowanie groteską, ironią, elementami gry, stylami, kulturowymi symbolami. Głównym motywem i fetyszem jego prac z ostatnich lat staje się klocek lego, symbol standaryzacji i metoda manipulacji, tym groźniejsza, że podawana w atrakcyjnej, z pozoru neutralnej formie. Niewinną urodę mają obrazy Gorlaka. Pozornie operują rekwizytami świata dziecięcej zabawy, gdzie wszystko da się zastąpić klockiem lego. Na przykład klocek zamiast psa czy kota, zastępczy przedmiot dziecięcego pożądania. Ale z klocków buduje się też armie i można prowadzić nimi gry wojenne, ułożone w niewinny ornament. Zapewne pobrzmiewa w tych obrazach tradycja groteski z motywem dziecięcych, niejednoznacznych i przewrotnych zabaw rodem z Wojtkiewicza. W obszarze groteski pozostają też motywy gry. Wycinanie fragmentów rzeczywistości bywa też walką umysłu o rozeznanie w świecie.

Estetykę „nowych dzikich” z lat 80. kontynuuje asystent Zbigniewa Gorlaka (od 2007) – **Łukasz Butowski**. Dyplom zrobił z malarstwa w pracowni Teresy Miszkini z aneksem z litografii w pracowni Zbigniewa Gorlaka i rysunku w pracowni Romana Gajewskiego. Jego twórczość wpisać można w szerszy kontekst tradycji europejskiego ekspresjonizmu z charakterystycznym dla niego brutalizowanym, prymitywizowanym wizerunkiem człowieka. Sam autor identyfikuje się nie tylko z nową ekspresją, także z fowizmem i polskim ekspresjonizmem powojennym, dla którego ikoną jest Andrzej Wróblewski. Identyfikując się formalnie z tymi wątkami sztuki, poszerza je o motywy tematyczne znamienne dla świadomości manierystycznej, jak fascynacja destrukcyjną, apokaliptyczną wizją świata, śmiercią i Sądem Ostatecznym. Z historycznych dzieł czerpie „znaki” współczesnego kryzysu duchowego, wpisując weń wizerunek człowieka zdegradowanego. Jego postaci przekraczają granicę eksperymen- talnej deformacji czy karykatury. Można je wpisać w galerię monstrualnych twórców manierystycznej wyobraźni. Historyczny manieryzm, z jego specyficzną potrzebą ekspresji, przekracza bowiem epokę między renesansem a barokiem. Zależnie od epoki ów

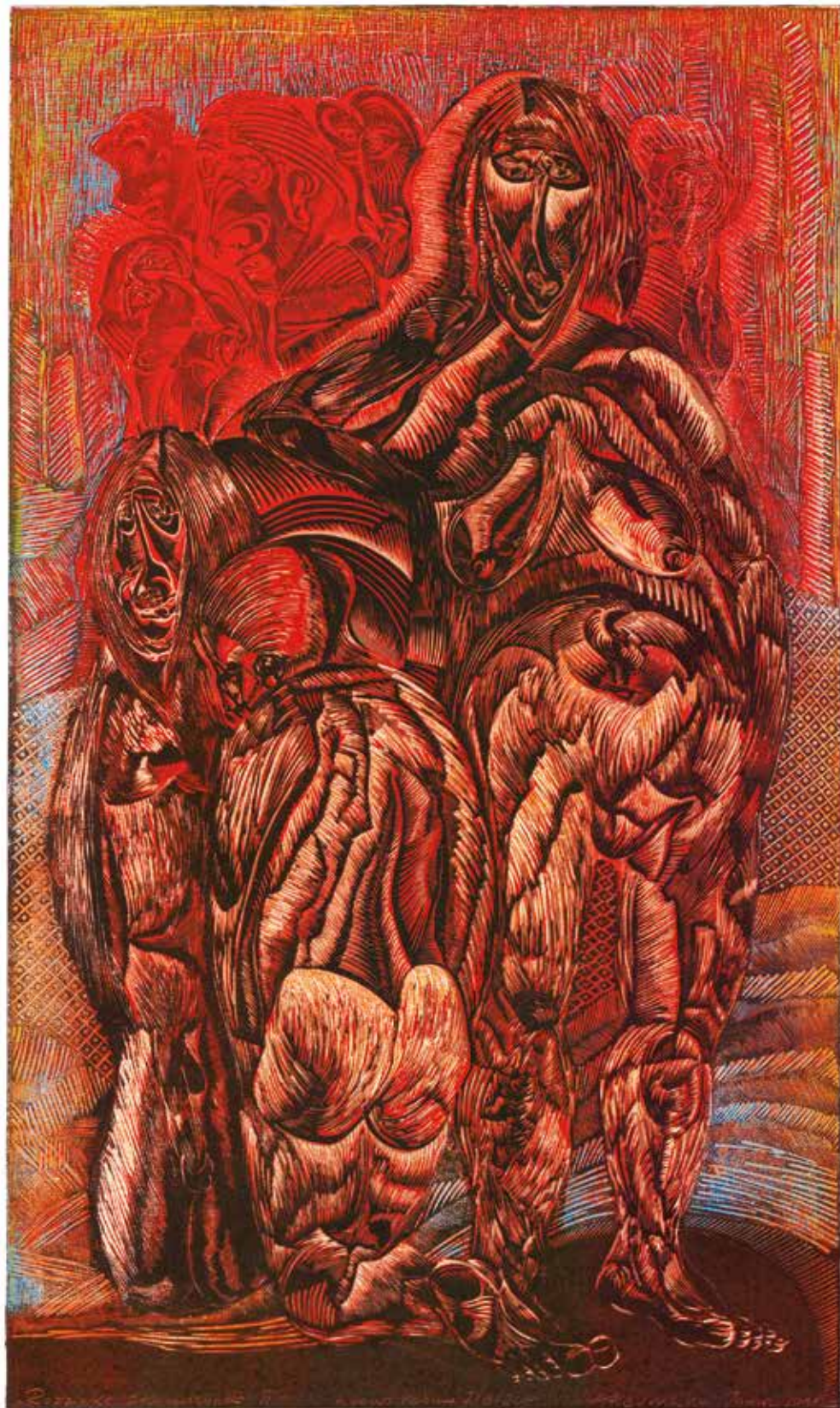
ekspresyjny „gest” może być realizowany na różne sposoby. Jak pisze Gustaw René Hocke: *może być pełen wdzięku lub brutalny, uprzejmy lub agresywny*. Monstrualna figuracja Łukasza Butowskiego jest niewątpliwie brutalna i agresywna. Odbija się w niej współczesny świat. Jest komentarzem do aktualnych zjawisk społecznych czy kulturowych, także religijnych. Tłum jest zawsze taki sam, czy to na stadionie piłkarskim czy w rozmodlonej procesji. Karykaturalna deformacja dotyka bezosobową grupę i jednostkę poza nią. Wskazuje na stan zwątpienia. Stawia odwieczne pytania, jaka jest prawdziwa i pierotna natura człowieka, ku czemu zdąża świat, ale i sztuka. Jedną z możliwych odpowiedzi może być list Gombrowicza do Dubuffeta, twórcy *art brut*: *Ja nie wierzę w żaden naturalny czy spontaniczny język ludzki, myślę, że człowiek jest zawsze zdeformowany, że każda forma jest ograniczeniem i kłamstwem. Jedyne co może – to zrozumieć, że to, co mówi, nie wyraża go w pełni – zachować dystans wobec Formy*.

Waldemar Marszałek (dyplom 1985). Od początku jego twórczość zdominowała litografia. Zajmował się też równolegle projektowaniem graficznym, głównie interesowała go ilustracja jako sposób komunikacji, bez potrzeby werbalizacji. W okresie od 1994 do 2004 roku skupił się wyłącznie na malarstwie i rysunku, by rozpocząć trwającą do dziś przygodę z grafiką cyfrową. Ta znamienita dla niego droga przez różne dyscypliny, związane z odmiennymi możliwościami warsztatowymi, określa specyficzny rys twórczości Marszałka, której z jednej strony towarzyszyła świadomość odrębnych możliwości warsztatowych, ich ograniczeń i celów, a z drugiej wyzwanie, by sprawność w dysponowaniu nimi podporządkować własnej artystycznej wizji. Podkreśla znaczenie rzemieślniczego kunsztu i formalnego piękna, odnajdywanego w dawnym malarstwie. Ślad tych fascynacji odnaleźć można w jego litografiach inspirowanych malarstwem rokokowym i obecnymi w nim scenami włoskiej komedii *dell'arte*, motywami teatralnymi i karnawałowymi, ale także klimatem malarstwa Marca Chagalla. Nie zapożycza jednak motywów dosłownie, ale je przetwarza. Kamień litograficzny był dla niego jak blejtram „zapraszający do malarskich szaleństw i popisów”. I rzeczywiście jego litografie mają bogatą tkankę malarską i niezwykłą ikonografię. Postaci w fantazyjnych przebraniach, kryzach, kapeluszach, zawieszone w przestrzeni i zaskakujących kontekstach, wprowadzają w świat nierealny i niepokojący o ukrytych podtekstach znaczeniowych. Znamienne jednak, że w tych kompozycjach stosuje środki bliskie grafice reklamowej, jak choćby technika fotomontażu, kolażu czy kadrowania. Figury ludzkie i zwierzęce mają charakter hybrydycznych tworów, złożonych z nieprzystawalnych części, fragmentów odmiennych rzeczywistości, a wszystko spaja magiczna aura z pogranicza jawy i snu. Artysta programowo unika kontekstów i realiów współczesności, także „ważnych” tematów.

Doświadczenia warsztatu malarskiego i litograficznego przenosi Marszałek do grafiki komputerowej. Punktem wyjścia były własne obrazy olejne, które poddawał obróbce cyfrowej. Nowa technologia zafascynowała go na tyle, że zade-

klarował definitywne rozstanie z litografią, którą zajmował się 20 lat. Nieograniczone możliwości manipulowania obrazem, możliwość szybkiego osiągnięcia zamierzonego efektu czy jego weryfikacji, były dla niego przekroczeniem tych wszystkich ograniczeń i barier technologicznych, jakich doświadczał w litografii. Potrzebę zmiany uzasadnia świadomość wyczerpania możliwości dalszego rozwoju własnego sposobu wyrażania w ramach dyscyplin, jakie do tej pory uprawiał. Grafika komputerowa stała się więc nowym otwarciem. Niewątpliwie technologia cyfrowa odmieniła sposób wizualizacji, ale nie motywów. Pozbawiona „malarskich szaleństw” staje się bardziej oszczędna w środkach wyrazu. W większym stopniu sięga po gotowy obraz. Jest nim fotografia – portret lub akt, czasem martwa natura. Tematy znane także malarstwu. Czasem odnajdujemy ten sam motyw, ale w odmiennych anturazach czy zestawieniach, jak portret połączony z martwą naturą w funkcji fantazyjnego nakrycia głowy. Fotorafia jest przez niego traktowana jako punkt wyjścia do dalszych zabiegów. Użycie jej jest w jakimś stopniu przywołaniem dosłownej rzeczywistości, czego wcześniej jednak unikał. Natomiast sposób jej przetwarzania odrealnia ją, przywracając właściwy autorowi klimat i poetykę wcześniejszych litografii.

W latach 80., obok barwnej litografii, popularność zyskuje barwny linoryt, który dotąd nie miał w Gdańsku tradycji, poza przywołanymi wcześniej epizodami. Wywodzący się z drzeworytu, podobnie jak litografia, stał się polem eksperymentów. Na wzrost popularności linorytu miał niewątpliwie wpływ **Janusz Akermann**. Twórczość Akermanna pochodząca z lat 80. czerpie z ekspresjonistycznej tradycji, jednak artysta dopracował się własnego stylu i własnej ikonografii. Prostota narzędzia i szczerść cięcia, wywodziła się z prymitywnego drzeworytu. Jego prace mają coś z klimatu *Krzyku* Muncha. Nie jest to jednak krzyk egzystencjalnego przerażenia, a raczej witalnych, pierwotnych instynktów natury ludzkiej, zdominowanej przez emocje. Stąd tyle w tych kompozycjach fizjologii, biologizmu i prowokującej erotyki. Powtarzający się motyw „punka” (znamienny dla ikonografii *neue wilde*) jest tu w gruncie rzeczy kontynuacją modelu postaci wyobcowanej, poza nawiasem społeczeństwa i poza powszechnie akceptowanymi normami zachowań. Nawiązuje do nurtu figuratywnego informelu i ekspresjonistycznej formy opartej na karykaturze. Dla Akermanna nie były to wyabstrahowane figury. Spotykał ich w Jarocinie. Fascynowali go fryzurami, ubiorem, stylem bycia, próbą realizowania życia według zasad naiwnie pojmowanej wolności, która w opinii społeczeństwa była tylko włóczęgostwem czy chuligaństwem. Byli to „jego ludzie” i „jego gęby”, tak jak ci inni, spotykani na ulicach, bazarach, w pociągach czy parkach. Pospolici, prymitywni, tyleż fascynujący, co i odpychający. Byli pierwowzorem jego galerii karykaturalnych postaci. Ekspresję formy uzyskiwał Akermann, akcentując surową prostotę środków linorytniczych, tnąc płytę bez uprzednio przygotowanego projektu. Jego cięcia zachowują dynamizm i emocjonalny, żywiołowy gest, często brawurową nonszalancką kompozycję przy jednoczesnej precyzji wpasowania kolorów mocno kontrastowanych i agresywnych. Dynamiki dopełniają zaskakujące skróty, zbli-



43.
Janusz Akermann
Rodzinka Skurwysynka II
147 x 87 cm
linoryt
2011

żenia i oddalenia, nawarstwienia planów. Bogata tkanka różnokierunkowych cięć zbliża linoryty z tamtych lat do mięsistej, gęstej faktury malarskiej. Uprawiane równolegle malarstwo tłumaczy wzajemne uwarunkowania. Charakterystyczny linearyzm malarstwa jest powtórzeniem linorytniczych cięć lub może odwrotnie. Obie dyscypliny zbliżała ikonografia i środki wyrazu.

Po latach Akermann osiągnął mistrzowski perfekcjonizm w operowaniu narzędziem. Emocjonalny intuicjonizm, surowa brutalizacja form ustąpiła miejsca swoistej estetyzacji, choć pozostał w obrębie tej samej problematyki strywalizowanej codzienności, groteskowo przerysowanej. Cięcia nabierają wyrafinowanego zdobniczego charakteru. Przywracają odległą tradycję grafiki, zwłaszcza tej związanej z poetyką groteski, której funkcją było także zdobienie, wyzwajające nieskrępowaną wyobraźnię, wolną od obowiązujących kanonów. Wydaje się, że ostatni okres wnosi do linorytów Akermanna element zabawy formalnej, zwykłej radości tworzenia i opisu łatwości, z jaką prowadzi narzędzie w budowaniu bogatej struktury materii, złożonej z siatki ruchliwych linii, kropek, kresek, ornamentów opanowujących bez reszty płaszczyznę grafiki z uporządkowaną jednak, niemal matematyczną dokładnością. Wydaje się, że spod dłuta wytapiają się pierwszoplanowe formy, wypełniane do wewnątrz złożonymi strukturami z zachowaniem ważności całej powierzchni. Choć do mistrzostwa opanował technologię linorytu, która warunkuje cały proces przygotowania matrycy, nadal jest przekonany o znaczeniu intuicji w tym procesie i potrzebie prostego, „szczerzego cięcia”, przynależnego genezie linorytu. Nadal pracuje bez projektu, jak mówi, ma go w głowie. Najważniejszym dla niego etapem jest praca nad matrycą, to jest dla niego pole, jak blejtram obrazu, do zabawy formą, budowania różnorodnych struktur malarskich. Warstwa przedstawieniowa, łącznie z figurą człowieka, stała się teraz pretekstem do pokazania całej złożonej materii. On bawi się obrazem. Dopracował się indywidualnej technologii, innej niż metoda Picassa, której nauczał Czesław Tumielewicz. Nie postępuje się jedną matrycą „traconą”, gdzie cięcia wykonuje się na każdej z warstw, nakładanej na całej powierzchni farby – od najjaśniejszej do najciemniejszej. Akermann wycina kilka płaszczyzn i kolor nakłada fragmentarycznie z kilku matryc, uzyskując tym samym gęstość malarskiej materii. Droga do linorytu, która trwa nieraz dwa-trzy miesiące jest dla niego istotniejsza niż odbitka. Każda odbitka ma zresztą inną wersję kolorystyczną. Marzy mu się wystawa, gdzie pokazałby tylko matryce, gdyż w nich jest istota pracy nad linorytem.

Inną technologią posługują się [Magda Hanysz-Stefańska](#) i [Aleksandra Prusinowska](#), to już najmłodsze pokolenie pedagogów. Magda Hanysz-Stefańska była asystentką Czesława Tumielewicza, jak wspomina profesor, jego najlepszą studentką, a po odejściu Tumielewicza na emeryturę, naucza podstaw grafiki artystycznej pod kierunkiem Waldemara Marszałka. Aleksandra Prusinowska jest asystentką Janusza Akermanna w Pracowni Linorytu. Również wyszła z pracowni Czesława Tumielewicza, gdzie (jak Magda Hanysz-Stefańska) robiła

aneks do dyplomu z malarstwa w pracowni Macieja Świeszewskiego. Mają więc wspólny rodowód, ale efekty ich skromnego jeszcze dorobku linorytniczego są różne, jak różna jest ich wyobraźnia i temperament. Są na etapie poszukiwań tej właściwej dla siebie drogi, choć już świadome narzędzia i jego możliwości oraz własnych celów. Obie wyniosły z pracowni Czesława Tumielewicz metodę matrycy „traconej”, ale wiedzą już, że reguła kładzenia farby od jaśniejszej do ciemniejszej, nie musi być koniecznym ograniczeniem. Są dobrym przykładem na to, jak różne efekty można uzyskać, stosując tę samą metodę, wzbogacając ją własną inwencją i bliskimi sobie upodobaniami. To, co je różni na pierwszy rzut oka, to struktura powierzchni linorytu.

Magda Hanysz-Stefańska operuje różnorodnością cięć i wyczuwalną ekspresją w prowadzeniu narzędzia, natomiast Aleksandra Prusinowska posługuje się bardziej plamą barwną i scalającym rysunkiem oraz realistycznymi środkami wyrazu. W fazie projektowej korzysta z komputera i przeniesień gotowych obrazów, fotografii, czasami wręcz rozpoznawalnych cytatów z historii sztuki. Wcześniejsze, czarno-białe grafiki są bardziej „linorytnicze”. Drobne regularne cięcia tworzą siatkę niczym raster w obrazie fotograficznym, rozłożonym na punkty, budują światłocień. W linorytach barwnych stosuje farbę transparentną. Lawowanie, przenikanie kolejnych warstw barwnych daje efekty malarskich laserunków, jak w cyklu realistycznych pejzaży, bardzo nastrojowych, w klimacie bliskim litografii Wyczółkowskiego. Z czasem pojawiają się bardziej złożone geometryzowane, krystaliczne struktury, zwłaszcza w ostatnich, gdzie realistyczny detal zderza się z przestrzenią wykreowaną formami geometrycznymi i abstrakcyjnymi. Wydaje się, że wątki kreatywne zaczynają zdobywać przewagę nad realistycznymi.

Magda Hanysz-Stefańska na matryce linorytu przenosi swoje malarstwo. Malarski szkic, a czasem gotowy obraz jest projektem jej linorytów, niezwykle bogatych, tak w materii, jak w warstwie ikonicznej. Buduje zarówno plamą, jak i „dzierga” linią fantazyjne kształty. Stawia sobie zadania kompozycyjne i dekoracyjne. Stylizuje kształty i barwy. Rządzi w jej linorytach świat bogatej wyobraźni i fantastyki, zawieszony w umownej przestrzeni, swobodnie lewitujący, wyzbyty praw grawitacji. Niezwykłe hybrydyczne twory, ludzkie i zwierzęce, wplecione w ornamentykę baśniowej architektury czy stylizowanej roślinności tworzą jeden organizm bliski poetyce groteski z jej zdobniczymi funkcjami. Pojawiające się motywy egipskie czy hinduskie wydają się być pretekstem dla rozwinięcia ornamentalnych opisów.

Niewątpliwie twórczość Janusza Akermanna, a także jego praca pedagogiczna przyczyniły się do popularności linorytu barwnego, który jest ewenementem w skali Polski. Ma on swoją określoną specyfikę, wynikającą z faktu bliskich relacji z malarstwem, bowiem to głównie malarze wnosili do niego rozpoznawalny charakter pracy nad matrycą. Staje się ona głównym polem eksperymentowania, zwłaszcza nad różnymi możliwościami technologicznymi nakładania koloru.

Kiedy w 2007 roku, dzięki staraniom ówczesnego rektora, Tomasza Bogustawskiego, Senat podejmuje decyzję o utworzeniu samodzielnego Wydziału Grafiki, Akademia jest na to nowe wyzwanie gotowa, zarówno pod względem rozwijanego przez lata zaplecza technicznego, jak i własnej, dobrze wykształconej kadry pedagogów z bogatym osobistym dorobkiem artystycznym. Powstanie Wydziału Grafiki było też rezultatem naturalnej konieczności, wynikającej z ewolucji programu kształcenia artystycznego i dostosowania go do zmieniających się realiów współczesności. Wydaje się jednak, że reliktem przeszłości pozostaje klasyczne rozumienie „warsztatu” jako rzemiosła, kojarzonego głównie z pracą manualną, „artystyczną” i przeciwstawienie jej grafice projektowej, kojarzonej bardziej z nowymi technologiami cyfrowymi. Podział na grafikę warsztatową i grafikę projektową przestaje być adekwatny do zaistniałych przeobrażeń w kulturze wizualnej, ponieważ możliwości, jakie dają techniki cyfrowe, zwłaszcza w zakresie animacji i obróbki obrazu przenikają się nawzajem w obu dyscyplinach, tej artystycznej i tej projektowej. Co więcej przenikają także do malarstwa, co daje się zauważyć w twórczości tych artystów, którzy równolegle uprawiają grafikę i malarstwo, a także zajmują się projektowaniem.

Najlepszym przykładem jest wielowątkowa twórczość [Sławomira Witowskiego](#). Był ważną postacią lat 80., kiedy razem z Akermannem, Gorlakiem i Marszałkiem wytyczali nowe perspektywy dla przemian, jakie dokonały się w gdańskiej grafice. Choć jako główną specjalizację wybrał grafikę projektową, nie rozstał się z malarstwem ani z grafiką artystyczną. Odmienne dyscypliny nie tylko wzajem się uzupełniają, ale także tworzą wspólny mianownik artystycznego przekazu, dla którego istotny jest literacki kontekst i charakterystyczny dla grafiki projektowej skrót myślowy. Nie ogranicza się do wyboru jednej techniki. Właściwa mu postawa ironisty skłania go do widzenia świata trochę jak w krzywym zwierciadle. Inteligentny dystans przyjmuje też wobec wszelkich zestandaryzowanych form i treści. Jak w dawnych rycinach, idących w parze z tekstem, tak w jego grafice przedstawienie łączy z rozbudowanym literacko tytułem. Powielający się na różne sposoby świat współczesny, w tym także świat sztuki, jest tematem artystycznej penetracji.

Dla grafika projektowego naturalnym narzędziem jest komputer. Jest dla niego spełnieniem potrzeby pośpiesznej, wielowątkowej narracji, notującej przypływ zmiennych obrazów i umykających emocji. Wydruk komputerowy z taką łatwością wywiedziony ze szkicu rysunkowego, z nieoczekiwanego zderzenia gotowych obrazów, spełnia wymóg chwili. Pozwala na szybką i sprawną realizację zamysłu artystycznego. Witkowski należy do nielicznych, którym udało się środki narracji cyfrowej przełożyć na autorski, rozpoznawalny język. Droga wio-

dła od cyfrowej obróbki własnych obrazów do animacji zaaranżowanej fotografii, w której przedmiot, czy ich zestaw, w znamieny dla Witkowskiego skrótowy sposób, odnosi się do konkretnej ludzkiej sytuacji. Jego twórczość jest ewidentnym przykładem, jak przesuwają się dziś granice między poszczególnymi dyscyplinami i jak trudno dziś jednoznacznie zdefiniować grafikę artystyczną według tradycyjnych kategorii.

Warsztat graficzny obejmuje bowiem szeroki wachlarz możliwości, jakie dają różne technologie, poszerzając możliwe środki wyrazu, wiodące do zrealizowania wybranego celu. A celem może być autonomiczny wybór artystyczny lub ukierunkowany konkretnym zamówieniem projektowym. Kategoria „warsztatu” nie jest dziś różnicująca dla obu dyscyplin, ponieważ to warsztat pod wieloma względami je łączy. Wyróżnikiem staje się raczej cel. Zatem wyodrębnienie osobnych kierunków grafiki artystycznej i grafiki projektowej będzie bardziej przystawalne i adekwatne do przemian, jakie się dokonały.

Historia narodzin niezależnego Wydziału Grafiki, w tym Katedry Grafiki Warsztatowej w zmieniających się strukturach organizacyjnych gdańskiej Akademii jest niezaprzeczalnie odzwierciedleniem zmieniającej się świadomości wizualnej i rozwijanych możliwości warsztatowych. Potwierdzeniem tej świadomości jest wszechstronny program edukacyjny w ramach poszczególnych pracowni specjalistycznych, powiązanych jednak wzajemnymi relacjami. To niezbędna droga, wiodąca od opanowania różnorodnych narzędzi i świadomego nimi dysponowania do rozwoju twórczej indywidualnej ekspresji oraz autonomicznych wyborów. Niewątpliwym wyróżnikiem gdańskiej grafiki artystycznej jest, obok koloru, jej literackość. Zachowuje tym samym swoje pierwotne funkcje, których istotą był autorski przekaz-komunikat z jego indywidualizmem i prywatnością.

Jerzy Krechowicz

W labiryncie wyobraźni

Jerzy Krechowicz jest jedną z najbardziej intrygujących osobowości wybrzeżowego środowiska artystycznego. Dyplom zrobił w 1961 roku w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Borysowskiego, co nie jest bez znaczenia. Inspiracje wyniesione z malarstwa materii miały dla Krechowicza dalsze konsekwencje w realizacjach teatralnych oraz projektach graficznych i plakatowych. Przetom lat 60. i 70. był okresem niezwykle barwnym, nie tylko ze względu na dynamiczne przemiany w sztuce, ale także za sprawą rozwijającego się ruchu teatralnego, nie przypadkowo związanego z gdańską uczelnią od okresu odwilży w 1954 roku, kiedy to powstał Bim-Bom, po rok 1973, kiedy kończył działalność Teatr A. Teatr Galeria (1961–1967), obok Teatryku Rąk i Przedmiotu „Co-To”, w tej historii ma swoje wyjątkowe miejsce i znaczenie, także dla jej aktorów i głównego animatora, Jerzego Krechowicza. Do zespołu należeli: Hugon Lasecki, Adam Haras, Zbigniew Ralicki, Ryszard Patzer, Władysław Wasilewski, Wanda Kamińska, Monika Krechowicz, Andrzej Dyakowski, Andrzej Nowacki, Sylwester Wieczorek. Wynieśli młodzięńczy bagaż doświadczeń, kumulujący potencjał różnorodnych możliwości, które wykorzystywali potem, każdy osobno, w autonomicznej już drodze artystycznej. Niewątpliwie teatr kształtował też wyobraźnię i osobowość twórczą Jerzego Krechowicza. Znajdował w nim wszystkie pogranicza sztuk, jakie go interesowały. Nie przypadkiem zaprowadziły go w stronę multimediów i obrazu ruchomego, rozłożonej w czasie narracji plastycznej i dźwiękowej.

Choć Teatr Galeria miał status sceny studenckiej, swym profesjonalizmem i odkrywczością dystansował nie tylko sceny amatorskie, jakich wtedy było wiele, ale również profesjonalne. Była to formuła teatru całkowicie nowa. Scena otwierała pierwszy rozdział w historii współczesnego polskiego teatru plastycznego. Jest jednak także wiele aspektów skłaniających do pozostawienia jej w obszarach sztuki plastycznej zwłaszcza, że jej powstanie i dalszy rozwój bliższy był współczesnym nurtom sztuki, wychodzącej poza obraz sztalugowy czy rzeźbę. Teatr i jednocześnie galeria to dwie odmienne kategorie estetyczne, których połączenie zrodziło nową jakość. W intencjach twórców, głównie malarzy, istotniejsza była przestrzeń nowego sposobu istnienia sztuki – galeria właśnie. Bliższe też im były pojęcia, takie jak powierzchnia, faktura, kolor i światło, pozbawione tych wszystkich funkcjonalnych obciążeń, jakie musi respektować scenograf w teatrze, biorąc za punkt wyjścia interpretację dramatu. Początkowo TG posiłkował się również literaturą. Zafascynowany Kafką sięgnął Krechowicz po *Kolonie karną*, całą jego uwagę pochłonięta maszynieria do zadawania tortur.



44.
Jerzy Krechowicz
Termitiera (Teatr Guliwer)
scenografia
1964

Surrealnej, katastroficznej wizji literackiej podporządkowana była adaptacja. Już w tym debiucie strona plastyczna zdominowała plan literacki. Słowo pozostało na marginesie zmiennych zdarzeń wizualnych, głównie świetlnych. W kolejnym widowisku, *Pies, czyli brak psa* (1963), słowo zostało wyeliminowane. Zrodził się pomysł „zwierząt świetlnych” – choć nigdy nie zwerbalizowany, stał się ideą, do której zdążył teatr. Światło w TG nie było instrumentem oświetlenia, jakiego używa w teatrze scenograf, ale partnerem, dzięki któremu możliwy jest przekaz myśli i emocji. Również kostiumy, rekwizyty czy przedmioty nie były elementem scenograficznej oprawy. Były autonomicznymi bytami, o zaskakującym często wyglądzie i nieoczekiwanym ruchu: przeróżne skrzynie na kółkach, deski na rolkach, urządzenia absurdalne, rzeczy wydające nieoczekiwany dźwięk, np. buty z harmonią w podeszwie, balony śpiewające, płynne formy, zegary. Z punktu widzenia konwencji teatralnej przedmioty te w sposób oczywisty przekraczały tradycyjne funkcje rekwizytów scenograficznych, natomiast niewątpliwie należały do sztuki, która dzięki gestowi Duchampa i wykorzystaniu przez niego gotowego przedmiotu, zaczęła przekraczać ustalone granice i wchłaniać rzeczywistość. Teatr Galeria przestał być zjawiskiem teatralnym, jak go klasyfikowano. Podstawą takiej klasyfikacji była struktura czasoprzestrzenna, traktowana jako podstawowy wyznacznik teatralności. Tracił on rację bytu, jeśli wziąć pod uwagę ewolucję sztuki w stronę aktywności. W *Psie* występował jeszcze aktor, choć odrealniony kostiumem, tak spreparowanym, że na scenie zamieniał aktora w element architektury, stereometryczną, wielowymiarową formę. W *Termitierze* (1964) już nie. Zastępują go abstrakcyjne, plazmatyczne formy. Kolejne widowiska coraz trudniej poddawały się intelektualnemu opisowi. TG osiągnął czystą formę dzięki kolejnym przewartościowaniom środków wyrazu, które doprowadziły do zdematerializowania przestrzeni. Kolejna redukcja dotyczyła bowiem przedmiotu i wreszcie przestrzeni. Głównym bohaterem stało się światło. Od początku fascynowało zespół. Eksperymenty ze światłem nabierały znaczenia, gdy został wyeliminowany człowiek – główny nosiciel treści, a potem także przedmioty z ich mimowolnymi kontekstami znaczeń. Wtedy dopiero cała odkrywczość mogła skupić się na efektach świetlnych. Projekcje filmowe, optyczne pomysły i triki pojawiły się już w *Psie*, gdzie wprowadził Krechowicz białe płaszczyzny – ekrany, na których uruchamiał projekcje obrazów w dowolnym miejscu przestrzeni. *Termitiera* była punktem kulminacyjnym. Ujawniała cały wypracowany dotąd zasób środków i odkrytych efektów. Potem nastąpiła ich selekcja. *Traktat* (1966) pozbawiony był całej materialnej i efektownej warstwy wizualnej: rozmaitych faktur, fragmentów mechanizmów, form biologicznych i biomechanicznych, co więcej, został pozbawiony namacalnej przestrzeni. Zamiana białych ekranów na czarne powodowała, że przestrzeń przestała być postrzegalna i zaczynała istnieć w innym, duchowym wymiarze. Tak powstało środowisko, w którym zaistniały „zwierzęta świetlne”. Całe zdarzenie nierozdzielnie sprzężone z dźwiękiem rozgrywało się tylko w materii świetlnej. Zapis muzyczny Janusza Hajduna miał specyficzną formę graficzną. Kulistość miała wartość dźwięku narastającego, zdolnego do rozszerzania lub kurczenia. Zygza-



kowatość to także dźwięk i jednocześnie sposób poruszania. *Inwazja* (1967) była ostatnią realizacją Krechowicza. Idea teatru określiła się ostatecznie i zamknęła. Skończyła się możliwość jej dalszego pogłębiania. *Inwazja* była sublimacją wypracowanej dotąd estetyki. Nie było powodu jej powielać, ale „myślenie teatrem”, ruchomym przekształcającym się obrazem, pozostało na zawsze. W Galerii kumulowały się wszystkie niepokoje i przeczcucia czasu, które spełnić się miały w przestrzeni interdyscyplinarnych sojuszy tak znamienych dla współczesności, zwłaszcza sztuki multimedialnej i rozwijających się dzięki internetowi nowych systemów komunikacji.

Przez wiele kolejnych lat Jerzy Krechowicz omijał konsekwentnie galerie sztuki. Realizował się jako scenograf, reżyser, autor scenariuszy teatralnych i krótkometrażówek, głównie jako grafik i znakomity plakacista. Jego plakaty zachowują charakterystyczny dla niego styl czarno-białych fotokolaży, bogatych w liczne cytaty i znaki kulturowe, czytelne w kontekście konkretnych wydarzeń artystycznych i teatralnych. Należą do kategorii plakatu kulturalnego. Ich uniwersalna symbolika, operowanie skrótem myślowym i metaforą pozwala na „odczytywanie” ich na wielu poziomach, w szerszym planie skojarzeń, wykraczających ponad jednostkowe wydarzenie, do którego bezpośrednio się odnoszą.

Cale swoje artystyczne życie związał z gdańską akademią sztuki. W latach 1996–2002 pełnił funkcję rektora. Tytuł profesora otrzymał w roku 1963. Nie przypadkiem kierował Katedrą Mediów i Pracownią Podstaw Grafiki Multimedialnej. Fascynacja możliwościami nowych narzędzi poszerzała i ułatwiała realizację własnych projektów, zawsze jednak ze świadomością przewagi ręki i wyobraźni, która pozwalała mu scalać odległe światy przestrzeni, materii i wyobrażeń. Kolaż jako stan świadomości artystycznej, bardziej niż technika, określała charakter twórczości Krechowicza z nieodłączną dla jego osobowości postawą intelektualnego dystansu, surrealistycznej gry znaczeniami, podszytej ożywczą skłonnością do zabawy o lekkim zabarwieniu humoru, czasem ironii. Wyrazem autoironii są jego autoportrety. Widzi siebie w roli maga i szamana, alchemika sztuki. To także bohaterowie jego figuratywnych kolaży z cyklu *Figury labiryntu*. Człowiek o zwierzęcej głowie to motywy archaicznej groteski, wywodzącej się ze sztuki prehistorycznej i starożytnej. Zderza je artysta z reportażowymi wręcz obrazami współczesnego świata medialnego.

W roku 2002 zaskoczył dużą wystawą grafiki komputerowej, wystawa była tym większym zaskoczeniem, że sam nie posługiwał się komputerem. Było to dla niego narzędzie przydatne w fazie „produkcyjnej”, realizacyjnej, która może dokonać się już poza nim, choć pod jego aktywną kontrolą. Sam skupiał się na fazie projektowej, manualnej, kiedy to miał bezpośredni i tak ważny dla niego sensualistyczny kontakt z materią. Tworzył kolaże z różnorodnych przedmiotów gotowych lub z ich fragmentów, głównie metalowych, których srebrzyste powierzchnie emanują blaskiem, własnym światłem i cieniem. Ich zaskakujące zestawienia tworzą swoiste napięcia skojarzeniowo-emocjonalne. Kolaż prze-

45.
Jerzy Krechowicz
Nike
100 x 70 cm
druk cyfrowy
2002



staje być tylko nośnikiem obrazu rzeczy, staje się też miejscem akcji, zdarzenia, uwikłanego w metaforę rzeczy. Artysta wciąga widza w grę, labirynt wyobraźni, której reguły odnaleźć można w świadomości mitycznej i kulturowej. Krechowicz świadomie używa pojęcia labiryntu, uniwersalnej metafory błędzenia i poszukiwania. Sam jest pielgrzymem na tej niekończącej się drodze, ale też przewodnikiem, wiodącym widza przez nieskończenie przemienny świat obrazów. Niektóre z kolaży, zwłaszcza te z cyklu *Archeologia szuflady*, przypominają ruchome surrealne mechanizmy z *Teatru Galeria*. Z formalnego punktu widzenia stanowiły swoiste matryce graficzne. Były punktem wyjścia do skanowanego obrazu, importowanego potem do komputera, gdzie podlegał dalszej, elektronicznej obróbce. Sam autor w tym procesie pełnił rolę reżysera i scenarzysty, kontrolującego zamierzony przez niego kształt artystyczny. Korzystał z wiedzy i umiejętności programisty, świadom jednak własnego celu, ale też otwarty na nieprzewidywalne efekty, jakie pojawiają się w trakcie przekształcania obrazu (cykl *Transmutacje*). Etap pracy nad skanowanymi kolażami był w jakimś sensie powrotem do doświadczeń zespołowej pracy w *Galerii*, kiedy to jej finał krył w sobie nie do końca sprecyzowane rozwiązanie. Jak każdy eksperyment dla Jerzego Krechowicza wносił element zabawy, intrygującej go jednak do czasu, kiedy go nie znudzi. Twórczość jego zatacza krąg i powraca do tego, co zawsze było dla niego najistotniejsze, do bezpośredniego zapisu ręki, śladu narzędzia, naturalnej ekspresji materii, uległej magii wyobraźni. Istotą jego rysunków jest skłonność do mnożenia, rozdrabniania składników przedstawienia na różnorodne struktury drobnych punktów, linii i kresek. Oko odbiorcy błądzi w gąszczu trudnych do zidentyfikowania zawitych form, wypełniających arkusz kartonu w myśl zasady *horror vacui*. I trudno oprzeć się wrażeniu, że ich źródłem jest, tak typowa dla osobowości Krechowicza, potrzeba zabawy formalnej. Jest to też znamienne dla twórców groteski skłonność do przedstawiania świata jako labiryntu. Można zatem rysunki Krechowicza lokować w poetyce ekspresyjnej groteski z jej swoistą strukturą znaków wizualnych i fantastycznych tworów hybrydycznych, złożonych z części przedmiotów.

Przez ostatnie lata Jerzy Krechowicz pracuje w odosobnieniu zacisza domowego, od czasu, gdy rozstał się z uczelnią. Emerytura dotyczy jednak tylko pełnionych dotąd funkcji, nie twórczej aktywności, choć wybory możliwości i skali tej aktywności bywają już inne. Niewątpliwie jest to powrót do autonomicznego intelektualnego świata własnej wyobraźni i emocjonalnych, psychicznych ewokacji.

Jerzy Krechowicz zmarł 20 lutego 2023 roku.

46.
Jerzy Krechowicz
Tylko Opera
100 x 70 cm
tusze + karton
2009

Jacek Staniszewski

– opozycjonista zakademizowany

Samotność pozbawiona zasad to wolność dla twórcy.

J. Staniszewski

Trudno sobie wyobrazić funkcjonowanie Jacka (Jacx'a) Staniszewskiego w ramach i granicach uczelni, która ze swej natury ma swoje administracyjne ograniczenia. Funkcjonuje według przyjętych statutów, reguł, programów, wytycznych wewnętrznych i tych zewnętrznych, regulaminów itp. Jak w tym uporządkowanym z konieczności świecie może odnajdować się artysta o zdeklarowanym poczuciu wolności i niezależności, tak w sztuce, jak i w życiu? Oba sfer Staniszewski nie rozdziela. Odrzuca drogę tych, którzy wybierają wiarę w poznawanie reguł i stosownych przepisów, niezbędnych do kreacji artystycznej, a tym samym bezpiecznego życia i kariery. *Przyjęte zasady są dla nich jak poręcze wzdłuż schodów, ułatwiające wchodzenie*²⁵ – pisze Staniszewski. Osoby takie widzi jako dbające o swój wygląd i poprawność wystawiania. Nie będzie im dane przekroczyć granic wyznaczonego terytorium. On sam wybiera chaos, pozbawiony reguł porządkujących. Wybiera sztukę, która jest jego wolnością.

*Chaos niczym droga w ciemności przez las, a w zasadzie brak tej drogi. Idący zdaje się wyłącznie na intuicję, która w żaden sposób nie jest w stanie go chronić. Co rusz ulega większym lub mniejszym urazom. Stając się coraz bardziej poobijany, mutuje się w nowy gatunek, podobny rybom żyjącym na dużych głębokościach. Takie życie, mocno ograniczone w realia, odwdzięcza się bogactwem duchowych doznań, prowadząc do nieprzewidywalnego samorozwoju. Rodzaj samotności pozbawionej zasad to wolność dla twórcy, który, będąc na samym dnie, z dala od powierzchni, pełen prywatnych głębokich odczuć, pozbawiony jest wyrzutów sumienia w kontekście popełnionych gestów. Udało mi się zejść jako ta ryba na duże głębokości, gdzie panuje cisza i nie ma tłoku.*²⁶

Autokomentarz artysty, publikowany jako wstęp do jego bogatej monografii, prowokuje do spojrzenia wstecz, do początku wybranej drogi, która przypada na wyjątkowy czas przewartościowań w środowisku artystycznym Gdańsk. Staniszewski należy niezaprzeczalnie do najbardziej wyrazistych osobowości tego okresu. Wyszedł z pracowni Jerzego Krechowicza, twórcy legendarnego *Teatru Galeria*. Na Wydziale Malarstwa i Grafiki studiował w latach 1977–1983. Wybierając pracownię Krechowicza, pozostał przy nim przez dwadzieścia kolejnych lat.

25. J. Staniszewski, *Monografia* / *zebrane prace z lat 1977–2019*, Gdańsk 2019.

26. Tamże.

183

Jako jego asystent współprowadził jedną z trzech pracowni projektowania graficznego. Nazywał go swoim „mistrzem”. Niewątpliwie temperament artystyczny Krechowicza, jego zadziwiająca wyobraźnia, stanowiąca rzadkie połączenie inteligencji i niemal dziecięcej świeżości postrzegania świata, poza jego oczywistymi realiami, miała wpływ na wybór własnej drogi Jacka Staniszewskiego. Jej drogowskazem była intuicja, a kierunek pozostawał nieznany. Podobnie jak mistrz nie ograniczał swej aktywności artystycznej do projektowania graficznego, zdominowanego głównie przez plakat. Rysunek, filmy wideo, instalacje przestrzenne obok koncertów muzycznych są różnymi sposobami ekspresji, które łączy osobowość niepokorna i buntownicza. Należy do pokolenia, które w połowie lat 80., w geście niezgody, odcinając się od oficjalnie istniejących instytucji kultury, wyprowadziło sztukę na ulicę w poszukiwaniu nowych, nieformalnych miejsc w przestrzeni miejskiej. Niewątpliwie fala alternatywnego ruchu artystycznego, skierowanego przeciwko tradycji własnej uczelni, zdynamizowała gdańską scenę artystyczną tamtych lat i budowała osobowości głównych aktorów tej sceny. Jednym z nich był Jacek Staniszewski. Żeby zrozumieć jego pierwsze realizacje, niezbędny jest kontekst ówczesnych zdarzeń, które spolaryzowały środowisko i dały impuls całkiem nowym zjawiskom, przewartościującym w konsekwencji estetyczne priorytety samej gdańskiej uczelni.

W gdańskim środowisku fala nowej ekspresji była zapowiedzią nieznanych dotąd zjawisk. Część młodego pokolenia, wywodząca się z akademii (należał do niej Jacek Staniszewski), wystąpiła przeciwko tradycji własnej uczelni, pielęgnującej modernistyczny model sztuki z jej supremacją obrazu, a w konsekwencji – przeciwko oficjalnym miejscom z tą sztuką powiązanym. Dla własnej sztuki tworzyli undergroundowe, nielegalne przestrzenie, głośnie w tamtych latach i znaczące miejsca w sztuce polskiej. Dla ich opisanie krytycy użyli pojęcia „nowa szkoła gdańska”, w opozycji do terminu „szkoła sopocka”, również stworzonego przez krytyków w latach 50. Wyróżnikiem nowego zjawiska była interdyscyplinarność, swobodne poruszanie się między różnymi mediami – od malarstwa i rzeźby po sztukę komputerową, wideo-art, fotografię, land-art, performance, instalacje i obiekty – obok specyfiki miejsc, które określały wybór środków. Zjawiska artystyczne, oficjalnie nieakceptowane na uczelni, mogły rozwijać się poza nią pod parasolem Szkolnego Koła Artystyczno-Badawczego, założonego po stanie wojennym przez Grzegorza Klamana, Wojciecha Zamiarę i Kazimierza Kowalczyka. W ramach warsztatów badawczych takie miejsca powstawały w Barakach na Wyspie Spichrzów, Karlinie i Skokach. Warsztaty tworzyły alternatywny wobec oficjalnego programu studiów, którego efektem były wystawy, niemal wszystkie akcje w latach 1984–1986. Jednak, jak wspomina Ryszard Ziarkiewicz [...] *to, co możemy uznać za zapowiedź wydarzeń połowy lat 80., stało się na mniejszą skalę w pracowni grafiki Jerzego Krechowicza, który wypuścił w świat dwie wybitne osobowości – Zbigniewa Szumskiego i Jacka Staniszewskiego*.²⁷ Ziarkiewicz cenił Staniszewskiego szczególnie za „ciągłe otwartą stylistykę”, a także *zdolność do całkowitego opanowania przestrzeni i wspaniały zmysł ekspansji, anektujący na*

27. R. Ziarkiewicz, *Gdańsk – Poza ekspresję*, [w:] *Wyspa*, Gdańsk 1995, s. 40–52, publikacja przygotowana na 10-lecie galerii „Wyspa”.



47.
Jacek Staniszewski
To jest Twój Jezus
instalacja
1988

28. Tamże, s. 42.

29. Tamże.

rzecz sztuki wszystko, co znajduje się pod ręką.²⁸ Zauważa też Ziarkiewicz, że choć naturalnym zapleczem dla Staniszewskiego był ruch opozycji, związanej z grupą Klamana, to jednak pozostał on jedynym artystą występującym niezależnie, poza nawiasem grupy, zachowując ironiczny dystans do powagi preferowanej przez Grzegorza Klamana. W galerii D, w części BWA w Sopocie, zwanej też „rękawem”, wystawa *Dread Object* przyciągała tłumy (około 800 osób dziennie), jednocześnie budziła sprzeciw akademickiego środowiska, zwłaszcza kadry profesorskiej, w wyniku czego galeria D została zamknięta, a Ziarkiewicz stracił pracę po raz pierwszy. Kiedy ją odzyskał, jako dyrektor BWA w 1993 roku, Staniszewski był często zapraszany autorem, między innymi dlatego, jak wspominał Ziarkiewicz, że występował on nieodmiennie w roli *niezbyt mile widzianego gościa, który robi dużo hałasu i zamieszania*.²⁹ Budził emocje i nikogo nie pozostawiał obojętnym. Wystawom towarzyszył często koncert, w którym Staniszewski występował w roli punkrockowego muzyka. Muzyka, głośna i agresywna, z założenia rezygnująca z profesjonalnego warsztatu, stanowiła adekwatną część jego artystycznego programu.

Lata 80. przynoszą drugą falę zespołów wywodzących się z szerszego zjawiska kontrkultury, identyfikowanej z ideologią anarchistyczną. Punk to jedno z wcieleń postaci wyobcowanej, poza nawiasem społeczeństwa i jego normami. Jego wizerunek jest jednym z motywów, obecnych w sztuce tamtych lat. Wydaje się, że dla Staniszewskiego muzyka należy do sfery wolności. Poświęcił jej kilka wczesnych prac, jak *Rock'n'roll* z 1989 roku – wielofigurowa kompozycja w stylistyce typowej dla nowej ekspresji z punkowymi figurami, a także wcześniejsze – *Blues* (1981), *Ray Charles* (1983) czy *Fats Waller* (1983). Wszystkie w technice akrylu na papierze. Te ostatnie łączy motyw klawiatury, który nadaje rytm kompozycjom, oszczędną prostotę i syntezę formy, która sprowadza temat do symbolicznego znaku, myślowego skrótu. Pod tym względem należą do wyjątkowych i osobnych w kontekście wielowątkowej twórczości Staniszewskiego. Prace te łączą się z jego aktywnością muzyka i performer, jak również plakacisty, dokumentującego działalność takich formacji, jak *Chłupot Mózgu*, *Maszyna do Mięsa* czy *The Plemniors*. W składzie tych formacji Staniszewski występował jako gitarzysta. Ostatni z wymienionych zespołów był formacją muzyczno-performerską. Powstał około roku 1993. Koncertował głównie w klubie Siouxi w Sopocie, także podczas wystaw *Dread & Vision* w PGS w Sopocie. Reaktywowany w 2003 roku na potrzeby performance'u *Oddajmy Elvisa społeczeństwu*, miał miejsce w klubie Ucho w Gdyni. Warto dodać, że w latach między 1984 a 1991, kiedy jeszcze można było mówić o integracji niezależnego środowiska, związki muzyki z artystami były szerszym zjawiskiem kulturowym i obyczajowym, którego wspólnym mianownikiem był nonkonformizm i sprzeciw wobec powszechnie przyjętych zasad. Na Wyspie Spichrzów, terenie dzierżawionym przez PWSSP, gdzie Grzegorz Klamana prowadził pracownię techniczną rzeźby, współpracowały ze sobą różne formacje. Z artystami grupy Tot-Art współpracowali muzycy z grupy Mitość – Mikołaj Trzaska i Ryszard Tymon Tymański. Wspólne akcje i projekty miały często

kontekst polityczny. W Barakach na Wyspie Spichrzów w 1987 roku Staniszewski budował prowokacyjne otłarze z ukrzyżowanymi prymitywnymi kukłami. Były nie tylko prowokacją, ale też oskarżeniem z moralizatorskim autokomentarzem, wyrysowanym odręcznie na ekspresyjnych figurach: „Tak, to twój Jezus, którego codziennie krzyżujesz swoimi uczynkami”. Motywy ukrzyżowania, drogi krzyżowej, wygnania z raju były tematami całego cyklu instalacji i rysunków we wczesnym okresie twórczości, w którym artysta ujawniał talent świetnego rysownika. Łączył instalacje z rysunkiem. Stałym elementem jego wcześniejszych instalacji był też ekran telewizora – służył jako synonim represji i nadzoru, epatowania sensacyjnymi scenami przemocy. W jednej z akcji z udziałem autora (*Wirtualny cud* 2006) ze skrzynki telewizora wylewała się w pewnej sekwencji zdarzenia czerwona farba. Podczas pokazu *Perseweracja Mistyczna i Róża*, otwierającego dyrektę Ryszarda Ziarkiewicza w BWA w Sopocie (1993) Staniszewski pokazał instalację *Idealna symetria gwałtu*. Centralnym elementem instalacji był ekran telewizora ze zbliżeniem oka. Wyizolowane, pojedyncze oko to motyw znany historii sztuki. W średniowieczu było to oko Boga, najwięcej przykładów znajdziemy w manieryzmie. W połączeniu z zegarem oznaczało subiektywność widzenia, rozpoznającą chwiejny świat przemijalności i zmienności.³⁰ Oko z instalacji Staniszewskiego ma raczej funkcję wszechobecnego obserwatora i kontrolera. Z czasem ekran telewizora zastępuje komputer, który staje się dominującym narzędziem w tworzeniu wirtualnych obrazów.

Jeśli we wczesnej twórczości dominuje rysunek i techniki malarskie łączone z instalacją, to ostatnie lata zdominował plakat. Pod względem tematycznym można podzielić go na kulturowy, społeczny i polityczny. Fakt, iż funkcją plakatu jest informacja, w szczególnych okolicznościach propaganda, a jego naturalnym środowiskiem jest przestrzeń publiczna, przekazywane treści mają niebagatelną możliwość oddziaływania na widza. Autor z pełną świadomością przywraca funkcje propagandowe plakatu w pozytywnym znaczeniu tego słowa – jako środek wpływania na świadomość odbiorcy. Pracownię, którą prowadzi Staniszewski na Wydziale Grafiki, nazywa wprost – Pracownią Propagandy Społecznej. Zadania, jakie stawia studentom, mają charakter programowo zaangażowany. Jest artystą wyjątkowym, zwłaszcza we własnym środowisku, którego mit założycielski „szkoły sopockiej” wykształcił pięknoduchowskie postawy, stawiające estetykę ponad etyką. Demonstrowana przez artystę postawa nonkonformisty jest w gruncie rzeczy wyrazem postawy etycznej, braku zgody na niegodziwość świata. Sztuka staje się jedynie możliwym orężem walki, a wybór środków adekwatny do realnego okrucieństwa obecnego w świecie rzeczywistym. Jako źródło swojej estetycznej i etycznej postawy wskazuje subiektywnie przeżyte wydarzenia grudnia 1970. Jako nastolatek był świadkiem brutalnego ataku milicji. *To był koniec dzieciństwa – napisał – od tej pory sercem i umysłem byłem po stronie ukrywających się, ściganych, od czasu do czasu zamieniających się w ścigającego*.³¹

Gwałt i przemoc wywołują w sztuce Staniszewskiego równie gwałtowne formy ekspresji. Obecne były we wcześniejszych instalacjach, wspomnianych już otła-

30. G. René Hocke, *Świat jako labirynt*, Gdańsk 2003, s. 127–138.

31. J. Stanisławski, *Monografia...*, s. 13.

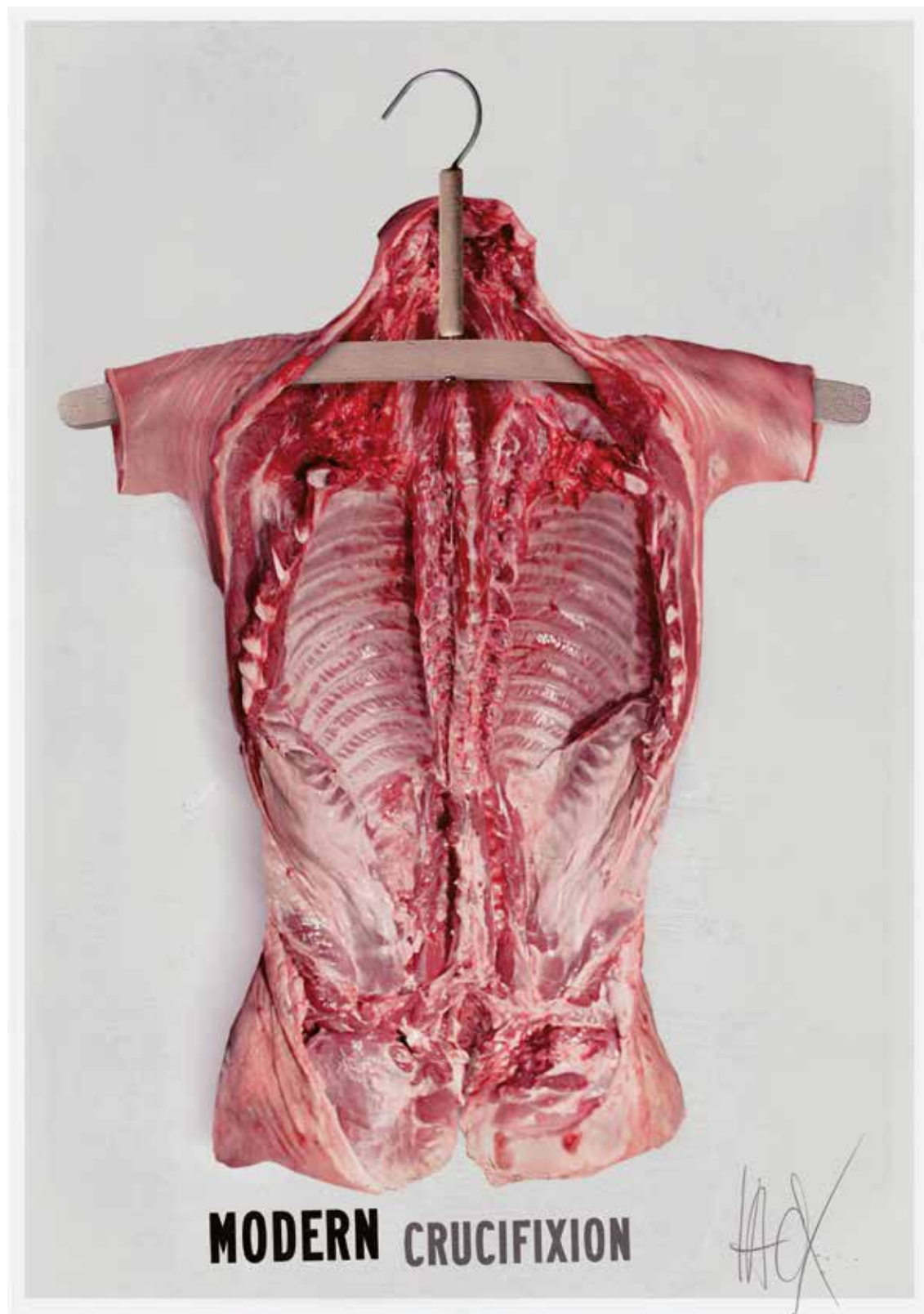
32. G. René Hocke, *Świat jako labirynt...*

rzach i ukrzyżowaniach, i znalazły dalszą kontynuację w plakatach, których źródłem są obrazy – fotografie obecne w cyberprzestrzeni internetu. Wykorzystuje funkcje plakatu jako komunikatu społecznego, choć swoje plakaty traktuje unikatowo – jako obrazy. Liczba drukowanych egzemplarzy jest ograniczona. Trudno w nich oddzielić estetykę od etyki i funkcji poznawczych, informacyjnych. Równie trudno zamknąć je w ramach plakatu. Balansują na granicy grafiki, reportażu czy dokumentu. Wskazują na ambiwalentną naturę mediów, które z jednej strony dają sztuce nowe narzędzia w postaci środków wyrazu i wolności komunikacji, a jednocześnie stanowią źródło różnych zagrożeń – kontroli, przemocy, agresji. Technika powstawania obrazu, mechanizm budowania informacji powodują, że odróżnienie prawdy od fikcji staje się problematyczne. Za technikami tymi kryje się bowiem możliwość manipulacji, wpływania na rzeczywistość. Fake news'y czy hejt to nowe i powszechne formy przemocy w internecie.

W sensie technicznym stosuje Staniszewski metodę kolażu, podobnie jak jego mistrz, Jerzy Krechowicz. Krechowicz jednak wykonywał żmudną ręczną pracę, wycinając z czasopism wybrane fragmenty reprodukowanych zdjęć. Kolekcjonował stosy tytułów kolorowych pism, które były źródłem informacji o świecie i jednocześnie tworzywem, przetwarzanym we własne, niepowtarzalne obrazy. Opracował nawet własną technikę scalania gotowych fragmentów w nową jakość wizualną kompozycji. Nie korzystał osobiście z komputera, a jego komputerowe grafiki wykonywali informatycy, oczywiście wedle „scenariusza” artysty. To, czego Krechowicz dokonywał za pomocą nożyczek, Jacek Staniszewski osiąga w znacznie większym zakresie możliwości, korzystając z rewolucyjnej techniki internetu. Za pomocą skomplikowanych programów graficznych może warstwowo nakładać obrazy, segmentując je i fragmentaryzując. Wykorzystuje z internetu pliki gromadzonych, interesujących go motywów, z których montuje swoje wirtualne kompozycje hybrydycznych tworów. Niepowtarzalny styl i kolorystykę uzyskuje za pomocą specjalnych profili barwnych.

Hybrydyczne twory Jacka Staniszewskiego mają w sztuce odległą tradycję, poczynając od wczesnych grotesek, przez sztukę i literaturę gabinetów grozy okresu manieryzmu, niektóre dzieła Michała Anioła, Tintoretta, El Greca, Dürera po współczesne potwory Chagalla, Ernsta czy Dalego. Manierystyczną skłonność do rozdrabniania składników świata, fragmentaryzacji anatomii, fascynację monstrialnością odnaleźć można w literaturze i sztuce okresów doświadczanych grozą wojennych okrucieństw, w czasach epokowych kryzysów, kiedy świat rozpada się w swoich podstawowych zasadach. Są to wszystko świadomie stosowane środki estetyczne, bez względu na epokę. Wskazują na stan zwątpienia w otaczający świat.³² Sztuka współczesna także nie jest wolna od tej estetyki, zwłaszcza w sztukach multimedialnych, w instalacjach i różnych formach wirtualnych. Przyczyna jest zawsze ta sama. Ryszard Kluszczyński kwalifikuje ją jako estetykę gwałtu.

Estetyka gwałtu rodzi się z subiektywnego doświadczenia przemocy w świecie realnym, z uświadomienia sobie roli mechanizmów władzy w strukturze relacji



33. R.W. Kluszczyński, *Lwagi na temat estetyki gwałtu w sztukach medialnych*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 4 (12), s. 146.

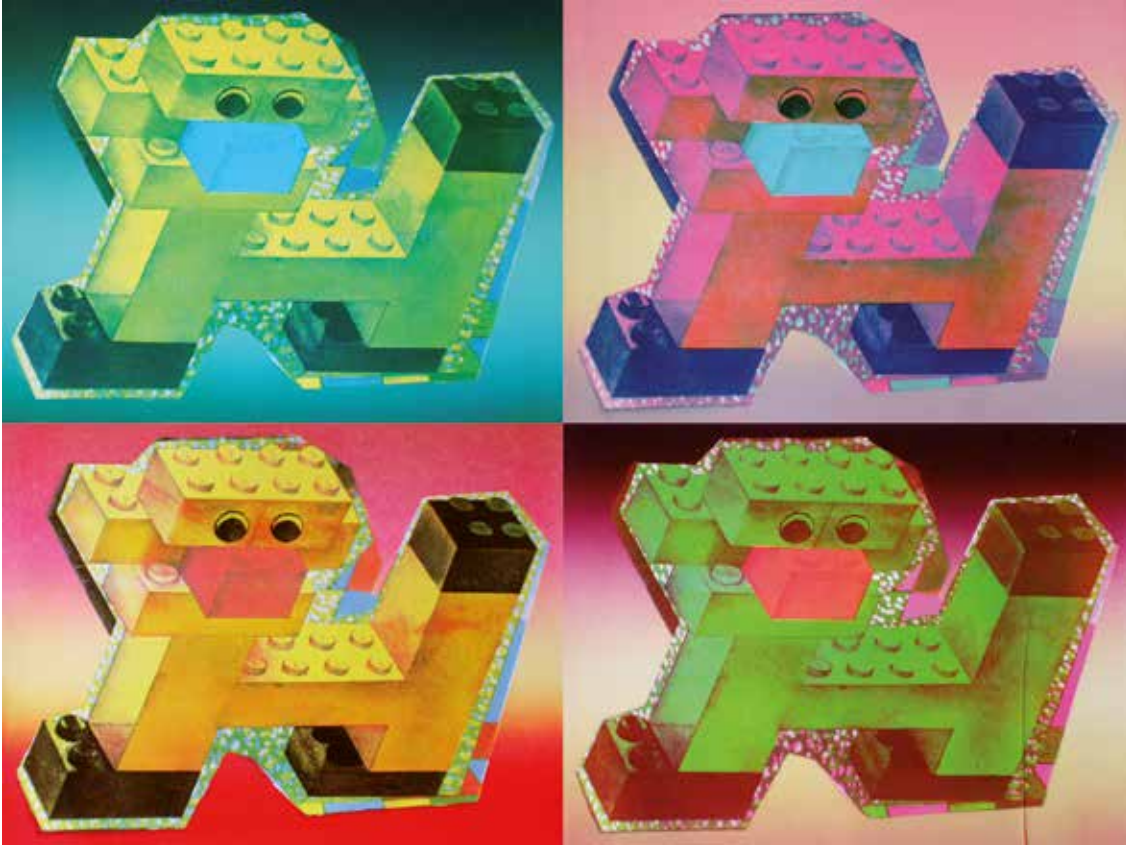
międzyludzkich, z poczucia wyobcowania, z niezgody na uległość wobec ustanowionych gdzieś i kiedyś reguł, praw czy hierarchii. Sprzeciw ten może mieć podłoże polityczne, społeczne, obyczajowe. W każdym przypadku jest odczuwany jako imperatyw działania. Sztuka staje się wówczas polem walki, a każde dzieło wyzwaniem rzuconym wrogemu, nieakceptowanemu światu.³³

Polem walki jest sztuka Jacka Staniszewskiego, a tematem – nieustająca wojna toczona od zawsze na różnych frontach ideologicznych. Często materia ciała ludzkiego jest tożsama z materią przedmiotów czy zwierząt lub traktowana wymiennie. Ciągłe powiększany cykl portretów zamiast twarzy przedstawia ich kalekie destrukty łączone z przedmiotami. Są jak zrujnowane domy, których są integralną częścią. To ewokacja ludzkich lęków i dojmującego poczucia utraty bezpieczeństwa. Ścięte pnie drzew zamiast stojów odkrywają krwawą ludzką tkankę (z cyklu *Wojna jest zła*) lub też ranione ciało człowieka zestawione jest z mięsnym daniem na talerzu, szaszłykiem czy upieczonym kurczakiem (z cyklu *W czasach Konsumpcji o Wolności*). Komentarzem do nich jest diagnoza: *Spółczesność nie może poradzić sobie z rzeczywistością! Ucieka więc w konsumpcję*. W innych poruszających obrazach ciała poddawane są wymyślnym torturom. Wieszane, krzyżowane, odkrywają anatomiczne wnętrza ni to ludzi, ni to zwierząt. Ich tkanka mięsna jest tożsama. Są zżerani i sami zżerają. (*Psycho Hunters, Nice to Meet You, Para, Hit Me, Real Portrait of Meat Cubism, Modern Crucifixion*). Tytuły prac można by mnożyć. Wyobrażenia artysty nie stawia żadnych granic w okrutnych, wręcz delirycznych fantazjach na temat ludzkiego ciała i jego przekształcaniach. Kiedy zło jest wszechobecne i przestaje robić wrażenie, przeobraża się w abstrakcyjnego potwora – monstrualną ośmiornicę (z cyklu: *Jeśli realne zło nie robi już wrażenia, należy pokazywać zło wymaginowane*). Obrazy tego cyklu przypominają sceny, wyjęte z filmu *Wojna światów*. Prace te wywołują często konsternację i dyskomfort, czasem odrazę i wstręt. I o to artyście właśnie chodzi. Nie zależy mu na komforcie odbiorcy, na jego przyjemności estetycznej z obcowania z dziełem, raczej na emocji, która zastępuje kontemplację. Estetykę ich można kwalifikować niewątpliwie jako estetykę gwałtu.

Droga zawodowa Jacka Staniszewskiego od miejsc nielegalnych, undergradowych po renomowane i prestiżowe galerie, m.in. PGS w Sopocie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, także galerie w Paryżu, Berlinie, Hannoverze, Shanghaju, wreszcie rola nauczyciela akademickiego świadczy o randze jego aktywności artystycznej, ale też pełnoprawnym miejscu nowych mediów w edukacji Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Walka o tę pozycję była między innymi udziałem Jacka Staniszewskiego. Sprzyjały jej oczywiście ogólne, nie do powstrzymania, procesy przewartościowań, związane z rozwojem nowych środków komunikacji.

48.
Jacek Staniszewski
Modern Crucifixion
100 x 70 cm
druk atramentowy
2017

Lego-świat według Zbigniewa Gorlaka



49.
Zbigniew Gorlak
Pies
30 x 40 cm
litografia
1998

Klocki lego są jednym z najbardziej zadziwiających fenomenów współczesnej kultury masowej. Można wręcz powiedzieć, że stały się ikoną dzisiejszego konsumpcjonizmu. Skala rozwijanego wciąż przemysłu systemu lego i niestąpnego popytu rynkowego skłaniać musi do refleksji nad tym niezwykle zjawiskiem w jego różnorodnych aspektach kulturowych, socjologicznych i edukacyjnych. System bowiem przekroczył pierwotne funkcje edukacyjnej zabawki dla dzieci. Bawią się nim z powodzeniem dorośli nie tylko „dzieciakiem podszyci”, ale także artyści, tworząc z gotowych modułów niezwykle obiekty. Powstał nawet nowy nurt „sztuki lego”. Najbardziej znanymi reprezentantami tego nurtu są Natan Sawaya i Marco Sodano, którzy budują z lego repliki popularnych dzieł wielkich mistrzów, Sawaya – także rzeźby. Są one wyrazem fascynacji nieograniczonymi możliwościami systemu, który wychodzi poza przewidywalne instrukcje producenta. Najgłośniejsza jednak i najbardziej kontrowersyjna stała się praca Zbigniewa Libery. Jest jednak o tyle ważna, że w przeciwieństwie do innych wnosi wątki krytyczne, wskazując na dwuznaczność tak pozornie niewinnego produktu. Libera zbudował z niego obóz koncentracyjny, wykazując, jak racjonalność systemu wymyka się spod kontroli.

Możliwości kreatywne systemu lego zauważył też Zbigniew Gorlak, który w swoim malarstwie i grafice od dawna poruszał się w kręgu kultury masowej, badając bardziej morfologię obrazu i wpływ na wyobraźnię odbiorcy. Posługiwał się wtedy techniką kolażu w powiązaniu z charakterystyczną dla popkultury ikonografią, odwzorowującą kalki wyobraźni, ukształtowanej przez kulturowe wzorce i massmedia. Fragmentaryczność przedstawień, ich zaskakująca kombinatoryka wносиła element gry, manipulacji obrazem z dystansującą ironią, czasem groteską.

Dla artysty, który od lat poruszał się w obszarze kultury konsumpcyjnej i lansującej ją reklamy, klocek lego nie mógł pozostać niezauważalny. W jego twórczości pojawił się w sposób naturalny i oczywisty jako nowy fetysz kulturowy, synonim standaryzacji i metoda manipulacji, tym groźniejsza, że podana w atrakcyjnej, z pozoru neutralnej formie. Początkowo był jednym z motywów szerszej narracji wizualnej. Występował w funkcji rekwizytu świata dziecięcej zabawy, zastępczego przedmiotu pożądania, zamiast psa czy kota. Z czasem jego ranga wzrasta. W obrazie *Czempion* dominującym obrazem-kluczem jest swoisty tańcuch pokarmowy, który wieńczy cudowny klocek lego. Wszystko jest do przetknięcia.

W ostatniej serii obrazów Gorka kłosek lego staje się głównym elementem konstrukcyjnym, wpisanym jednak w ciąg znanych historii sztuki motywów. Serię otwierają proste wieże, które w kolejnych obrazach ulegają rozwinięciu w bardziej skomplikowane budowle architektoniczne w pustej, jakby martwej, teatralnej przestrzeni. Realistyczne środki wyrazu, rytmiczny układ światłocieni nadaje im surreálną poetykę, bliską klimatowi obrazów Giorgio de Chirico. Obok wątku architektonicznego pojawia się wątek figuratywny. Malarz i grafik wykorzystuje postaci różnych zestawów tematycznych systemu lego, wpisując je w ornamentalny układ rozety lub tworzy z nich sceny zbiorowe w konwencji karnawałowego pochodu ze śmiercią na czele. Motyw karnawałowy znany jest ikonografii powiązanej z kategorią groteski, a także z francuskich przedstawień teatru marionetek. Natomiast pochod śmierci na koniach można powiązać z apokaliptycznymi wizjami, tyle że śmierć ma postać plastikowego ludzika z uśmiechniętą buźką. Niewątpliwie przedstawienia te są degradacją wielkich tematów w sztuce, a także kultury współczesnej, która odbiera powagę śmierci, zamieniając dawną symbolikę *memento mori* w popularny gadżet wszechobecny na różnych produktach konsumpcyjnych, w tym także w obszarze mody. W równie groteskową poetykę wpisują się sceny para-batalistyczne z plastikową armią lego, inspirowaną pośmiertną armią pierwszego cesarza Chin, Qin Shi Huanga. Plastik według artysty staje się uniformem współczesnego świata, tandetny, a jednak paradoksalnie trwały, nie podlegający łatwemu rozkładowi.

Premierowy pokaz nowej serii prac Zbigniewa Gorka miał miejsce w galerii „Pionowa” w Gdańsku w dniach od 13 marca do 18 kwietnia 2014 roku. Motyw klocków lego wykorzystywał artysta zarówno w malarstwie, jak i grafice.

Sławomir Witkowski

Sztuka jak podróż Drogi do wolności

Sztuka towarzyszy mu przez życie, mówi, że jest jak podróż w zmiennym rytmie zdarzeń, zarówno tych widzianych z perspektywy 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, ceniłam sobie zawsze 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 kryje się za ich dziełem. Często oficjalne relacje artysta – krytyk, przekształcały się w wieloletnie przyjaźnie. Tak też było w wypadku Sławka Witkowskiego. Poznałam go w BWA. Rozkładał swoje wielkoformatowe prace na papierze, przygotowywane właśnie do ekspozycji w Rotundzie. Był rok 1991. Z pasją opowiadał o koncepcji swojej instalacji, której przewodnim ideowym motywem był obraz *W poszukiwaniu wolności*. Łączyła ona obrazy z ruchomymi elementami przestrzennymi, światłem i dźwiękiem. Działania te mieściły się w szerszej tendencji do niwelowania granic między poszczególnymi dyscyplinami. Była to pierwsza wystawa indywidualna, ale już wcześniej jego nazwisko znane mi było ze zbiorowych wystaw pokoleniowych, jak *FMR Jarocin'86* czy *Ekspresja lat osiemdziesiątych* (najważniejsza prezentacja młodego malarstwa, zorganizowana przez Ryszarda Ziarkiewicza w sopockim BWA w 1986 roku). Brat też udział w akcjach, podczas których artyści wychodzili ze swoimi pracami poza galerie, w przestrzenie miejskie. Rodziło to czasem polityczne reperkusje, jak wtedy, gdy oblepili Sopot i budynki BWA ręcznie malowanymi plakatami przy okazji wystawy *Dyplomy'85*. Prace były zrywane na mocy decyzji administracyjnych uczelni. Od tego czasu nie spuszczałam ze Sławka oka. Obserwowałam wszystkie jego przedsięwzięcia artystyczne jako krytyk, ale też, mogę tak dziś powiedzieć, jako przyjaciel. Natomiast on uczestniczył w większości moich projektów kuratorskich, kiedy prowadziłam galerie, a także był autorem projektów graficznych moich najważniejszych publikacji, w tym książki *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro. O estetyce i symbolice ciała*. Sama też wiele korzystałam z jego wiedzy z zakresu technik graficznych. Zawsze miałam poczucie związku środków wyrazu z możliwościami technologicznymi. Tego nie dało się poznać na wernisażu. Śledząc rozwój warsztatu artystycznego Sławka, wciąż poszerzane o nowe narzędzia, sama się uczyłam. Z jego bogatej i wielowątkowej twórczości 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 przewodni motyw 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 i nie były tożsame dla różnych pokoleń. Dla starszego i średniego pokolenia przemiany ustrojowe, zapoczątkowane ruchem solidarnościowym, były impulsem do rozliczenia moralnego z uczestnictwa w kulturze PRL-u. Bojkot oficjalnych instytucji był bezpośrednią reakcją na represje stanu wojennego, likwidację związków twórczych. Dla nich alternatywnymi miejscami kulturowymi stały się kościoły. W imię nowego zaangażowania sztuki tworzyli opozycyjny układ kościół – władza, którego ideowy program skupiać się miał wokół wartości narodowo-chrześcijańskich. Z tych pozycji negatywnie oceniali sztukę awangardową, kojarzoną z pozorami liberalnej polityki kulturalnej lat 70. Natomiast bunt młodego pokolenia skupiał się głównie na obszarze wolności w sztuce. Z tradycji awangardowej wybierali wątki dadaistyczne z najbliższymi im kategoriami absurdu, ironii, pastiszu, do których przynależy dystans i poczucie humoru. Poczucie absurdu życia było ich pokoleniowym przeżyciem. Wszechobecność polityki w posierpniowym Gdańsku budziła ich nieufność i obawę przed kolejnymi ograniczeniami. Na ekstremalność ich opozycji wpłynął niewątpliwie tradycjonalizm gdańskiej uczelni. Część młodego pokolenia, wywodząca się z akademii, wystąpiła nie tylko przeciwko oficjalnej sztuce, ale i miejscom z nią związanym. Dla własnej alternatywnej sztuki tworzyli miejsca undergroundowe, nielegalne przestrzenie pod gołym niebem. Przestrzenie wystawiennicze BWA w Sopocie opustoszały. To był moment, który wykorzystali Sławek Witkowski, Zbigniew Gorlak, Janusz Akermann i Waldemar Marszałek dla oficjalnego zademonstrowania w publicznej przestrzeni przewartościowań, jakie dokonały się w grafice. Decyzja była ryzykowna wobec powszechnej presji bojkotu, ale wydaje się, że był to już moment przesilenia, w którym nowa sztuka z jej manifestacją wolności stawała się faktem. Młodzi wówczas artyści zademonstrowali przede wszystkim kolor, co nie było wtedy oczywistością w gdańskim środowisku grafików, skupionych w „Oficynie”, promującej głównie czarno-białe techniki metalowe. Ich wystawa *Kolor w grafice* otwierała nowe perspektywy rozwoju technik mało popularnych, jak linoryt, litografia, szablon, monotypia. Wkrótce zmiany można było zaobserwować w twórczości grafików z kręgu „Oficyny”. Najlepszym przykładem jest choćby związany przez lata z „Oficyną” Cezary Paszkowski, który zaczął wprowadzać kolor do mezzotinty, a z czasem skupił się głównie na grafice cyfrowej.

50.
Sławomir Witkowski
ZOMO zadyma
pastela olejna + papier
28 x 22 cm
1984

Klimat zmian można też było odczuć na Wydziale Grafiki Projektowej. Rewolucja estetyczna w grafice dokonywała się jednak 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 prof. Cyprian Kościelniak. Był niewie-

le starszy od swoich uczniów, więc znakomicie się rozumieli. Zastępując prof. Marka Freudenreicha, prof. Kościelniak był przekonany, że wyczerpała się formuła polskiej szkoły plakatu z jej designerską dyscypliną, porządkiem i logiką. Stawiał na emocje i eksperyment, zasady przeciwne metodzie Freudenreicha, który w edukacji dawał prymat chłodnej kalkulacji, precyzyjnemu myśleniu i sformalizowanemu środkom stylistycznym, pozbawionym wszelkich zbędnych ozdóbników, a głównymi nośnikami informacji były fotografia i litera. W tamtym czasie było to myślenie rewolucyjne, a jednocześnie bliskie młodemu pokoleniu. Witkowski w rozmowie 1x1³⁴ tak wspomina ich czas spotkania:

To ty przyniosłeś nam tę energię i otwartość. Pamiętam jak dzisiaj, kiedy położyłeś na stole książkę z nowojorskimi graffiti z końca lat 70. i początku 80. Ja po prostu oniemiałem, jak to zobaczyłem! Wiesz, to we mnie otworzyło jakieś drzwi, zostawiło niezatarty ślad. Oprócz graffiti z nowojorskiego metra przywiozłeś 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 emocje.

34. C. Kościelniak, S. Witkowski, 1x1, Wydział Grafiki, Gdańsk 2021

Niewątpliwie polityczny kontekst czasu oraz fascynacje wyniesione z pracowni Kościelniaka, jego metody dydaktyczne, atmosfera wolności, jaką budował, były pierwszym ważnym impulsem dla podejmowanych decyzji artystycznych. Tworzyły warunki do odkrywania własnego indywidualnego wyrazu i miały wpływ na dalszy rozwój osobowości Witkowskiego. Jego wczesne prace były tego wyrazem. Poszukiwanie formy stylistycznej, która myślowy skrót narracji łączyłaby jednocześnie z emocją, stało się zasadą nadrzędną nie tylko projektowania graficznego, ale też sensem twórczości w ogóle. Emocje określały jego niezmienną potrzebę buntu i niezgody, co widoczne jest szczególnie w latach 80. i także później, zwłaszcza gdy zdecydowanej postawy etycznej wymagał kontekst rzeczywistości zewnętrznej, a ten był zawsze obecny w jego twórczości.

W latach 80. pojawiały się prace nawiązujące bezpośrednio do sytuacji społeczno-politycznej, jak *Głód* (litografia, 1986), *Pluton* (szablon, 1988), *Przesłuchanie* (litografia, 1986) czy *Zadyma* (litografia, szablon, 1987). Były sztandarowymi manifestacjami zaangażowanej postawy artystycznej. Ich zaletą jest umiejętność redukcji narracji do umownego znaku graficznego, wywiedzonego 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 był typowym reprezentantem swojego pokolenia. Jednak od

wspólnotowego ekspresyjnego gestu Witkowskiego różnił, 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, linii biegnących skosami, łamanych ostrymi kątami. Owa konturowa linia, wynikająca poniekąd z techniki szablonu, najczęściej wówczas stosowanego, staje się charakterystycznym „pismem” Witkowskiego, obecnym także w 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 *Potwórniak*, inspirowany wydarzeniami w Rumunii. Jeszcze raz dowodzi potrzeby odregulowania na przytłaczający napór rzeczywistości i określenia wobec niej swojej 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 czołgów. Hieratyczna postawa przywódców, ze zdjęciem w centrum, przemienia się w promieniujący proces agresji, którego finałem są spopielate, 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 przemianę tematów, a co za tym idzie i środków wyrazu. Wcześniejszym sygnałem przemian jest zainteresowanie twórczością Schulza, potwierdzone udziałem w wystawie *Bruno Schulz* w warszawskiej Galerii SARP w 1988 roku. Zauważalny w latach 80. renesans recepcji twórczości Brunona Schulza zbiega się z tendencjami młodego malarstwa do manifestowania irracjonalnej, pierwotnej natury, zdominowanej przez instynkty.

W kręgu estetyki Schulza. Krokodyle kontra ptaki

Choć pokoleniowym punktem wyjścia dla Sławomira Witkowskiego była „nowa ekspresja”, to jednak 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 jak w krzywym zwierciadle, ustawionym na ludzkich



drogach, a raczej bezdrożach. Intelktualny dystans przyjmował wobec wszelkich zestandaryzowanych form i treści, co uzewnętrzniał często ironicznym autokomentarzem. Jak w dawnych rycinach, tak 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. Ten nowy ton zaczyna dominować w jego sztuce po roku 90.

Za programowy obraz tego okresu można uznać *Ulicę Krokodyli* (olej, akryl na płótnie), 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, Betonowa rozmowa*). Szaleńcze tempo życia wyrażone zostało graficznym znakiem – linią, biegnącą zakolami, łamaną krzywiznami, ostrymi skosami w głąb. Dynamice kompozycji służy też cała skala środków, takich jak symultaniczność perspektyw, z wielu punktów jednocześnie i najczęściej z lotu ptaka, przenikanie planów, dominujące kierunki diagonalne i gwałtowne skróty perspektywiczne. Synonimem owego tempa czasu współczesnego są samochody. Motyw ten pojawia się często ujęty w duchu futurystycznej stylistyki (*Czarna prędkość, W niebie też są samochody*).

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. Jarmarczna kalejdoskopowa barwność świata zaczyna dominować w twórczości Witkowskiego, wypierając tematy rozliczeniowe. Spektakularność jarmarcznego świata wyraża życie jako wirującą nieustannie karuzelę lub kabaretową scenę. Pojawiają się wątki teatralne z okresu współpracy z Teatrem Ekspresji (*Tryptyk teatralny*, linoryt, 1991 czy *Wiatraczna miłość*, technika mieszana, 1991). Dynamiczne skosy i kąty ostre przekształcają się w arabeskę miękkich linii, otaczających barwne pola, nadając kompozycjom walory dekoracyjności (*Fujara Pałec, Latawce, Ogród*). Dominuje w tym okresie technika szablonu, łączona z monotypią, linorytem czy litografią. Prace są efektem prawdziwie mistrzowsko opanowanego warsztatu.

Ulica Krokodyli i *Ptaki*, tytuły prac nawiązujące wprost do prozy Schulza, są jednocześnie wyrazem identyfikacji z wartościami, które wynikały z przekonania pisarza o wyższości intuicji nad intelektem. Stąd 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 z doznaniem estetycznym. Był przekonany, że określone stany emocjonalne wywołują kolory. Szarości, bezbarwności *Ulicy Krokodyli* przeciwstawiona jest feeria kolorów przypisanych *Ptacom*. Przedmioty piękne i dobre to te, które są bezinteresowne, pozbawione praktycznych, utylitarnych funkcji,

51.
Sławomir Witkowski
Zuza i Dziady
szablon
68 x 52 cm
1988



52.
Sławomir Witkowski
Trzy Gracie
olej + płótno
140 x 180 cm
2007

35. Cz. Karkowski, *Skala preferencji wartości zakładana w utworach Schulza*, [w:] *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław 1979, s. 43–100.

przez cywilizację zdegradowane i wyrzucone poza jej obszar.³⁵ Wydaje się, że lata 90. w twórczości Sławomira Witkowskiego były w orbicie estetyki Schulza, łącznie z preferowaną przez pisarza skalą barw, wyrażającą piękno i dobro, a więc powiązanej 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, otulony ciepłym popołudniowym światłem, być może z kominka letniego domu w Sianowie, gdzie spędzają wolne chwile. Obraz wyjątkowy w jego twórczości. Realistyczne środki wyrazu budują 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 margines świadomości. Śmierć od zarania dziejów budziła lęk, ale też i fascynację. Człowiek chciał poznać jej głęboką istotę i na różne sposoby radził sobie z doświadczeniem grozy. Literatura i sztuka, zwłaszcza okresu mnieryzmu, obfituje w liczne przykłady swoistego ekspresjonizmu śmierci i wręcz kultu szkieletów i zwłok.

W malarstwie najbardziej znane obrazy Boscha, Bruegla, Ensora przedstawiają śmierć jako groteskowe ożywione postacie. Manieryści poeci zastanawiają się, czy w ogóle istnieje jakaś różnica między życiem a śmiercią, *życie jest umieraniem, a twoja twarz jest śmiercią* (Quevedo *Sny śmierci i jej królestwa*).³⁶

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. Taką też funkcję pełnią w obrazach Witkowskiego. Szkielety pojawiają się zwykle w tanecznym uścisku. Za partnera biorą sobie kobiece ciało. Koncepcja przedstawień śmierci jako ożywionego szkieletu sięga karnawałowego mitu. Jako postać karnawałowa lokuje się w tradycji groteski. Zgodnie z jej duchem ulega zabiegowi degradacji. Lęk przed śmiercią zostaje tym samym rozbrojony,

36. G.R. Hocke, *Lęk i ciekawość*, [w:] *Świat jako labirynt...*, s. 104.

szkielet przestaje straszyć. Towarzyszy ludzkiej codzienności jako integralny element codziennego życia. Tańczący szkielet w żaden sposób go nie zakłóca.

W poszukiwaniu nowego komunikatora. Cyfrowy obraz

Od połowy lat 90. przez kilka kolejnych lat skupiał się Witkowski głównie na pracy projektowej, która jest jego główną specjalizacją. Elektroniczne narzędzie jest jego naturalnym środowiskiem pracy i oczywistym było, że kolejnym etapem doświadczeń stała się grafika komputerowa. Wydaje się, że jest to czas eksperymentu i skupienia uwagi na nowych możliwościach grafiki, wywiedzionej z możliwości, które daje narzędzie, jakim jest komputer.

Grafika, bardziej niż inne sztuki, reagowała na specyfikę aktualnego czasu, nie zwykła trzymać się utartych szlaków konwencji. Komputer jako narzędzie perfekcyjne, bardziej odpowiadające współczesnej komunikacji, sprzyjało potrzebie 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 wywiedziony z rysunkowego szkicu, z nieoczekiwanego zderzenia, gotowego obrazu, spełniał wymóg chwili. Pozwalał na szybką realizację zamysłu artystycznego.

Zwykło się sądzić, iż wybór narzędzia określa specyficzne dla niego środki wyrazu. Tymczasem komputer może odtworzyć efekty właściwe różnym technikom. Obserwując grafikę komputerową Stawka, sądzę, że wyodrębnić można dwa okresy. Pierwszy etap – badawczy – ograniczał się do cyfrowej obróbki wcześniejszych prac, różniących się sposobem wykorzystania specyfiki dostępnych programów graficznych. Pozostawał na poziomie rozpoznania możliwości narzędzia, odtwarzającego środki tradycyjnych technik graficznych. Drugi etap – kreatywny – jest już tworzeniem autonomicznych obrazów cyfrowych poza dotychczasową twórczością malarską i graficzną, wywiedzionych z animacji aranżowanej fotografii. Prace powstające w okresie między 2011 a 2017 rokiem połączył autor w zbiór zatytułowany *Fragmenty*, podzielony na osobne cykle tematyczne. Każdy z nich został zaopatrzony odautorskim komentarzem.

Perfekcyjna znajomość możliwości cyfrowego narzędzia pozwala mu z jednej strony budować autonomię wirtualnego obrazu, a z drugiej wykorzystywać wszystkie wcześniejsze osiągnięcia, dzięki czemu osiąga swoistą syntezę sztuk, grafiki warsztatowej i projektowej. Łatwość, jaką osiągnął, w posługiwaniu się tym narzędziem prowokuje autora do rozbudowanej narracji, która przybiera charakter publicystycznego wręcz komentarza. Spełnia on subiektywną potrze-

bę odreagowania na poruszające go zjawiska współczesnego życia – kultury, polityki czy religii. Jak komentuje autor, dotyczą one 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 tematów jest utrata zdolności nawiązania trwałych relacji (*Przegapiona obecność*). Wielokrotnie powtarzany motyw pustego krzesła z porzucenymi częściami garderoby, staje się ekwiwalentem niespełnionej rozmowy z nieobecnym. Efektowne struktury różnorodnych materii i draperie są nie tylko formalną zdobniczą grą, ale tworzą specyficzną teatralną scenografię dla owych 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, dotyczące różnych obszarów tematycznych, dla których wspólnym mianownikiem jest ideologia, wykorzystywana jako tarcza ochronna, legitymująca w rzeczywistości ukrywane zło. Łączy je też zasada kompozycji, dzieląca obraz na segmenty, rozwijające główny motyw tematyczny w szereg osobnych obrazów-znaków, ukierunkowujących interpretację i odautorskie przesłanie. Witkowski proponuje odbiorcy rodzaj gry w skojarzenia, rebus zaszyfrowanych w obrazie treści. Przykładem jest kompozycja *Święta półka*, gdzie centralne pole stanowi zdjęcie dokumentujące rzeczywistą półkę, jaką spotkać można w wielu domach. Dewocyjne gadżety, święte figurki i obrazki, rozlokowane między użytkowymi przedmiotami, stanowią uroczysty wystrój domu, odzwierciedlając mentalność religijną domowników. Pozostałe pola interpretują charakter agresywnego katolicyzmu, zawłaszczającego przestrzeń „od Giewontu po Bałtyk”. Przestrzeń ta stanowi pole walki, a orężem walki jest krzyż. Poszczególne segmenty budowane są na zasadzie kontrastu między realizmem dokumentu a jego ekspresyjną, karykaturalną wręcz interpretacją.

Tytuł cyklu pochodzi od tatuażu na plecach więźnia, przedstawiającego ukrzyżowanego Chrystusa, który ma go chronić przed gwałtami. Owa „niedotykalność” rozpięta jest nad różnymi sferami życia indywidualnego i zbiorowego, *Polsko-chińska współpraca kulturalna* ma tę samą zasadę kompozycyjną – 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 tłumu istnień ludzkich z estetycznym porządkiem trumien, widzianych z odległej perspektywy lotu ptaka. Charakter tego cyklu bliski jest wczesnym pracom Witkowskiego z lat 80. Wnoszą one dodatkowo doświadczenia prowadzonej przez niego pracowni projektowania z zakresu zaangażowanego plakatu społeczno-kulturalnego. Zaangażowanie nie jest dla niego pojęciem zdewaluowanym.

Skażony patogenem

Jedna z ostatnich wystaw Sławomira Witkowskiego³⁷ nosiła tytuł *Patogen*, co w wypadku jego twórczości nie jest bez znaczenia, bowiem w tytułach pojedynczych dzieł, jak i całych cykli koduje się skrótowy zapis narracji, jakiej dotyczą, i jednocześnie trop interpretacyjny dla odbiorcy. Znamiennym rysem jego twórczości, zarówno graficznej, jak i malarskiej, jest waga przekazu, komunikatu artystycznego, któremu podporządkowane są zmienne środki wyrazu, podyktowane też wyborem techniki, a ich wachlarz wciąż rozszerzany, w miarę upływu czasu bogatszy, zwłaszcza jeśli chodzi o techniki graficzne. Wspomniana już wystawa obejmuje autorski wybór prac z różnych okresów, można więc wybór ten 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, dla którego świat jest surowcem i substratem własnych przeżyć i refleksji.

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

Spośród wielu historycznych koncepcji Sławomir Witkowski wydaje się być najbliższy romantycznej świadomości, której istotnym elementem jest „filozofia choroby”, z zastrzeżeniem jednak, 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 dla artysty tytułowy patogen, jak nie współczesnym określeniem stanu chorobowego. Słownikowa definicja patogenu określa go jako czynnik chorobotwórczy, który może mieć charakter biologiczny, chemiczny, fizyczny, społeczny lub genetyczny. Można więc przyjąć, że to rzeczywistość zewnętrzna jest tym czynnikiem, wywołującym stan chorobowy, a sztuka 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. Goethe określał wręcz romantyzm jako „poezję szpitalną”, Novalis zaś życie jako chorobę ducha, odróżniając człowieka od roślin i zwierząt. Jak pisał Arnold Hauser:³⁸

Choroba jest dla romantyka naturalnie tylko ucieczką przed rozsądnym uporaniem się z zadaniami żywymi, a chorowanie pretekstem, aby uchylić się od obowiązków dnia powszedniego. Kiedy twierdzi się, że romantycy byli „chorzy”,

³⁷ S. Witkowski, *Patogen. Malarstwo, grafika, rysunek*, wystawa w Sosnowieckim Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, galeria Extravaganza (18.09.–31.10.2022).

³⁸ A. Hauser, *Spółczesna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974, s. 146.

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 zwykle, 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.

Stąd, mimo wagi przyznawanej estetyce, pojmowali ją 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. W twórczości Sławomira Witkowskiego odnajdziemy echa romantycznych fascynacji, a najistotniejszą jest nieustanna przemiana, zmienność środków i stylów. Przypisując sobie nosicielstwo patogenu, lokuje się tym samym w patologicznej rzeczywistości, której sam jest wytworem ze wszystkimi demonami wyobraźni. Istotnym kontekstem romantycznej świadomości, odnajdywanej także w postawie Witkowskiego, jest rys buntu, spajający jego drogę twórczą od wczesnych lat 80. Realia świata zewnętrznego są niezmiennie obecne jego pracach.

Patogen jest konfrontacją z nowymi realiami rzeczywistości, której czynnikami chorobotwórczymi są – systematyczny demontaż państwa demokratycznego, poczynając od rozmontowania trójpodziału władzy, upadku parlamentaryzmu i praworządności, przez upolitycznienie 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. Pochodną tych negatywnych zjawisk ustrojowych jest rosnąca agresja wobec obcego i innego. W tle światowa pandemia. Dzień napaści Rosji na Ukrainę, okrucieństwo wojennych zbrodni unicestwiły prawny i demokratyczny porządek świata budowany przez 70 lat. Diagnoza tej rzeczywistości znalazła odbicie w ostatnich obrazach, których klimat określić można jako swoistą fantastykę grozy. Jest ona kontynuacją figuracji lat 80. Jednak środki ekspresji zostają zintensyfikowane, a wizerunek człowieka przybiera charakter karykaturalnych tworów groteskowych.

Rzeczywistość skłania do zintensyfikowania środków ekspresji i spontanicznego gestu, który spełnić się może w większym stopniu w malarstwie niż w grafice. Stąd dominacja wielkoformatowego malarstwa, w którym istnieje możliwość jego szerokiego, nieograniczonego zastosowania. Potrzeba ekspresyjnego gestu, realizowanego na różne sposoby, niezależnie od epoki, wskazuje zwykle na to samo – stan zwątpienia i zagrożenia czasem współczesnym i lęk przed przyszłością. Sztuka odpowiada potrzebie ucieczki od realności w świat fantastyki i snu, także groteski. Pojawia się wraz ze świadomością kryzysów i rozpadu świata w jego rudymenarnych zasadach. Funkcją groteski jest uwolnienie,



53.
Sławomir Witkowski
Człowiek (fragment)
olej + hdf
88 x 122 cm
2020

39. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276–277.

40. T. Gryglewicz, *Groteskowy świat w sztuce*, [w] *Groteska w sztuce polskiej XIX wieku*, Kraków–Wrocław 1984, s. 20.

w planie kreacji artystycznej i w planie percepcji, od tego, co straszne i co budzi lęk. Karykaturalna degradacja w grotesce przekracza miarę zwykłej karykatury, bliższa jest absurdalnego nieprawdopodobieństwa, a tym samym staje się bardziej straszna niż śmieszna. W konsekwencji wymierzona jest w panujący porządek estetyczny i społeczny. Groteskowość to świat, który stał się obcy. Jak pisze Kayser: *posiada dwie perspektywy – marzenia sennego i postawy obserwatora, która nabiera cech szyderczych, cynicznych, nawet satanistycznych. Jest próbą okiełznania tego, co w świecie demoniczne.*³⁹

Wydaje się, że Witkowskiemu bliższa jest postawa szyderczego obserwatora. Sam ocenia swoje prace jako „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 posługuje się prymitywną, antyestetyczną formą. Wyraża ona jego wewnętrzne uczucia, stan gniewu i poczucia bezsilności, a nawet egzystencjalnego lęku, co z założenia ma się przełożyć na wywołanie równie silnych emocji u odbiorcy. Cały świat przedstawiony koncentruje się na wizerunkach człowieka (*Człowiek, Człowiek 1, Człowiek 2*). Ich wspólną cechą jest zniekształcone ciało, karykaturalna deproporcjonalizacja, która wiedzie do odhumanizowanego obrazu człowieczeństwa. To potwory quasi-ludzkie, quasi-zwierzęce. W nienaturalnych pozycjach, o skręconych kręgosłupach, zwijają się lub pełzają jak gady. Ich twarze o rozwartych pyskach obnażają groźne uzębienie. Figury te wyodrębnione z tła czarnym konturem, pozbawione są wszelkich kontekstów rzeczywistości. Pojawia się też temat pandemii. Łańcuch zakażeń alegoryzuje monstrualne zwierzę, jako nosiciel wirusów, przenoszonych na ludzi. Autor posłużył się kategorią dysproporcji między skalą dominującego zwierzęcia a pomniejszonym tłumem ludzkich postaci (*Pandemia*). Do tego cyklu należą też obrazy: *Kwarantanna 1, Kwarantanna 2* i *Zamknięty*. Odosobnione w klatkach postaci ulegają odczłowieczeniu. Jedynym znakiem łączności ze światem są otwarte usta. Przemieszczenie ciała ludzkiego ze zwierzęcym, akcentowanie wszelkich otworów, jak oczy czy usta właśnie, jest typowym dla groteski przedstawieniem ciała uwikłanego w świat zewnętrzny, w stadium nieukończonej metamorfozy.⁴⁰ Akcentowanie „otwartych” części widoczne jest także w kompozycjach skupionych na twarzach-maskach (*Ludzie, Ludzie 2*). Kontynuują one wcześniejszy cykl *Kreatury*. Jest to galeria fantastycznych twarzy, złożonych z nieprzystających części. Fantastyka miesza się w nich z groteską i humorem. Intensyfikacja karykaturalnej formy postaci ludzkiej idzie w parze z dynamiką mas barwnych kompozycji, którą cechuje jaskrawa dysharmonia kolorystyczna (zestawienia czerwieni, zieleni, fioletów, różów, żółci i błękitów).

Poza groteską pozostają ostatnie, nieprezentowane jeszcze nigdzie obrazy: *Irpień – rodzina, Teatr w Mariupolu*. Cały dramat wojennej tragedii rozgrywa się w malarskiej materii tła dla pomordowanych. Ciała ofiar zaledwie zaznaczone delikatnym białym konturem. Śmierć jest tu cicha, pozbawiona patosu.

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, nadaje im konteksty współczesnych realiów. Artystyczna podróż wciąż trwa.

54.
Sławomir Witkowski
Nieludzie
olej + hdf
90 x 125 cm
2024



Spis publikacji

Grafika artystyczna. Droga do niezależności, tekst zamieszczony w: *Katedra Grafiki Artystycznej, Wydział Grafiki, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Publikacja towarzysząca obchodom 70-lecia ASP w Gdańsku*, Gdańsk 2012.

Jerzy Krechowicz. W labiryncie wyobraźni tekst opublikowany w „Autografie” 2019, nr 3.

Jacek Staniszewski – opozycjonista zakademizowany, tekst opublikowany w „Roczniku Sopotkim” 2020, nr XXXI.

Lego-świat według Zbigniewa Górlaka, tekst opublikowany w „Autografie” 2014, nr 1 (122).

Sławomir Witkowski. Sztuka jak podróż, wstęp do monografii: *Witkowski*, wyd. Wydział Grafiki ASP w Gdańsku, Gdańsk 2023.

rozdział III

Rzeźba

Między materią, formą a znaczeniem

W kręgu wartości klasycznych

W roku 1945 przybywa do Gdańska Marian Wnuk, a w roku 1949 dołącza Stanisław Horno-Popławski. Były to dwie osobowości, które zaważyły decydująco na charakterze gdańskiej rzeźby, zwłaszcza pierwszych roczników. Nie bez znaczenia był fakt, że obaj byli uczniami Tadeusza Breyera. Z jego pracowni wynieśli dobry realistyczny warsztat oparty na obserwacji natury, szacunek dla trwałych wartości w sztuce i zaufanie do klasycznych sposobów artystycznego kształtowania. Fascynacja tradycją archaicznej rzeźby greckiej i jej współczesną kontynuacją w twórczości Bourdelle'a, Maillola czy Despiau, a także zainteresowanie rzeźbą egipską, były własnością ich pokolenia i pracowni Breyera. Głowy, torsy, akty – to tematy zalecane przez mistrza, który domagał się od uczniów klarownej konstrukcji i starannego dopracowania formy z troską o porządkującą rytmikę. Skłonność do zamkniętej bryły, statyki, czasem stylizacji – były to cechy, które wyróżniały prace uczniów Breyera. Te wartości z jego pracowni, różne od impresyjnych wpływów młodopolskich, widocznych u uczniów Dunikowskiego, ukształtowały postawę wyjściową do indywidualnych poszukiwań. Zarówno Wnuk, jak i Horno-Popławski przechodzą etap klasycyzujący, nawiązujący zwłaszcza do Maillola. Ich kobiece torsy mają formy zdecydowane, silnie związane – o okrągłych, łagodnych liniach. Jest w nich dbałość o ekonomikę środków i dążenie do uogólniającej syntezy. Ten klasycyzujący i w gruncie rzeczy realistyczny warsztat, oparty na porządku natury sprzyjał łagodnemu i bezkonfliktowemu przechodzeniu na pozycje realizmu socjalistycznego. Wydaje się, że pojęciem szkoły sopockiej można objąć także rzeźbę, jeśli wziąć pod uwagę rzetelność warsztatową jako nadrzędny wyróżnik szkoły.

Pierwsza połowa lat 50. to okres sukcesów środowiska artystycznego, który jest udziałem także rzeźbiarzy. Większość twórców potwierdziła swoją akceptację dla ideowych przemian w kraju, uczestnicząc w Ogólnopolskich Wystawach Plastyki, które były przeglądem obowiązującego modelu estetycznego. *Głowa marynarza* i *Matka Bellojanisa* Stanisława Horno-Popławskiego oraz *Postać Lenina* Mariana Wnuka należały do prac nagrodzonych pierwszymi nagrodami. Wyróżnienia zdobywają także popiersia i głowy młodego Adama Smolany, ucznia i asystenta Mariana Wnuka jeszcze z czasów lwowskich. Wiara w dydaktyczną rolę sztuki, w jej moc wypowiedzania się językiem czytelnym, zrozumiałym i prostym, bliska była zwłaszcza postawie estetycznej Wnuka. Łączyła się bowiem z postanowieniem społecznikowskim, wyniesionym z tradycji szkoły zakopiańskiej, gdzie idee te były niezwykle żywe i kultywowane przez uczniów. Marian Wnuk ukończył zakopiańską Szkołę Przemysłu Drzewnego w 1926 roku. Dla niego, Kenara i innych uczniów tej szkoły nauczanie było rodzajem misji. Dla niej wielu rozpraszało swój talent, podejmując różnego rodzaju funkcje społeczne i administracyjne. Marian Wnuk był przykładem takiej postawy. W Gdańsku przebywał krótko, bo od września 1945 do 1949 roku, a jednak zostawił żywy ślad. Był współzałożycielem

Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego i współtwórcą Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Prowadził w szkole Katedrę Rzeźby oraz rzeźbę w Katedrze Malarstwa i Rzeźby Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej. Od września 1947 do 1949 roku pełnił funkcję rektora PWSSP, potem wyjechał do Warszawy, by stać się następcą Brejera. Natomiast w Gdańsku jego pracę dydaktyczną kontynuują uczniowie: Adam Smolana, Franciszek Duszeńko, Anna Pietrowiec; twórcy o tak zróżnicowanym profilu artystycznym, że narzuca się pytanie o metodę prowadzenia przez niego zajęć.

Wychowywanie młodych twórców i relizacje pomnikowe – to dwie pasje Mariana Wnuka, które miały swoje źródło w przekonaniu o wielkiej społecznej roli sztuki. Trwające do dziś w środowisku gdańskich rzeźbiarzy zainteresowanie pomnikami i rzeźbą plenerową jest być może trwałym śladem nauczania Wnuka. Dla niego kształtowanie humanistycznej postawy, otwartej wobec otaczającego świata, pomoc w odnajdywaniu własnej osobowości artysty i ukierunkowanie jej dalszego rozwoju – to były zadania istotniejsze niż bezpośrednie ingerowanie w kształt dzieła i decyzje formalne. Jak mało kto, umiał określać rodzaj talentu i jego możliwości. Nie narzucał zasad swojego warsztatu i w ogóle oddzielał własną twórczość od dydaktyki. Unikał recept i trzymania się jakiegoś stylu. Wskazywał jedynie na naturę jako na niewyczerpane źródło inspiracji. Z niej miał wynikać ład i organiczny porządek dzieła. Były to jedyne ograniczenia, jakie stawiał. Obok natury, elementem odgrywającym istotną rolę w budowaniu ciągłości kulturowej i indywidualnej drogi twórczej, była tradycja. Współczesność była dla niego kolejną gałęzią odwiecznego drzewa.

Odwołanie do natury i tradycji – to cechy kształtujące postawy estetyczne znacznej części gdańskiego środowiska rzeźbiarskiego, choć różnorodność powiązań z naturą i tradycją jest duża i w niej określają się odrębności artystyczne, zgodnie zresztą z maksymą Wnuka, by szukać podniet w świecie, a rozwiązań w sobie.

Własna twórczość Mariana Wnuka z okresu pobytu w Gdańsku nie miała potwierdzeń w licznych realizacjach. Pochłonięty nauczaniem i funkcjami administracyjnymi, realizował niewiele rzeźb kameralnych. Zostawił Gdyni *Pomnik Zwycięstwa*, rozebrany jako dzieło niestuszne ideologicznie po sierpniowych przemianach. Zostawił też uczniów, którzy przez wiele dalszych lat tworzyli zasady i wartości kształcenia rzeźbiarskiego.

W latach 50. w samodzielne życie artystyczne wchodzi kolejne pokolenie rzeźbiarzy, już wychowanków gdańskiej PWSSP. Są to uczniowie Wnuka: Elżbieta Szczodrowska, Adam Smolana, Franciszek Duszeńko, Anna Pietrowiec i uczniowie Stanisława Horno-Popławskiego: Janina Stefanowicz-Schmidt, Romuald Frejer, Zdzisław Koseda. W większości ich prac widoczne są charakterystyczne cechy, wyniesione z pracowni profesorów – odwołanie do związków z naturą, oszczędność środków wyrazu, unikanie nadmiernej ekspresji i swoiście interpretowany

realizm. Większość artystów nie odchodzi też od tematu figury ludzkiej, choć w różny sposób ją interpretuje.

Dla Franciszka Duszeńki, ucznia Mariana Wnuka, zainteresowania realizacjami pomnikowymi stały się pierwszoplanową pasją twórczą, która zdominowała klasyczną (od lat zresztą niepokazywaną publicznie) rzeźbę kameralną. Wniósł w tę dziedzinę rzeźby nowe wartości, przełamując tradycje kompozycji memorialnych, sięgające dziewiętnastowiecznego naturalizmu. Pomnik w Treblince to swoisty *environment*, który powstał z analizy samego terenu i wnikliwych studiów nad materiałami historycznymi i dokumentami obozu zagłady. Kompozycja obejmuje przestrzeń całego obozu, czyniąc z niej miejsce historyczne i symboliczne zarazem. Patrząc z perspektywy czasu, można by uznać, że dzieło to wyprzedzało popularny dzisiaj nurt – sztukę wielkich przestrzennych aranżacji, kreowania artystycznych przestrzeni związanych z ideą miejsca. Praca trwała od 1959 do 1963.

Klasyczne sposoby artystycznego wyrazu okazały się stałe i niezmiennie w twórczości Anny Pietrowiec. Z Wybrzeżem związana była od czasów przedwojennych. Wyszła z gdyńskiej szkoły malarstwa, kierowanej przez Wacława Szczeblewskiego. Rzeźbę studiowała w pracowni Mariana Wnuka. Pozostała w nurcie klasycyzującego realizmu nie tylko dlatego, że należała do pokolenia przyswajającego rzeźbie polskiej najlepsze tradycje rzeźby francuskiej, ale i dlatego, że miała świadomość własnych możliwości i nie starała się ich przekraczać. Nie wyszła poza klasyczny kanon, ani poza temat figury, głowy czy piersi, a więc ikonografię archetypicznie związaną z gatunkiem rzeźby. *Głowa Staszka* czy *Głowa Modelki* z lat 50. niosą zapowiedź tych cech stylistycznych, które znamienne będą dla wszystkich późniejszych głów, lirycznych portretów, najchętniej realizowanych przez Annę Pietrowiec. Jej rzeźbiarskie wizerunki nigdy nie zdążyły do anonimowej formy uogólniającej człowieka w jakimś symbolicznym znaku. Modelem była zawsze postać znana jej z najbliższego otoczenia lub historii. W obu wypadkach dążyła do wniknięcia w istotę charakteru, skupiając się na indywidualności i psychofizycznej odrębności. Takie podejście widoczne jest również w portretach historycznych, które interpretowane są zwykle poprzez różne atrybuty czasu czy symbole, w jakich postać utrwaliła się w pamięci kulturowej. Tych kalek wyobraźni Anna Pietrowiec zwykle unikała. Jeśli szukała w człowieku uniwersalności, to znajdowała ją w niepowtarzalności, jednostkowości istnienia. Jej liczne głowy, niezależnie od tego, czy był to kamień, drewno czy gips, cechuje wewnętrzne skupienie, statyka i spokój. Bryły są zwarte i mocne, profile i sylwety jasne, czytelne. Powierzchnie zwykle wygładzone, podkreślają esencjonalność bryły. Światło płynie nimi szeroko i harmonijnie. Są to rzeźby oszczędne w oddawaniu szczegółu, bliskie temu nurtowi klasycyzmu, który sięgał po archaiczną rzeźbę grecką. Wątek realizmu klasycznego widoczny jest i we wcześniejszych pracach, z lat 50., mniej jednak w nich syntezy, a większa dbałość o realistyczny detal. Tematem jest bohater tamtych lat, człowiek pracy, ale bez typowej heroizacji, czerpanej wówczas z rzeźby Meuniera.

Nie eksperymentowała również Anna Pietrowiec w dziedzinie medalu i plakiety. Zrealizowała ich wiele, głównie na zamówienie, zachowując tradycyjną formę. Poświęcone były wybitnym ludziom. W serii *Sławnych Polek* wraca raz jeszcze do wizerunku Orzeszkowej i Konopnickiej, które realizowała już wcześniej. Obok nich portrety Kuncewiczowej, Boznańskiej, Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej, Curie-Skłodowskiej. Bardziej swobodny jest cykl drewnianych plakiet, poświęconych tematu macierzyństwa. To właściwie miniaturowe płaskorzeźby. Wrażliwe i miękkie w modelunku, liryczne w wyrazie, podobnie jak rzeźby pełnoplastyczne z cyklu *Rodzina* (*Zwierzenia, On i ona*). Łącznie z figurami grupowymi dzieci stanowią one nieco inny stylistycznie rys w twórczości Anny Pietrowiec. Pozostając nadal w obrębie realistycznego warsztatu, nie mają już tak zwartej, statycznej formy. Ich bryła jest bardziej wydłużona, wiotka, przez co uzyskuje uduchowiony wyraz (*W pełnym słońcu, Chłopiec z piłką, Chłopiec z psem*). *Wiosna*, odlana w brązie, którą oglądać można w oliwskim parku, to jedna z najpiękniejszych kompozycji z dziecięcego cyklu. Szczupła, dojrzewająca figura młodziutkiej dziewczyny z gałązką w ręku jest synonimem budzącej się do życia, rozkwitającej natury. Jest w niej najwyraźniej dążenie do przekazania poetyckiej, emocjonalnej „przestrzeni” ciała, tak różne od tendencji neutralizowania wyrazu ekspresywnego, jakie zaobserwować można w spokojnym skupieniu głów z lat 60. Jej dawni studenci wspominają tę szczególną atmosferę intymności, jaką roztaczała w pracowni. Cicha, niemal niezauważalna, a jednak zawsze obecna, znajdowała niezawodnie właściwy moment, by wyszeptać do ucha korygujące uwagi z życzliwą subtelnością i trafnością sądu.

Stanisław Horno-Popławski Metamorfozy kamienia

Po odejściu Mariana Wnuka w 1949 roku przybywa z Torunia Stanisław Horno-Popławski. Działalność pedagogiczną zapoczątkował jeszcze przed wojną na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Batorego w Wilnie, po wojnie kontynuował ją w Toruniu na Uniwersytecie im. Kopernika i wreszcie w gdańskiej PWSSP do 1970 roku. Prowadził Pracownię Rzeźby, a w latach 1949–1950 i 1956–1960 pełnił funkcję dziekana na Wydziale Rzeźby. W przeciwieństwie jednak do Wnuka, dydaktyka nie przystąpiła mu własnej twórczości. Tak naprawdę to rzeźbę traktował jako jedyne swoje powołanie.

55.
Stanisław Horno-Popławski,
Bukowina Tatrzańska





56.
Stanisław Horno-Popławski
Nenufar
granit
1966

Twórczość jego nieuchronnie zdążyła ku kamieniowi, który na długie lata stał się jego ulubionym tworzywem. Urodzony na Kaukazie, wnuk zestanego powstańca z 1863 roku, zafascynował się na zawsze bogactwem kamiennych form tego dzikiego górskiego kraju, którego wspomnienie wracać będzie powtarzającymi się tematami portretowymi Imana Szamila i Rustawelego.

Nim jednak dojdzie do polnego głazu z polskiego pejzażu, sztuka jego będzie przechodziła kolejne przeobrażenia od klasycyzujących rzeźb z wpływami Maillola, widocznymi w motywach sportowych i torsach kobiecych, przez monumentalny realizm głów górali z Bukowiny Tatrzańskiej do form pozostających na granicy widzenia abstrakcyjnego. Zawsze jednak pozostał wierny mistrzom starożytnej rzeźby kamiennej, od których uczył się szacunku dla form ukształtowanych przez przyrodę.

Oswajając naturę kamienia, zimną, obcą i zamkniętą, znaczyło wpisać ją w przestrzeń doznań ludzkich, nadać jej nowe znaczenia i wartości. Kamienny świat Horno-Popławskiego jest światem głęboko ludzkim. Rzeźbiarz dotarł do wnętrza kamienia, uważnie wsłuchując się w jego pierwotny kształt. Skłonił go do mówienia o ludzkich emocjach, nie naruszając jego natury, a ujawniając tylko dyskretnymi, choć mozolnymi zabiegami to, co zobaczył oczami własnej wyobraźni. Nie mówił nigdy do końca. Ślad dłuta urywa się nagle. Szczegółowo opracowany detal zdaje się być uwięziony w strukturze kamienia, jakby z niego w sposób naturalny wynikał i w nim się na powrót roztopiał. Jednak rzeźby zachowują harmonijny rytm przejść między opracowaną a surową materią. Artysta odkrywa strukturę kamienia, jego wartości fakturowe, powierzchnie gładkie i spójne, to znów chropawe i krystaliczne, czułe na światło. Czasem płytka, graficznie żłobiona linia wydobywa nastrój melancholijnej zadumy głowy lub podkreśla naturalną ekspresję, ukrytą w materii. Kiedy indziej głębsze drążenia odkrywają miękkie kształt kobiety tulącej dziecko, zmysłowy zarys dziewczyny śniącej swój kamienny sen. Tytuł jednego z cyklów to właśnie *Sen kamienia*. Poetyckie metamorfozy, dokonywane z woli twórcy i przyzwolenia polnego głazu, są niejako zespoleniem natury i kreatywnej woli artysty, wtopionego w odwieczny porządek i harmonię przyrody.

W ostatnich latach przed śmiercią Stanisław Horno-Popławski – którego dzieła należą do trwałych osiągnięć polskiej rzeźby, a on sam, jak niewielu, osiągnął szczyty artystycznych satysfakcji – był otoczony jedynie ciszą pracowni, niedostępny innym, jakby czas jego wielkości minął i pamięć o nim także. A przecież wpływ, jaki miał na wielu rzeźbiarzy był ogromny. To on odkrył i nauczył postrzegać innych urodę zwykłego polnego głazu, jakich pełno w polodowcowym pejzażu. To on uczył niezwykłego wprost szacunku do rzeźbiarskiego tworzywa, jakim jest uformowany przez naturę kamień i sam dawał dowody owego szacunku własną twórczością.

Wybór tworzywa niepodległego, opornie poddającego się obcej interwencji nie był przypadkowy. Ku kamieniowi zmierzał artysta nieodwołalnie, odkrywając dla siebie dzieła starożytnych mistrzów i odnajdując czas własnego dzieciństwa spędzonego na Kaukazie. Dzikie górskie krajobrazy na zawsze zostały mu w pamięci.

Kierowały wyobraźnię ku górom i ludziom uformowanym przez majestat gór. Wybór kamienia z jego cechami nieprzemijalności, szlachetnej surowej monumentalności staje się jednocześnie transpozycją tych cech na rzeczywistość jego dzieła.

Cechy kamienia alegoryzują się w portretach Szamila – przywódcy górali Dagestanu z okresu walk wywoleniczych 1834–1859 czy *Rycerza w tygrysiej skórze* – bohatera romantycznego eposu Szota Rustawego. Do ich kamiennych portretów będzie artysta wracać wielokrotnie, tak jak stałe są w jego twórczości wątki patriotyczne w takich kompozycjach, jak: *Łączniczka*, *Mickiewicz*, *Kambodża*, *Uchodźcy*, *Ranna łączniczka*, *O roku ów, kto ciebie widział w naszym kraju*. Nie gubiąc nic z ideałów, wyniesionych z warszawskiej pracowni Tadeusza Breyera ani własnych fascynacji tradycją archaiczną rzeźby greckiej i współczesnymi do niej odniesieniami w twórczości Bourdelle’a, Maillola czy Despiau, stworzył indywidualny styl, któremu uległo wielu młodych twórców. On sam jednak pozostał wierny sobie i naturze – jedynej trwałej i niezmiennej fascynacji w jego twórczości, a największym miernikiem wartości pozostawała sztuka Grecji, którą przywoływał powracającymi motywami greckimi. *Sen o Grecji* to jeden z wątków znaczących ślad przebytej drogi i spojrzeń wstecz, w trwałe wartości kulturowe.

Do formalnych powrotów, nawiązujących z kolei do polskiego formizmu, zaliczyć można kompozycję *Harnasie*, która realizowana była z przeznaczeniem dla Opery i Filharmonii Bałtyckiej, a nadal pozostała w gipsie. Nie ma w niej, jak w innych, skojarzeń z przypadkowo napotkanym kształtem, a od początku jest to budowanie wizji, której ulec musi tworzywo. Trzy góralskie głowy, temat nie-nowy w twórczości Horno-Popławskiego, ale różniący się w realizacji od innych, kameralnych prac, monumentalizmem i dynamiką dużych, geometryzowanych powierzchni. Bliska jest koncepcji formalnej niezrealizowanego nigdy pomnika Mickiewicza z Księżą Pielgrzymstwem Polskiego uniesioną nad głową. Powracające motywy tematyczne i formalne w twórczości Stanisława Horno-Popławskiego zdają się być wyrazem ciągłego niepokoju twórczego, poczucia niespełnień artystycznych i potrzeby nieustannej konfrontacji siebie z minionym czasem i materią.

Stanisław Horno-Popławski zmarł 6 lipca 1997 roku.

Adam Smolana

Mitologia drzewa

Podobnie jak Horno-Popławski nadał szczególne walory kamieniowi polnemu, ukształtowanemu przez naturę, Adam Smolana dostrzegł wielowymiarowy sens w tworzywie drewna. Zwykł mawiać: *Przedłużam życie drzewa*. Teraz, kiedy już nie żyje, to ono jest śladem jego życia, zapisem namietności, wyobraźni, rozumienia świata. Wybór drzewa jako tworzywa nie był przypadkowy. Jest ono bowiem organizmem biologicznym, uzmysławiającym vitalne siły natury. W wielu mitach i religiach życie drzewa wyraża „sposób bycia” kosmosu, jego zdolność odradzania bez końca, ideę wiecznej młodości, siły, nieśmiertelności.

Adam Smolana do własnej mitologii drzewa doszedł nie od razu. Pracował w wielu tworzywach, choć tylko w tym jednym uzewnętrzniał w pełni swoją osobowość artystyczną i trwałe miejsce w szczególnie znaczącym w Polsce nurcie rzeźby w drewnie. Drewno bowiem łączyło się z koncepcją szkoły narodowej, zrodzoną w kręgu artystów zakopiańskich, zafascynowanych górami i tradycją sztuki ludowej. Folklor uważali za część natury. Wierność wobec tworzywa była dla nich wiernością wobec natury. Odkrywania naturalnych walorów drewna uczyli się u ludowych snycerzy, w których twórczości dostrzegano archaiczne źródła rzeźby rodzimej. Nawiązanie do nich kontynuować więc miało tradycje narodowe.

Adam Smolana czuł się związany z zakopiańską szkołą nie tylko osobistymi przyjaźniami, ale także poprzez taternickie pasje, miłość do świata gór i podhalańskiej twórczości ludowej, przechowującej szczególnie bliską Smolanie więź człowieka z przyrodą. Studiował rzeźbę ludową bardzo uważnie, a za jej pośrednictwem artystyczne możliwości drewna. Pierwsze rzeźby, jakie powstawały po okresie socrealizmu, w latach 1956–1957, nawiązywały do zasad snycerskiego rzemiosła (*Marynka* i *Prakseda*). Wykonane były z jednolitych, surowo obrobionych klocków, ale dalekie jeszcze były od naturalnego kształtu drzewa. Zwrot taki zapowiada dopiero *Głowa Wantuli* z 1958 roku.

Drzewo zaczyna występować w organicznym splocie kory, miąższu, korzeni. Tak więc źródłem inspiracji staje się żywa, biologiczna natura drzewa, która przestawiła twórczość Adama Smolany na całkowicie indywidualną drogę. Nie zatrzymał się bowiem na tradycji rzeźby ludowej, tak inspirującej wielu artystów, jak Antoniego Rzęsę czy Stanisława Kulona, ani nie poszedł w kierunku eksperymentalnych prób jej modernizowania, jak to uczynił Jerzy Bereś. Jest natomiast wiele wspólnego w postawie Smolany i Horno-Popławskiego wobec materii ukształtowanej przez przyrodę. Jak Horno-Popławski w kamieniu, tak Smolana w drewnie.

nie podkreślał naturalny kształt znalezionej tworywa i oszczędnymi środkami osiągał efekt skończoności dzieła. We własnej idei drzewa znalazł współczesną formę, nawiązującą jednak do porządku natury jako zasady harmonii dzieła.

Na przełomie lat 50. i 60. powstaje jeszcze cykl rzeźb animalistycznych, głównie koni, widzianych poprzez rysunki na wazach greckich, malarstwo jaskiniowe, a także ludowe jarmarczne zabawki. W latach 60. dominuje już postać człowieka i zdobywa całkowitą wyjątkowość. Pień ściętego drzewa nierozdzielnie kojarzy się artyście z różnymi formami ekspresji ludzkiego ciała.

Podpatrując drzewo, jego charakter, budowę i konstrukcję, chcę tworzyć nowe kształty, budować i konstruować zgodnie z charakterem materiału, tworzyć własne kompozycje, realizować własne koncepcje tak, by drzewo pozostało drzewem lecz podporządkowane moim zamierzeniom. Staram się zachować charakter mocy, siły, prężności materiału. Nie niszczyć go przez dodanie lub odjęcie, stworzyć większe lecz zamierzone napięcia. Piękny kształt drzewa, jego forma, jego powierzchnia sugerują podobieństwo do ciała ludzkiego. Traktuję drzewo jak istotę żywą, jak pulsującą życiem materię, której może sprawić ból niewłaściwe dotknięcie. Stąd szukam zgodności moich kompozycji i koncepcji z konstrukcyjnymi zaletami i walorami piękna kształtów natury.

Tak pisał Adam Smolana we wstępie do katalogu wystawy w Zachęcie (luty 1965).

Najbardziej oczywistym skojarzeniem pnia z konarami jest tors z uniesionymi ramionami i taką też postać w różnych wariantach zachowują kompozycje figuralne Adama Smolany. Symbolika drzewa w sposób organiczny łączy się z człowiekiem, któremu rzeźbiarz nadaje mityczne imiona. Mitologiczne paralele wskazują na nieustanną powtarzalność tych samych wiecznych problemów, dotyczących istoty i sensu życia. Pozwalają wyjść poza czas historyczny i uniwersalizują niezmiennie role i sytuacje, nierozwiązywalne konflikty powtarzających się postaw i idei.

Różnorodne formy mitologizowania są zjawiskiem znanym w sztuce XX wieku. Jest to nie tylko sposób przeżywania świata, ale także metoda artystyczna, służąca zwykle ujawnianiu współczesnej degradacji człowieka. Przez porównanie z wysokimi wzorami mitu wskazywała na procesy wyobcowania i pogłębiającego się kryzysu duchowego. Mitologizm Adama Smolany miał inne funkcje, raczej uwznioślał człowieka i nobilitował współczesność. Miał akcenty optymizmu i wiary. Łączył się bowiem z mitem drzewa, jego symboliką umierania i ponownych narodzin, niezniszczalną siłą i witalizmem natury. Znajomość i przywiązanie do kultury i sztuki starożytnej nie oznacza jednak nawiązania do antycznych form. Mitologia stanowi bowiem jedynie środek metaforyzowania czy „szyfrowania” sytuacji współczesnych, dla których znajduje rzeźbiarz nowoczesne środki ekspresji i formę zachowującą surowy kształt biologicznej natury drzewa, osiągając przy tym niemal klasyczną, wyrafinowaną harmonię.

57.
Adam Smolana
Nike
drewno dębu czarnego
+ drewno jesionowe
144,5 x 31 x 19,5 cm
1984



58.
Adam Smolana
Ikar
drewno dębowe
130,5 x 45 x 32,5 cm
1984

Szacunek dla uniwersalnych i trwałych wartości sztuki oraz wiarę w naturę jako niewyczerpane źródło inspiracji wyniósł Smolana z pracowni Mariana Wnuka, którego był uczniem jeszcze w Państwowym Instytucie Sztuk Pięknych we Lwowie, a później asystentem, już w okresie powojennym, kiedy związał się na stałe z gdańską PWSSP. I choć szukał drogi do wypowiedzi w pełni zuniwersalizowanej na miarę współczesnej wrażliwości estetycznej, to jednak nie wyrzekął się klasycznych ideałów. Zafascynowany przyrodą, w niej szukał ładu i porządku, który przenosił w przestrzeń dzieła sztuki.

Natura w każdym swym przejawie jest logiczna i sensowna, pozostawia jednak zawsze miejsce na interpretację, jeśli mieści się ona w logice budowy i charakteru materiału – pisał w katalogu wystawy z 1981 roku. Poznać materiał, znaczyło dla Smolany tyle, co poznać prawa natury, a bezwzględne naginanie materiału do własnych koncepcji było dowodem nierozumienia praw nią rządzących. Harmonijną i organiczną jedność materii, treści i formy znalazł w ściętym pniu drzewa. Ono jest substratem formy oraz dostarcza sugestii znaczeniowych. Rzeźbiarz uważnie obserwował drzewo. Dojrzewała w nim wizja nowego kształtu, istniejącego jednak potencjalnie w naturze drzewa. Artysta ten kształt ujawniał, eliminując zbędne elementy, dodając inne, aż pierwsze skojarzenie stało się coraz bardziej czytelne, choć nie do końca sprecyzowane. Te aluzyjne kompozycje figuralne otwierają przed widzem nieskończone możliwości interpretacyjne, tym bogatsze, im większym doświadczeniem kulturowym dysponuje odbiorca.

Ikar – ten motyw pojawia się najczęściej w twórczości Smolany. Jeden z najpiękniejszych mitów zdawał się zawładnąć wyobraźnią rzeźbiarza. Wraca do tego tematu nieustannie w dwóch zasadniczych wariantach. Kompozycje w pionie i w poziomie wyznaczają los Ikara między lotem a upadkiem. Szczupła i wiotka sylwetka chłopca z trudem zdaje się dźwigać ciężar rozpiętych skrzydeł. Ich ekspresja tkwi w działaniu drewnianego tworzywa, w jego masywności, ukształtowaniu miększu, włókien, stoi, które rzeźbiarz ujawnia, zostawiając wrażenie naturalnej surowości materii kontrastowanej z opracowaną powierzchnią ciała Ikara. Cały dramat zawarty jest między żywiołem materii skrzydeł a tym wątłym, napiętym chłopięcym ciałem.

Ikar wyraża to, co w człowieku najpiękniejsze – żądzę poznania, która skłania go do podejmowania czynów ponad miarę własnych możliwości i na przekór kruchości życia. Symboliczny lot Ikara wyraża odwieczną walkę człowieka z przemijalnością przez podejmowanie dzieł, które kontynuują kolejne pokolenia, jakby w ciągłości podejmowanych zadań odnawiało się życie. Nie bez przyczyny również Prometeusz należy do pierwszoplanowych postaci w galerii rzeźby Smolany, ponieważ, jak Ikar, znał wartość wiedzy. Dając człowiekowi twórczy ogień, dał mu siłę, poczucie godności i wolności. Odtąd człowiek pchany wciąż tym samym instynktem nie ustaje w trudzie poznawania świata, który jest jednocześnie i lotem, i spadaniem.

Ikar i Prometeusz nie wyczerpują mitologicznych fascynacji Adama Smolana. Często pojawia się skrzydlata bogini zwycięstwa – Nike, a także Nike Apteros – bezskrzydła bogini pokoju i słusznej walki, opiekunka bohaterów, również Pax – personifikacja pokoju. Trzeba by wymienić i inne boginie, należące do kręgu tematów związanych z kultem piękna, miłości, płodnych sił natury, jak: Kallipygos – bogini z pięknymi pośladkami, Eos – różanopalcza kochliwa bogini świtu, Diada – boginka lasów, Menada – bachantka, czcicielka Dionizosa, Anadyomene – Afrodyta, urodzona z piany morskiej bogini miłości i opiekunka żeglarzy. Wszystkie one łączą się z mitem kobiety-ziemi i symboliką drzewa wiecznie żyjącego. Wizerunek człowieka Smolana heroizuje, nadając mu wcielenia mitycznych bohaterów i upodabniając do natury drzewa z całą symboliką, jaka się z nim wiąże.

Miał też Adam Smolana wątek osobny, związany z projektowaniem przestrzennym. Tutaj indywidualne emocje i skojarzenia przesuwają się na dalszy plan. Realizacje akcentujące skrótem plastycznym miejsca upamiętnienia historii były podjęciem konkretnego zadania i powstawały w splocie obiektywnych warunków. Ten nurt twórczości Smolana wynikał z jego społecznikowskich pasji i wiary w humanistyczny i dydaktyczny sens sztuki. Ten szczególny rys postawy moralnej rzeźbiarza łączył go z tradycjami szkoły zakopiańskiej. Podobnie jak Marian Wnuk nie rozdzielał funkcji estetycznych od społecznych. Kierowany tym przestaniem, jak wielu innych z kręgu szkoły zakopiańskiej (łącznie z Wnukiem i Kenarem), rozpraszał się w działaniach społecznych, administracyjnych i dydaktycznych. Uważał, że to jego obowiązek i nazywał to „zaczeptaniem życia”.

Ostatnia, nieukończona już rzeźba jest akcentem szczególnym w jego optymistycznej w gruncie rzeczy twórczości. Czarny dąb, spreparowany w całości przez naturę i czas jest sam w sobie niezwykłym obiektem przyrody o bardzo dramatycznej strukturze, stworzonej przez procesy rozpadu, wypalonej ogniem, drążonej wodą. Nie zdążyła go dotknąć ręka rzeźbiarza, a może było to świadome zaniechanie i jedyną artystyczną interwencją był wybór naturalnego obiektu oraz nadanie mu nazwy: *Homo post atomicus*. Niepokój i zwątpienie tu wyrażone jest jednak także pochodną ikarowego lotu ludzkości.

Adam Smolana zmarł 5 stycznia 1987 roku.

Forma – dialog oka i ręki.

W pracowni **Alfreda Wiśniewskiego**

czas zatrzymany

Kiedy odwiedzałam pracownię profesora Alfreda Wiśniewskiego, pozując do jednej z figur Penelopy, miałam wrażenie, że czas tu się zatrzymał lub płynie innym, niespiesznym nurtem, wydzielonym od tempa świata, istniejącego poza drzwiami pracowni. Tu rodziło się to, co jest istotą tworzenia; samotne, mozolne precyzowanie kształtu, często latami trwające zabiegi porządkujące aż, jak mówi profesor, suma energii intelektualnej, emocjonalnej i fizycznej uobecni się w dziele pożądaną formą. Forma była dla niego tym, co nadaje dziełu szansę przetrwania. Obce były mu współczesne tendencje, zmierzające do jej degradacji, nasycań relatywizmem, rozpraszania na niezborne fragmenty i różne tworzywa. W przeciwieństwie do Horno-Popławskiego i Adama Smolana nie przywiązuje tak wielkiej wagi do tworzywa. Woli materiał, który zostawia bezpośredni zapis dialogu – jak mówił – inteligentnego oka i inteligentnej ręki. Z tego to dialogu rodziła się forma. Gips, który dziś jest przez większość rzeźbiarzy wykorzystywany na etapie przygotowania koncepcji, dla niego był ostatecznym sprawdzianem wartości pracy, ponieważ jest materiałem bezlitośnie odkrywającym wszelkie jej mankamenty. Nie ma żadnych własnych efektów i tylko to, co w gipsie wygląda dobrze, może jeszcze lepiej wyglądać w tworzywie bardziej szlachetnym. Jest w tej postawie coś z dawnych nawyków mistrzów, którzy ograniczali się do twórczych rozstrzygnięć formalnych zanotowanych w szkicu, a resztę zostawiali innym, kamieniarzom czy uczniom.

Alfred Wiśniewski przybył do Gdańska w 1953 roku z Poznania, gdzie w latach 1949–1952 był profesorem PWSSP. Studiował jednak w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale przełamywał klasycyzm tamtejszego środowiska skłonnością do ekspresji. Między klasycyzującymi aktami z lat 40., monumentalnym realizmem nagrodzonej w 1950 roku *Granicy pokoju* i zrealizowanym w Poznaniu *Pomnikiem Powstańców Wielkopolskich* znajdują się dzieła tak odległe estetyką od tamtych, jak impresjonistyczny *Portret prof. Kępińskiego*, *Tors* młodej dziewczyny, zbudowany z uproszczonych bloków geometrycznych bryt czy ekspresyjny *Hiob*.

Po aktywnym okresie uczestniczenia w życiu wystawienniczym, a także pracy dydaktycznej i związanymi z nią funkcjami pełnionymi na uczelni, przychodzi czas zacisza własnej pracowni i samotnej pracy, niekonfrontowanej już z niczym i nikim, poza dążeniem do własnej artystycznej prawdy.

Pracownię zamieszkują figury siedzące, stojące, głowy i popiersia. Człowiek jest niezmiennie tematem prac Alfreda Wiśniewskiego. Szczególnie portretom poświęca dużo uwagi. Są wśród nich popiersia malarzy: Cybisa, Nachta-Samborskiego, aktorek: Rysiówny i Głowackiej, a także mój własny. Niezależnie od cech indywidualnych, określających charakter modela, wszystkie one mają ten sam kanon charakterystyczny dla twórczości rzeźbiarza. Są ogromnie zdyscyplinowane w swej architektonice i oszczędne w przekazywaniu detalu. Odległość między nieukończonym studium portretowym a dziełem ukończonym wskazuje na poszczególne stadia opracowania rzeźby. W początkowym etapie jest to dążenie do uchwycenia zewnętrznego podobieństwa i charakteru postaci, a potem już zaczyna się rozumowanie kategoriami tworzonego dzieła rządzącego się własnymi prawami. Między schematem konstrukcyjnym – opartym na rygorystycznych podziałach architektonicznych – a ostatecznym wyglądem jest to, co nadaje rzeźbie jej samodzielny byt, a odbiorcy przeżycie emocjonalne i estetyczne – to właśnie forma. Czelowaniu formy towarzyszy przekonanie, że w niej tkwi istota rzeźby. Trudno też ustalić czas powstawania kompozycji Alfreda Wiśniewskiego, ponieważ powstawały one latami, często noszą ślady ponownych interwencji i przekształceń, jakby wciąż były nieukończone. Kryteria, jakimi kierował się artysta, leżą poza współczesnymi poszukiwaniami formalnymi. Jego twórczość łączy wartości stworzone w przeszłości, w kręgu kultury śródziemnomorskiej, w starożytnej Grecji, która tworzyła podstawy nowożytnej Europy. Nie usiłował ich unowocześniać. Powtarzany w różnych wariantach motyw Penelopy i Telemacha wynika z przekonania, że życie ludzkie niezmiennie jest rozpięte między wiecznym czekaniem, które jest nadzieją, a wieczną podróżą, w której przejawia się wolny duch człowieka. Nawet w ostatnim cyklu figur nagrobnych, które nie są jednak przeznaczone na groby, nie ma myśli o śmierci. Przeciwnie, jak w idei egipskich sobowtórów jest nadzieja, że jak długo istnieje zachowany kształt, forma, tak długo istnieje człowiek. Dawna ekspresja ustępuje w tym cyklu zasadom złożoności i prostoty. Pojawia się jednak jakaś wewnętrzna sprzeczność wynikająca z przekonania o trwałości formy przy lekceważącym stosunku do tworzywa. I nie jest to tylko kwestia możliwości finansowych. Jest coś szlachetnego w tym bezinteresownym, płynącym tylko z wewnętrznej konieczności, zmaganiu się rzeźbiarza z formą i jednocześnie skazaniu ostatecznego efektu na niepewne istnienie.

Alfred Wiśniewski zmarł 18 stycznia 2011 roku.



59.
Alfred Wiśniewski
Zofia Watrak
brąz
40 x 37 x 15 cm
1984

Janina Stefanowicz-Schmidt

W stronę sacrum Rodowody

Pochodzenie i odbicie – te dwa elementy rozumienia greckiego genotypu, warunkujące osobowe cechy dziedziczne, były niewątpliwie źródłem osobowości prof. Janiny Stefanowicz-Schmidt. Jej biografię, publikowaną w jubileuszowym, monograficznym albumie *Meta-Morfozy*⁴¹ otwiera długa lista wybitnych przodków rzeźbiarki, wśród których byli architekci, muzycy, poeci i malarze. Odziedziczony talent, atmosfera rodzinnego domu wraz z wartościami z niego wyniesionymi były impulsem jej późniejszych wyborów i determinowały długą drogę artystycznego życia. Można by powiedzieć, że była skazana na los bycia artystą, a ten kształtowali mistrzowie zawodu, u których studiowała.

Miałam dwóch Mistrzów – mówi rzeźbiarka – wybitnych artystów rzeźbiarzy: profesora Stanisława Horno-Popławskiego, u którego studiowałam i obroniłam dyplom, oraz profesora Alfreda Wiśniewskiego, którego byłam asystentką kilkanaście lat. Oni ukształtowali mnie jako rzeźbiarkę. Nauczyli patrzeć, analizować i oceniać prace swoje i innych, ale również nauczycieli szukać i odkrywać zawarte w NATURZE nieskończone bogactwo i PIĘKNO.

Janina Stefanowicz-Schmidt należy do pokolenia, które pamięta pionierskie lata powstałej na Wybrzeżu szkoły artystycznej. W jakimś sensie życie jej odzwierciedla wspólny dla pokolenia wzorzec przeżyć związanych z zawieruchą wojenną, utratą rodzinnego domu i tułaczką w poszukiwaniu nowego zakorzenienia w powojennych realiach. Jak wielu innych artystów, związała swoje życie z Wybrzeżem. Artystyczną edukację rozpoczęła w Liceum Plastycznym w Gdyni (przeniesionym potem do Orłowa). Liceum ukończyła w 1949 roku, po czym zdała na rzeźbę w PWSSP. Siedzibą nowo powstałej uczelni był Sopot. Początkowo był to Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych, a z dniem 1 grudnia 1945 roku przemianowany został na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Pani Janina dyplom zrobiła pod kierunkiem prof. Stanisława Horno-Popławskiego w 1955 roku. Kierunek studiów zawdzięczała Adamowi Smolanowi. Był jej nauczycielem w Liceum Plastycznym w Gdyni. Smolana na

41. *Meta-Morfozy. Janina Stefanowicz-Schmidt. Twórczość i dydaktyka*, Gdańsk 2019

Wybrzeże przyjechał ze Lwowa (był asystentem Mariana Wnuka). To on zwrócił uwagę na rzeźbiarskie uzdolnienia swojej uczennicy i miał wpływ na dalszy kierunek jej studiów. Pracownie Liceum Plastycznego mieściły się nad samym morzem w sopockim pawilonie w Parku Północnym, obok pracowni Adama Smolana i Stanisława Horno-Popławskiego, co oznaczało bliski kontakt uczniów z twórczością profesorów. W pierwszym okresie studiów, jak wspomina rzeźbiarka, oddziaływał jeszcze autorytet Mariana Wnuka, który na Wybrzeżu przebywał krótko, bo od 1945 do 1949 roku, ale zostawił żywy ślad swojej obecności także w aspekcie idei dydaktycznych, kontynuowanych przez jego uczniów Adama Smolanę, Franciszka Duszeńkę, Annę Pietrowiec. Profesorowie i studenci rzeźby stanowili niewielką grupę. Artystka tak wspomina powojenne lata na Wybrzeżu:

Niedługo po wyzwoleniu tato (architekt Jan Stefanowicz) wyrusza do Warszawy, by w końcu dotrzeć na gruzowisko kompletnie zrujnowanego domu na Siennej [...]. Rusza dalej na Wybrzeże, do Gdyni [...]. Sprowadza nas z Zakopanego do otrzymanej od miasta willi w Sopocie. Po niedługim czasie przenosimy się z Sopotu do wyremontowanego mieszkania w naszym gdyńskim domu. Tata otrzymuje pracę w Zarządzie Miejskim Miasta Gdyni jako kierownik działu technicznego, a nasza trójka podejmuje naukę w szkołach – ja w Gimnazjum Sióstr Urszulanek. Po małej maturze razem z Adamem zdajemy do Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni.

Tato, niespokojny i twórczy duch, po niespełna dwóch latach sprzedaje dom w Gdyni i buduje w Sopocie przy ulicy Westerplatte willę o nowoczesnym i oryginalnym wnętrzu, jednak i ten dom sprzedaje i wynosi się do Warszawy wraz ze swoją niedawno poślubioną żoną. Był to czas początku moich studiów w Sopocie. [...]

Po maturze w Liceum Plastycznym w Gdyni w 1949 roku zdecydowałam się zdawać do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie. Egzaminował nas profesor Marian Wnuk, który niedługo potem przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych do Warszawy. Podstawy rzeźby dla studentów I roku rzeźby prowadził Tadeusz Łodziana, były asystent Wnuka (po roku dołączył do niego w Warszawie). W roku akademickim 1949/1950 pracownię po profesorze Wnuku objął zaproszony na Wybrzeże z UMK w Toruniu profesor Stanisław Horno-Popławski. Do dyplomu studiowałam w jego pracowni.

Wszyscy starsi studenci ubolewali, że profesor Wnuk odszedł i początkowo ukradkiem krytykowali Horno-Popławskiego, a on po prostu był zupełnie inny. Uwagi Wnuka były legendarne i zmuszały do myślenia – rzucił studentowi jedno słowo (np. «noga!») i wychodził z pracowni. Korekty Horna to rozmowa, czy może raczej monolog mistrza, który miał ogromną wiedzę i doświadczenie. Robił też w pracowni mini wykłady z historii sztuki, przynosił albumy i reprodukcje prac, które cenil: monumentalną rzeźbę starożytnego Egiptu, Rodina, portrety Despiau, a najbardziej rzeźbę figuratywną Maillola. Zadania były wyłącznie studyjne – akt, głowa, popiersie. Ważne było dla Profesora, aby student możliwie wiernie odwzorował naturę w swojej pracy, zwracał uwagę na «masę», czyli



60.
Janina Stefanowicz-Schmidt
Ikar I
plakietka
15 x 15 cm
1983

bryłę i wolumin rzeźby. Myślę, że była to doskonała szkoła anatomii, rzetelnej obserwacji natury, nauka ludzkiego ciała i umiejętności uchwycenia jego charakteru, które procentują przez całe moje artystyczne życie. Na tej bazie mogłam w późniejszych latach wypracowywać własny język form. [...]

Pracownie rzeźby mieściły się w „Pawilonie”, w Parku Północnym przy plaży. W czasie odlewów studenci wspólnie pracowali całą noc, a o świcie wszyscy wychodziliśmy nad morze oglądać wschód słońca... Pamiętam, że pod koniec pierwszego roku studiów Horno wybrał do odlewu moją rzeźbę, *Studium siedzącego chłopca* jako jedyną z całej pracowni – było to duże wyróżnienie. Po tym roku otrzymywałam stypendium artystyczne. Jeszcze przed przeniesieniem Wydziału Rzeźby z Sopotu do Wielkiej Zbrojowni w Gdańsku (w 1954 roku) pod okiem profesora zrealizowałam wraz z kolegą z pracowni, Stefanem Markiewiczem, zamówienie do Gdańska na dwumetrową figurę kobiety karmiącej kury. [...]

Relacje profesor – student były zupełnie inne niż w późniejszym okresie, atmosfera wytężonej wspólnej pracy, ale też spotkań przy herbacie i nie tylko, czasem też zabawa, bale przebierańców... Horno lubił zapraszać swoich studentów, przyjmował, częstował, prowadził rozmowy. Miał bezpośredni kontakt z młodymi, choć się nie spoufalal. Był raczej typem sangwinika, ale potrafił czasem się zdenerwować i ostro zareagować. Pamiętam historię dość dramatyczną. W tym okresie panowie profesorowie wykonywali wiele zleceń, między innymi na duże figury na MDM w Warszawie. Profesor Horno-Popławski rzeźbił Mickiewicza ze wzniesioną nad głowę księgą. Którejś nocy gliniany model zwałił się na posadzkę pracowni – całe szczęście, że nie podczas pracy. Horno był załamany, bo termin oddania się zbliżał, więc starsi studenci pomogli profesorowi na nowo zbudować konstrukcję i narzucić glinę. (Wspomnienia spisała i zredagowała córka rzeźbiarki, Magdalena Schmidt-Góra.)

Był to czas, dla którego krytycy ukuli termin „szkoła sopocka”, odnosząc go głównie do malarzy, bowiem na kolejnych Ogólnopolskich Przeglądach Plastycznych to na nich skupiano uwagę. Dyskurs dotyczył realizowania przez malarzy sopockich postulowanych zasad wprowadzonej estetyki realizmu socjalistycznego. Rzeźba nie budziła takich emocji. Klasycyzujący warsztat, oparty o porządek natury, sprzyjał bezkonfliktowemu przechodzeniu na pozycję realizmu socjalistycznego. Wśród pierwszych nagrodzonych prac znalazły się między innymi dzieła *Głowa marynarza* i *Matka Bellojanisa* Stanisława Horno-Popławskiego, *Postać Lenina* Mariana Wnuka, także wyróżnione popiersia i głowy Adama Smolany. Z tego najbardziej zideologizowanego w sztuce okresu Janina Stefanowicz-Schmidt odnotowuje w pamięci *Kobietę z kurami*, wykonaną ze Stefanem Markiewiczem. Warto dodać na marginesie, że praca „kolektywna” była w tym czasie zalecana. Temat był postulowany, ale realizacja daleka od monumentalizacji różnych wizerunków bohaterów pracy socjalistycznej. Rzeźbiarka wzięła udział w propagandowej wystawie *Plastycy w walce o pokój* (1973), ale na hasło wystawy odpowiedziała bez oczekiwanego propagandowego patetyzmu. Wykorzystała portret małego

syna Roberta, w papierowej czapce (nie hełmie) z dziecinną deklaracją *Będę żołnierzem* jako tytuł pracy, choć syn takich marzeń nie miał. Dziś syn artystki jest architektem zgodnie z rodzinną tradycją i z pasją, prowadzi też gospodarstwo rolne. Jednak ten wczesny portret syna, który uwiarygodniać miał powagę tematu wystawy, sygnalizował cechy osobowości rzeźbiarki, która już u progu twórczości szukała wyrazu dla bardzo osobistych, często intymnych odniesień. Jej *Statuetka Pokoju*, wyróżniona w konkursie w roku 1973, wyobrażała dziewczęcą postać z gałązką laurową. Metaforyzowała takie cechy pokoju jak kruchość i delikatność, potrzebę ochrony. Nic z propagandowego patriotyzmu.

Nigdy też artystka nie miała ambicji realizowania monumentalnych form, choć jeszcze jako studentka pracowała przy *Pomniku Zwycięstwa* Mariana Wnuka, wykonując w ramach praktyki kamieniarskiej część płaskorzeźb kolumny, zwieńczonej kobiecą figurą alegorii zwycięstwa. (Pomnik rozebrany w 1981.) Prace rzeźbiarki wyróżniono także w konkursach projektów na pomnik Konrada Korzeniowskiego (rok 1973) czy *Autostopistas* w Hiszpanii (rok 1974). Trzeba również odnotować jej pracę nad rekonstrukcją rzeźb gdańskiego Głównego Miasta. Jednak osobowość skłaniała artystkę raczej ku kameralności rzeźby portretowej oraz małego i dużego reliefu, czego przykładem jest cykl *Droga krzyżowa*, realizowany w dwóch wersjach: dla kościoła pw. św. Andrzeja Boboli w Sopocie (1974) i kościoła św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie (1992) oraz portal dla kościoła Pallotyńców w Gdańsku Wrzeszczu (1987). Do monumentalnej realizacji można zaliczyć projekt prezbiterium dla Kościoła Zmartwychwstańców w Gdańsku Wrzeszczu (lata 1995–1998), w skład którego wchodził Chrystus Zmartwychwstały, ołtarz, chrzcielnica i ambona.

Inspiracje klasyką

W początkowym okresie twórczości na wyznawane wartości estetyczne niewątpliwie wpływ miały nauki pobierane u pierwszych profesorów Wydziału Rzeźby, które kształtowały warsztat rzeźbiarski Janiny Stefanowicz, ale też określiły charakter i specyfikę gdańskiej rzeźby na kilka kolejnych pokoleń. Można by powiedzieć, że obok terminu „szkoły sopockiej” ukonstytuowało się pojęcie „gdańskiej szkoły rzeźby”, w obrębie którego mieścił się także portret, temat stale obecny w twórczości gdańskich rzeźbiarzy. U podstaw szkoły leżały idee Mariana Wnuka i Stanisława Horno-Popławskiego, wyniesione z pracowni Tadeusza Breyera, którego obaj byli uczniami. Podstawą kształtowania młodych artystów była rzetelna obserwacja natury i realistyczny warsztat. Tradycję archaiczną rzeźby greckiej łączyli ze współczesną jej kontynuacją w rzeźbie Bourdelle’a, Maillola czy Despiau. Głowy, torsy, akty – to były zalecane tematy, a w ich realizacji oczekiwali starannie dopracowanej formy, klarownej konstrukcji z troską o porządkującą rytmikę bryły.

Pierwsze, wykonane już po dyplomie, przez Janinę Stefanowicz torsy i akty noszą niewątpliwie cechy tej szkoły – skłonność do zamkniętej bryły, dbałość o ekonomikę środków i syntezę, której źródeł należy szukać w starożytnej Grecji. Jak wspomina pani Janina, profesor Horno-Popławski przekazywał studentom swoją fascynację kulturą tego okresu. W latach 60. autorka skupiała się na architektonicznej konstrukcji ciała ludzkiego. Sprowadzała kompozycje do syntetycznych, blokowych form, unikając drobiazgowych szczegółów. Operowała gładkimi powierzchniami, które zdawały się cieniować formę refleksami świetlnymi. Formy powiązane były z syntezą jakiejś fazy ruchu – pochyleń, skrętu torsu, przegięcia w biodrach czy wysunięcia nogi, dla budowania kontrastu światłocieniowego. Wydaje się, że światło od początku w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt stanowiło integralny budulec realizacji rzeźbiarskich. Choć nosiły one ślad klasycyzującej estetyki, to charakteryzował je indywidualny rys interpretacji figury, subtelna stylizacja bryły, światłocieniowe, malarskie traktowanie powierzchni. Znamionna dla nich prostota i dyscyplina była wyrazem spokojnego piękna i harmonii.

Powiązanie formy z ruchem znalazło szczególny wyraz w rzeźbie *Taniec Anitry*, zrealizowanej na konkurs *Muzyka i taniec* (w roku 1980). Z pewnością był to przykład odejścia od klasycznych rozwiązań w stronę doświadczeń rzeźby futurystycznej, której istotą było nadanie formie plastycznej życia przez powiązanie jej z otoczeniem, „przedłużenie” w przestrzeni. To jeden z nielicznych przykładów odejścia od klasycystycznych uwarunkowań twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt, co podyktowane było tematem tańca z jego ideą ruchu jako założeniem dla formy rzeźby. Od klasycznych torsów odległa jest też figura *Niobe*. Wykonana w brązie, należy do kolekcji Muzeum Narodowego w Parku Oliwskim. Temat wielokrotnie podejmowany przez artystów, przez Janinę Stefanowicz został zrealizowany w oszczędny i jednocześnie przejmujący sposób. Zrozpaczoną mityczną matkę autorka upodobiła do kamienia, zarysowującego zaledwie skulone ciało kobiety. Ekspresyjna symbolika zamyka w prostej formie metaforę losu Niobe, skamieniałej z bólu, w którą wpisuje się cierpienie każdej matki. Jedynie charakter okrywającej ciało draperii przywołuje kulturę Grecji.

Kolejnym wątkiem twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt był portret, jako oczywisty temat zalecany przez mistrzów. W przeciwieństwie do aktów i torsów autorka nie szukała tu uniwersaliów, a skupiała się na indywidualnych cechach osoby portretowanej, zachowując jednak właściwe jej dążenie do syntezy, unikania naturalistycznych szczegółów. Poruszające są portrety jej dzieci, Magdy i Roberta. Jak wspomina, pracowała nad nimi z łatwością, pośpieszenie i bez trudu odnajdując środki, trafnie oddające podobieństwo. Nic w tym dziwnego, bo ich wizerunki miała w oczach i sercu. Nie potrzebowała więc żmudnych studiów, jak w wypadku portretów historycznych postaci. Na uwagę zasługuje portret Pablo Picassa i Marii Skłodowskiej-Curie. Znamionuje je czystość formy i statyczny spokój. Wydaje się, że portrety nawiązują do realistycznego nurtu rzeźby lat 20. i 30. XX w., zwłaszcza Charlesa Despiau.

Kameralność i ekspresja

Od lat 70. nad rzeźbą pełnoplastyczną zaczyna dominować mały i duży relief. Impulsem dla tej zmiany formy rzeźbiarskiej były zapewne sukcesy osiągane na konkursach w tej właśnie dyscyplinie. Jeśli prześledzić tematy realizowanych przez artystkę plakiet, a zwłaszcza medali, można z nich odczytać kontekst historii PRL-u. Wynika to z funkcji medalu czy plakiety – odpowiadanie na konkretne zamówienie społeczne, zwykle upamiętniające znaczące dla zleceniodawcy wydarzenie rocznicowe. Formy te były wyrazem polityki historycznej i propagandy państwa. Zamawiane też przez ważne instytucje miały uświetnić i promować ich osiągnięcia. Popularne więc różnego rodzaju konkursy czy zlecenia kierowano wprost do artystów. Rzeźbiarka odpowiadała na to zapotrzebowanie realizacjami takimi, jak medal *W XXV rocznicę zwycięstwa*. Wygrany konkurs zachęcił ją do kontynuowania pracy w tej dyscyplinie, czego efektem były medale okolicznościowe: *Puchar Bałtyku*, *105 rocznica firmy Antoniego Bliklego*, *50 lat Daru Pomorza* (1930–1980), *60-lecie Wyższej Szkoły Morskiej*. Medale, zwłaszcza bite, wymagają niezwykłej precyzji i dyscypliny, zważywszy ówczesne możliwości technologiczne. Rygor technologii, zakładający trzykrotne pomniejszenie krążka gipsowego modelu oraz trzymilimetrową różnicę między wklęsłościami a wypukłościami, skłaniał do precyzyjnego opracowania niewielkiej powierzchni. Zasadą, jakiej hołdowała artystka, i której też nauczała później studentów, było optymalne wykorzystanie małej powierzchni dla przekazania maksymalnego ładunku treści. Sądzę, że dyscyplina pracy nad małą formą, plakietą, a zwłaszcza medalem, wykształciła specyficzny charakter późniejszych jej realizacji w zakresie płaskorzeźby.

W licznych plakietach pozostaje w zasadzie wierna naturze, ale odchodzi od klasycystycznego realizmu. Modelunek staje się bardziej swobodny i ekspresyjny. Wprowadza też wątki literackie, posługuje się skrótem symbolicznym, metaforą. Przykładem jest cykl *Metamorphozy*, składający się z 6 reliefów, gdzie rozwijany jest znany w literaturze motyw lustrzanego odbicia z jego funkcją przekształceń między prawdą a fałszem, realnością a fikcją, trwaniem a przemijaniem. Motyw zwierciadła znany jest od czasów antyku. Szczególnie popularny staje się w sztuce ekspresjonistycznej i surrealistycznej, zmieniając pierwotne znaczenie jako odbicie świata. Lustrzane zniekształcenie staje się metaforą czasu, lęku i śmierci. „Lustra – owoce lęków” – tak nazywał je twórca dadaizmu, Tristan Tzara, a Paul Eluard pisał:

Między murami ciąży cień
A ja zstępuję w głąb zwierciadła
Niczym martwy do otwartego grobu.⁴²

W reliefach Janiny Stefanowicz-Schmidt lustrzanym przekształceniom podlega ciało kobiety. Autorka wykorzystuje technikę negatywu i pozytywu. Negatyw

⁴² Cyt. Za G. René, *Czar zwierciadła*, [w:] *Świat jako labirynt*, Gdańsk 2003.

figury w lustrzanym odbiciu znajduje swoją formę pozytywową, jakby postać przechodziła na stronę lustra („wstępowała w głąb zwierciadła”). Kontrasty powierzchni wklęsłych i wypukłych, gładkich i zbruzdzonych uaktywniają działanie światła. Ekspresję wzmacnia pozostawienie śladu rzeźbiących palców jako zapisu czegoś osobistego. W podobnym klimacie stylistyczno-znaczeniowym pozostają plakiety: *Wiosna*, *Lato*, *Jesień*.

Wydaje się, że mały relief odzwierciedla zmianę stylistyki od klasycyzującego realizmu do ekspresji, co łączy się ze zmianą tematyki: od kontekstów realności w stronę rzeczywistości mitologizowanej. Autorka chętniej podejmuje motywy literackie i mitologizowane, jak *Ikar* czy *Sopocka Muza*. Można sądzić, że stopniowa odmiana dokonywała się pod wpływem klimatu pracowni prof. Alfreda Wiśniewskiego, gdzie zaraz po dyplomie rzeźbiarka uzyskała (na długie lata) etat asystentki profesora. Twórczość profesora skłonnością do ekspresji przetykała dominujący wówczas klasycyzm. Wolął materiał, który zostawia bezpośredni zapis dialogu „inteligentnego oka i inteligentnej ręki”. Tym materiałem była glina, zapisująca formę i jej gipsowy odlew, odzwierciedlający prawdę o formie, bez zafałszowań. *Co dobre w gipsie, równie dobre będzie w materiale* – mawiał. Gлина i gips były też materiałami etapów pracy nad formą dla Janiny Stefanowicz-Schmidt. Kolejny etap utrwalenia formy w brązie, odbywał się zwykle już poza pracownią rzeźbiarki.

Doświadczenia i osiągnięcia związane z medalem i plakietą w naturalny sposób zaważyły na powierzeniu jej i prowadzeniu specjalistycznej Pracowni Małych Form Rzeźbiarskich i Medalierstwa. Z sukcesami tworzyła tę pracownię od 1981 roku i prowadziła do momentu przejścia na emeryturę w 2003 roku. W dziesięciolecie istnienia pracowni zaprezentowana została wystawa obejmująca prace najnowsze i archiwalne. Ekspozycja ta ilustrowała program dydaktyczny pani profesor, rozwijany stopniowo od zadań najprostszych – od płaskiego rytu przez bogato rozrzeźbiony relief do form pełnoplastycznych w skali przylegającej dłoni, sprzyjającej kameralnemu, intymnemu przeżyciu. Na początku był to relief gipsowy formowany w piasku, potem doszła technika wosku traconego, ale wciąż nie było możliwości technicznych do panowania nad całym procesem technologicznym. Taka możliwość pojawiła się wraz ze stopniowym wyposażaniem pracowni.

Tematy sakralne

Pani profesor równolegle do pracy dydaktycznej kontynuowała swoją twórczość indywidualną, która w coraz większym stopniu kierowała ją ku tematyce sakralnej. Zmiana tematu wiązała się ze zmianą stylistyki. Przełomem wydaje się okres pracy nad *Chrytusem Cierpiącym*, wykonanym dla Bazyliki NMP w Gdańsku. W porównaniu z wcześniejszymi aktami i torsami *Cierpiący* odchodzi od klasycyzującego realizmu formą dalece uproszczoną, sprowadzoną wręcz do



43. M. Eliade, *Symbolika drzewa kosmicznego i kultów roślinności*, [w:] *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974, s. 148–151.

61. Janina Stefanowicz-Schmidt
Chrystus cierpiący
kopuła (czarny piaskowiec)
200 cm
1964

geometrycznej, architektonicznej konstrukcji. Znakomicie wpisuje się w wydzieloną przestrzeń Kaplicy Kapłańskiej, poświęconej pomordowanym w czasie II wojny kapłanom. Można by powiedzieć, że figura *Cierpiącego* z ducha jest gotycka, choć jej oszczędna prostota formy bliższa jest współczesnej rzeźbie. Rzeźbiarka szuka środków dla wyrażenia emocji, bez nadmiernej narracyjnej ilustracyjności. Syntetyczna bryła, mocna w wyrazie, zwarta w formie, nadaje siedzącej postaci pełne napięcia skupienie wewnętrzne i siłę estetyczno-emocjonalnego oddziaływania. Figura *Cierpiącego* nie podejmuje rywalizacji z bogatym wystrojem bazyliki i jej zabytkami, ale paradoksalnie pełną prostotą oszczędność skupia na sobie uwagę i każe się przed *Cierpiącym* zatrzymać.

Sięgając po tematykę religijną, rzeźbiarka znajduje w niej źródło najgłębszych przeżyć, prace swoje nasycza więc większą ekspresją, której podporządkowuje zasady budowania przedstawień. Elementami ekspresji jest specyficzny sposób stylizacji, uproszczenia i deformowania. Biorąc pod uwagę tematykę, autorka oddala się od realności w stronę wartości literackich, biblijnych i mitologicznych. Widoczne jest to w małym reliefie *Walce Jakuba z Aniołem*, ale przede wszystkim jednak w dużym reliefie, realizowanym dla kościoła Pallotyńców. Portal wykonany w brązie ma kształt otwartej księgi, z założenia ilustrującej sceny biblijne z Księgi Rodzaju i Apokalipsy. Część środkowa portalu zawiera tekst starodruku *Bogurodzicy Dziewicy*, łączący historię religii i państwowości. Centralnym motywem jest drzewo, którego potężne konary przenikają poszczególne segmenty przedstawień i jednocześnie spajają symbolikę biblijnych scen. Między konarami drzewa rozgrywa się historia stworzenia świata i ludzkiego rodu przez losy Adama i Ewy wygnanych z Raju po Apokalipsę i po odrodzenie i wstąpienie do niebiańskiego Jerozolim. W koncepcji autorki biblijne drzewo poznania dobra i zła jest kosmosem łączącym porządek ziemski i niebiański. Jego symbolika jest odległa i wielokulturowa. Religia chrześcijańska nadaje symbolowi nową waloryzację, która nie jest sprzeczna z dawnymi misteriami związanymi z koncepcją odnowy. Sacrum ujawnia się bowiem za pośrednictwem rytmów kosmicznych, jest całościowym przejawem bytu.⁴³ Do chrześcijańskiej symboliki drzewa Janina Stefanowicz-Schmidt wraca w koncepcji ołtarza kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku Wrzeszczu. Figura *Chrystusa Zmartwychwstałego* przedstawiona jest na tle tarczy słońca nad koroną drzewa, którego gałęzie przybierają postać dojrzewających kłosów z zapowiedzią przyszłych owoców (łączy się z symboliką ziarna kielkującego). Drzewo w swej symbolice jest łącznikiem między niebem a ziemią. Jego korzenie sięgają głęboko ziemi, ale też ludzkich sumień. Zmartwychwstanie Boga jest aktem kosmicznym, łączy rytm roślinności z aktem stworzenia, odnowy i nieśmiertelności. Ma też walor etyczny, odnowa dotyczy oczyszczenia moralnego człowieka. Chrześcijaństwo do symboliki drzewa dodaje walor etycznego zmagania dobra ze złem, wpisuje się weń historia ludzkości, narodu i każdego człowieka z osobna, w którym odbija się historia męczeńskiej śmierci i zbawienia Chrystusa.

Cechą reliefu Janiny Stefanowicz-Schmidt jest jego płytkość i szkicowość, która idzie w parze z surowością metalu i jednocześnie perfekcją warsztatową. Szkicowość i perfekcja warsztatowa wydają się być pojęciami wykluczającymi, ale tylko pozornie. Szkicowe modelowanie w plastycznej z natury glinie jest notowaniem koncepcji idei, przy zachowaniu spontaniczności, często z zachowaniem śladu narzędzia czy bezpośrednio modelującego dotyku palców. Płytki relief i miękki modelunek stwarza wrażenie ruchliwości powierzchni wzmaganej zmiennością światła i cieni, i odpowiada skłonności wyobraźni do szukania w dziele czegoś świeżego i spontanicznego. Szkicowość z natury rzeczy nastawiona jest na wywołanie wrażenia czegoś bardzo bezpośredniego i zaimprovizowanego, umykającego jakiegokolwiek klasyfikacji czy konwencji. Znamienne, że podobny szkicowy charakter noszą też rysunki rzeźbiarki.

Warto przypomnieć, że do późnych lat XIX w. sztuki piękne nazywano rysunkowymi. W systemie estetycznym od antycznych początków sztuki piękne kojarzone były z malarstwem i rysunkiem. Rysunek był na szczycie sztuk (zaraz po wyżej stojącej poezji, retoryce i muzyce), ponieważ był poza koniecznością kierowania się celem, funkcją czy tworzywem. Odzwierciedlał czystą ideę.

Rysunek towarzyszył niezmiennie pracy rzeźbiarskiej Janiny Stefanowicz-Schmidt. Miał w większym stopniu charakter szkicu czy projektu rozwiązania formalnego idei rzeźby. Zachowały się liczne szkice do dwóch realizacji: *Drogi krzyżowej* dla kościoła św. Bernarda w Sopocie i projektu drzwi dla kościoła Palotynów w Gdańsku Wrzeszczu, a także projekty otarza dla kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku Wrzeszczu. Z czasem rysunek zaczyna dominować nad twórczością rzeźbiarską artystki, aż całkowicie ją zastąpi. Sprzyjają mu kameralne okoliczności domowego zacisza, pozwalające łączyć codzienność życia z pracą twórczą, bez konieczności posiadania skomplikowanego, niezbywalnego dla rzeźby, zaplecza technicznego. Rysunki układają się w cykle, które były tematem kolejnych wystaw: *Tematy biblijne* (lata 90.), *Uczynki miłosierne* (2009), *Ziemia Święta* (2011). Rysunki łączy delikatność kreski, graficzna płaskość, wyzbyta ciężaru bryły, materialnej fizyczności, jakby intencją ich było skupienie na sugestywnym zasugerowaniu samej wizji tematu. Szczególnie uwidacznia się to w wizerunku Chrystusa. Autorka najwyraźniej zafascynowana twarzą Chrystusa, wraca do tematu wielokrotnie, mając w świadomości bogatą ikonografię tego wątku w historii sztuki. Nie kieruje się jednak tradycją, szuka indywidualnego sposobu zbliżenia się do „Świętego Oblicza”, unikając ilustracyjnej konkretyzacji i kontekstów scen biblijnych. Autorka skupia się głównie na twarzy Chrystusa, czasem wymownym geście dłoni, na przykład łamiącej chleb. Szata nie tyle okrywa, co raczej pozbawia go fizyczności, bo rysunek nie ujawnia zarysu ciała, jest płaski, pozbawiony iluzji przestrzenności. Z założenia autorka używa środków dematerializujących fizyczność, jakby szukała sposobu na wyrażenie czegoś tak nieosiągalnego jak duchowość. To jej własne spotkania z Bogiem, ulotne, nieuchwytnie próby zbliżenia do Tajemnicy, ujawniane w nagłym rozbłyску

światła. Ręka artystki pragnie ten moment olśnienia wizji uchwycić. Wydaje się, że znajduje adekwatne środki. Świadomie nie używa koloru, który zawsze w jakimś stopniu urealnia obraz. Używa suchego białego pastelu i czarnego ołówka. Wcierany w karton pastel daje jasny rysunek, delikatny i miękki. Niewątpliwie fascynacja twarzą Chrystusa w rysunkach Janiny Stefanowicz-Schmidt wiąże się z głębokim przeżyciem wiary. Techniki pastelu używa też autorka w rysunkach z cyklu *Ziemia Święta*. Wykorzystuje w nich jako podłoże kserokopie zdjęć realnych z historycznych miejsc starej Jerozolimy. Autorka sama udaje się turystycznym szlakiem od Groty Narodzenia do Bazyliki Grobu, próbując odnaleźć ślady obecności Chrystusa, niezauważalne dla innych w zgiełku współczesności. Jej wyobrażenia podsuwa własne wizje, które delikatną kreską nanosi na dokument zdjęciowy. Naniesione obrazy wizji mają charakter przezroczystych lase-runków, spod których przebija obraz współczesny. Są jakby powidokami biblijnej historii, która wydarzyła się przed wiekami. Istotą tych kompozycji jest zderzenie rzeczywistości materialnej (realnej) z duchową (wyobrażeniową). Ta jej osobista wędrówka wciąż trwa, choć nie przekracza granic niewielkiego mieszkania w Sopocie, gdzie niezmiennie tworzy. Przemieszczenie przestrzeni prywatnej i artystycznej (zawieszenie między *sacrum* a *profanum*) stwarza szczególne uwarunkowania w jej twórczości, inspirowanej przeżyciami religijnymi, bowiem teraz artystka nie wychodzi poza tematykę sakralną, a rysowanie stało się integralną częścią jej życia.

Rysunki z ostatniego okresu twórczości określiły aurę monograficznej wystawy w galerii „Refektarz” w Kartuzach. Kuratorem wystawy i jednocześnie autorką znakomitej aranżacji była córka autorki, także rzeźbiarka, Magdalena Góra. Wystawa odbyła się w październiku 2019 roku. Obejmowała wybór prac z najwcześniejszego okresu: rzeźby pełnoplastyczne, kameralne prace reliefowe (plakiety i medale) i projekty realizacji dla kościoła aż po cykl ostatnich rysunków. Dawala widzowi wgląd w metamorfozy twórczości pani Profesor, wpisane w część historii rzeźby gdańskiej i polskiej. Zgromadzona publiczność została obdarowana albumem z autografem autorki. Promocja albumu była integralną częścią wystawy, trwałym zapisem i dokumentem pracy dydaktycznej i artystycznej Janiny Stefanowicz-Schmidt.

17 sierpnia 2020, autorka obchodziła dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin. Ten wyjątkowy dzień spędziła w gronie najbliższych, bez pamięci tych którym, poświęciła tyle lat twórczej i dydaktycznej aktywności.

Pokolenie lat 60.

Sławoj Ostrowski
Stanisław Radwański
Edward Sitek

241

W latach 60. polską rzeźbę zaczęły interesować nowe zagadnienia, związane bardziej ze strukturą przestrzeni, odrzucające masę rzeźbiarską, zwartość bryły, jak również symboliczne treści, jakie niósł temat figury człowieka. Gdańska tradycja rzeźby nadal kultywuje wartości nieprzekraczające konwencji gatunku. Bliskość Elbląga i Biennale Form Przestrzennych w gdańskim środowisku nie odegrała szczególnej roli. Większość rzeźbiarzy pozostawała w obrębie figury i tak zwanej „prawdy materiału”, skłaniającej do poszukiwania formy w zgodzie z tworzywem, z jego naturalnymi właściwościami.

W 2016 w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie miała miejsce ważna wystawa. Koncepcja wystawy *Rzeźba 3* łączyła profesorów Stanisława Radwańskiego, Sławoja Ostrowskiego i przedwcześnie zmarłego Edwarda Sitka, rzeźbiarzy należących do jednego pokolenia, którzy w latach 60. rozpoczynali pracę dydaktyczną w gdańskiej uczelni. Niewątpliwie skłania to do istotnych odpowiedzi na pytania, co ich łączyło, a co dzieliło jako rówieśniczą grupę, ale także jako przyjaciół, którzy niegdyś blisko ze sobą współpracowali. Gdy studiowali, rzeźba kształtowała się pod wpływem silnych indywidualności Mariana Wnuka, Stanisława Horno-Popławskiego, Adama Smolany i Alfreda Wiśniewskiego. To oni tworzyli zespół wartości postrzegany przez krytykę tamtych lat jako wyróżniający „gdańską szkołę rzeźby”. Dla młodych artystów był to wspólny punkt odniesienia w drodze do indywidualnych rozstrzygnięć. Odwołanie do natury, refleksja, dotycząca tworzywa z ideą prawdy materiału i tezą, by tworzyć zgodnie z jego charakterem, były charakterystycznymi wyznacznikami „szkoły”. Kształtowała ona postawy estetyczne znacznej części gdańskiego środowiska rzeźbiarskiego, także Radwańskiego, Ostrowskiego i Sitka, choć istota powiązań z naturą i tradycją dla każdego z nich była inna i w niej określają się ich odrębności artystyczne, zgodnie zresztą z maksymą Wnuka, by szukać podniet w świecie, a rozwijać w sobie.

Dla ich pokolenia klasyczne reguły tracą jednak wyłączną atrakcyjność. Zainteresowanie zagadnieniami formy, odkrywanie różnorodnych możliwości formalnych jest znamienne dla lat 60. i 70. Brancusi, Moore, Arp, Gabo – to nowe fascynacje pokoleniowe. Sytuacja w środowisku rzeźbiarzy gdańskich jest odbiciem ogólnych tendencji w polskiej rzeźbie, choć brak tu gwałtownych działań eksperymentatorskich. Przemiany dokonywały się w większym niż gdzie indziej związku z wartościami stworzonymi w przeszłości, często wręcz tradycja stanowiła ważny punkt odniesienia dla konstruowania nowego języka rzeźbiarskiej wypowiedzi. Niezależnie jednak od różnorodności poszukiwań formalnych i stylistycznych, problematyka rzeźby pozostaje dla nich ta sama. Ogranicza się do postaci ludzkiej lub takiej figuracji, która z człowiekiem, jego otoczeniem i przeżywaniem świata jest związana. Modus antropologiczny, z silnymi tendencjami do kodowania w formie rzeźbiarskiej literackiej anegdoty. Zainteresowanie rzeźbą kameralną, małymi formami rzeźbiarskimi, jak również portretem, w tym także pomnikami, łączą Radwańskiego, Ostrowskiego i Sitka, choć dzieli sposób widzenia człowieka i odrębne środki wyrazu.

Stanisław Radwański

Stanisław Radwański, uczeń Horno-Popławskiego, mówi o współczesności i naturze człowieka, sięgając po stylistyczny kostium form historycznych, którym nadaje funkcje znaczeniowe. Zatem forma w jego rzeźbie ma charakter priorytetowy, nadrzędny wobec materiału. Radwański nie dzieli fascynacji swojego mistrza tworzywem, często bowiem poprzestaje na patynowanym gipsie. Kształt rzeźbiarski oraz styl traktowany jest przez niego jako sposób wyrażania własnego, przekornego stosunku do kultury i tradycji, ale także jako metoda prowadzenia dialogu z odbiorcą, którego punktem wyjścia jest odwołanie się do rzeczywistości skonwencjonalizowanej w zamkniętym stylu, stworzonym w przeszłości. Nowe wartości znaczeniowe i formalne wynikają ze sposobu wykorzystania cytatu stylistycznego. Sięganie po tradycyjny temat, jak na przykład popiersie, służy Radwańskiemu nie tyle do charakteryzacji określonej postaci (choć jest również znakomitym portrecistą), co raczej symbolizacji określonych postaw czy abstrakcyjnych pojęć. Nawiązując do rzeźby portretowej, traktuje ją anonimowo, świadomie przerysowuje niektóre atrybuty stylistyczne, jak np. w *Popiersiu pompatycznym* klasyczną skłonność do idealizacji i heroizacji, a w *Popiersiu romantycznym* podkreśla żywiołowy i dynamiczny modelunek, malarskie traktowanie powierzchni. Przeplatające się w twórczości Radwańskiego wątki klasyczne i romantyczne znajdują zaskakujące zderzenia z abstrakcyjnie budowaną całością kompozycji.

Ironizującej interpretacji podlegają niektóre tradycyjne pojęcia. Muza, opiekunka myśli, poezji i sztuki, synonim natchnienia, jest tylko nadmiernie rozdętą formą torsu z klasyczną draperią ukrywającą pustkę. Abstrakcyjnie traktowane są też popiersia historycznych postaci, *Napoleona* czy *Dantego*. Indywidualne cechy oddalane są na rzecz metaforycznego myślenia o postaci jako o kulturowym znaku. *Napoleon* Radwańskiego jest zaprzeczeniem i karykaturą wszystkich znanych portretów bohaterskiego wodza. Popiersie sprowadza rzeźbiarz do uproszczonej anonimowej formy z uwypuklonym nadmiernie torse i charakterystycznym łukiem kapelusza. Popiersie staje się synonimem pychy i majestatu władzy, wszelkiej władzy, wyzbytej ludzkiej twarzy. Nie znaczy to, że w swoim bogatym dorobku nie ma bardziej zindywidualizowanych portretów, jak *Balzac*, *Moniuszko*, *Chopin* czy *Mickiewicz*. Zwykle jednak realizm podobieństwa, indywidualnych cech modela łączy z historycznym stylem, który wnosi do portretu wartości interpretacyjne. Formę zdaje się traktować Stanisław Radwański jako narzędzie służące do budowania znaczeń. Stąd różno-



62.
Stanisław Radwański
Kompozytor
50 x 42 x 79 cm
sztuczny brąz
1986

rodność form i stylów, uwikłanie formy w język metafor i symboli. Najlepszym przykładem jest wspomniany *Dante*, którego surowa, niemal ascetyczna forma jest jakby wyprowadzona z kręgów piekielnych *Boskiej komedii*. Łączy ona charakter dzieła poety, mroczność epoki, w jakiej żył. Stanowi sumę utrwalonych historycznie wizerunków poety: od pierwszego przekazu fresków Giotto przez idealne portrety Rafaela po brązowe popiersie z XV w. z Muzeum Narodowego w Neapolu i liczne posągi z Werony, Florencji czy Paryża. Popiersie znamionuje sylwetowość i lapidarnie zakreślone rysy twarzy z charakterystycznie wysuniętym podbródkiem, ostrą krzywizną nosa. Utrwalone w ikonografii, znamionować miały charakter poety, jego „dumę i wzgardę”.

Osobnym i znaczącym wątkiem twórczości rzeźbiarskiej Radwańskiego są pomniki, gdzie indywidualny zamysł artysty jest zwykle wynikiem jakiegoś kompromisu z oczekiwaniami zlecniodawcy. Pomniki kardynała Stefana Wyszyńskiego i Jana Pawła II zrealizowane dla kościoła św. Brygidy w Gdańsku, Słowackiego w Kijowie, Marcinkowskiego w Poznaniu, jedyny pomnik Jana Pawła II w Hiszpanii (w Pampelunie) – wszystkie one mają wspólny klasycyzujący rys, który pozwala godzić to, co indywidualne z tym, co uniwersalne i ponadczasowe.

Dialog Radwańskiego z tradycją to także próba znalezienia w niej własnego miejsca i określenie wobec niej własnej postawy twórczej. Można by powiedzieć, że interpretacja to słowo klucz, otwierające rozumienie postawy artystycznej rzeźbiarza. Takiej też postawy oczekiwał od swoich uczniów. To tłumaczy fakt, że miał wpływ na rozwój tak wielu różnych osobowości. Wielu też z nich z powodzeniem podejmuje się realizacji pomnikowych.

Sławoj Ostrowski

Związek z naturą i szukanie rodowodów w tradycji określa również postawę Sławoja Ostrowskiego. Wyszedł z pracowni Alfreda Wiśniewskiego, ale dopiero kolejne lata samodzielnego dojrzewania artystycznego pozwoliły mu asymilować te wartości usankcjonowane akademickimi studiami i pogłębiane później własnym doświadczeniem. Wiele też lat minęło, nim uświadomił sobie istotę nauk, wyniesionych z pracowni Alfreda Wiśniewskiego, choć daleki pozostał od klasycznych fascynacji swojego mistrza.

Mając za sobą młodzieńczy okres poszukiwań formalnych w tworzywach mniej trwałych, ale dających możliwość natychmiastowego zarejestrowania pomysłu, Ostrowski odkrywa dla siebie drewno, w którym najpełniej zabrzmi

63.
Stanisław Radwański
Napoleon
42 x 26 x 61 cm
gips patynowany
1993



jego indywidualny sposób kształtowania i opracowywania materii, widoczny zwłaszcza w portrecie.

Wybór drewna i portretu siłą rzeczy prowadzić musiał do konfrontacji z tradycją rzeźby portretowej, jak również określenia własnego stosunku do tak bardzo polskiego nurtu rzeźby w drewnie. Wybierając jednak drewno, nie przejął jego mitologizacji, uprawianej przez Adama Smolanę, którego był asystentem przez wiele lat. Nie fetyszyzuje tworzywa. Często działa wbrew naturze ściętego pnia. Obca jest mu postawa wierności wobec tworzywa. On je brutalnie przekształca, wdzierając się w jego wnętrze ciężkimi narzędziami ubijającymi, piłującymi, zdzierającymi. Nie tnie, nie szlifuje, nie wygładza. Traktując materię przedmiotowo, a nie podmiotowo, bliższy był tradycji rzeźby ludowej, która była z reguły polichromowana. Właśnie poprzez naiwną ludową rzeźbę przynależną przydrożnym kapliczkom i wiejskim kościółkom odkrywał dla siebie drewno jako tworzywo mu najbliższe. W prymitywnej rzeźbie zrodzonej z instynktownych praw kształtowania artystycznego fascynowała go ekspresja uzyskiwana polichromią i syntetyczną formą, w której zastygały postaci w łagodnym uśmiechu, cierpieniu czy zaskłębieniu. Nie znaczy to jednak, by uciekał w prymityw. Obca mu była zarówno archaizacja form, jak i czułość wobec tworzywa, która nakazywała wielu twórcom dochować mu wierności.

Dążenie do uzyskiwania maksymalnego wyrazu psychicznego przy niezwykle oszczędnej, lapidarnej formie i jasnym określeniu bryły charakteryzuje już jego wczesne portrety. Po krótkim wątku abstrakcyjnych form geometrycznych, portret ostatecznie zdominował twórczość Ostrowskiego. Nie pracuje jednak z modelem. Wystarczy tylko pospieszny szkic odnotowujący ogólny charakter. Wszystkie jego portrety zachowują tendencję do wyrazistego określania sylwetki formy. Często też eksponowany jest jeden charakterystyczny dla modelu szczegół, wokół którego skupiają się kierunki cięć przy ogólnikowo potraktowanej formie całości. Z czasem pojawia się nowy element – kolor. Farba jednak nie jest nakładana na gotową formę. Procesy barwienia i kształtowania przebiegają równolegle. Rzeźbiarz używa kredki woskowej lub farby temperowej na podkładzie klejowo-kredowym. Kolor nasycza drewno stopniowo, zaczyna w nim żyć integralnie, wbijany, wcierany uderzeniami narzędzia we włókno drewna, które wydaje się być ranione, miażdżone, rozszarpywane i znów zbijane, aż uzyska maksymalną zwartość, twardość i napięcie powierzchni. Zmiażdżona tkanka materii zdaje się emanować jakąś wewnętrzną energią. Ten specyficzny, całkowicie indywidualny proces tworzenia zostawia w materii ślad działań rzeźbiarskich. Powoduje też, że portrety Ostrowskiego mają szczególną emocjonalną aurę i wewnętrzną napięcie, mimo ich statyki i lapidarnej formy.

64.
Stawoj Ostrowski
Portret Profesora
(Adama Smolany)
drewno polichromowane
35 cm
1975

Nasilenie zainteresowania kolorem i jego prymarnymi funkcjami w rzeźbie obserwować można było w tendencjach z lat 80., związanych z nurtem neoekspresjonistycznym. Jednak tradycja koloru w rzeźbie jest znacznie odleglejsza, sięga bowiem archaicznej Grecji, której nieliczne zachowane zabytki po-

zwalają sądzić, że Grecy polichromowali nawet marmury, kierując się nie tyle funkcjami realistycznymi, co symbolicznymi i dekoratywnymi. Ekspresja, jaką uzyskuje Sławoj Ostrowski, wynika nie z polichromii, ale z całego procesu technologicznego. Kolor nie decyduje w jego rzeźbie o sposobie istnienia formy. Nie przykrywa powierzchni rzeźbiarskiej, raczej ją intensyfikuje. Współdziałając ze światłem, nie niszczy modelunku, a jedynie wzbogaca grę światła i cienia.

Zainteresowanie portretem skłaniało również Ostrowskiego ku realizacjom pomnikowym. To, co łączy je z kameralnymi portretami, to dążenie do syntetycznej formy rzeźbiarskiej, bez wspomagania się dodatkowymi atrybutami literackimi. W portrecie pomnikowym nie szuka symbolu dla wyrażenia idei, z którymi związana jest portretowana postać historyczna, ale przede wszystkim formy rzeźbiarskiej, zamykającej w sobie sumę wiedzy o człowieku i prawdę artystycznego wyrazu. W zasadzie zachowuje Ostrowski tradycyjne rozumienie portretu. Dbłość o zachowanie czystości gatunku jest wyrazem poczucia odpowiedzialności za wizerunek człowieka, w którym chciałby chronić wartość największą – indywidualność, wbrew najnowszym tendencjom w portrecie, poszukującym nie tyle odniesienia do konkretnego modelu, co metaforycznej formy dla określenia sytuacji anonimowego człowieka we współczesnym świecie. Ostrowski zdaje się być przeciwny temu literackiemu w gruncie rzeczy wizerunkowi człowieka, który wyraża zwątpienie w możliwość przekazania pełnego obrazu człowieka w świecie nieustabilizowanym, rozdartym, pozbawionym wszelkich obiektywnych pewników. Ostrowski szuka nie symbolicznych znaków, ale osobowości, choć w każdym zindywidualizowanym portrecie chciałby znaleźć uniwersalną prawdę o człowieku, wyrażoną nie narracją literacką, a rzeźbiarską formą.

Sławoj Ostrowski zmarł 9 marca 2018 roku.

Edward Sitek

Z pracowni Alfreda Wiśniewskiego wyszedł również Edward Sitek. Nie bez znaczenia w jego rodowodzie artystycznym był fakt, że ukończył słynną „Kena-rówkę”. Choć daleki był od ludowej duchowości religijnej, znamiennej dla zakon-piańskiej szkoły, to niewątpliwie wyniósł z niej uwrażliwienie na los człowieka w jego powiązaniu ze światem i naturą oraz etos pracy, w tym pracy artystycznej. Od pierwszych prac artysta ujawniał cechy widoczne także w późniejszej twórczości – ekspresyjną interpretację figury ludzkiej czy portretu. Edward Sitek nigdy nie przejawiał skłonności do estetyzowania czy idealizacji formy, raczej zmierzał do brutalizowania i deformowania, zaktócania harmonijnych

porządków. Te istotne cechy dały się zauważyć już na progu twórczości. Kamień, po który zawsze chętnie sięgał, wskazywał na konieczność dyscypliny. Nie wy-czerpywał, ani nie zaspokajał potrzeby poznawania i podporządkowywania sobie nowych materiałów i nowych technologii. Tworzywa sztuczne i ceramika, pozwalające utrwalić każdy ślad ręki, dawały możliwości wypowiedzi rozrzu-nej, przeciwnej naturze kamienia. Tak więc to tworzywa, w jakimś sensie, decy-dowały o przeciwieństwach w jego twórczości.

Znajdowanie kształtu wywiedzonego z materii stawalo się dla Sitka nie tyle zabiegiem formalnym, co procesem oznaczania, symbolizowania. Nie unikał, jak Ostrowski, literackości – przeciwnie – często ją nadmiernie rozwijał. W lite-rackiej narracji poszedł dalej niż Stanisław Radwański. Związanie formy i treści przybiera nierzadko postać anegdota literackiej. Rzeczywistość, do której od-wołuje się rzeźbiarz, nie jest już dawną, harmonijnie pojmowaną naturą, bo-wiem nową naturą jest świat całkowicie uformowany przez człowieka. On to dostarcza artyście zasobu tematów, niektórych form i idei. Człowiek postrze-gany jest w relacjach ze światem zreifikowanym, który zaczyna kształtować jego osobowość i stapia go z przedmiotami w integralną całość. Metafora ar-tystyczna zaczyna charakteryzować kompozycje Edwarda Sitka u progu lat 80., po okresie poszukiwań formalnych, nawiązujących do nurtów awangardowych z początku wieku. Obecność literatury rozpoczynał *Nos*, rzeźba w czarnym mar-murze z gogolowskimi reminiscencjami. W gruncie rzeczy nawiązuje ona do klasycznego popiersia, ale przekształconego w swoistą synekdochę, rodzaj za-mienni, gdzie część określa całość. Podobna zasada budowania groteskowego tworu istnieje w rzeźbie *Kobieta z ustami bez twarzy*. Usta – nos w ikonografii groteski należą do tych części ciała (jak wszystkie inne otwory i wypukłości), którymi ciało otwiera się na świat zewnętrzny. Zwykle przedstawiane są w sta-dium metamorfozy, przerastania własnych granic.

Kolejny cykl łączył człowieka z architekturą w hybrydyczny organizm. Był kontynuacją zasady budowania groteskowej postaci, ale już nie przez zmianę proporcji, a raczej przez łączenie niezbornych elementów. Cykl ten, wykonany w marmurze, zachowuje charakterystyczną dla wątku kamiennego lapidarność formy, czego już nie ma w kolejnym cyklu, wykonanym na plenerze w Sankt Margarethen. Plener stanowi znaczący przedział w twórczości Edwarda Sitka. Rzeźbiarz odkrył dla siebie nowe możliwości, związane z tworzywami cera-micznymi i kolorowymi szklami. Odtąd łączyć będzie tworzywa i środki przy-należne różnym dyscyplinom, zacierając granice między rzeźbą, płaskorzeźbą i obrazem.

Na kompozycję *Życie człowieka* (wykonaną w Sankt Margarethen) składają się trzy rzeźby-przedmioty, opowiadające historię losu ludzkiego, rozpiętego mię-dzy narodzinami i śmiercią: dziecięcy becik, krzesło i nagrobek. Każdy z tych przedmiotów opatrzony jest tekstem – integralnym, graficznym elementem,



65.
Edward Sitek
Chirurg czasu
77 x 65 x 27 cm
drewno,
1997

wspomagającym układ narracyjnej ciągłości: *Narodził się człowiek. Wyszedł szukać szczęścia, aby się nim podzielić. Żył długo i umarł spokojnie*. Uwikłanie człowieka w świat przedmiotowy staje się coraz bardziej wyraźne: człowiek w wannie (*Relaks*), człowiek stopiony z blatem stołu (*Samotność*), wreszcie fotel już tylko z jego cieniem (*Fotel babci*). Może być też fragmentem martwej natury, przeznaczonym do konsumpcji jak każdy inny przedmiot (*Stolik biesiadny*). Czasem puste krzesło oznacza wyzwolenie od rzeczy, bo człowiek jest w drodze, życie jest ruchem, a bezruch umieraniem. Ale kiedy indziej to samo krzesło jest znakiem wyrażającym ambiwalencję sukcesu i władzy.

Płaskorzeźby z ostatnich lat kontynuują zapoczątkowane w Austrii doświadczenia poszerzania języka rzeźbiarskiego o nowe środki wyrazu, ale również tematy przez konwencje tej dyscypliny nietolerowane. Są wręcz przewrotnym nawiązaniem do tradycyjnych tematów malarstwa – martwych natur czy pejzaży. Do malarstwa zbliża je także barwne szkliwo, czasem rysunek wykonany kredką czy ołówkiem na drewnie staje się integralną częścią kompozycji rzeźbiarskiej, która nie jest ani obrazem, ani już nawet płaskorzeźbą w tradycyjnym pojęciu. Relacje między powierzchniami wklęsłymi i wypukłymi są gwałtownie zwielokrotniane tak, że niektóre fragmenty wydzierają się z tła w całej swej przestrzenności, zachowując ostre, przerysowane skróty perspektywiczne, charakterystyczne dla malarstwa surrealistycznego. Opowieść o samotności wyrażona jest poprzez zespolenie człowieka z przedmiotem, zwykle pustym stołem, czasem z kieliszkiem, jedynym rekwizytem. Przypominają one findesieciowy wątek, znany z obrazów Picassa, mówiących o samotności i wyobcowaniu artysty. Równolegle powstają portrety. To trwały wątek w twórczości Sitka, obok realizacji pomnikowych.

Kolejny znaczący zwrot w twórczości Edwarda Sitka dokonał się na Kaszubach, gdzie na ocalałych fragmentach stuletniej stodóły, we wsi Przewóz, zbudował dom z pracownią, zachowując charakter lokalnej architektury. Zwrócił tam uwagę na zwykły polny kamień. Jego urodę przed nim dostrzegł już Stanisław Horno-Popławski i wielu innych, ale on pozostawił go naturze i wpisał w harmonię pejzażu Kaszub, gdzie jest integralną częścią natury i kultury. Około 2000 roku stworzył projekt Kamiennego Parku w Chmielnie, który zrealizowany został już po jego śmierci. Rzeka kamieni spływa do jeziora Kłodno. Jej brzegi ograniczają tarasy z siedziskami, przeznaczonymi dla odpoczynku i kontemplacji niezwykłego widoku. Koncepcja projektu opierała się na założeniach parkowych, ale równie dobrze można ją traktować jako sztukę land artu. Wpisuje się także w wieloaspektowe reminiscencje i kulturowe konotacje związane z kamieniem, który od zarania dziejów symbolizował istnienie, Ziemię, potęgę, Boga. Był synonimem pamięci, długowieczności, ale też śmierci, zniszczenia, bólu i nieczułości. Podsycał wyobraźnię ludu, także poetów i pisarzy, na Kaszubach w szczególności. Dzisiaj Kamienny Park w Chmielnie łączy się z symboliczną pamięcią o życiu i twórczości Edwarda Sitka.

Niewątpliwie wystawa Edwarda Sitka, Stanisława Radwańskiego i Stawoja Ostrowskiego odkrywa, przy wszystkich różnicach, jakie ich dzielą, wspólnotę pokoleniową, charakterystyczną dla gdańskiej szkoły rzeźby, dla której znacząca była tradycja jako istotny punkt wyjścia do określenia własnej postawy i jako zespół historycznych form i środków służących komunikacji znaczeń. W centrum tej formalnej problematyki znajduje się zawsze człowiek, ale jego figura przetamuje tradycyjne dotąd ubóstwo ikonograficzne, właściwe rzeźbie.

Edward Sitek zmarł 24 grudnia 2002 roku.

Mariusz Kulpa

– poeta form i znaczeń

Między słowem

– obrazem – znakiem

Na twórczość Mariusza Kulpy należałoby spojrzeć z perspektywy wzajemnych związków między różnymi dziedzinami jego aktywności artystycznej – rzeźby, rysunku i słowa. Odkrycie relacji między obrazem utrwalałym słowem w niepublikowanych tekstach poetyckich a obrazem utrwalałym rysunkiem i formą przestrzenną w rzeźbie pozwala dopiero dotrzeć do jego wrażliwości, sposobu widzenia świata i motywacji idei artystycznych.

Rzeźba i rysunek jest jego sferą działalności upublicznionej. Już powierzchowny ogląd pozwala ją określić jako „literacką” czy „poetycką” ze względu na skojarzeniowy charakter form i wybór motywów, które są sposobem interpretacji świata postrzegalnego. Obie dyscypliny Kulpa uprawia od dawna równolegle, traktując je autonomicznie, choć odnaleźć w nich można wspólne wątki i motywy, inspirowane światem przyrody. Słowo towarzyszy im jakby na uboczu, marginalnie. W intencji autora jest sferą prywatną, nieprzewidzianą do publikacji, nie mniej jednak ważną. Czasem słowo jest dla niego jedynym możliwym sposobem rejestrowania czy wyrażania emocji, dla których nie znajduje adekwatnej formy rzeźbiarskiej czy rysunkowej. Jest zapisem obrazu, którego nigdy nie namalował czy nie wyrzeźbił. Czasem jednak znajduje dla tekstu poetyckiego sposób istnienia w obrazie, zostaje ono wtopione w kompozycję jako jej integralny element

wizualny, jednak bez możliwości rozszyfrowania znaczenia tekstu. Pozostawia go nadal w sferze osobistych odniesień, raczej śladu związanych z nim emocji, nieprzeznaczonych do upublicznienia. Prywatność zapisów podkreśla fakt, że są to teksty pisane odręcznie. Charakter pisma, jego uporządkowanie wnoszą wartości wizualne, graficzne.

Nie jest moją intencją wartościowanie poezji Mariusza Kulpy, choć udostępnił mi ją fragmentarycznie. Utwierdza mnie to tylko w przekonaniu, że funkcja słowa nie jest bez znaczenia, gdyż często bywa projekcją obrazu, określa skojarzeniowy charakter form czy idei autora. Stosunek jednej gałęzi twórczości do drugiej może być równoważny lub uboczny, różne też mogą być rodzaje przyporządkowań. Jedną dyscypliną może mieć charakter pomocniczy dla drugiej i pozostawać dla niej w fazie projektu do dalszej realizacji, ale może być i tak, że jedna sfera działalności interpretuje się przez drugą. Tak jest w wypadku cyklu rysunków i plakatów *Tryptyk rzymski*, inspirowanego poematem Jana Pawła II. Mamy tu do czynienia ze swoistym wielokrotnym „przetłumaczeniem” tekstu poetyckiego na język obrazu, przynależny rysunkowi, a ten z kolei na język form rzeźbiarskich. Oryginalny przekaz treściowy został wpleciony graficznie w kompozycję obrazu. Interpretacja tekstu Jana Pawła II łączy się z interpretacją znanej symboliki fresków Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej i dzieł graficznych artystów włoskich XV wieku.

Związki interdyscyplinarne w twórczości Mariusza Kulpy istnieją na poziomie tematyki – treści intelektualnych czy formalnych. Jedną pełniej wyraża przeżycia wewnętrzne, jak poezja, a inna, jak rzeźba czy rysunek, jest dogodniejsza dla wyrażania świata zewnętrznego. Ta wielorakość powiązań istnieje też w odniesieniu do natury. Odróżnia przestrzeń realną przyrody ożywionej i nieożywionej od przestrzeni kreatywnej, przynależnej sztuce. Widzi jednak między nimi związek. Wizualne wartości obiektywnej natury uaktywniają wyobraźnię człowieka. Odnajdywany w naturze rysunek, który jest pochodną genetycznie ukształtowanych form roślinnych i zwierzęcych, jest obiektywnie istniejącym identyfikatorem poszczególnych gatunków, może jednak inicjować kreację, przekraczając granice realnej przestrzeni. Innymi słowy, w ujęciu semiologicznym można powiedzieć, że natura z bogactwem form i struktur stanowi dla Mariusza Kulpy pewien naturalny system modelujący, wobec którego sztuka jest wtórnym systemem modelującym – jest analogonem rzeczywistości (przedmiotu), przetłumaczonym na język określonego rodzaju sztuki.

Mariusz Kulpa nie jest wychowankiem gdańskiej uczelni, choć pracuje w niej od 1976. Ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych, co czyni jego sztukę bliższą krakowskiej tradycji, zwłaszcza modernistycznej symboliki i secesyjnego widzenia flory i fauny w swoistej „makroskopii”, wolnej jednak od prymarnych funkcji dekoracyjnych, choć niewątpliwie ich finalnym efektem jest także wyraz estetyczny. Fascynacja kształtem kwiatu, kielującego nasiona, żywotnym rysunkiem liścia, ubarwieniem skrzydła motyla znajduje swoje reminiscencje i przekształcenia w jego świecie idei i form, obecnych zarówno w rzeźbie, jak



66.

Mariusz Kulpa

Wystawa w Galerii Miejskiej, 2019

– pierwsza z prawej: *Dla Motyla*, drewno + granit + fizeolina, 66 x 60 x 15 cm, 2001 r.

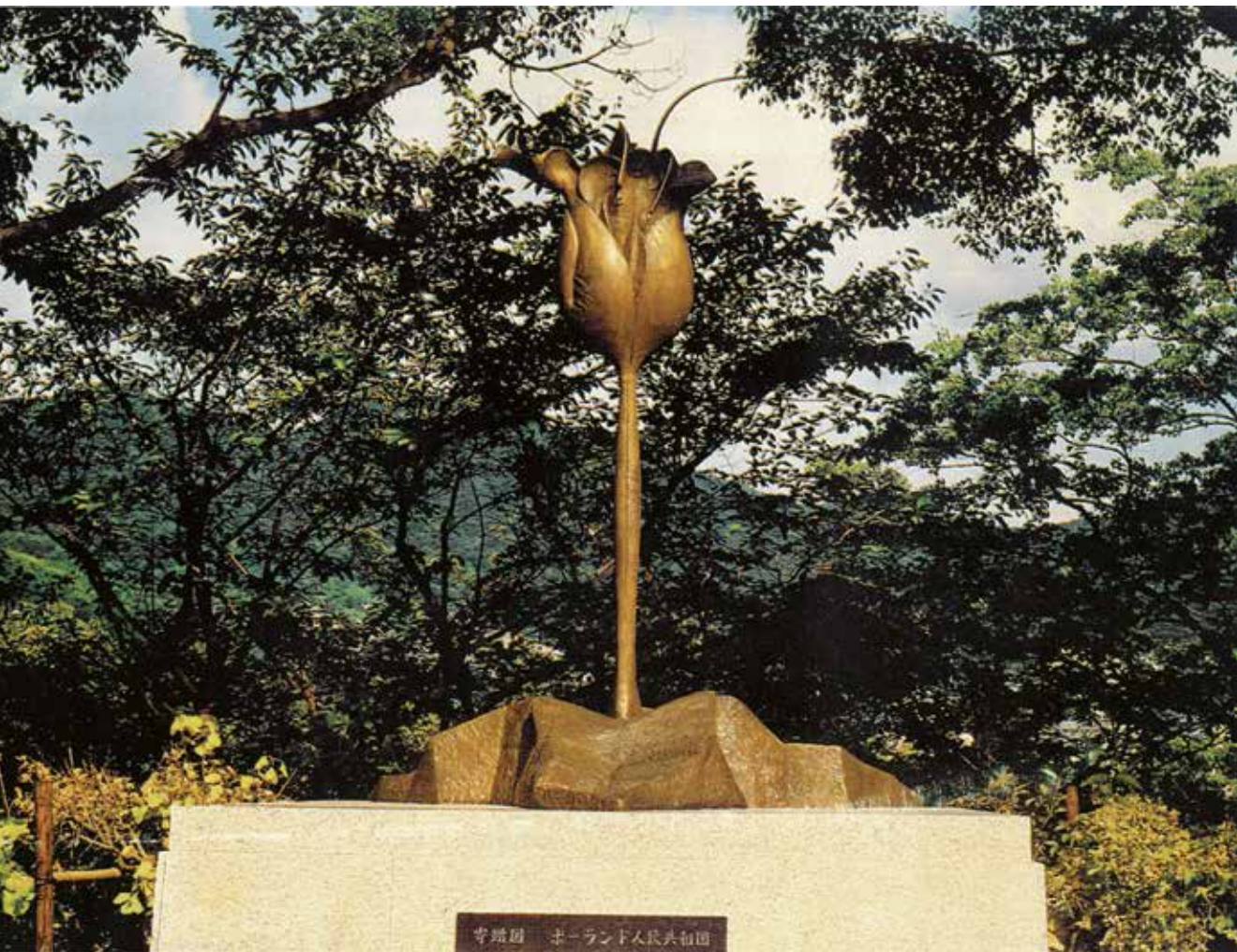
– środkowa: *Andaluzja*, drewno polichromowane, 290 x 80 x 65 cm, 1995 r.

– pierwsza z lewej: *W stronę Motyla*, aluminium polichr. + tech. mieszana, 220 x 55 x 35 cm, 2001 r.

255

i rysunku. Patrzy na przyrodę okiem botanika czy dendrologa, rejestrując każdy detal, charakterystyczny szczegół, jako artysta widzi siłę mikroskopijnych nieraz form, wybiera tylko niektóre cechy ze względu na ich skojarzeniowe czy symboliczne funkcje, nadaje im też nowe znaczenia. Szczegółowy, niemal botaniczny rysunek liścia (z cyklu *Genesis – Dzień trzeci*) rozrasta się w metaforyczną mapę świata – symboliczny znak ukończonego procesu stworzenia roślin. Monstrualna ryba reprezentuje *Dzień piąty* stworzenia wszelkiego rodzaju istot pływających w wodach mórz. Jest to rodzaj poetyckiej synekdochy, zamienni, w której pojęcie ogólniejsze zastępuje bardziej uszczegółowione, część zastępuje całość, liść reprezentuje wszystkie rośliny świata. Ten rodzaj tropu poetyckiego zastosował Kulpa dla „zilustrowania” i zinterpretowania Księgi Rodzaju. Dzień siódmy ilustruje świąteczny stół ustawiony na szczycie rozległego pejzażu z rekwizytami współczesnymi. Obok bochenka chleba, rekwizyty współczesne – okulary i gazeta. Postulowanie się tropami poetyckimi, organizacją wypowiedzi o charakterze przenośnym jest strategią artystyczną stale obecną w twórczości Mariusza Kulpy. Przykłady można mnożyć. Ścięty pień drzewa z rysunkiem stoi symbolizuje nie tylko czas wzrostu drzewa, ale staje się czasem uniwersalnym, ludzkim. Przeskalowane skrzydło motyla zastępuje złamane skrzydło samolotu i staje się metaforą ataku terrorystycznego na wieże w Nowym Jorku. Praca przejmująca tym bardziej, że o absurdzie i niewyobrażalnej tragedii zdarzenia mówi niemal szepem. Dodatkowe znaczenie wnosi gatunek motyla – rusałka żałobnik.

Motyl jest częstym motywem w twórczości Kulpy. Opracowuje go na różne sposoby, w formie rysunkowej i przestrzennej. Niczym skamienielina, barwny odcisk, utrwalaony ślad fragmentów tego stworzenia pojawia się na kawałkach marmuru w instalacji *Retransmisje*. Także w rzeźbie *Dla motyla*, gdzie w kulistej formie, łączącej drewno, granit i tkaninę, twórca skupia się na grze różnych materiałów, stopniuje ich gęstość, od granitowej podstawy po przejrzystą fizeolinę, barwiąc materiały puentylistyczną techniką tak, by dawały efekt migotania światła i ruchu skrzydeł. Swoistą apoteozą tego niezwykłego owada jest również aluminiowy odlew *W stronę motyla*, lekka ażurowa kompozycja wyniesiona na wydłużonym, wrzecionowatym cokole. Seria plansz i gablot z kolekcją motyli, pozornie odwołuje się do pracy entomologa, odtwarza precyzyjnie niektóre gatunki łącznie z ich łacińskimi nazwami, ale też i je przetwarza. Kolekcja jest również sentymentalną podróżą w czas dzieciństwa, kiedy to ze szkiełek pozyskanych z pracowni fotograficznej ojca budował gabloty do własnych zbiorów, marząc o studiach przyrodniczych. Wolor prywatności nadają kolekcji także teksty, różnorodne pisma nie do odczytania. Przemielone niszczarką są znakiem minionego czasu i emocji z nim związanych. Kruchość motyli, różnorodność barw i kształtów i jednocześnie krótkotrwałość ich życia staje się synonimem przemijania i kruchości ludzkiej egzystencji. Jakby na przekór nietrwałości i delikatności owada, dla jego symbolicznego zobrazowania używa nie tylko papieru, ale także „twardych” materiałów – kamienia, metalu, drewna. Te wszystkie wizerunki motyli są też sposobem zobrazowania ulotności chwili i zatrzymania jej w bardziej trwałym materiale.



67.
Mariusz Kulpa
Kwiat życia i pokoju
Dar Narodu Polskiego dla Nagasaki
Park Pokoju Nagasak
wys. ok. 300 cm
1986

W rzeźbie drobnym kształtom organicznym nadaje Kulpa nadnaturalną wielkość. Określając miejsce człowieka w świecie, widzi go jako integralną część natury, zatem szuka analogii z formami przyrody. W jej różnorodnej bujności i dynamice znajduje zaskakujące skojarzenia, które poetyckim tropem prowadzą ku jego symbolicznemu wizerunkowi. Wybiera tylko niektóre gatunki, jak róża, narcyz, tulipan, ze względu na możliwe różnorodne skojarzenia z nimi. Zwykle ogranicza się do todygi i główki kwiatu w proporcjach biskich figurze ludzkiej. Roślinny świat Kulpy ulega swoistej antropomorfizacji. Ze wzajemnych przenikań cech ludzkich i roślinnych powstawały w latach 70. takie kompozycje, jak: *Flora*, *Narcyz*, *Pielgrzym*, *Deszcze* czy *Wiosna*, które wskazują na źródła człowieczej natury i jego nierozdzielność z przyrodą. Pęczniące ziarno wykute w granicie (*Genesis*) przybiera kształt kobiecego tona i jest w gruncie rzeczy fragmentem aktu. Dynamika nieustających procesów życiowych w naturze przeniesiona na dynamikę form rzeźbiarskich, zwykle wertykalnych, o umieszczonym na górze środku ciężkości, nadaje kompozycjom wyraz nadziei i optymizmu. Zapewne dla tych wartości jego *Kwiat życia i pokoju* został odstonięty w Parku Pokoju w Nagasaki, jako szczególnie bliski kulturze i sztuce japońskiej. Choć w swoim dorobku ma klasyczne realizacje portretowe, to jednak dominuje wizerunek człowieka, widziany poprzez formy roślinne. Jest to niewątpliwie rozszerzenie gatunkowej ikonografii przynależnej rzeźbie, ograniczanej zwykle do figury ludzkiej. Florystyczne skojarzenia nie ograniczają się tylko do człowieka. Dotyczą one architektury, miast, klimatu miejsc poznawanych w podróżach, jak choćby Nowy Jork czy Andaluzyja. Przybierają postać totemicznych form, fantastycznych, monstrualnych roślin, których wyimaginowany kształt i barwna polichromia są przede wszystkim nośnikiem emocji i doznanych iluminacji związanych z miejscami. Artysta przetłumacza początkową kameralność prac. Kompozycje sięgają czasem ponad 2 m, co zwiększa siłę ich oddziaływania. Użyte tworzywa mieszczą się poza tradycją „gdańskiej szkoły rzeźby”, która jeszcze w latach 70. respektowała „prawdę materiału”, by tworzyć zgodnie z jego charakterem i naturą. Dla Mariusza Kulpy zasada ta nie ma znaczenia. Liczy się nie tło prawda materiału, co idea dzieła, której podporządkowany jest materiał. Sięga po różne tworzywa: brąz, aluminium, granit, marmur, drewno, a także papier czy tkaninę. Ich powierzchnię zwykle barwi, co oznacza, że naturalne właściwości są o tyle istotne, o ile spełniają ideowe założenia formalne i ekspresyjne. A te określają osobowość liryka i humanisty we wszystkich przestrzeniach jego dzieła.

Ludmiła Ostrogórska

Zmienne skale wyobraźni

Tradycja

Kiedy przychodzi mi spojrzeć wstecz, przywołując cały dorobek Ludmiły Ostrogórskiej, zastanawiam się, co jest istotą jej dzieła, mimo przemian, i co ukształtowało ją jako artystkę. Sądzę, że w początkowym okresie większą rolę odgrywała tradycja gdańskiej szkoły rzeźby, co wydaje się naturalnym czasem kumulowania i pogłębiania umiejętności warsztatowych w ramach preferowanych przez tradycję wartości, skupionych wokół wizerunku człowieka. Tak więc jak wielu rzeźbiarzy zaczynała od aktu i portretu. To ważny etap studyjnego myślenia, umiejętności przeniesienia obserwacji w rzeźbiarską konstrukcję przemyślanej formy. Od początku rzeźbiarka ujawnia indywidualny rys stylistyczny, przejawiający się w skłonności do syntezy, która idzie w parze z symbolizacją znaczeń. Wiąże się to z koncepcją widzenia człowieka. Autorki nie interesuje jego indywidualna osobowość, niepowtarzalność, charakterystyczne cechy, a raczej jego uniwersalna sytuacja egzystencjalna – miejsce, w którym się znalazł, funkcje społeczne, jakie pełni. Poszerza więc klasyczny portret o symboliczne, anonimowe wizerunki, których symbolika odnosi się do podstaw i pełnionych ról. W początkowym okresie, od momentu ukończenia studiów w 1974 roku, powstaje cykl kamiennych głów, które często przykrywa metalowe okrycie – rodzaj ochronnego hełmu, korony lub maski. Nakrycie głowy staje się elementem kostiumu, pod którym znika indywidualność człowieka na rzecz pełnionej funkcji. Kostium bowiem odmienia rolę i funkcje społeczne. Może oznaczać króla lub błazna. Oni też stają się tytułowymi bohaterami cyklu – *Król, Błazen, Mim, Sza-chista* czy *Pływaczka*. Tytuły są same w sobie kierunkowskazem interpretacyjnym dla odbiorcy. Role bohaterów Ostrogórskiej nie są przypadkowe. Zdają się sprawdzać egzystencję człowieka do pola gry, które jest też przestrzenią znamioną dla groteski lirycznej. Choć głowy nie mają swoich pierwowzorów, to jednak autorka nadaje im specyficzny i niepowtarzalny charakter, wyznaczany także cechami użytego materiału, co powoduje, że emanują emocjami – siły lub słabości, poczuciem nieobecności czy oddalenia. Metalowa korona króla może też być ciężarem czy raniącym cierniem. Idealnie wyszlifowany piaskowiec głowy *Pytii* pozbawia ją wręcz materialnej rzeczywistości. Nieskazitelna biel kamienia o idealnie gładkiej powierzchni odbiera twarzom wszelkie pozory życia. To raczej maski, zastygłe w pustce niebytu, poza realnym światem. Z czasem modelunek człowieka znika zupełnie pod kostiumem. Zostaje kostium, a pod nim pustka. Rozwinięciu nowego wątku wizualizacji człowieka – marionetki sprzyja całkowita zmiana technologii.

Od 1981 Ludmiła Ostrogórska była asystentką Janiny Stefanowicz-Schmidt i uczestniczyła w powstaniu i rozwoju Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich. Pierwszy Studencki Przegląd Małych Form Rzeźbiarskich zorganizowany został z inicjatywy studentów gdańskiej uczelni w dziesięciolecie istnienia pracowni i był prezentacją dorobku minionego okresu z uwzględnieniem także prac archiwalnych. Odczytać z nich można było rozwijający się program dydaktyczny, stopniowanie zadań od płaskiego rytu przez bogato rozrzeźbiony relief do form pełnoplastycznych. Zadania skupiały się głównie na odlewie. Początkowo warunki były skromne. Mały relief formowany był w piasku, z czasem doszła technika wosku traconego. Pierwsze odlewy wykonywane były w 1982 roku poza uczelnią, w odlewni na Oruni, w prywatnej pracowni. Stałym tematem był portret, choć większość realizacji uciekała od niełatwego studium portretowego w swobodną figurację, pozwalającą na bardziej kreatywną interpretację postaci i różnorodność środków ekspresji. Pracownia ujawniła szereg talentów, zwłaszcza Ludmiły Ostrogórskiej, która w roku 1984 na przewodzie doktorskim pokazała swoje *Pancerze*, odlewane na wosk tracony. Po przeprowadzce Wydziału Rzeźby do Matej Zbrojowni w roku 1996 sukcesywnie powiększała się baza techniczna Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich. Dostępność narzędzi odlewniczych budziła zrozumiałą fascynację studentów tą formą wypowiedzi rzeźbiarskiej. Sprzyjającym kontekstem była niewątpliwie popularność Ogólnopolskiego Biennale Małych Form Rzeźbiarskich, organizowanego w Poznaniu od 1977 do 1998 roku, w niezmienionej formule, także Biennale „Dantesca” we Włoszech, konkursy w Niemczech. Uczestniczyli w nich z sukcesami polscy artyści. Zainteresowanie małą formą nabrało wagi w procesie dydaktycznym uczelni artystycznych, czego dowodem są kolejne edycje Studenckiego Biennale Matej Formy Rzeźbiarskiej im. prof. Józefa Kopczyńskiego w Poznaniu. Pierwsza edycja odbyła się w 2007 roku i miała charakter lokalny. Duże zainteresowanie wpłynęło na rozszerzenie przeglądu do formuły biennale o zasięgu ogólnopolskim. W roku 2019 odbyła się 5. edycja. Kolejne prezentacje dowodzą, jak wiele się zmieniło w myśleniu o małej formie, zwłaszcza pod względem stosunku do tworzywa, sposobu opracowania formy i środków wyrazu. Jedno się nie zmienia – to skala dłoni – przestrzeni osobistej, pozwalającej wyrazić i wyzwolić najbardziej intymne emocje. Choć nurt figuratywny nigdy nie został zarzucony, to przestał być jedynym. Rzeźbiarze skupiają się także na ekspresji samego tworzywa, wyszukanych sposobach łączenia różnych materiałów, faktur i barw. Tematem może być również sama materia i sposób jej organizacji. Te wszystkie nowe tendencje wynikają z aktualnych przeobrażeń w rzeźbie. Wydaje się, że rygorystyczna dyscyplina, której nie da się pominąć w technice odlewu, zostaje rozszerzona na rzecz swobodnej kreacji, uwzględniającej różne materiały i technologie. Tak więc można powiedzieć, że definicja „małej formy rzeźbiarskiej” jest wciąż otwarta, poza skalą (dłoni), w której docelowo musi się zmieścić idea rzeźby. Jako ciekawostkę warto przypomnieć regulamin pierwszych biennale, który określał wielkość rzeźby do 50 cm (z wyłączeniem głowy).

Wieloletni związek z Pracownią Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich miał niewątpliwie wpływ na twórczość własną Ludmiły Ostrogórskiej, zwłaszcza w początkowym okresie, obejmującym lata 80. Uczestnicząc w jej pracach organizacyjnych, programowych i dydaktycznych, sama się uczyła.

Odnalazła właściwą skalę dla wyrażenia własnego świata wyobraźni i najbardziej adekwatny dla niego sposób realizacji w technice traconego wosku. W jej interpretacji człowieka identyfikują misternie wykonane pancerze osadzone na wieszakach, jakby przygotowane do kolejnej roli. Stanowią pozbawioną ciała zewnętrzną powłokę utożsamioną z człowiekiem. Te niewielkie w formatach kompozycje koncentrują uwagę na malarskiej wręcz fakturze, osiąganey dzięki technice odlewu i dalszym, ręcznym opracowaniu powierzchni metalu, wzbogacanego patyną. Konkretnie materii starannie opracowanej jest w tych kompozycjach dominujący. Istotny jest bowiem kostium, jego bogata, koronkowa wręcz powierzchnia, a nie to, co się pod nią ukrywa. Jest to jeszcze jedna wersja motywu człowieka zredukowanego, uprzedmiotowionego. Jego synonimem jest marionetka. W technice lalkarskiej to skomplikowana figura animowana za pomocą nitek. Stąd jej niechłubne konotacje, odnoszące się do manipulacji, zniewolenia kogoś do ograniczonej sznurkami aktywności, a tym samym pozbawienia go autonomii. Figury Ludmiły Ostrogórskiej, puste pancerze bez ciała i duszy, to tylko powierzchowne, naskórkowe widzenie człowieka. Jako wieloletni pracownik teatru lalek wielokrotnie ulegałam magii tej jednej z najstarszych technik. Widzę więc marionetkę także od innej strony – jej potencjalne możliwości skrywane w technicznej maestrii animatora, który potrafi w martwy przedmiot tchnąć duszę i ożywić go. Czegoś podobnego doświadczam, oglądając cykl *Marionetek* Ludmiły Ostrogórskiej. Jej mistrzostwo techniczne ożywia kompozycje duchem wyobraźni, a tym samym przestają być tak oczywiste i jednowymiarowe. Te puste w środku formy kostiumów czy pancerzy wywodzą się wprost z zastosowanej techniki traconego wosku. Trudno o bardziej funkcjonalne i zasadne połączenie treści, formy i techniki.

Choć rzeźbiarka odchodzi w swych kompozycjach od klasycznego portretu, głowy, popiersia czy figury, to jednak pozostaje w obrębie tradycyjnego dla rzeźby kanonu, związanego z wizerunkiem człowieka, tyle że to, co w klasycznej rzeźbie stanowiło drugoplanowy detal, jak na przykład draperia, w realizacjach Ostrogórskiej, zwłaszcza w cyklu *Marionetek* i *Pancerzy* zostaje rozwinięte do pierwszoplanowego znaczenia – formalnego i semantycznego. Zadziwia ich zdobnicza finezja, perfekcyjnie opracowanie powierzchni, które samo w sobie jest popisem panowania nad materią. Możliwości technologii powiązane są z egzystencjalną figuracją człowieka, jego bycia w świecie. Skala tej figuracji jest skalą życia sprowadzonego do zminiaturyzowanej sceny. W *Marionetkach* człowiek jest kruchą konstrukcją wieszaka, na który można odwiesić kolejny kostium. Stracił nie tylko własną twarz, ale także własne ciało. Formuje go udrapowana materia z finezyjnie, po mistrzowsku opracowaną fakturą. Wysublimowana estetyka zdobnicza

nie jest wartością samą w sobie, ma bowiem funkcje formalne i znaczeniowe. Człowieka określa wszak kostium, jego zewnętrzne bogactwo, a nie to, co się pod nim ukrywa, jak w dramatach Jeana Geneta. Słowa jednego z bohaterów *Balkonu* są dobrą ilustracją charakteru postaci Ludmiły Ostrogórskiej: *Ozdoby, piękne szaty, chrońcie mnie od życia, od Ziemi i Nieba. Poczynając od was, aby was podkreślić, zarysowuję me gesty. Potem z gestów, z waszych tkanin myśl moja, mój język, a wreszcie moje posłannictwo świata*. Materia nie uktada się do kształtu ciała, a żyje własnym, autonomicznym bytem, nadaje kształt życiu, wyznacza rolę i formuje zastygłe gesty.

Wydaje się, że dla pokolenia Ludmiły Ostrogórskiej nowe widzenie człowieka w rzeźbie było wspólne. Profesorowie gdańskiej szkoły rzeźby, Adam Smolana, Alfred Wiśniewski konfrontowali współczesnego człowieka z mitem śródziemnomorskim i klasycznymi wartościami starożytnej Grecji. Była to metoda szyfrowania sytuacji współczesnych, odnajdowanych w mitologii. Mitologiczne paralele wskazywać miały nieustanną powtarzalność tych samych problemów, dotyczących istoty i sensu życia. Dla Smolany byli to liczni antyczni bohaterowie, jak Ikar, Prometeusz, Nike, Nike Apteros, Pax (bohaterowie twórczej i słusznej walki oraz żądzy poznania) oraz liczne boginie związane z kultem piękna, miłości i płodności natury – Kallipygos, Eos, Afrodyta. W twórczości Alfreda Wiśniewskiego pojawia się motyw Penelopy i Telemacha, kodujący istotę życia ludzkiego rozpiętego między wiecznym czekaniem, które jest nadzieją, a wieczną podróżą, w której przejawia się wolny duch ludzkości. Sztuka Grecji pozostawała też najwyższym miernikiem wartości dla Stanisława Horno-Popławskiego, czemu dawał wyraz w licznych motywach, jak w kompozycji *Sen o Grecji*. Różnorodne formy mitologizowania, zjawisko znane sztuce i literaturze XX wieku, pozwalały wyjść poza czas historyczny oraz uniwersalizować niezmiennie sytuacje, nierozwiązywalne konflikty powtarzających się postaw i idei. Ucieleśniały się one w figurze człowieka i klasycznych modelach jego cielesności. Praca z modelem była podstawą rzeźbiarskiej edukacji, a głowa, popiersie, akt – głównymi tematami. Jednak wzniosłość mitu i klasyczne środki wyrazu dla kolejnych pokoleń przestają być inspirujące. Świat dla nich jawi się raczej w kategoriach absurdu i groteski. Literackie odniesienie do nowego widzenia człowieka można by szukać w twórczości Kafki, Schulza, Becketta, Ionesco czy Robe-Grilleta. Świat stracił swój hierarchiczny porządek, a człowiek wewnętrzną równowagę i harmonijną jedność osobowości. Na chaos wartości sztuka odpowiedziała obrazem „człowieka bez właściwości”, cząstkowego, rozbitego wewnątrz. Antycznych bohaterów zastępuje błazen, mim, marionetka. Motywy te odnajdujemy w malarstwie Piotra Zająckiego, Macieja Świeszewskiego, Wilgi Badowskiej, a także w rzeźbie Marii Wojtki, Grażyny Grądkowskiej, Kazimierza Kalkowskiego, Jana Szczypki, by wymienić tylko niektóre przykłady. Ich wspólnego mianownika można poszukać w *Traktacie o marcekinach* Brunona Schulza. Są to twory na krótką, lapidarną rolę, bez dalszych planów. Powołane na chwilę dla jednego gestu. Amorficzne i nietrwale. Odkrywają mechanizm kondycji ludzkiej opartej na pozornych i sztucznych związkach.

Znamienne, że znika ciało na rzecz zewnętrznego okrycia – jak kruche draperie Marii Kuczyńskiej czy kostium, maska, teatralne rekwizyty w ceramicznych kompozycjach Kalkowskiego i Wojtiuk. Wnętrza bywają też wypełnione zagraconymi szufladami, ukrytymi zakamarkami i labiryntami, jak w ceramice Grądkowskiej. Twory powołane dla jednej wyznaczonej im roli – metaforycznego znaku. Ten nurt figuracji popularny był na przełomie lat 70. i 80. Wpisuje się weń także swoją wczesną twórczością z lat 80. Ludmiła Ostrogórska.

Podróże

Nowa rzeczywistość społeczno-polityczna miała znaczenie dla nowych wątków w sztuce. Dzięki możliwości podróżowania rzeźbiarka mogła doświadczać autentycznej konfrontacji własnych doświadczeń, wyniesionych z rodzimej kultury i tradycji, z bezpośrednio przeżytą kulturą zachodnią i wschodnią, tego, co lokalne i tego, co uniwersalne. Odmienia to jej dotychczasową sztukę, przenosząc w inne rejony zainteresowań. Autorka wspomina:

Mój pierwszy daleki wyjazd to był Egipt w latach 80. Najwięcej wniosły jednak podróże późniejsze – do Syrii i Turcji, w miejsca, gdzie turyści nie docierają lub pojawiają się bardzo rzadko, oraz [do miejsc] znanych i usytuowanych na szlaku turystycznym. Nawarstwianie się epok, kultur, Hetyci, Grecy, Rzymianie, pierwsi chrześcijanie, Imperium Osmańskie, spalona ziemia, zapachy, światło, muezzin nawołujący z pierwszymi promieniami słońca – to było fascynujące. Wszystko to mogłam poczuć i dotknąć, to się osadza w pamięci, doznania są intensywne i uruchamiają wyobraźnię. Ciągle jestem pod wrażeniem tego, co zobaczyłam.

Lata 90. przynoszą zdecydowaną odmianę w stylistyce oraz ikonografii rzeźby Ostrogórskiej. Miał na nią wpływ pobyt w Turcji i fascynacja pejzażem Kapadocji, ukształtowaniem skał pochodzenia wulkanicznego. Deszcze i wiatry wyrzeźbiły fantastyczne stożki o poszarpanych krawędziach, zwieńczonych dziwacznymi czapami. Reszty dopełnił człowiek, który od czasów starożytnych drążył w skałach groty, świątynie, klasztory. Ozdabiał ściany freskami. To osobliwe połączenie dzieła natury i człowieka zaczęło określać nową ideę rzeźby Ostrogórskiej. Zmienił się jej stosunek do tworzywa. Do tej pory nie odgrywał istotnej roli, ponieważ technika odlewu, jaką się posługiwała, miała przede wszystkim perfekcyjnie przekazać wykoncypowaną formę. Teraz forma uwzględnia naturalne procesy destrukcji lub tak jest preparowana, by te procesy odtworzyć i zasugerować, bez względu na to, czy jest to powierzchnia drewna, metalu czy cementu. Odchodzi też od figury człowieka na rzecz określenia jego kulturowej sytuacji w przestrzeni mijającego czasu oraz śladu, jaki po sobie zostawia. W jakimś sensie przywołuje najpierwotniejsze, memorialne funkcje rzeźby z jej prostymi formami, jak stela, piramida czy wspomniane kapadockie ostańce z charakterystycznymi czapami,

łączone z elementami architektury. Ich skala wychodzi poza małą formę, preferowaną do tej pory. Ich wielkość wacha się między 50 cm a 170 cm. Sugerują monumentalizm historycznych form, do których się odnoszą. Kolejne wersje cyklu *Wież*, *Termitiery*, *Wieży imion* i *Wieży tajemnic* powstawały między 1994 a 2000.

Bezpośrednie reminiscencje z podróży pojawiły się też w niezwyklej urody płaskorzeźbach. *Księga*, *Obiekty fikcyjne*, powstawały równolegle z *Wieżami*, nieco później pojawił się *Prolog*. Poprzedzały je reliefy, w których abstrakcje materii łączyła rzeźbiarka z figuracją (*Lotniarz*, *Opisany*, *Ptaszarnia*, *Solista*). Zapowiadają zwrot ku materii. Cała ekspresja kumuluje się teraz w sposobie opracowania i łączenia różnych materiałów, głównie drewna i metalu. Przypominają one archeologiczne destrukty, fragmenty większych, utraconych całości. Ich powierzchnia odtwarza polichromię dawnych malowideł. Warstwa po warstwie narasta na nich faktura jakby przetłata słońcem, zdrapywana celowymi działaniami lub wymywaną deszczem zda się odtwarzać teraźniejszość i przeszłość. W tych stosunkowo niewielkich (do 60 cm) ekspresyjnych formatach kolażowych kompozycji zawierała autorka intensywność bardzo intymnego przeżycia, impresję wrażeń zawartą w kameralnej przestrzeni dzieła. Po raz kolejny skala staje się funkcją wyrazu dla indywidualnego doznania piękna w nagłym błysku olśnienia zapachami i obrazami. Płaskorzeźby są jakby powidokami przeżyć, które trudno zrationalizować, jak trudno zrationalizować piękno, ponieważ poddaje się jedynie intuicyjnemu przeżyciu. Kulturowe wartości estetyczne Ostrogórskiej mają charakter doznań sensualistycznych. Historię odczuwa, nie racjonalizuje. Estetykę doznań przenosi na ekspresję materii.

Sądzę, że wiele różnorodnych doznań, uśpionych w zakamarkach pamięci, nie znalazło jeszcze swojej formy zaistnienia i czeka na ujawnienie. Pozostają puste pola do wypełnienia, jak te z kolejnych kompozycji, które tylko pozornie wydają się być nieoczekiwane, niespodziane.

W poszukiwaniu tożsamości

Indywidualne doświadczenie otwartości świata, bezpośredniego zderzenia z innymi kulturami skłaniać musiało do zweryfikowania własnego miejsca i pytań o własną tożsamość – indywidualną, społeczną i artystyczną. Odpowiedzi można szukać w kolejnym cyklu – *Klasery*. Prace były wystawiane po raz pierwszy na wystawie w 2017 roku, zatytułowanej *Skala*. Uczestniczyli w niej pracownicy dydaktyczni Katedry Specjalizacji na Wydziale Rzeźby i Intermediów. Ich intencją było zmierzenie się z różnymi aspektami wielkości. Jednak cykl rozpoczął się dużo wcześniej i wychodził poza problematykę wystawy. Porządkowanie rodzinnych pamiątek było impulsem dla powstania kolejnego cyklu. Wraz ze zdjęciami odkrywała indywidualne losy swoich bliskich, w które wpisywała się także historia polskiej rodziny. Droga z Litwy Kowieńskiej na Syberię, powrót w 1946 roku do

Polski nie były doświadczeniami odosobnionymi. Zdjęcia, niektóre jeszcze w postaci dagerotypów, także pocztówki przesyłane z różnych miejsc, stanowiły jedyny ślad istnienia przeszłości. Naturalną potrzebą stało się więc ich utrwalenie. Powstał na nowo utworzony zbiór, w postaci kolejnych cyklów, nazwanych przez autorkę *Klaserem* i *Parawanem słów*. Ich rozwinięciem były *Reminiscence*. Autorka wykonała żmudną pracę, przenosząc fotografie na mosiężne blachy. Prostokątne podziały, blisko 650 płytek zostało spiętych drutem jak kartki pamiętnika. Czasem trawiła obraz, podbarwiała, a czasem wykorzystywała fotografię wprost jako autentyczny dokument. Wyzłocenie tła, czasem patyna, nadawało całości nostalgiczną aurę, liryczną nutę odzyskanej historii, czegoś lśniącego i zarazem bardzo wartościowego. Mimo symetrycznych podziałów, poszczególne sekwencje obrazów różni czytelność zapisów, uwarunkowana wzajemnymi proporcjami, co dawało efekt przybliżania i oddalania obrazu, także zmiennej ostrości widzenia. Autorka nazywa je „personifikacją skali”. W jej koncepcji operowanie kontrastami miało aspekty konstrukcyjne i psychologiczne. Kompozycje są czymś więcej niż rodzinnym dokumentem. Ich artystyczny wyraz, użyte środki ekspresji są nośnikami ukrytych emocji i waloryzacji. Opowiedziana historia nabiera wymiaru uniwersalnego.

Ostatnia praca – *Układ scalony* – po raz pierwszy została pokazana na ogólnopolskiej wystawie rzeźby *Zrąb* w 2018 roku, w Starej Kopalni – Centrum Nauki i Sztuki w Wałbrzychu. Jej ideą jest próba obiektywizacji problemu tożsamości człowieka współczesnego. Kim jest i co się składa na jego osobowość. Półplastyczna figura wielkości 160 cm wydaje się być swoistym cyborgiem, którego anatomia składa się z równomiernych podziałów na prostokątne pola (jak w *Klaserach*) oraz skomplikowanej sieci elektronicznych powiązań na podobieństwo ludzkiego krwioobiegu czy neuronów. Przypomina płytki urządzenia elektronicznego – właśnie tytułowy układ scalony. Kompozycja sugeruje możliwość kontynuacji, dalszej rozbudowy systemu. Układem scalonym jest odhumanizowana wizja człowieka. Istotą naszej natury jest wszak biomechaniczność. Naszymi emocjami kieruje chemia, a myśl jest impulsem elektrycznym. Tym razem autorka spojrzała na współczesnego człowieka w kontekście nowej cywilizacji informatycznej i sztucznej inteligencji. Stworzyła androidalny wizerunek człowieka, odkrywając jego wnętrze na podobieństwo komputera. Jego natura jest „hardwarowa”, jest urządzeniem elektronicznym, które do życia potrzebuje „software’u” – czyli oprogramowania sterującego. Można by powiedzieć, że nowoczesne możliwości sterowania i kontrolowania zastępują dawne nici marionetek. Tym razem to wnętrze jest istotne, a nie okrywająca go powłoka materii. To wcale nie tak odległa odpowiedź na pytanie o tożsamość. Wątek ten sięga innej tradycji sztuki i literatury, równie odległej jak wytwory groteski. Wyobraźnię artystów od zarania dziejów pochłaniały różnego typu wizje człowieka-maszyny. Ożywiane automaty i roboty istniały już w Starożytnej Grecji i na Wschodzie. Należały one do twórców *imitatio- ne fantastica* i były pozbawione funkcji użytkowych. Geometryzowane schematy postaci odnaleźć można w rysunkach Erharda Schöna (1543), na długo przed



68.
Ludmiła Ostrogórska
Układ scalony – odstona II
spienione PCV
wys. 160 cm
2019

kubizmem. Próby zbudowania człowieka-maszyny podejmował Leonardo. Jego fantazje na temat możliwości przejścia przez maszynę różnych funkcji zmysłów człowieka wyprzedzały dzisiejsze badania nad sztuczną inteligencją i użytecznymi robotami. Sztuczny świat techniki przeciwstawiany był niedoskonałej naturze. W XVIII maszyna stała się mitem postępu. Można zatem uznać, że figura Ludmiły Ostrogórskiej *Układ scalony* wpisuje się w ten ciąg fantastycznych przedstawień, tyle że dawna fantastyka przestaje być fikcją i stawia człowieka przed nowymi pytaniami o pożytki i zagrożenia, jakie ze sobą niesie nowa cyberprzestrzeń. *Układ scalony* jest pracą osobną, tak różną od dotychczasowych realizacji, że trudno przewidzieć, w jakim kierunku potoczy się jej dalsza twórczość. Kompozycja zresztą sugeruje możliwość kontynuacji dalszej rozbudowy układu scalonego.

Niewątpliwie własna twórczość, jak również przemiany ostatnich dekad w sztuce, w tym także rzeźbie, miały wpływ na przeorientowanie programu dydaktycznego Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich. Po przejściu na emeryturę pani profesor Janiny Stefanowicz-Schmidt w roku 2001 Ludmiła Ostrogórska objęła prowadzenie pracowni. Wcześniej samodzielnie prowadziła Pracownię Rysunku dla studentów I i II roku. Blisko 20-letnia perspektywa kierowania Pracownią Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich pozwala odnotować nowe spojrzenie na ten specyficzny gatunek wypowiedzi. Mimo ograniczeń, związanych z wielkością, uwalnia to, co najważniejsze w procesie dydaktycznym. Sprzyja bowiem rozbudzeniu odwagi do szczerego wyrażania siebie w skali pozwalającej zapanować nad całym procesem tworzenia. Metal i techniki odlewnicze stały się jednym z wielu innych możliwych sposobów indywidualnej kreacji. Wprowadzenie różnych materiałów, a co za tym idzie różnych możliwości technologicznych, rozszerzyło znacznie możliwości artystycznej ekspresji. Dotyczy to także bardziej nowoczesnego widzenia medalu i plakiety. Odejście od tradycyjnego krążka medalu uwalnia inwencję w poszukiwaniu trójwymiarowego ukształtowania na płaszczyźnie, skłania do dociekliwych badań nad formą i tematem. Zbliża tym samym medal autorski do mątej formy rzeźbiarskiej. Własna twórczość Ludmiły Ostrogórskiej uwiarygodnia ją jako dydaktyka. Wątkiem spajającym obie sfery działalności jest myślenie o skali. Z natury rzeczy wytycza ona kierunek całego procesu twórczego – od momentu sprecyzowania idei – tematu i opracowania jego formy przez wybór materiału z jego konstrukcyjnymi i technologicznymi uwarunkowaniami. Wielkość dzieła jest zawsze wyrazem przyjętej koncepcji, a ta – wypadkową wyboru materiału, technologii i wartościowania. W formowaniu przestrzeni pojęcie skali jest dla niej czymś zmiennym, a jego odniesienia nabierają różnorodnych, nowych znaczeń.



69.
Ludmiła Ostrogórska
Wieża Imion
drewno, brąz
wys. 171 cm
1995

70.
Ludmiła Ostrogórska
Stos
pleksi, fotografie, popiół
wys. 137 cm
2023

Teresa Klaman

Od natury do architektury

Teresa Klaman jest tym szczególnym przypadkiem artystki, której osobowość jest absolutnym przeciwieństwem dzieła. Znam ją od lat. Przyjaźnimy się. Odbiliśmy wspólnie nie jedną podróż z przygodami. Podróżując bowiem z Teresą, nie można było nigdy mieć pewności, gdzie się ostatecznie znajdziemy i jakimi drogami dojedziemy do celu, czas też był nieprzewidywalny. Jadąc na południe Niemiec, można było nieoczekiwanie znaleźć się na północy. Do Paryża jechaliśmy, myląc kierunki i autostrady, w czym miałam niemały udział. Z braku umiejętności czytania mapy, nie spełniałam należycie, narzuconej mi przez Teresę, roli pilota. W Paryżu mieliśmy zawsze przeciwne zdanie co do kierunku i tylko widok wieży Eiffla rozstrzygał spór. Spóźnialiśmy się na wszystkie ważne i mniej ważne spotkania, bo Teresa nie była w stanie zdecydować o wyborze satysfakcjonującej jej garderoby. Za to z podziwem obserwowałam, jak buduje wokół siebie przyjazną jej przestrzeń. Mieszkania zmieniała kilkakrotnie, podobnie jak pracownię. Odwiedziłam z racji zawodowych wiele pracowni artystycznych i w żadnej nie było takiego laboratoryjnego porządku jak w pracowni Teresy. Zawsze fascynowały mnie pracownie, bo wiele z nich mogłam wyczytać o artyście i jego pracy. To rzeczywiście ich osobiste magiczne laboratoria, gdzie rodzi się i spełnia ich idea sztuki. Zdarza się, że przestrzeń życia i pracy jest tożsama lub granice się przemieszczają. Dla Teresy jest to miejsce osobne i wydzielone od codziennego życia, choć zawsze w pobliżu zamieszkania. Oba miejsca ważne, czemu dała wyraz w swoim dojrzałym okresie twórczym, kiedy pojawił się wątek ludzkich siedlisk, rozwijany od lat 90., a kontynuowany w rzeźbie i w rysunku. Wszystkie jednak okresy twórczości łączą takie cechy, jak perfekcja, równowaga, poszukiwanie harmonii. Prace Teresy Klaman znamionuje wysublimowana estetyka, nieskazitelność form, a nawet pewna elegancja i dekoracyjność. Kamień i tworzywo ceramiczne wyznaczają jej twórczości osobne wątki, których odrębność wynika z charakteru zastosowanych materiałów, a tym samym różnych warsztatów i narzędzi. Oba wątki łączy staranność opracowania materii ze szczególnym skupieniem skierowanym na wydobycie jej naturalnych wartości wyrazowych. Pracując w określonym tworzywie, widzi w nim nie tylko budulec. „Zmysł materiału”, jego charakterystyczne właściwości odgrywają duże znaczenie, zwłaszcza gdy decyduje się na kamień. Inaczej traktuje granit, a jeszcze inaczej przyciętą kostkę marmuru. W obu jednak przypadkach inspiracje, płynące z obserwacji natury i kamienia, który jest częścią natury i niejako jej synonimem, wiodą rzeźbiarkę ku formom miękkim, biologicznym i zamkniętym. Naturalne ukształtowanie gra-



71.
Teresa Klaman
Kobieta
granit narzutowy
60 x 50 x 70 cm
1975

nitę, jego wewnętrzne życie, dane mu przez przyrodę i upływający czas, sugerują autorce antropomorficzność kojarzoną z kobiecym ciałem, łączącym kult biologii i harmonię natury. Rzeźbiarka dąży do idei formy wykoncypowanej, ale zachowującej identyczność pierwotnego charakteru kamienia. Nie bez znaczenia jest dla niej zmysłowa, powierzchniowa warstwa materii, stąd lubi marmury, które doprowadza do idealnej gładkości, wywołującej wręcz potrzebę dotyku. Chłodna, spokojna uroda marmurów, barwny rysunek użycia – wszystko to prowokuje do szukania w nich kształtu idealnego. Takim kształtem w latach 70. była muszla. Wśród różnorodności kształtów spotykanych w naturze budziła szczególne zainteresowanie matematyków i artystów. Odnajdywano w niej ucieleśnienie transcendentnego stosunku, złotej liczby ϕ powiązanej z pojęciami piękna i doskonałości. Spirala logarytmiczna łączy świat matematyki ze światem fizycznym, pozwala dostrzegać związki między ciągiem liczb a ułożeniem ziarna w koszyku słonecznika, płatków w rozwijającym się kwiecie róży, spirali muszli, w strukturach spiralnych galaktyk⁴⁴. Nieprzypadkowo więc spiralny kształt muszli stał się figurą ucieleśniającą żywą, twórczą naturę, której materia zmierza od bezkształtu i chaosu do regularnej postaci, przybierając stereometryczne formy. Dlatego też regularność, a nawet geometryczność, stają się zasadą kształtowania powiązanego z pięknem i harmonią. Rzeźbiarka przekształca kostkę marmuru w rytm spiralnej linii, która nadaje formie dobrze wyważoną harmonię. Naturalny kształt muszli podlega daleko idącym uproszczeniom i stylizacji. Ten sam motyw, opracowywany wielokrotnie w różnych wersjach, staje się formą czysto abstrakcyjną – znakiem definiującym porządek natury. Ubocznym efektem tych form jest ich dekoracyjność, pochodzi ona wszak z ornamentacyjnej spiralności form inspirowanych strukturą pochodzącą ze świata natury. Warto także przypomnieć symboliczne funkcje muszli morskich i ślimaków. Należą one do kosmologii akwaticznych i symbolizmu seksualnego ze względu na skojarzenia z organami płciowymi kobiety. W wielu kulturach utożsamiano muszlę z samym źródłem życia, jej spiralna forma symbolizowała duchowe odrodzenie, rytuał wiecznych powrotów. Spiralny wizerunek muszli, pochodzący od jej uproszczenia, stał się motywem zdobniczym powiązanym z wielorakimi funkcjami semantycznymi, a symbolizm spirali jest złożony⁴⁵. Z formalnego punktu widzenia ten wczesny wątek twórczości Teresy Klamana można powiązać z tradycją rzeźby organicznej, zapoczątkowanej przez Brancusiego. Dążenie do czystości formy oraz nieobojętny stosunek do materiału znajduje swój wyraz w powiązaniu zwartej, zamkniętej bryły z miękkością formy, z powierzchnią tak gładką i lśniącą, że kamień zdaje się być pozbawiony swego fizycznego ciężaru. Starannie wyrysowane płaszczyzny narzucają światłu zamknięte obwody krążenia, w których zda się więznąć oko widza.

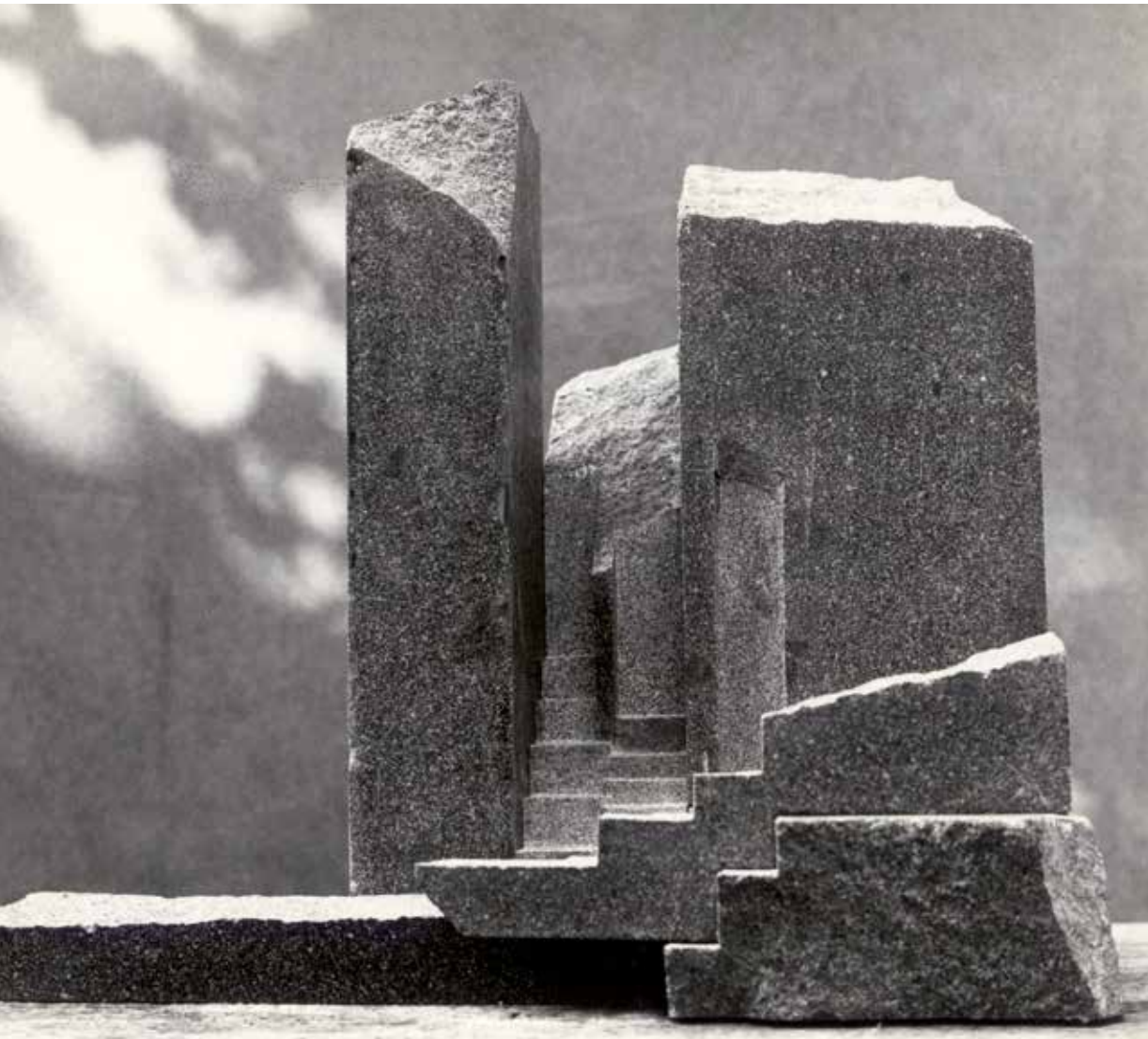
Skłonność do nieukrywanej estetyzacji wydaje się być znaną cechą twórczości Teresy Klamana. Ulega jej nie tylko w swych dialogach z kamieniem, materiałem opornym i wiele podpowiadającym rzeźbiarzowi, ale także wtedy, gdy ma

44. F. Corbán, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, tłum. W. Bartol, Barcelona 2012.

45. M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998.

możliwość swobodnego kształtowania w tworzywie tak uległym, jakim jest glina. To przeciwne kamieniowi, fizycznie kruche tworzywo, utwardzane ogniem, służy jej utrwalaniu kształtu równie kruchego, jakim jest ludzkie ciało. Wielokrotnie powtarzane torsy (pojawily się po serii muszel w latach 80.) powstały z bezpośredniego odcisku z ciała. Modelkami były – córka Bogna i przyjaciółka rzeźbiarki, Małgosia Żerwe, dwa ciała – młodej dziewczyny i dojrzałej kobiety. Bezpośredni odcisk, wykonany na żywym organizmie, niejako wprost na życiu, jest utrwalonym w glinie zapisem ulotnego momentu życia. Między torsem młodziutkiej, rozkwitającej dziewczyny a torsem dojrzałej kobiety jest nieodwracalny upływ czasu, widoczny w nieuchronnych przeobrażeniach ciała, zatrzymany moment przemijającej urody, młodości, piękna tak ulotnego i kruchego jak cienka skorupka ceramicznego tworzywa. W pracach tych jest organiczna jedność między charakterem tworzywa a rzeźbiarską formą. Właściwości gliny i działanie ognia, utrwalającego kształt, nabierają symbolicznego znaczenia. „Ciepło” gliny i jej miękkość są jednocześnie cechami ludzkiego ciała. Teresa Klamana raczej nie szklawi powierzchni ceramicznej. Delikatnie koloruje powierzchnię kredką lub farbą, ale kolor nie stanowi o formie, ani z niej nie wynika. Jest raczej elementem iluzyjnym, sugerującym przeźroczystą tkaninę, narzuconą na ciało.

Ekspozycja multiplikowanych torsów, odbita dodatkowo w lustrzanej płycie podstawy, odbiera pierwotne znaczenie odcisku zdjętego z jednostkowego, niepowtarzalnego ciała. Multiplikacja każe bowiem zobaczyć ciało kobiety jako wypreparowany obiekt przedmiotowy, zunifikowaną, bezosobową część całości, pozbawioną indywidualności. Wielokrotność odbić pozwala raczej na kojarzenie torsów z ikonografią kultury masowej, która widzi ciało kobiety przez filtr przemysłu reklamowego, gdzie każda część ciała staje się przedmiotem-fetyszem, spełniającym użytkowe funkcje na równi z firmowymi wyrobami kosmetycznymi, konfekcją, biżuterią, których reklamie służy ciało. Torsy Teresy Klamana poprzez zabieg kompozycyjny ekspozycji zyskały pop-artowską wizję kobiety jako galanterijnego przedmiotu. Dobrym przykładem tak traktowanego ciała jest idealnie ukształtowany tors, spięty krawieckim błyskawicznym zamkiem. Ekspozycja torsów ujawniła nowy wątek – dążenie do wprowadzenia nieobecnej dotąd warstwy narracyjnej. Kolejne cykle *Przebudzenie* i *Deszcz* są jej rozwinięciem. Wprowadza gotowy przedmiot, jako pełnoprawnego partnera elementów przez nią stworzonych, nadając przedmiotowi nowe znaczenie. Tę swoistą strategię eksponowania prac przez powtórzenia pewnego modułu w różnych wariantach, zestawienia form we wzajemnym ich dialogu, zastosuje w późniejszych realizacjach jako zasadę dla całego cyklu. Poszczególne cykle są wyrazem lirycznej i estetycznej wrażliwości rzeźbiarki, ofiarującej odbiorcy swą niezwykłą potrzebę piękna. Tworzy w poczuciu konieczności robienia rzeczy pięknych i otaczania się pięknem w poszukiwaniu równowagi i harmonii, dającej poczucie stabilności i bezpieczeństwa.



72.
Teresa Klaman
Katedra
granit
80 x 40 x 40 cm
1996

W ostatnich latach zajmuje ją temat szeroko rozumianych przestrzeni, związanych z otoczeniem i życiem człowieka. Poszerzają one ikonografię rzeźby, zdominowanej dotąd przez figurę człowieka.

Z początkiem lat 90. powstały *Trony*. Istotnym elementem kompozycji były schody, w intencjach autorki rozumiane jako droga ku określonemu celowi, odnosiły się do konkretnej sytuacji człowieka. Ich kontynuacją był kolejny cykl *Jest tyle dróg*, który przerodził się z czasem w *Krajobrazy życia*, wykonany z odpadów strzegomskiego granitu. Z końcem lat 90. i na początku 2000. pojawił się cykl *Krajobrazy*. O ich formie decyduje w dużym stopniu materia kamienia. Dawną miękkość biologicznych kształtów zastępują formy silnie geometryzowane o różnicowanych kątach i ostrych krawędziach. Kontrastują w nich miejsca precyzyjnie opracowane i surowe, odkrywające naturalną strukturę granitu. Przybierają postać para architektonicznych form, metaforyzujących los człowieka – drogę, jaką pokonuje, pełną schodów i labiryntów, miejsca, jakie tworzy. Są aranżacją wyobrażonych, symbolicznych przestrzeni. Wszystkie te prace łączy odniesienie do egzystencjalnych uwarunkowań z pominięciem konkretyzowania wizerunku człowieka.

Kolejny cykl ceramiczny związany jest z ludzkimi siedliskami. Nie bez znaczenia jest materiał. W pierwotnych domach („lepiankach”) glina zmieszana ze słomą była budulcem. Dawała schronienie i ciepło. Cykl kontynuuje wątek architektoniczny, ale zmienia się charakter kompozycji – otwarte krajobrazy zastępują formy zamknięte. Dominują w nich łagodne łuki i kolistości. Zmiana tworzywa ma funkcje formalne i znaczeniowe. Nadaje siedliskom pierwotny, archaizowany charakter. Barwiona powierzchnia terrakoty sprawia wrażenie starej patyny, zachowującej ślady dawnych obecności. Przypomina pierwotne siedliska, odtwarzające kosmologiczną symbolikę środka – centrum świata. Ich kolistą kopuła jest jakby odtworzeniem góry kosmicznej czy kosmicznego drzewa, między ziemią a niebem. Taką samą wartość semantyczną mają budowle sakralne ze strzelistymi wieżami i kolistymi sklepieniami. Odwołuje się do nich wcześniejsza, granitowa kompozycja zatytułowana *Katedra*. W społecznościach archaicznych i wyobraźni mitologicznej budowle te postrzegane były jako mikrokosmos, przestrzeń zorganizowana, poza którą rozciąga się chaos – to co nieznanne i pozbawione formy. Symbolika ta, jak pisze Georges Poulet w *Metamorfozach czasu*, na przestrzeni dziejów zmieniała swoje znaczenie. *Nie odnosi się wyłącznie do Boga, ale również do człowieka, który odkrywa, że jest na równi z Bogiem, środkiem i sferą.*⁴⁶

46. G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977, s. 353.

Motywy ludzkich siedlisk zdominował wyobraźnię Teresy Klaman do tego stopnia, że stał się, jak sama mówi, tematem natrętnym, wymagającym niemal natychmiastowego spełnienia w medium bardziej bezpośrednim i spontanicznym, takim jak rysunek. Bezpośrednim impulsem były niewątpliwie refleksje dotyczące jej różnych miejsc zamieszkania. Zmieniała je kilkakrotnie, poszukując dla

siebie przyjaznej przestrzeni, wolnej od anonimowości wielkoformatowej betonowej płyty. Na urbanistykę Zaspy, gdzie mieszkała przez parę lat, patrzy dziś z perspektywy uliczek starego Wrzeszcza, gdzie mieszka aktualnie. Charakter architektury i otaczającej ją infrastruktury, zieleni przekłada się na pośrednio status społeczny mieszkańców i rodzaj więzi międzyludzkich. Jednostkowe przeżycie autorka uniwersalizuje i wpisuje w archetypiczne wyobrażenia domu – ludzkiego siedliska, jako swoistego centrum świata. Wyobrażenia artysty koduje obrazy i symbole, które ujawniają się w różnych okresach i nigdy nie tracą aktualności, choć mogą ulegać przekształceniom, ich funkcja jest niezmienna. Stanowi środek opisu sytuacji jednostki we współczesnym mu świecie. Takim niewątpliwie obrazem-symbolem jest labirynt.

Pierwszy cykl nosi też znamieny tytuł *Uporczywy motyw*. Ma jeszcze wiele wspólnego z kompozycjami rzeźbiarskim. Można by nawet powiedzieć, że w jakimś stopniu rysunek jest rozwinięciem trójwymiarowej bryły w dwuwymiarowej przestrzeni, bez ograniczeń, jakie niesie rzeźba. Rysunek jest bowiem zaprzeczeniem masy i statyki bryły. Opiera się na geometrycznym porządku i dynamicznej optyce przestrzeni, budowanej wyłącznie kreską, bez światłocieni. Dzięki skomplikowanej różnorodności kontrastów skali, zmiennych ukierunkowań linii tworzy Kłaman wirtualną przestrzeń, rozrastającą się w przód i w głąb, co daje wrażenie monumentalności wyobrażonych modeli architektonicznych, odnoszących się do współczesnych metropolii. Podlegają one nieustannym metamorfozom optycznym dzięki zmiennym punktom widzenia. Z jednej strony dają sugestię nieskończoności przez zwielokrotnienie ścian i schodów wiodących do nikąd, a z drugiej ich skomplikowanie i nadmiar sprawia wrażenie ograniczonej przestrzeni bez wyjścia. Zarówno rzeźbiarskie „krajobrazy”, jak i rysunki są odtworzeniem metafory świata jako labiryntu. Ten znany, zwłaszcza romantikom, motyw wyrażał uczucie człowieka zagubionego w czymś niezrozumiałym, pytającego niezmiennie – gdzie jestem i dokąd zmierzam. I tak rozpoczęła się długa seria kontynuowanych wciąż rysunków, powstających równolegle z nową serią rzeźbiarskich wyobrażeń współczesnych blokowisk. Estetyka wcześniejszej statycznej harmonii i piękna przekształca się w nich w dynamiczny ruch zadziwiających linearnych konstrukcji, które nie tracą však dekoracyjnego wyrazu. Oko widza wika się w gęszczu linii i płaszczyzn, wypełnionych drobnymi strukturami geometrycznych ornamentów. Patrząc na nie z perspektywy historii motywu, na uwagę zasługuje technika linearyzmu, która wypłata najpełniej praobraz drogi, wiodącej do prawdy i zbawienia. Rysunki labiryntów, znane różnym kulturom od pradawnych czasów po współczesność, miały swój metafizyczny i duchowy sens, ukrywający tajemnicę, która nie może mieć „ciała” i nie może być wyrażona realistycznymi atrybutami. Rysunki Teresy Kłaman, choć odwołują się do wizji współczesnych metropolii, można jednak odczytywać jako „błędne budowle”, utkane z linii, pozbawione stabilnych ścian i ośrodka centrum, po których błędzi człowiek niepewny swego miejsca w świecie. Patrząc na jej budowle, można przywołać

47. Cyt. za G.R. Hocket, *Świat jako labirynt*, Gdańsk 2003, s. 173.

słowa bohatera opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Laberintos: Nie wiem, ile tam jest pokoi; moje nieszczęście i lęk mnożą je stale*.⁴⁷ Na tę uniwersalną symbolikę motywu nakłada się indywidualne przeżycie i doświadczenia autorki rysunków. Gubienie się w sieci dróg i autostrad współczesnych aglomeracji jest swoistym przeżyciem egzystencjalnym i w tym kontekście można powiedzieć, że twórczość pełni funkcję kompensacyjną. O rysunkach swoich mówi, że są jej „wykreślaniami świata”, a tym samym świadomie wykracza poza architektoniczne wizje. Są bowiem metaforą świata, a czynność rysowania jest porządkowaniem tego, co jest niezrozumiałe, co budzi lęk. Jest sposobem osvajania obcego świata.

Nowym wątkiem w twórczości Teresy Kłaman są ceramiczne formy przestrzenne, które w gruncie rzeczy kontynuują temat siedlisk ludzkich, ale ujęty w nowych aspektach, zarówno w sensie formalnym, jak i znaczeniowym. Wizerunek domów ma charakter abstrakcyjny, nie odwzorowuje rzeczywistej architektury, odwołuje się jednak do multiplikowanych, cylindrycznych form przemysłowych. Ich wartościowość oraz seryjność, powiązana ze sposobem komponowania daje sugestię wzajemnych relacji „domów” i charakteru urbanistyki współczesnych siedlisk ludzkich. Jeśli sprowadzimy formę cylindra do uproszczonego rysunku, otrzymamy spiralną linię z jej wszystkimi funkcjami symbolicznymi. Podłużne pęknięcie cylindra i jego odchylone ścianki pozwalają zajrzeć do „środka”, przestrzeni oswojonej i zindywidualizowanej, ukrytej we wnętrzu zunifikowanego kształtu. Barwione wnętrza, zarys drzwi czy okna sugeruje mieszkanie – jest tym, co różnicuje monotoność poszczególnych segmentów kompozycji. *Po sąsiedzku* to dwa ostatnie cykle prac ceramicznych, które nawiązują do charakteru dwóch różnych miejsc zamieszkania autorki – Zaspy i starego Wrzeszcza. Formalnie jest powrotem do tworzywa ceramicznego i nawiązaniem do wcześniejszych *Siedlisk*. W pewnym sensie jest to też nawiązanie do przedmiotu użytkowego, do którego wróciła autorka ostatnio, wykonując donice i misy. Przewrotnie jednak szklawi wnętrza naczyń, czyli to, co z racji natury przeznaczenia przedmiotu jest ukryte, a co było też istotą dekoracyjnych funkcji. Tym samym dokonuje zaprzeczenia praktycznego przeznaczenia naczynia, a uwagę koncentruje na jego formie.

Skupienie na nowych możliwościach tworzywa, jego funkcjach konstrukcyjnych i semantycznych nie jest przypadkowe. Od roku 2001 Teresa Kłaman prowadzi Pracownię Ceramiki Artystycznej w macierzystej uczelni, którą przejęła po wieloletniej kadencji profesora Henryka Luli (prowadził ją od 1997 roku, po odejściu prof. Hanny Żuławskiej). Henryk Lula nadał pracowni mistrzowski profil. Miał jasno sprecyzowaną definicję ceramiki. Rozumiał ją jako dyscyplinę sztuki integralnie powiązaną ze szklivem. Patrzenie na nią z perspektywy potrzeb malarza czy rzeźbiarza uważał za błąd. Istotą ceramiki według niego jest forma zespolona ze szklivem. Powierzchnia kształtowanej bryły musi być precyzyjnie określona, bez przypadkowych nierówności tak, by położone na nią szklivo mogło się zintegrować z bryłą i połączyć w jednorodną materię ceramiczną. Sprowadzało



73.
Teresa Kłaman
Metropolia
tusz + papier
70 x 100 cm
2018

się to w praktyce do uformowania formy naczyniowej połączonej ze szkliwami, opracowanymi przez technologa. Teresa Kłaman, jako rzeźbiarka, sięgała po glinę w różnych okresach twórczości, wykorzystując jej wartości konstrukcyjne i symboliczne dla wyrażenia idei dzieła. Respektując reguły technologii, związane z przygotowaniem masy ceramicznej, wypalaniem i szkliwieniem, uważa je za środki służące indywidualnej koncepcji artystycznej, tym bardziej, że każdy z tych etapów ofiaruje rozliczne możliwości. Poczynając już od wstępnego etapu przygotowania masy ceramicznej, czyli wyboru rodzaju gliny i sposobu jej uzdatnienia z dodatkiem takich składników, jak szamot, by uzyskać odpowiednią kleistość i spełniała funkcje konstrukcyjne pod kątem założonego przeznaczenia formy. Wypalona w odpowiednio wysokiej temperaturze może mieć twardość kamienia i być wykorzystywana w przemyśle. Różne są też możliwe typy wypałów, od tych najdawniejszych, tradycyjnych, jak raku, po technologie z wykorzystaniem nowoczesnych pieców. Barwienie wypalonego czerepu nie koniecznie musi się wiązać ze szkliwami. Istnieje szereg sposobów barwienia z wykorzystaniem naturalnych dodatków, które dają efekt barwiący. Mając świadomość złożoności i niezliczonych możliwości ceramiki, korygowanych dodatkowo indywidualną inwencją i pomysłowością, Teresa Kłaman nie próbuje jej ograniczać wąską definicją, a raczej wskazywać drogę wyboru alternatywnych metod, adekwatnych do jednostkowych możliwości technologicznych, a te mogą być najprostsze, możliwe do uruchomienia w domowych warunkach. Dlatego, prowadząc Pracownię Ceramiki Artystycznej, poniekąd z konieczności odchodzi od formuły pracowni mistrzowskiej na rzecz programu alternatywnego, otwartego na doświadczenia i osiągnięcia różnych ośrodków ceramicznych w Polsce i na świecie. Stąd bliskie kontakty z ośrodkiem wrocławskim. Szczególnie cenna była wizyta, w ramach warsztatów, w zagłębiu ceramiki włoskiej, w Deruta, koło Perugii. Warsztaty i wzajemne kontakty otwierają szeroki horyzont doświadczeń, oferują metody od starożytnych po najbardziej nowoczesne uświadamiające, jaką rolę we współczesnym świecie odgrywa ceramika – w sztuce, przemyśle, modzie, a nawet w technikach komputerowych. Definicję ceramiki widzi Teresa Kłaman szeroko, z uwzględnieniem jej różnych możliwych funkcji i podporządkowanych tym funkcjom równie różnorodnych możliwości technicznych. Z pewnością jest to punkt widzenia rzeźbiarza z bogatym doświadczeniem i dorobkiem twórczym.

Pracownia nr 6

w historycznym kontekście idei pracowni mistrzowskich

279

Idea pracowni artystycznych znana jest od najdawniejszych czasów. W minionych wiekach mistrzowie otwierali warsztaty, w których terminowali uczniowie, pochodzący często z różnych krajów Europy. Najwcześniejsze pracownie powstawały przy szkołach katedralnych w XII w. Pierwsze cechy i bractwa dopiero w połowie XIV w. łączyli się w nich artyści, by chronić tajniki zawodu i przekazywać je innym wtajemniczonym. Bywało też, że wybitni mistrzowie tworzyli własne cechy, przyjmując uczniów. Ci do czasu, kiedy osiągnęli samodzielność, wykonywali projekty mistrza. Z czasem pracownie cechowe przypisano uczelniom. W Polsce pierwsze próby przyłączenia cechowych pracowni do Akademii Krakowskiej podjęto w XVIII w. i dotyczyły one głównie malarstwa. Jednak malarze cechowi byli krytycznie oceniani. W rzeczywistości bowiem utajniali niektóre aspekty wiedzy, hamując jej rozpowszechnianie. Hugo Kołłątaj przeprowadził więc reformę akademii, w wyniku której powstała niezależna od cechu kongregacja malarzy wirtuozów. W XIX w. ustawa, która obowiązywała w Królestwie Polskim, ostatecznie uwolniła artystów od ograniczających obowiązków cechowych. Mogli swobodnie otwierać pracownie i szkoły. Ich ranga wzrosła szczególnie w czasach romantyzmu. Pracownie stają się wręcz miejscem kultowym, przestrzenią sakralną, w której spełnia się akt twórczego geniuszu i materializuje dzieło. W tym czasie utrwalił się zwyczaj pielgrzymek do pracowni znanych malarzy, rzeźbiarzy, także pisarzy i poetów. Przyjęło się nawet przekonanie, że takie edukacyjne wycieczki są niezbędnym elementem wykształcenia człowieka, pragnącego uchodzić za kulturalnego. Zapisy z podróży, głównie literatów, stają się początkiem szerszej refleksji nad pracownią jako „dziełem innym”. Istnieje bogata literatura w badaniach historycznych, włączająca do studiów nad autorem opis jego pracowni, integralnie powiązanej z ideą dzieła. Romantyczna koncepcja pracowni – sanktuarium sztuki zderza się z koncepcją pracowni – warsztatu twórczego, stwarzającego niezbędne warunki do artystycznej kreacji. Porównania obu koncepcji dokonuje Andrzej Pieńkos, poszerzając swoją analizę również o domy twórców, ich wyposażenie i otoczenie.⁴⁸ Tak więc w zakres badań nad dziełem wchodzi szeroko pojmowane terytorium artystyczne, zindywidualizowana przestrzeń, przynależna do portretu artysty, określająca jego osobowość. Obszerne badania na temat oceny pracowni artystycznej prowadziła między innymi Olga Płaszczewska.⁴⁹ Spośród wielu koncepcji, relacjonowanych przez autorkę, interesujące z perspektywy współczesnych funkcji pracowni mistrzowskich wydają się rozważania Hippolyte'a Taine'a poświęcone malarstwu włoskiego odrodzenia. W *Filozofii sztuki* z 1865 roku stawia on pytanie o autentyczność pracowni. Przeciwstawia XIX-wieczne pracownie, stylizowane na portret artystyczny dla celów komercyjnych, pracowniom renesansowym, które spełniają wszelkie warunki dla rozwoju artysty i powstania prawdziwego dzieła.

*Na to, aby były dzieła sztuki, potrzebni są naprzód artyści, a następnie też i pracownie. Wówczas były pracownie, artyści zaś nadto stanowili korporację. Wszyscy się trzymali i w wielkim społeczeństwie członkowie małych społeczeństw jednoczyli się ściśle i swobodnie. Poufalość ich zbliżała, współzawodnictwo ich podbudzało... Uczniowie byli terminatorami, interesującymi się życiem i sławą mistrzów.*⁵⁰

⁴⁷ O. Płaszczewska, *Fikcja i rzeczywistość Atelier. Pracownia artystyczna w oczach XIX-wiecznych literatów*, „Ruch Literacki” 2014, R.IV, z. 4–5, s. 325–326.

⁵⁰ H. Taine, *Filozofia sztuki*, Gdańsk, 2010, s. 120.



51. Tamże, s.121.

Jako wyznawca mimetycznej teorii sztuki Taine rozumie mimetyzm również jako naśladowanie mistrzów i przyswajanie wzorców. W dalszej dopiero kolejności rozwijanie własnej indywidualności. Uczeń pracował dla mistrza, wykonywał łatwiejsze zadania, [...] *miął udział w arcydziele, interesował się nim jak swoim własnym dziełem: był synem i sługą domu: nazywano go kreaturą mistrza, jadał przy jego stole, chodził za jego sprawunkami, sypiał nad nim na pawlaczu, dostawał od niego wały, a od jego żony kuksańce po głowie [...]*.⁵¹ W przekonaniu Taine'a talent rozwija się nie w izolacji, ale w relacji ze środowiskiem także w zażyłości z nauczycielem i innymi współtuczniami. W długotrwały proces edukacji artystycznej autor włącza również współtuczestniczenie w codziennym życiu wspólnoty. Żyją, podróżują i biesiadują razem. Wytwarza się między nimi poufalość i „zażyłość owocna”, obyczaje swobodne i przyjacielskie. Wynika to z przekonania Taine'a, że artysta jest częścią społeczności, a prawda dzieła rodzi się w warunkach prawdy życia, autentyczności jego przeżyć. Uwarunkowania te zawierają w sobie pierwiastek etyczny dzieła. Stąd pracownia mistrzowska w koncepcji Taine'a pozbawiona jest romantycznej wzniosłości oraz izolacji miejsca. Nauczyciel nie jest niedostępnym samotnikiem, ale w jakimś sensie zwyczajnym członkiem społeczeństwa, przeżywającym te same, co inni emocje. Daje to gwarancje autentyczności relacji uczeń – nauczyciel, warunkuje swobodną ekspresję i w konsekwencji sprzyja kreacji artystycznej. Niewątpliwie poglądy Taine'a stanowiły przeciwieństwo romantycznego mitu atelier. Jego oceny mogły mieć wpływ na kreowanie przestrzeni zgodnie z klasyfikacją prawdy artystycznej. Ubóstwo pracowni, brak wszelkich znamion dążenia do przepychu i bogactwa materialnego, identyfikował filozof z artystą wolnym i autentycznym. Hippolyte Taine idealizował pracownię mistrzów odrodzenia. Odrzucając tę idealizację, jak i mimetyczne poglądy, niektóre z jego opisów funkcji pracowni w procesie edukacji artystycznej nie tracą na znaczeniu, uwzględniając oczywiście wszelkie różnice wynikające z historycznych uwarunkowań. Niewątpliwie podstawowym warunkiem edukacji artystycznej pozostaje pracownia z prowadzącym nauczycielem i programem uwzględniającym różne etapy wtajemniczenia zawodowego z uniwersalnymi wartościami oraz poczuciem wspólnotowości artystów, nieizolowanej jednak od życia społecznego.

Historia gdańskiej ASP dostarcza wielu przykładów szczególnej zażyłości w relacjach nauczycieli i ich uczniów, zwłaszcza w pionierskim okresie, kiedy granice między życiem, nauką a pracą artystyczną były nieostre. Willa Bergera na ul. Obrońców Westerplatte w Sopocie stanowiła miejsce zamieszkania profesorów, a po uprzątnięciu materaców, w dzień zamieniała się w pracownię. Posiłki przygotowywano wspólnie i dzielono się nimi ze studentami, a prof. Józefa Wnukowa dbała szczególnie o to, by nikt nie był głodny, bo czasy były trudne. Powojenny czas stwarzał szczególne warunki dla wspólnotowych więzi, zacieśniania zażytych relacji. W miarę jednak stabilizacji życia i poprawy warunków pracy na uczelni więzi te słabną. Rozdział między codziennym życiem a sztuką staje się wyraźniejszy. Zmienia się też charakter relacji między profesorami a studentami. Z czasem ograniczają się do przestrzeni, jaką jest pracownia artystyczna. Można by powiedzieć, że idea pra-

74.
Pracownia nr 6
Przegląd semestralny
prace studentów
2023



75.
Mariusz Biatecki
zajęcia ze studentami
w Pracowni nr 6
2023

cowni mistrzowskich, jako zasada edukacji artystycznej, przetrwała jako niezbędny dla artysty etap w drodze do samorealizacji, choć niewątpliwie historia sztuki odmieniała metody nauczania. W przeciwieństwie do dawnych pracowni, edukacja nie jest powtórzeniem warsztatu mistrza. Uczeń nie jest też, jak dawniej, włączany w realizację dzieła mistrza i nie uczy się na powierzonych mu do wykonania ławniejszych fragmentach dzieła. Do wyjątków należy angażowanie do współpracy przy dużych realizacjach pomnikowych, ale to poza uczelnią. Na uczelni przechodzi naukę wedle osobnego dla niego programu. Utrwaliła się raczej zasada, że dobry nauczyciel powinien chronić uczniów przed sobą i ograniczyć się do tworzenia dla nich przestrzeni na samodzielne myślenie, wyposażając ich w wiedzę i umiejętności niezbędne dla rozwijania indywidualnego talentu i własnej kreatywności. Pracownia jest nie tylko realnym, fizycznym miejscem, wyposażonym w konieczne materiały i narzędzia, ale także miejscem istnienia idei, wartości, zasad. Choć cele edukacji artystycznej poprzez pracownie mistrzowskie w swoich podstawowych założeniach mogą być wspólne, to jednak różnią się ze względu na osobowość mistrza. W hierarchicznej strukturze uczelni samodzielne pracownie uzyskują artyści o zweryfikowanym i uznanym dorobku. Obowiązuje też niepisana zasada kontynuacji pokoleniowej. Prof. Sławoj Ostrowski był uczniem prof. Alfreda Wiśniewskiego, ale również wieloletnim asystentem prof. Adama Smolany, po nim też odziedziczył pracownię podstaw rzeźbiarskich, mieszczącą się w budynku Dużej Zbrojowni. Gdy Wydział Rzeźby w 1996 roku otrzymał w całości na własne potrzeby Małą Zbrojownię, powstały cztery pracownie dyplomujące, prowadzone przez profesorów: Edwarda Sitka (następcę prof. Alfreda Wiśniewskiego), Stanisława Radwańskiego (ucznia prof. Stanisława Horno-Popławskiego), Franciszka Duszeńkę oraz **Pracownia nr 6 Sławoja Ostrowskiego**. Powstała nowa przestrzeń, organizowana wedle indywidualnych programów autorskich, których różnice wynikały z odmiennych osobowości mistrzów. Działalność pracowni prof. Duszeńki po jego śmierci prowadzona przez prof. Zdzisława Pidka została wygaszona po śmierci Pidka. Po odejściu na emeryturę prof. Radwańskiego, zastąpił go jego uczeń, prof. Mariusz Biatecki w 2012, a pracownię Edwarda Sitka po jego śmierci objęła w 2003 roku prof. Katarzyna Józefowicz, uczennica Sitka. Pracownię nr 6 w 2014 roku objął prof. Wojciech Sęczawa, wieloletni asystent prof. Ostrowskiego i jego uczeń, który po śmierci swojego mistrza stał się jego naturalnym spadkobiercą.

Dzięki pracowniom, przejmowanym najczęściej przez wyróżniających się uczniów, którzy zajmowali miejsce niedawnego nauczyciela-mistrza, tworzy się historyczny proces budowania ciągłości szkoły, oparty z jednej strony na kontynuacji, z drugiej jednak na nieustających korektach i nowych wątkach, gwarantujących rozwój i przemiany, które są wyrazem wyzwań współczesnego czasu. Dziś trudno byłoby określić wspólny model reprezentatywny dla Wydziału Rzeźby, poszerzonego o nowe media. Termin „gdańskiej szkoły rzeźby” przestał być adekwatny dla współczesności, trudna również byłaby dziś do określenia tożsamość gdańskiej uczelni wśród innych uczelni artystycznych na podstawie jakiejś dominującej idei artystycznej czy wspólnej estetyki. Natomiast w moim przekonaniu wzmacnia się

pozycja pracowni, dzięki spersonalizowaniu oraz indywidualnej pozycji mistrza. Pozycja ta była równie ważna w czasach założycielskich gdańskiej akademii, ale w odmienności pracowni odnaleźć można wspólny mianownik – to stosunek do materiału. Wyznaczali go pierwsi profesorowie – założyciele Wydziału Rzeźby – Marian Wnuk, Stanisław Horno-Popławski, Adam Smolana. Rola materiału w koncepcji artystycznej była pochodną dwóch odmiennych historycznie systemów estetycznych.

Pierwsza, idealistyczna estetyka, ma źródło w *Metamorfozach* Owidiusza, w pochwie pracy artystycznej, przewyższającej wartość materiału (*opere superante materiam*). Słowa te w 1795 roku Fryderyk Schiller zamienił w postulat estetyczny: *Właściwa tajemnica sztuki mistrza polega na tym, że tworzywo przechodzi on formą*.⁵² W systemie tym, określanym jako idealistyczny, w realizacji dzieła liczyła się przede wszystkim koncepcja. Ranga tworzywa, aczkolwiek może być cenne w swej materialnej substancji, jest mniejsza niż jego obróbka. Stąd często było ukrywane lub markowało inne, cenniejsze materiały. Waloryzowano materiały ze względu na ich symboliczne wartości, jak na przykład szkło ze względu na jego przeźroczystość i „niematerialność” czy tworzywa błyszczące, przepuszczające światło, które bliższe były idealnej doskonałości, bo bardziej zdawały się niematerialne. Od czasów starożytnych przez średniowiecze po erę nowożytną, aż do końca XVIII wieku, wszędzie tam, gdzie ożywała filozofia Platona i Arystotelesa, obowiązywała estetyka, wedle której idea wszelkiej rzeczy jest niematerialna. Tworzywo z konieczności jest jedynie środkiem do unaocznienia idei i jest podporządkowane formie artystycznej. Istotą prawdziwej sztuki jest możliwość przenoszenia form na inne tworzywo. Dopiero wtedy materiał staje się przedstawieniem – sztuką. Zgodnie z zasadniczą myślą Gotfryda Sempersa (autora dzieła o stylu w sztukach technicznych i tektonicznych z 1878 r.) przedmiot zyskuje wprawdzie określone cechy zależnie od tworzywa wyjściowego – gliny, kamienia czy drewna, ale zachowuje te cechy również przy przeniesieniu na inne tworzywo.⁵³ Innymi słowy forma jest zależna od tworzywa, ale się usamodzielnia i może być przeniesiona w inne tworzywo. Początkowo dyskusja nad tworzywem dotyczy architektury. Rola tworzywa w ocenie stylu zaczyna wraść w XIX wieku i obejmuje już rzemiosło artystyczne, a pod koniec stulecia także sztuki piękne i zyskuje centralne miejsce. Wysoka ranga tworzywa wynika z faktu zmiany stosunku do natury. Jeśli systemy estetyki idealistycznej odcinały się od natury, to koniec wieku XVII i początek XIX czyni z natury jej najwyższą mistrzynię. Naturalność tworzywa stanowi wartość pozytywną. Przejawy natury, w tym jej tworzywa, jak kamień, drewno, metal, nabierają wysokiej rangi, gdyż ujawniają prawdę o naturze. Artysta nie tylko obserwuje tworzywo, ale prowadzi z nim dialog. Z przedmiotu materiał staje się podmiotem. Zalecenie, by utrzymywać się w granicach warunków stawianych przez materiał długo było artystyczną normą. Przystaje ona być obowiązująca, gdy pojawiają się nowe media, co odzwierciedla nazwa wydziału rzeźby poszerzona o intermedia.

52. G. Bandmann, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.*, tłum F. Franckowski [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.

54. Sławoj Ostrowski. *Rzeźba*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013..

Pracownia mistrzowska nie wyczerpuje indywidualnych potrzeb rzeźbiarskich, ani nie stwarza warunków do bardziej spontanicznych relacji z uczniami. Artysta potrzebuje własnego terytorium, przestrzeni osobnej, odrębnej od tej, w jakiej spełnia się jako nauczyciel. Sławoj Ostrowski poza uczelnią zbudował własną pracownię, początkowo we Wrzeszczu. Oprócz zamkniętego wnętrza, obejmowała niewielkie podwórze, gdzie składowane były materiały, poddawane dodatkowo obróbce zmiennej pogody i gdzie możliwa była też praca na wolnym powietrzu z użyciem adekwatnych narzędzi, jak siekiera czy piła. Otoczenie sugerowało fizyczny wysiłek, surowość pracy, przeciwnej wszelkim uwznioślonym wizerunkom artysty. Pracownia nie była miejscem zamkniętym. W jakimś sensie stanowiła przedłużenie pracowni uczelniowej. Co więcej, stała się miejscem przechodnim dla kolejnych absolwentów rzeźby, między innymi Teresy Klamana, Marysi Wojtuki. Każdy z artystów organizował tę przestrzeń na nowo tak, by spełniała jego własne oczekiwania i potrzeby. Sławoj Ostrowski przeniósł swoje życie i twórczość na wieś, do Miechucina, a za nim podążali jego uczniowie, ciekawi nowych okoliczności pracy swego profesora. O spotkaniach tych wspomina Ada Majdzińska i Tomasz Sobisz w albumie poświęconym profesorowi.⁵⁴

Z ich relacji wynika, jak ważne było dla nich przekroczenie granicy prywatności pracowni, poczucie jej specyfiki, łącznie z zapachem i narzędziami pracy. Zaskakiwała ich prostota narzędzi – toporki, kilka dłut. Zdradzały technologię jego warsztatu. Sądzę, że uczestniczenie przez moment w prywatności mistrza, przy wspólnych posiłkach, spacerach po lesie, w nieodłącznym towarzystwie jego psów, było weryfikacją i przedłużeniem szkolnej edukacji, wzbogaconej o autentyczność życia i sztuki. Wspólnie spędzany czas na rozmowach o sztuce i zwykłym życiu rodził braterskie i partnerskie relacje. Profesor interesował się nie tylko rozwojem artystycznym swoich uczniów, ale także ich prywatnym życiem i osobistymi problemami, które w miarę możliwości pomagał rozwiązywać. Jego krępa sylwetka znamionowała ciężką i siłą fizyczną, ale każdy, kto go znał, nie dał się zwieść pozorom szorstkości czy grubemu słowu, wiedział bowiem, jak potrafił być delikatny i czuły i jak wiele w nim było empatii dla innych. Wrażliwość jego natury objawiała się szczególnie w miłości do zwierząt. W domu jego znajdowały schronienie okoliczne koty i psy, których miał kilka. Beksa, ulubiony szczególnie Pifon, Funia, Punia i Beton dożyły szczęśliwie swoich ostatnich dni. W pracy był opiekuńczy, ale stanowczy i konkretny. Konsekwentny i wymagający, ale też cierpliwy i wyrozumiały. Korekty miał celne, bez nadmiaru słów i zbędnego teoretyzowania. Studenci kochali go jak ojca, wspomina Tomasz Sobisz. Budował szczere relacje, oparte na braterstwie i partnerstwie. Dziś w jego pracowni w Miechucinie nic się nie zmieniło. Tylko rzeźby okryte są płótnami, by się nie kurzyły. Pozostał też pień wybranego drzewa, którego nie ożywi już ręka artysty i nikt już tam, poza bliskimi, nie zagląda. Natomiast Pracownia nr 6 na Wydziale Rzeźby ma historii ciąg dalszy.

Wojciech Sęczawa

Wojciech Sęczawa był asystentem Stawoja Ostrowskiego przez 16 lat. Przez ten czas prowadził między innymi projektowanie plastyczne na Wydziale Rzeźby, podstawy rzeźby dla malarzy, architektów, wzorników i grafików. Przeszedł więc wszystkie niezbędne szczeble w hierarchii uczelni i był dobrze przygotowany do poprowadzenia pracowni dyplomującej po swoim mentorze. Z profesorem łączyło go wiele. Przede wszystkim fascynacja drewnem. Pracuje głównie w tym tworzywie, choć nie wyłącznie. Stworzył własny moduł rzeźby, który jest jego rozpoznawalnym znakiem autorskim. Lubi drewno twarde, głównie owocowe, jak jabłoń czy wiśnia. Wycina z nich proste, geometryzowane bloki i buduje z nich wertykalne kompozycje, kojarzone z torsem. Posługuje się narzędziami najprostszymi – siekierą, piłą tańczuchową. Do minimum ogranicza użycie papierów ściernych. Nie estetyzuje, nie wygładza powierzchni, ani nie szuka kształtu w ściętym pniu drzewa. Raczej odbiera drzewu jego naturę, budując formy z myślą o tektonice i sile geometryzowanych bloków, zestawianych jeden na drugim na kształt architektury ludzkiego ciała. Ekspresji dodają ślady narzędzia, ostre krawędzie cięć, naturalne pęknięcia i przebarwienia drewna, zostawianego często w miejscu powstania rzeźby. Fragmentarycznie powierzchnia rzeźby jest pokrywana polichromią. Podstawowymi kierunkami kompozycji są poziom i pion, zakłócanie czasem skosami. Przypominają pierwotne wizerunki. Jeśli by szukać dla rzeźby Sęczawy bliskiej mu tradycji, to najbliższej mu do konstruktivistów, dla których „zmysł materiału” miał znaczenie na równi z jego masą i tektoniką. Zmienne kierunki i wektory zestawianych brył tworzą dynamikę kompozycji Sęczawy. Forma doprowadzona jest do esencjonalnego kształtu, oczyszczonego ze wszelkiej ilustracyjności, ale także z metaforycznych czy symbolicznych treści. Emanuje wewnętrzną siłą skupionej energii, w której zda się być zamknięte zarówno trwanie, jak i zdolność potencjalnej przemiany. Istota kompozycyjna rzeźby Wojciecha Sęczawy pozostaje ta sama, niezależnie od tego, po jakie artysta sięga tworzywo. Można by powiedzieć, że formę przenosi w inną materię. Kamień tnie tak samo jak pień drzewa. Zestawia surowe bloki granitów i wapieni, nie szlifuje ich powierzchni, pozwala działać energii kamiennego bloku. Często zestawia drewno i kamień. Podobnie traktuje tworzywo ceramiczne. Wykorzystuje gotowe elementy fabryczne, produkowane w zakładach ceramiki budowlanej. Postępuje z poszczególnymi segmentami ceramicznymi jak z ciętymi blokami drewna czy kamienia. Różnica oddziaływania tych form leży w ekspresji samego tworzywa. Często rzeźby pozostawia w miejscu, gdzie zostały stworzone. Tym miejscem bywa pracownia. Pierwsza jego pracownia miała ponad 200 m². Stworzył z niej miejsce pracy nie tylko dla siebie, ale także innych niedawnych studentów, którzy ukończywszy studia, pozostali bez możliwości dalszego rozwoju.

76.
Wojciech Sęczawa
Bez tytułu,
piaskowiec
50 x 40 x 30 cm
2023

Dla rzeźbiarza posiadanie wydzielonej, odrębnej od miejsca zamieszkania przestrzeni, jest niezbędne, warunkuje wręcz możliwość uprawiania zawodu. Stąd powstają pracownie otwarte, łączące artystów o bliskich postawach, czasem alternatywnych wobec oficjalnych galerii. Zwykle mają charakter przejściowy do momentu uzyskania własnej pracowni. Jej posiadanie oznacza uzyskanie prawdziwej autonomii i wolności. Ciekawe byłyby badania relacji między mistrzowską pracownią akademicką a tą indywidualną, prywatną. Prześledzenie wzajemnych więzi społecznych i artystycznych oraz ich wpływu na twórczość. Natomiast, aby przekonać się, jak ważna jest relacja mistrz – uczeń w procesie edukacji na uczelni, wystarczy przejść się po pracowniach Wojciecha Sęczawy, Katarzyny Józefowicz czy Mariusza Białeckiego. Pozornie wyglądają tak samo. To samo wyposażenie, te same materiały, te same narzędzia do ich obróbki. Do pracowni dyplomujących trafiają na ogół studenci przygotowani technologicznie do pracy w różnych materiałach. Przeszli wcześniej przez pracownie technik rzeźbiarskich w drewnie, kamieniu, tworzywach sztucznych, a nawet technologię obróbki metalu, w tym warsztat spawalniczy. W każdej z pracowni dyplomującej mają te same warunki pracy w dowolnym materiale, wybierają więc nie tyle warunki pracy, a mistrza, pod kierunkiem którego chcieliby pracować i który zabezpieczy ich indywidualne oczekiwania. Mimo zbliżonych warunków, są jednak różnice. W pracowni Katarzyny Józefowicz pojawiają się materiały nietypowo rzeźbiarskie, jak na przykład papier, który jest znakiem rozpoznawczym jej wyjątkowej twórczości. Kompozycje z papieru *Dywan czarno-biały* oraz *Gry*, przyniosły jej sukces i prestiżowe nagrody. Znamienne, że z racji materiału zakwalifikowane były jako tkaniny. W swojej pracowni dyplomującej rozszerzyła także możliwości realizacji rzeźby w materiale ceramicznym, wyposażając ją w piec ceramiczny. W jej koncepcji rzeźby ceramicznej pobrzmiewają echa ceramiki Hanny Żuławskiej, z wczesnych lat szkoły sopockiej. Również prof. Mariusz Białecki stwarza studentom możliwości pracy w różnych technologiach, choć wydaje się, że on sam w swojej twórczości preferuje drewno z wrażliwością na jego naturalne właściwości, co widoczne było zwłaszcza w jego wcześniejszej twórczości. Program pracowni buduje na zasadzie idei ciągłości i kontynuacji, co uzmysławiać ma symboliczny *Kręgosłup*, konstrukcja złożona z poszczególnych segmentów-modułów, z których każdy wykonany jest przez dyplomanta i stanowi jego osobisty znak szczególny, a jednocześnie ślad obecności. Narastająca konstrukcja jest swoistym zapisem historii pracowni. Jej suma rodzi nową jakość.

Ze wszystkich pracowni **Pracownia nr 6** Wojciecha Sęczawy w największym stopniu respektuje tradycje rzeźby gdańskiej uczelni. Dominuje w niej glina i gips, jako materiał studyjny i realizacyjny. Praca w kamieniu i drewnie zostaje przeniesiona poza pracownię, na dziedziniec Matej Zbrojowni i w plenery. Przywiązanie do gipsu ma w jego rozumieniu liczne pozytywne uwarunkowania, w czym przypomina motywacje Alfreda Wiśniewskiego, jego twierdzenie o bezkompromisowości gipsu i jego zdolności obnażania wszelkich błędów. Co wygląda dobrze w gipsie, będzie równie dobrze wyglądać w innym materiale. Według Sęczawy

w procesie przygotowania zaprojektowanej formy, gips pełni rolę uniwersalną, skłania bowiem do kontroli i panowania nad każdym etapem realizacyjnym. Ze swej natury jest tylko sproszkowaną zaprawą, materiałem neutralnym i jako taki nie koncentruje uwagi na specyficznych właściwościach czy naturalnej urodzie takich materiałów, jak kamień czy drewno. Nie kocietuje urodą, skłania do koncentrowania się na samej formie. Wyzwała własną inwencję, nie stawia granic, by nie przekraczać natury materiału, mobilizuje do perfekcji i precyzji, która może w gipsie odcisnąć indywidualną duchowość i ekspresję. Jako nauczyciel Wojciech Sęczawa kontynuuje postawę swojego mistrza. Hołduje zasadzie Hipokratesa – przede wszystkim nie szkodzić. Nie daje gotowych recept. Czeki raczej na inicjatywę ucznia. Z korektą wkracza, gdy zarysowuje się samodzielny projekt studenta, do którego podchodzi z szacunkiem. Michał Furmaniak, aktualnie asystent Sęczawy, ale też student Ostrowskiego, zwraca uwagę na podobne cechy – serdeczność, empatyczność, partnerstwo. Widzi jednak różnice w sposobie prowadzenia korekt. Sławoj Ostrowski lapidarny i syntetyczny, skrótowym językiem trafiał w sedno. Wojciech Sęczawa dokonuje omówień bardziej analitycznych i szczegółowych. Nie daje gotowych recept, jak Ostrowski, ani nie ukierunkowuje pracy. Raczej czeka na moment, gdy student dojrzewa do podejmowania samodzielnych decyzji. Zaleca pracę z modelem, gdyż jak twierdzi, łatwo zweryfikować błędy w interpretacji figury. Obok postaci człowieka, preferowanym tematem są też portrety. Skupienie tematów wokół człowieka jest więc nawiązaniem do wczesnej tradycji gdańskiej rzeźby, ale także do tej najbliższej, obecnej w twórczości Sławoja Ostrowskiego. Długoterminowy projekt *Nasi mistrzowie* zakłada realizację płaskorzeźb, które jak w filmowym kadrze zachowają wizerunki profesorów gdańskiej ASP. Jednocześnie każdy taki portretowy kadr jest śladem ręki kolejnego dyplomanta, zapisem historii pracowni, która jest także częścią historii akademii. Przypomina to ideę kręgosłupa pracowni Białeckiego, choć jest bardziej spersonalizowana. Identyfikacją pracowni Sęczawy są również pozostawione, wybrane ze względu na szczególne walory, prace dyplomowe, ułożone w pobliżu pracowni na czas jakiś, dopóki nie zastąpią ich kolejne. Istotą pracowni jest bowiem naturalna rotacja. Pustka po uprzątniętych dyplomach nosi w sobie potencjał kolejnego rocznika, a zadaniem mistrza jest ten potencjał odkryć i rozwinąć. Najprościej i jednocześnie najbardziej sugestywnie, charakter pracowni mistrzowskich wyraziła Alicja Karska, studentka Edwarda Sitka, która po śmierci profesora uprzątnęła jego pracownię i pomalowała na biało. Biel to cisza nieobecności i jednocześnie zapowiedź nowego początku.

Jest to świat wysoko wzniesiony, skąd nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Panuje tam milczenie biegnące w nieskończoność jak zimny mur, nieprzekraczalny, niezdołany. Biel działa na mą duszę jako absolutne milczenie. Jej rezonans wewnętrzny to nieobecność dźwięku. Można by to na terenie muzyki porównać do milczenia, do pauzy, która przerywa jedynie rozwój frazy, nie kończąc jej definitywnie. To milczenie nie jest martwe, zawiera możliwości witalne – pisał Wassily Kandinsky.⁵⁵

⁵⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru*, Kraków 1983, s. 545.

Bez korekty

Stanisław Radwański

i jego uczniowie

Konfrontacja mistrz i jego uczniowie jest zawsze dobrym przyczynkiem do porównań, zwłaszcza po latach, gdy uczniowie stali się niezależnymi artystami i co więcej również pedagogami, kontynuując w jakimś sensie dzieło swojego mistrza także i w tym aspekcie. Czas, jaki minął od ukończenia dyplomów, dla każdego z nich jest osobnym czasem podążania własną drogą, na własne ryzyko i odpowiedzialność, już bez korekty profesora. Jest to też czas, który określa silniej różnice pokoleniowe i świadomość gwałtownych przemian, jakie się w pojmowaniu rzeźby dokonały, co daje się zauważyć już na poziomie indywidualnego rozwoju twórczości każdego z uczestników wystawy, prezentowanej w galerii EL w Elblągu (2013).

Wspólna wystawa Stanisława Radwańskiego i jego uczniów – *Bez korekty* – z konieczności w dużym skrócie, pokazuje drogę uczniów od dyplomu po ostatnie realizacje. Łączy ich poszukiwanie własnej tożsamości w konfrontacji z dziełem mistrza i tradycją własnej uczelni. Dla każdego z uczestników wystawa jest także sentymentalną podróżą w czasie. Za jej metaforę można uznać lustro **Rafała Synowca**, które co prawda odnosi się w planie indywidualnym do idei pojmowania rzeźby przez autora tej instalacji, ale w planie uniwersalnym odnieść ją można do bardziej ogólnych refleksji, związanych również ze sposobem istnienia dzieła sztuki, co dotyczy również innych prac prezentowanych na wystawie. Sam motyw lustra ma szerokie odniesienia. Pojawił się już w czasach antycznych, popularność zdobył w hellenizmie i średniowieczu, najczęściej eksploatowany w ekspresjonizmie i surrealizmie, zmieniając akcenty i znaczenia. Staje się nie tyle odzwierciedleniem odbitych rzeczy, co raczej możliwością nieskończoności odbić, a to wiedzie do subiektywności widzenia i relatywizacji rzeczywistości. Leonardo chciał zbudować w Rzymie ośmiokątną komnatę z luster tworzących optyczny labirynt. Miał mówić: „Zwierciadło jest naszym mistrzem”. Z czasem motyw lustra rozwinął się w motyw labiryntu właśnie. Wielokrotność odbić znaczyła tyle, co poszukiwanie siebie, własnego „ja”, zagubionego w nieskończonym labiryncie czasu i przestrzeni. Metafora lustra wraz z metaforą labiryntu wiąże się nierozdzielnie z motywami czasu i śmierci – „lustra, owoce lęków” – pisał współtwórca dadaizmu Tristan Tzara. Od czasów nowożytnych lustro staje się symbolem „problematyczności”. Z tej różnorodności znaczeń Rafał Synowiec akcentuje istotny dla niego wątek czasu i subiektywności spojrzenia. Wcześniej jednak wykorzystywał

lustro w funkcji iluzorycznego odbicia i optycznego złudzenia. Połączył bryłę metalowego słupa z lustrzaną podstawą, co dawało złudzenie zawieszenia bryły w powietrzu wbrew prawom ciężenia i masie bryły (*Lewitacja* i wcześniejsza *Wieża*). W galerii „EL” lustrzana tafla z wygrawerowanym odwróconym, negatywowym, napisem „Kreator” odwołuje się do funkcji czasu. Praca nosi znaczący tytuł *Odkrywka* i odwołuje się wprost do kontekstu miejsca. Umieścił ją bowiem w prezbiterium, gdzie stał dawniej ołtarz. Metaforyczną projekcją „odbicia” są fragmenty odkrywanej historii miejsca i ludzi dawnego obiektu sakralnego, którego odwrótnością są „odbicia” teraźniejsze, przechodzące do przeszłości. Zatem lustro staje się dla niego metaforą oddalenia w czasie, płynnego przemijania rzeczy, przechodzenia teraźniejszości na drugą stronę lustrzanej tafli – od przeszłości do przyszłości. To, co znajduje swoje odbicie w jego lustrze, nie jest bez znaczenia dla sposobu istnienia dzieła i możliwej interpretacji. Zakłada aktywny udział odbiorcy. Rzeźba nie jest obiektywnie istniejącą formą, a jedynie formą oddziaływania, na którą mają wpływ różne czynniki, także otoczenie. Najlepszym przykładem jest inna praca Synowca – *Chory organ*, abstrakcyjna forma ze znalezionej na złomowisku skorodowanego metalu, sugerująca pierwotnie rozkład biologicznego ciała. W kontekście miejsca sakralnego nabrała nowego znaczenia i tym samym artysta zmienił jej tytuł na bardziej adekwatny – *Pasja*, wpisując pracę w symbolikę cierpienia. Każde spojrzenie, w zmienionym świetle i otoczeniu, aktywizuje coraz to nowe aspekty dzieła. Rzeźba Rafała Synowca zakłada maksymalną intensywność oddziaływania przy użyciu minimalnych środków. Wykorzystuje głównie skorodowany metal, który sam w sobie jest destruktem o ekspresyjnym oddziaływaniu. Jego formy mają charakter otwarty, niemal abstrakcyjny, ale proces ich znakowania wiedzie do figuracji. Często tytuł ukierunkowuje skojarzenie, jak *Gest*, *Popiersie*, *Nike* czy *Tors*. Odwołując się jednak do znanych rzeźbie motywów tematycznych, zaprzecza ich tradycyjnej wizualizacji. Jego Nike nie ma nic z heroicznej siły znanych przedstawień bogini zwycięstwa, przeciwnie, jedyny atrybut, jaki jej zostawia, to kruche skrzydła. Nie dopowiada znaczeń, zaledwie je sugeruje, resztę zostawia wyobraźni widza.

Mariusz Białecki w obszar własnej twórczości rzeźbiarskiej przenosi kategorie myślenia archeologicznego. Metody i narzędzia, służące wytyczeniu przestrzeni penetracji archeologicznej, stanowią dla niego rodzaj strategii artystycznej, pozwalającej ustalić własny „teren” poszukiwań, określić jego granice w ramach ściśle oznaczonego „stanowiska”, wielowątkowej problematyki, stawianych pytań i rozwiązań. Nieodzowna geodezyjna miarka jest nie tylko narzędziem mierzniczym, służącym do pomiarów i dokumentacji w obrębie „stanowiska”, ale także symboliczną skalą, wyznaczającą rangę wszystkich rzeczy. Przykłada skalę w każdym nowym „eksplorowanym” miejscu, wytyczając pion łączyący ziemię i niebo. Oznacza tym samym centrum swojego stanowiska – *axis mundi*.

Jego wczesne prace pozostają w obrębie figury i konfrontacji z „gdańską szkołą rzeźby”, której istotą była „prawda materiału”. Wybierając drewno, mu-



77.
Mariusz Biatecki
Czerwony tors
z cyklu *Dzieci Hioba*
drewno + płótno + polichromia
90 x 40 x 45 cm
1994

siat zmierzyć się z mitologią tego tworzywa, lansowaną przez Adama Smolanę. Harmonijną jedność materii, treści i formy odnajdywał Smolana w ściętym pniu drzewa, który był dla niego substratem formy i sugestii znaczeniowych, kojarzonych z figurą człowieka. Św. *Sebastian* Biateckiego bliski jest tej koncepcji, choć jego ingerencja w tworzywo jest jeszcze bardziej oszczędna. Zawierza naturalnej ekspresji drewna spękanego, dotkniętego erozją czasu. Nie dopowiada kształtu. Jedynie w szczeliny spękań wbija drzazgi, jakby otwierał i ranił ciało. Ów specyficzny stosunek do tworzywa, określa wczesne prace Biateckiego. Jeśli nawet barwił powierzchnie drzewa, to nie niszczył jego struktury, wydobywał i dynamizował fakturowe walory. Miał też kubistyczny wątek budowania figury z szeregu zestawianych części, z których każda podlegała różnym sposobom obróbki. Fragmenty surowe łączone z detalami rozrzeźbionymi, przestrzenne z płaskimi, gdzie bryłę sugerował geometryzowany rysunek. Wkrótce jednak porzuca figurację na rzecz znalezionej gotowej przedmiotu, którego dawne funkcje użytkowe i stan zużycia, jak w obiektach archeologicznych, pozwalają odkrywać wielorakie związki z człowiekiem. Artysta gromadzi je, porządkuje w zbiory, układające się w kolejne cykle ekspozycji: *Łopatki*, *Maski*, *Oranty*. Istotą zbiorów w ramach każdego cyklu jest nadanie przedmiotom nowego życia i swoista antropomorfizacja.

W galerii „EL” Biatecki pokazał wczesne, figuratywne prace i ostatnie, związane z nowym „terenem” artystycznej penetracji, *Eksploracja miejsca – Świadki* z cyklu *Łopatki*. Po raz kolejny wykorzystał zardzewiałe, stare łopaty w nowych jednak znaczeniach. Wcześniej kojarzył je z maskami. Tym razem zbite wertykalnie w zamkniętym kręgu, kojarzą się z ludzkim tłumem, stojącym nad grobem. Ich funkcje użytkowe zostają przeniesione w wymiar metaforycznego znaku, szfrującego los człowieka rozpięty między ziemią a niebem, między materialnym a duchowym wymiarem. Wokół metalowego kręgu, spinającego krąg, autor umieścił napis łaciński *Terminus ante guem – terminu post guem*, co oznacza „czas późniejszy i wcześniejszy z dwóch granicznych punktów w czasie”. W galerii „EL” praca ta znalazła się dodatkowo w miejscu szczególnej dla niej waloryzacji, bo na płycie nagrobnej.

Dobrze też wkomponowała się w przestrzeń galerii instalacja, która jest dosłownym przeniesieniem fragmentu ocalałego przystanku z rodzinnej miejscowości autora. Wnosi ona autobiograficzny wątek związany z historią rodziny. Z tego właśnie przystanku babcia autora wraz z rodziną uciekała w 1945 roku przed Rosjanami ostatnim pociągiem. Szczęśliwie spóźnieni na prom, który tragicznie zatonął, po paru miesiącach wrócili w to samo miejsce. Dziadek autora, przesiedleńca z Wołynia, na tej samej stacji zakończył swój *exodus*. Oboje pozbawieni własnych korzeni i tożsamości miejsca. Zachowany fragment muru, zniszczony czasem i świadomym działaniem, wielokrotnie przemalowywany, spod farby ujawnia niemiecką nazwę miejscowości Dakau, dziś Gdakowo. Realny ślad miejsca z jego funkcjami użytkowymi, zostaje przeniesiony w wymiar symbolicznych konotacji, związanych z przerwą w drodze, czekaniem, pożegnaniem lub

przywitaniem. Jest jednocześnie zamknięciem i otwarciem historii. Staje się jak ściana memorialna, kojarzona z egipskimi reliefami, często podynastycznie niszczone, poświęcona „pamięci przeklętej”. W galerii „EL” lokuje się pod epitafium.

Wielowątkowy dialog z przeszłością, na wielu płaszczyznach, podejmuje także **Tomasz Sobisz**. W swoich instalacjach posługuje się specyficznym językiem symboli wywiedzionych z tradycji kulturowej. Słup graniczny, krzyż, nieśmiertelniki, wizerunki gryfa pomorskiego, ryngrafy, tarcze herbowe czy flagi – są rozpoznawalnym zbiorem znaków, identyfikowanych z kanonicznymi wartościami, tożsamością narodową czy pamięcią. Uformowane na nowo w miejscach i kontekstach im nie przynależnych, nie tyle tracą na swych pierwotnych znaczeniach, co raczej w strategii artysty wyznaczają nową przestrzeń do dialogu z odbiorcą. Są bowiem swoistym kodem artysty, pozwalającym szyfrować stawiane pytania i wskazywać możliwe interpretacje dzięki temu właśnie, że pozwalają widzowi odwołać się do znanego mu kulturowego dziedzictwa, konfrontowanego ze współczesnością. W galerii „EL” zaprezentował słup graniczny i krzyż połączony z nieśmiertelnikami i orderami wojennymi, należącymi do walczących po przeciwnych stronach. Każdy z tych elementów instalacji wcześniej już użyty był w innych zestawach. Nieśmiertelniki pochodzą z cyklu zatytułowanego *Kolekcja Nieśmiertelników*, nawiązującego do amerykańskich identyfikatorów z informacjami o poległym żołnierzu. Sobisz wpisywał na nich nie tylko nazwiska, także przywoływał konkretne fakty historyczne, poszerzając niejako ich znaczenie. *Virtuti Militari*, order za waleczność żołnierską, ustanowiony przez Stanisława Augusta poszerza symbolikę nieśmiertelników o polski kontekst. Krzyż, ułożony tym razem na ziemi, wytycza szlak, drogę krzyżową, w którą wpisana jest dialektyka śmierci i zmartwychwstania, męczeństwa i odkupienia. W różnych innych kontekstach pojawiał się też słup graniczny, wnosząc szeroko pojmowane konotacje, związane z tożsamością miejsca, ograniczenia, a także wyborów, w tym etycznych i estetycznych. Znak ten oznacza bowiem nie tylko granicę, ale także ostrzeżenie przed jej przekroczeniem. W galerii „EL”, dokonując wyboru zestawień używanych już wcześniej znaków, włącza je autor we wspólne pole semantyczne, kierując interpretację ku wojennemu szlakowi (nieśmiertelniki i ordera bojowe), wyznaczonemu planem krzyża z jego symboliką ofiary. Uniwersalizuje tym samym wymiar cierpienia. Całość interpretować można jako pomnik upamiętniający ofiary wojenne i jednocześnie jako protest (słup graniczny). Temat pamięci podejmowany był wcześniej we wspomnianej już *Kolekcji Nieśmiertelników*, a także w *Epitafium*, które poświęcił rzeźbiarz pamięci więźniów obozu Stutthof.

Jak wielu gdańskich rzeźbiarzy, wychowany w tradycji szacunku do materiału, nie jest wolny od refleksji nad jego znaczeniem. Wydaje się jednak, że nie interesuje go relacja formy i materii, a raczej jej symboliczne i kulturowe funkcje, odnajdywane zwłaszcza w takich tworzywach, jak kamień, szkło, drewno czy glina. Pytania o granice ingerowania w istotę materiału stawiane są na płaszczyźnie kulturowych znaczeń i wartości.

Jeszcze inny sposób identyfikacji idei rzeźby z miejscem znalazł **Marcin Plichta**, zakorzeniony rodzinnymi rodowodami na Kaszubach. Jego ulubionym tworzywem jest kamień i drewno – integralny element kaszubskiego pejzażu. Podobnie jak Sobisz wiąże materiał z symboliką miejsca i jego kulturą. Kamień, obok uniwersalnych znaczeń, takich jak siła, niezniszczalność, trwanie, na Kaszubach ma szczególne konotacje, związane z historią i mitologią regionu. Potężne głazy narzutowe, przywleczone przez lodowiec, w swojej strukturze odtwarzają historię geologiczną krainy, ale w warstwie mitologicznej ich pochodzenie reaktywowane w licznych baśniach, ludowych gadkach i legendach ma charakter nadprzyrodzony. Niektóre mają imiona. Granitowe rzeźby Marcina Plichty łączą tę uniwersalną i regionalną symbolikę. Istotne jest to, że sięga po materiał, który ma swoją historię, związaną z najbliższym otoczeniem. Czasem jest to gotowy, przetworzony przedmiot, jak stare bezużyteczne już żarna. Sposób obróbki granitu wydobywa jego naturalną urodę ustrukturywania i barwy. W *Hermie* nawiązuje do formy relikwiarza, wydobywając z monolitu kamienia szlify drogocennych kamieni. Organiczność kamienia łączy najczęściej z motywem pęczniejącego wewnątrz ziarna, które jest metaforą związku z ziemią, wiosennego kiełkowania i cyklicznej regeneracji natury, ale też chronionych wartości, pielęgnowanych obyczajów. Motyw pulsujących kamieni jest obecny w większości prac – epitafijnych drzewach, inspirowanych sadownictwem, licznych formach totemicznych i chochołach. Jeden z chochołów ma formę kamiennego krzyża, okrytego słomą. Nawiązuje do wielkanocnego obyczaju, kiedy to w czasie Wielkiego Postu krzyż okrywa się fioletowym płótnem, a odkrywa w dzień Zmartwychwstania. Motyw ziarna łączy też Plichta z motywem ognia, „Ormuzdowych skier”, kojarzonych z symboliką czynu, wyprowadzoną z powieści Aleksandra Majkowskiego *Życie i przygody Remusa*. Ormuzdowe skry są w stanie rozpalić zimny kamień i zasiać w nim ziarno czynu. Symbolika granitowych rzeźb Plichty wpisuje się tu w ludową mitologię walki dobra ze złem. Powieść Majkowskiego miała dalsze reminiscencje w pracy *Płaszcz Remusa*. Nawiązuje do wcześniejszego *Gniazda* (prezentowanego w galerii „EL”), inspirowanego konstrukcją ryglowo-szachulową, charakterystyczną dla architektury ludowej. *Płaszcz Remusa* powtarza tę konstrukcję, ale w miejsce ściany, wypełnianej dawniej gliną, słomą, z czasem cegłą, rzeźbiarz wprowadził współczesne tworzywo – foliowe poduszki wypełniane powietrzem. Artysta wykorzystał ich użytkowe funkcje izolacyjne i ochronne w funkcjach symbolicznych. *Płaszcz Remusa* był dla wędrowca ochroną, zadaszaniem i domem jednocześnie. Przywołuje też skojarzenia z płaszczem św. Marcina, który podarował żebrakowi kawałek swego okrycia, żeby go ogrzać. Obróbka w drewnie ma odwołania do rzemieślniczej ciesielki, która w wypadku Plichty ma też rodzinne tradycje. Jego dziadek był cieślą. Symboliczne, para architektoniczne formy Plichty mają tradycyjne łączenia obelkowań, jak kotki i czopy. Miejscami pęcznieją niczym bochny chleba, inspirowane obyczajem dożynkowym i popularnymi wieńcami dożynkowymi. Przykładem *Król snop* – odwołuje się do zwyczaju procesji z ostatnim snopem zebrany z pola, który przyozdobiony kwiatami i ziołami miał magiczną moc. Przechowywany na następny rok, gwarantować miał dobre zbiory. Rzeź-



78.
Marcin Plichta
Gniazdo
granit + drewno dębowe
200 x 75 x 85 cm
1999

biarz nadał mu insygnia władzy. Często też łączy kamień z drewnem. Fragmenty belki z czarnego dębu, wykopane podczas prac remontowych w pobliżu Refektarza w Kartuzach, oprawił w kamień niczym cenny relikwiarz, przy czym odwrócił wartości materiałów – kamieniowi nadał miękkość kontrastowaną z twardością i siłą czarnego dębu, który przebija się przez kamień. Wielorakie reminiscencje związane z Kaszubami, które obecne są w rzeźbach Marcina Plichty, uwiarygodniają artystyczny rodowód rzeźbiarza przez utożsamienie z miejscem urodzenia i rodzimą tradycją.

Dla Marcina Plichty, Mariusza Białeckiego, Tomasza Sobisza i Rafała Synowca idea rzeźby powiązana jest z ideą miejsca, które określają podejmowaną przez nich problematykę i indywidualne rozwiązania. W jakimś sensie, w odmienny jednak, przekorny sposób, miejsca dla istnienia rzeźby w przestrzeni publicznej poszukuje **Tomasz Skórka**. To, co go różni, to postawa autoironicznego dystansu w refleksji nad sposobem istnienia dzieła w świecie, który go nie pożąda i pozostaje obojętny na wszelkie działania, zmierzające do utrwalenia w zbiorowej pamięci. W galerii „EL” pokazał swoje białe przedmioty z obszernego cyklu *Bansai*. Z założenia ich prozaiczna i trywialna gadżetowość lokuje je przekornie w szerokiej rodzinie „rzeźby ogrodowej”, ale jednocześnie jej zaprzecza rzeźbiarskim rzemiosłem i świadomym wyborem formy, która demonstruje kruchość materii, odkrywa znaczącą próżnię rzeczy „bez duszy”. W galeryjnej przestrzeni posakralnej stają się przedmiotami przypadkowymi i nieprzystawalnymi, bowiem naturalnym dla nich środowiskiem w koncepcji artysty jest „śmietnik” – miejsce, gdzie kończy swój żywot większość rzeczy niepotrzebnych i zużytych. Bezpośrednią inspiracją dla tych kameralnych, animalistycznych w większości figur, była zgnieciona plastikowa butelka, która podlega recyklingowi lub skazana na długi proces rozpadu, staje się częścią środowiska naturalnego. Zagniecienia, improwizowane uszkodzenia oraz stylizacja przypominająca seryjny produkt przemysłowy czynią z nich przedmioty „niskiej rangi” i nadają im odpadowy charakter. Wcześniej, w toruńskiej galerii „Wozownia”, eksponował je w prostokątnych pojemnikach z ziemią, a więc częścią naturalnego dla nich otoczenia. Sugerował tym samym skojarzenia z ogrodowymi inkubatorami, gdzie dokonują się zarówno procesy wzrostu, jak i rozkładu. Cykl prezentowanych prac nosił znamienity tytuł *Rzeźba figuratywna jako zbiór przedmiotów niepotrzebnych*. W galerii „EL”, rzucone bez przynależnego im środowiska, wydają się być zdegradowane brakiem należącego dziełom sztuki szacunku. Paradoksalnie jednak absurdalność galeryjnego bytu czyni z nich przedmioty zauważalne i intrygujące, zatem autor osiąga zamierzony efekt. W jego, wydaje się, podszytych prowokacją działaniach kryje się w gruncie rzeczy poszukiwanie dla obiektu artystycznego przestrzeni zapewniającej przetrwanie w asymilacji z otoczeniem. Najlepszym tego zobrazowaniem jest cykl gumowych figur inspirowanych przemysłowymi „odbojnikami”, w których istotną była funkcja przyssawki, umożliwiająca przyłączenie rzeźby w dowolnych miejscach. Jedną z figur tego cyklu została „przyssana” w powagę przestrzeni prezbiterium, zarezerwowanej dla rzeźby Stanisława Radwańskiego. Istotnym

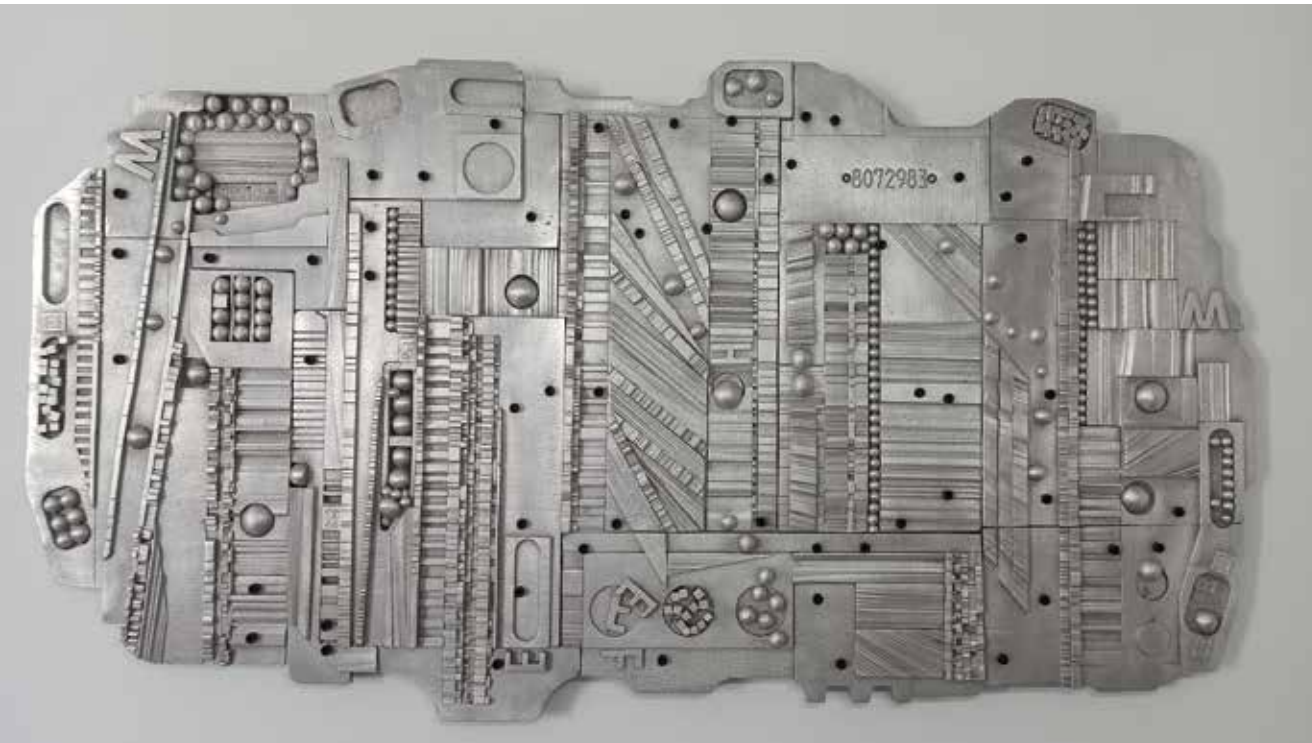


kontekstem dla prowokacyjnej rzeźby Tomasza Skórki jest krytyczna refleksja, dotycząca statusu sztuki, a zwłaszcza rzeźby, we współczesnym świecie.

Dariusz Sitek początkowo ograniczał się do rozpoznawania drewna jako podstawowego tworzywa. Był to okres abstrakcyjnych, architektonicznych form. Kolejnym wątkiem był portret o bardzo różnej stylistyce – od klasycznych po niemal abstrakcyjne. Pozostają w ramach gatunku portretowego, choć nie mają swojego pierwowzoru. Chodzi w nich raczej o zachowanie określonego historycznego stylu, traktowanego czasem niemal jak cytaty. Można je interpretować jako swoisty zbiór artysty, który przyjmuje postawę wędrującego po historii sztuki „kolekcjonera” w rozumieniu, jakie mu nadał Walter Benjamin. Tematem staje się sama historia sztuki jako zbiór gotowych form, swoisty magazyn, z którego można dowolnie czerpać. Istotą tego zbioru, w ramach gatunku portretu, z jednej strony jest komunikat o uznawanych wartościach, a z drugiej wybór historycznego stylu jest funkcją znaczeń, jakie ze sobą niesie. Wydaje się jednak, że był to etap poszukiwania własnej tożsamości artystycznej i języka dla wyrażenia pytań o ludzką kondycję – kim jest człowiek jako jednostka i jak funkcjonuje w społeczeństwie? Odpowiedzi szuka w kolejnym cyklu, *Ucieleśnienia*. Rozwija w nim obecny wcześniej wątek abstrakcyjny portretu, sprowadzając go do multiplikowanego kształtu jaja, pierwotnej formy życia. Nie bez znaczenia jest wykorzystany materiał ceramiczny – ziemia palona. Cechą różnicującą poszczególne formy są usta, wyrażające podstawowe emocje. Mogą być interpretowane jako odbierający indywidualność tłum albo ludzkie zarodki, z których ta indywidualność jeszcze się nie wyklęła. Praca miała charakter progresywny i dalszą kontynuację. Poszczególne formy przybyły części twarzy, kierujące uwagę na zmysły wzroku i słuchu. Mobilność kształtu pozwala na dowolne nimi manipulowanie, zestawianie w grupach symulujących ludzkie skupiska, wzajemne relacje i zachowania. Wprowadza do relacji element gry. Centralna forma, dominująca nad innymi, jest miedzianą kulą, która nie tylko skupia wokół siebie, ale także odbija niczym w lustrze. Symbolizuje organizujące i porządkujące funkcje władzy. Praca ma konteksty socjologiczne. Postępując się skrótem myślowym, symboliczną formą rzeźbiarz zadaje pytania o tożsamość jednostki w tłumie.

W galerii „EL” pokazał Sitek swój nowy cykl, dla którego impulsem były wstrząsające doniesienia o dzieciobójstwie, a także rozgorzała na nowo dyskusja o aborcji. Ten poruszający kontekst społeczny tłumaczy ostatnie realizacje rzeźbiarskie. Biorąc pod uwagę wcześniejszy dorobek, mogą wydawać się zaskakujące. Jest jednak coś, co je łączy. To forma jaja, ale już nie jako pusta, symboliczna forma życia, tylko wypełniona ukształtowanym płodem. Wraca autor do realistycznych środków wyrazu, posługuje się też gotowym przedmiotem. Świadomie epatuje wręcz dosłownością, wstrząsa widza drastycznością przedstawień płodów i niemowląt lokowanych w workach, wiadrach, śmietnikach. Prace mają wyraźnie publicystyczny, krytyczny charakter. Wydaje mi się jednak, że temat, którym autor chciałby wstrząsnąć sumieniami widzów, jest zamknięty w symbolice instalacji

79.
Dariusz Sitek
Kaliber 7 milimetrów
aluminium + drewno + brezent
220 x 65 cm
2023



80.
Małgorzata Wiśniewska
S II z cyklu *Strategies*
aluminium
14 x 56 cm
2023

zatytułowanej *Okno życia*. To szklana kapsuła chroniąca jajo z powietrzną formą niemowlęcia. Jest istotna też ze względu na fakt, że nawiązuje do cyklu *Ucieleśnienia* i rozwija określoną wcześniej problematykę społecznych zachowań człowieka.

Wyraźnym kontrapunktem dla Dariusza Sitka były zaprezentowane w Elblągu wczesne prace **Sylwii Jakubowicz**, pochodzące z okresu, gdy przeżywała swoje macierzyństwo. Zbierane ubranka dziecięce układają się w formę jakby otwartych, narastających dziecięcych torsów. Znaczą czas wzrastania dziecka i są śladem upływającego czasu. Realizacje Jakubowicz krążą wokół wybranych wątków tematycznych, odnoszących się głównie do problemu tożsamości. Autorka zadaje sobie pytania, kim jest jako kobieta, matka i wreszcie jako twórca. Choć autorka wyszła z pracowni Stanisława Radwańskiego, to na dalszy rozwój jej twórczości miały wpływ dwie osobowości, Zdzisława Pidka i Katarzyny Józefowicz. Dała temu wyraz na wystawie *Potrzeba mistrza* – pokazanej w lipcu 2010 roku w kartuskiej galerii „Refektarz”, którą dedykowała właśnie im. Architektoniczny obiekt, zbudowany z kilku ton papieru gazetowego wprowadzał w klimat prac prof. Katarzyny Józefowicz, dla której jest to podstawowy budulec jej symbolicznych kompozycji. Wejście w tę gazetową budowlę – „dom” jest nie tylko zmysłowym doświadczeniem materii, zapachu druku, papieru. Tę codziennych gazet to także strumień informacji, płynący przez dni, miesiące i lata, osaczający nas, wdzierający się w intymny świat domowego zacisza. To być może także pytanie o wpływ mediów na nasze życie i naszą świadomość. Inny obiekt – stół z wydrążonym rowkiem, po którym przesuwają się metalowa kulka, wyjęta z dzieła Zdzisława Pidka miał interaktywny charakter, sugerujący osobisty, subtelny dialog ze zmarłym rzeźbiarzem.

Autobiograficznym wątkiem była figura samej artystki ustawiona przed lustrem. Połyskliwa powierzchnia rzeźby, odbita dodatkowo w lustrze i sama odbijająca otoczenie, była metaforycznym obrazem człowieka, poszukującego w świetle własnej tożsamości. To jedno ze znaczeń lustrzanego odbicia, motywu znanego literaturze i sztuce.

Małgorzata Wiśniewska w 2006 roku zdobyła wyróżnienie w konkursie „Technologia w sztuce – sztuka w technologii” i wydaje się, że jest to obszar, w którym odnajduje rzeźbiarkę koncepcje dla swoich realizacji. Nie bez przyczyny wybiera też stal i aluminium, żeliwo, materiały wykorzystywane częściej w przemyśle niż w rzeźbie. Konsekwentnie też sięga po abstrakcyjne formy wywodzące się z wzornictwa przemysłowego czy architektonicznego. Rozwijają się one w ramach kolejnych cykli *Dopasowanie*, *Struktury*, *Kolor*, *Aglomeracje*. Tytuły wytyczają zakres interesującej autorkę problematyki formalnej w ramach każdego cyklu – od motywów miękkich, biologicznych, kojarzonych z ludzkim ciałem, po abstrakcyjne formy architektoniczne. Pierwszy cykl to kameralne żeliwne reliefowe plakiety, pozwalające na dowolne zestawienia przylegających fragmentów

ciała. Opracowanie powierzchni, kontrastowanych fakturą i walorem, wnosi element sensualistycznych doznań, niepozbawionych erotycznych skojarzeń. Osobnym wątkiem tego samego cyklu są przestrzenne formy abstrakcyjne o miękkich, biologicznych kształtach. Zachowują się wobec siebie jak negatyw i pozytyw, wklęsłość znajduje dopasowanie w wypukłości. Pojawia się już aluminium, tworzywo o jednolitej, potyskliwej powierzchni, której wszelkie załamania potęgują grę światłocieni, zmieniającą optykę kształtu. Te specyficzne, estetyczne walory tworzywa znajdują swoje formalne uzasadnienie w *Strukturach*. Autorka wykorzystuje przemysłowe kształtki styropianowe, stosowane jako ochrona w opakowaniach różnych produktów. Przycina je i przekształca, budując z nich gotową do odlewu formę, której opracowanie skupia się na fakturze i bogatym ustrukturaleniu powierzchni, złożonej z powtarzalnych, rytmizowanych elementów. Czasem wertykalny porządek zastępuje chaos rozproszonych w różnych kierunkach detali. Niewątpliwie istotą tych strukturalnych kompozycji rzeźbiarskich jest czysto formalna gra i estetyzacja, wynikająca z charakteru tworzywa i perfekcyjnie opanowanej techniki odlewniczej. Ich kontynuacją był cykl *Aglomeracje*, odnoszący się bezpośrednio do przestrzeni miejskich i konstrukcji architektonicznych. Niewątpliwie w ich rytmice przestrzennej, poszukiwaniu równowagi stosunków i proporcji, doszukać się można tradycji estetyki konstruktywistycznej. Zwłaszcza w ażurowych geometrycznych formach architektonicznych. Kontrasty pełnej bryły i bryły powietrznej tworzą rytm czasoprzestrzenny, regulujący wytaniające się powierzchnie zależnie od punktu widzenia odbiorcy.

Doświadczenia strukturalne wzbogaciła autorka o kolor w cyklu dedykowanym dzieciom (dla Oli, Julci, Krzysia). Wprowadza tam powlekane akrylem motywy dziecięcego świata, lalki, koniki na biegunach, wózki. Ów kolorystyczny epizod wrócił nieoczekiwanie do ekspozycji pokazanej w galerii „EL”. Tym razem autorka powierzchnię aluminium przykryła całkowicie białą emalią, jakby zaprzeczając dotychczasowym doświadczeniom i naturalnej estetyce tworzywa. Wydaje się, że tym eksperymentującym gestem zamknęła dotychczasowy etap twórczości, otwierając nowy.

Podobnie jak w twórczości Małgorzaty Wiśniewskiej o estetyce **Jana Szczypki** decyduje technologia odlewnicza, choć nigdy nie używa czystej technologii. Proces dojścia do ostatecznej formy rzeźbiarskiej bywa bardziej skomplikowany i ma charakter improwizatorskiej odkrywczości, w której również przypadek ma swoje znaczenie. Dla opracowania wstępnego modelu używa wielowarstwowej tektury. Odkrywane w trakcie obróbki kolejne warstwy tektury ujawniają zaskakujące powierzchnie fakturowe, znajdujące swoje odbicie w odcisku negatywowej formy gipsowej, zalewanej potem woskiem. Woskowa forma pozytywowa jest w gruncie rzeczy zapisem całego procesu twórczego i wynika z charakteru wykorzystanego do wstępnego projektu materiału. Technologia jest więc punktem wyjścia permanentnego procesu twórczego trwającego od tekturowego modelu, który nie ma postaci ostatecznej i podlega nieustannemu przekształcaniu, po formę końcową aluminiowego odlewu.

Efektem są wielkiej, malarskiej wręcz urody, reliefy z cykli *Przejście* (2011–2012) i *Rozwarstwienie* (2013). Pierwszy miał charakter abstrakcyjny. Jego istotą był kontrast geometryzowanych powierzchni wklęsłych i wypukłych, różnicowanych fakturą. Drugi wzbogacony o kolor i motywy figuratywne, głównie z Pegaszem i Don Kichotem, obecne już we wcześniejszej twórczości. Prace z tego właśnie cyklu pokazane były na wystawie w galerii „EL”. Znamionuje je znakomity warsztat i prawdziwe mistrzostwo w opanowaniu technologii odlewniczych.

Wątki narracyjne, figuratywne dominowały w twórczości Jana Szczypki lat 90. Skupiał się wtedy na małych formach rzeźbiarskich, wykonywanych techniką wosku traconego. Odwoływał się do znanych literaturze i sztuce motywów, jak wspomniany już Pegaz czy Don Kichot, a także postaci inspirowanych fantastyką baśniową (*Baśnie*). Choć niewątpliwie uruchamiają wyobraźnię widza, kierując go ku różnorodnym skojarzeniom, to jednak dla Szczypki są pretekstem do własnych formalnych interpretacji i dowolnych przekształceń. Jego cykl baśniowy nie ma intencji ilustratorskich i trudno by się w nim dopatrzeć konkretnych postaci, to jednak bywają także wyjątki, bo niewątpliwie metalowa figura rycerza kojarzy się z Błaznanym Drwalem z krainy OZ poszukującym serca, by stać się człowiekiem. Inspirująca jednak była bardziej metalowa materia postaci niż treści, jakie reprezentuje sobą w pouczającej wędrowce po zaczarowanej krainie. Figury z tego cyklu niewątpliwie wpisują się w kategorię groteski karykaturalnej, przerysowującej proporcje, a także groteski hybrydycznej, łączącej figurę człowieka z absurdalnymi mechanizmami w jeden fantastyczny organizm. Nie są wolne od możliwych literackich odczytań, w których wyjątkowe miejsce zajmuje Don Kichot. Postać ta wydaje się szczególnie ulubiona przez Szczypkę, ponieważ wraca w różnych wersjach, a poza tym znana jest z wielu interpretacji artystycznych. Atrakcyjność Don Kichota ma niewątpliwie związek z jej archetypicznym rodowodem „mądrego błazna”, wpisanym w mit alienacji twórcy, eksploatowany z upodobaniem głównie przez romantyzm, ale ożywiany po współczesność wciąż nowymi wcieleniami wielorakich związków artysty i błazna. Jedną z uniwersalnych funkcji semantycznych tego związku jest bowiem przekraczanie różnorodnych granic, dotyczących konwencji, społecznych ról i kulturowych uwarunkowań, w jakich uwięziony jest świat. Motyw jeźdźcy i konia dla Jana Szczypki stanowi także atrakcyjny pretekst dla rozwiązań formalnych. Geometryczna stylizacja obok funkcji dekoracyjnych, estetycznych, ma także funkcje kompozycyjne, podkreślające dynamikę ruchu.

Osobnym wątkiem w twórczości Jana Szczypki jest cykl metalowych rzeźb abstrakcyjnych, realizowany w latach 2001–2009. Kompozycje montowane są ze znalezionych fragmentów przemysłowych, które przetwarzane, spawane, zalewane, pozostają w surrealistycznej poetyce mechanizmów kojarzonych z zegarami. I ten wątek ma w sztuce odległą i bogatą tradycję. Źródłem fantastycznych konstrukcji maszyn o najdziwniejszych funkcjach było przeciwstawienie zmiennej, płynnej naturze. Ożywiane automaty, dziwne roboty znane były w starożytnej

Grecji i na Wschodzie. O skonstruowaniu człowieka-maszyny marzył Leonardo. Lokowane między człowiekiem a naturą, bez praktycznych funkcji użytkowych, stanowiły wytwory *imitazione fantastika* i jako takie weszły w obszar literatury i sztuki. Zegary Jana Szczypki można wpisać w bliższą tradycję tego motywu jako „przedmiotu destrukcji”, metafory iluzji czasu, niszczącego wszystko przez swój upływ (ready-mades Man Raya, zegary Salvadora Dalego czy Marca Chagalla). Tę samą poetykę mają jego wielkoformatowe formy rzeźbione w śniegu. Mają kształt prostych geometrycznych brył lub miękkich, zwijanych powierzchni jakby spinanych monstrealnymi suwakami czy guzikami, z których wysuwają się swobodnie nitki. Fragmentaryczność rozpoznawalnych przedmiotów, ich przeskalowanie pozwala te kompozycje zaliczyć do kategorii przedmiotów surrealistycznych (rzeźby mają 3 m wysokości). W gładko wyprowadzonych powierzchniach pojawia się też ornamentalny detal w postaci ażurowej rozety czy linearnego ściegu, przypominającego krawieckie szwy. Zbity śnieg przypomina strukturę marmuru dodatkowo rozbarwionego światłem. W wielowątkowej twórczości Jana Szczypki istnieje także trwale obecny medal i plakietka, które powstają na przecięciu zamówienia i indywidualnego zamysłu projektowego. Różnorodne wątki rzeźbiarskiej ekspresji łączy świetny warsztat i kreatywna wyobraźnia, lokująca jego rzeźbę w poetyckiej aurze i wysublimowanej estetyce.

Marta Branicka swoją koncepcję rzeźby wpisuje w tradycyjną opozycję natury i kultury, choć nie precyzuje, jak rozumie pojęcie natury, które przecież nie jest jednoznaczne i na przestrzeni dziejów zmieniało się, tak jak zresztą pojęcie kultury. Wydaje się jednak, że postrzega naturę wrażeniowo i sensualistycznie, jako mikroświat doświadczanych fragmentarycznych zbliżeń i fascynacji naturalnym budulcem, którym może być wszystko, co jest w zasięgu ręki – piasek, żywica, воск, tkanki roślinne i zwierzęce. Znamienne, że materia to „bezforemna”, raczej „cielesność”, której rzeźbiarka nadaje formę, łącząc przeciwne światy. Początkowo związek budowanych przez nią form z odnalezionymi fragmentami otoczenia był bardziej czytelny w ich nieoczekiwanych zderzeniach, śladach i dotknięciach. Sprzyjała temu stosowana wtedy technika odlewnicza pozwalająca scalać w jeden hybrydyczny organizm czerpane z naturalnego środowiska fragmenty. W intencjach artystki owe hybrydyczne organizmy miały wyglądać jak artefakty, sztuczne struktury, eksponowane niczym kolekcja biologiczna. Autorka badała, jak ujawniane świadomie cechy materiału mogą stać się nośnikami skojarzeń, mistyfikowanych zdarzeń, a także emocji. Długotrwały proces adaptacji „cielesności” natury, przekształcenia naturalnej tkanki, jej porządkowanie i wielokrotne powielenia, odmieniały charakter rzeźby Branickiej i wiodły konsekwentnie ku ornamentowi, wpisanemu w porządek kulturowych znaczeń i symboli. Dawną biologiczną amorficzność form zastępują porządkowane moduły, symetryczne multiplikowane układy, sięgające do gotowych dekoratywnych wzorników. Nadal budulcem były materie pozyskane z otoczenia, liście, tkanki zwierzęce, gałęzie układane w ornamentalne motywy. Dążenie do syntezy i prostoty skłaniało artystkę do uproszczenia metody. Stosowana ostatnio technologia przemysłowa spro-

wadza formy do grafizowanej sylwety, wycinanej laserowo w stali. Indywidualny modelunek zastępuje teraz zobiektywizowany proces sterowany programem komputerowym. W galerii „El” znalazły się prace z ostatniego cyklu *Ungroup*. Jest kontynuacją kolekcji *Motyli*. W obrys skrzydeł wpisany jest ulotny gest rąk. Prace te łączy delikatność ażurowego, koronkowego wręcz rysunku, któremu zdaje się przeczyć przemysłowa materia stali, w opozycji do niej pozostaje też ulotność i emocjonalność dekoratywnych motywów.

Twórczość **Tomasza Radzewicza** jest wielowątkowa, inspirowana często różnymi odległymi fascynacjami, co tłumaczy stylistyczne rozbieżności, ale łączy swoboda, z jaką operuje środkami warsztatu rzeźbiarskiego. Najlepszym przykładem są wersje torsu męskiego. Wśród nich odnaleźć można anatomiczne studium wykute w marmurze, w którym pod naskórkiem kamienia wyczuwalne są mięśnie. Rzeźbiarska synteza formy i światłocieniowe, malarskie wręcz traktowanie powierzchni przypomina „dywizjonistyczną” metodę Rodina. Inne kamienne torsy przywołują antyczne reminiscencje swoją fragmentarycznością, choć brak im idealnych proporcji i harmonii kształtu. Intrygującym elementem jest pozostawienie w kamieniu „szwów” charakterystycznych dla technologii odlewniczej. Takie ślady po odlewie zostawiał też Tomasz Skórka w swoich cementowych formach, co było organicznie powiązane z techniką odlewu.

Jednak miarą umiejętności warsztatowych i talentu są jego portrety i pomniki, zwłaszcza pomnik Józefa Piłsudskiego w Gdańsku czy Jana Pawła II w Przemyśle. Podobnie jak Stanisław Radwański, Tomasz Radzewicz przetłumacza w pomnikowych realizacjach standardowe, tak dobrze znane z przestrzeni publicznej, liczne banalne nawyki patrzenia na znane, historycznie postaci. Wydaje się, że artysta hołduje istotnej myśli, jaką sformułował Henry Moore w odniesieniu do wartości estetycznych i społecznych rzeźby, jaką niewątpliwie jest pomnik, choć nie tylko. Pełnego i głębokiego znaczenia humanistycznego dzieło nabiera wtedy, gdy łączy abstrakcyjne wartości pomysłu z elementem czysto ludzkim, psychologicznym. Pomnik znanej postaci jest czymś więcej niż odtworzeniem cech podobieństwa, chodzi także o idee i treści, jakie ze sobą niesie. A rzeźba ze swej natury, żeby je przekazać, musi szukać bardziej ogólnych środków wyrazu. Rzeźbiarz „myśli” ciężarem bryły, tektoniką jej układów, rytmem płaszczyzn. Pomnik Piłsudskiego Radzewicza łączy architektoniczną prostotę z monumentalnością, wolną jednak od patetyzmu. Nie rezygnuje rzeźbiarz z psychologicznych i symbolicznych treści. Trzeba jednak znać postać, wiedzieć kim była, by zrozumieć znaczenie gestu, charakter ruchu. Pochylona postać marszałka, z założonymi na plecach rękami, przedstawiona jest w drodze, jakby kroczył, pokonując opór powietrza, na przekór wiatrowi. Znamionuje zdecydowanie i siłę charakteru. Rozchylone poły żołnierskiego płaszcza tworzą rytm załamywanych płaszczyzn i wzmagają dynamikę ruchu. Bryłę traktuje rzeźbiarz sumarycznie, bez zbędnych szczegółów. Marszałkowska butawa w prawej ręce za plecami i zarys szabli ukrytej pod płaszczem odsyłają do sprawowanego urzędu i żołnierskiej profesji. Jeśli by szukać dla tego

pomnika rodowodów, to najbliższy wydaje się polski formizm, a zwłaszcza nasuwają się skojarzenia z pomnikiem Mickiewicza Zbigniew Pronaszk. Bardziej klasycyzujący jest pomnik Jana Pawła II, choć równie oszczędny w środkach wyrazu. Unika tu jednak rzeźbiarz geometryzacji i ostrych kątów. Operuje dużymi, miętko modelowanymi powierzchniami, po których płynnie ślizga się światło. Majestat tronu papieskiego wydaje się kontrastować ze zgarbioną postacią Jana Pawła II, który unosi w ręku księgę *Słowa Bożego*. Jest to rzadki w mnożących się w Polsce pomnikach wizerunek człowieka już starego i zmęczonego chorobą, ale też z godnością znoszącego swoje ludzkie cierpienie. W dziedzinie realizacji pomnikowych Tomasz Radziejewicz jest niewątpliwie godnym uczniem swojego mistrza, Stanisława Radwańskiego.

Wystawa *Bez korekty* jest w pewien sposób reprezentatywna dla gdańskiego środowiska. Uświadamia ona bowiem, jak wiele się zmieniło w pojmowaniu rzeźby jako gatunku chroniącego rdzenne jego wartości, związane głównie figurą człowieka lub takiej figuracji, która jest z człowiekiem związana przez wielorakie uwikłania w świecie. Funkcjonujące do lat 80. pojęcie „gdańskiej szkoły rzeźby” staje się dziś kategorią historyczną, istotną dla porównań i odniesień współczesnych postaw. Jednak punktem wyjścia do indywidualnych rozwiązań jest dobrze opanowane rzemiosło w klasycznym rozumieniu tego słowa.

Cmentarze wojenne Zdzisława Pidka bez polityki

Wojny ideologiczne lokalizują się często wokół pomników i miejsc pamięci z całkowitym pominięciem ofiar, które upamiętniają, a ich autorów, zwykle wybitnych artystów, przystania propagandowy dym. Nie ma nawet w zwyczaju wymieniania ich nazwisk przy okazji różnych uroczystości, podniosłych przemówień i składania kwiatów. Zbrodnica wojna jaką toczą Rosjanie na Ukrainie otarła się także o polskie cmentarze wojenne w Katyniu i Charkowie, które stały się częścią rosyjskiej propagandy. W dniu 23 marca 2022 roku na cmentarz wojenny w Charkowie spadła rosyjska bomba, a 15 kwietnia 2022 smoleńscy urzędnicy urządzili pod cmentarzem katyńskim prowokację, grożąc zniszczeniem cmentarza, rzekomo w odpowiedzi na wyburzanie sowieckich pomników w Polsce.

Informacje o tych zdarzeniach stały się dla mnie impulsem dla przypomnienia twórcy tych cmentarzy, nieżyjącego rzeźbiarza gdańskiego, Zdzisława Pidka. Chciałabym spojrzeć na jego dokonania jak na dzieło sztuki memorialnej, bez polityki. Kiedy patrzę na jego twórczość z perspektywy czasu, wydaje mi się, że konsekwentnie zmierzał do tej najważniejszej realizacji – cmentarzy wojennych. Szybko rozstał się zarówno z tematem figury, jak i ideą „prawdy materiału”, tak znamiennej dla gdańskiej szkoły rzeźby. Jedną z pierwszych jego znaczących realizacji z 1989 roku – *Pejzaż moralizatorski* – miała, można powiedzieć, charakter polemiczny i wręcz demistyfikatorski w odniesieniu do trzech tradycyjnych elementów składowych dzieła: tematu, materii, formy. Pejzaż Pidka składał się z siedmiu form przestrzennych ustawionych na naturalnym podłożu – zwiezionej do galerii ziemi porośnięj trawą. Całość nawiązywała najwyraźniej do miejsc memorialnych, sztytując z patetyzmu pomnikowych form rzeźbiarskich: cokołów, podestów, kolumn. Ich monumentalnej formie i funkcji upamiętniania zadawała kłam prowokacyjna wręcz sztuczność materiału. Marmury udawała wata tak ukształtowana, że zdawała się sugerować powierzchnię ciosanego kamienia. Dzięki ukrytej konstrukcji podtrzymującej watę, wbrew swojej masie i naturalnemu ciężarowi, utrzymywała bloki czarnego marmuru. Materiały szlachetne łączone były z pospolitymi. Cały proces technologiczny, polegający na ubijaniu i zszywaniu waty, dawał efekt analogiczny do obróbki powierzchni kamienia, dowodząc tym samym, że forma nie musi być zależna od tworzywa, ani materiał nie musi tworzyć stylu, bowiem forma może być dowolnie przenoszona na inne tworzywa. Sztuka to tylko iluzja, sugestia, działanie chwili umykającej i nietrwałej jak materie, po które sięga artysta. Najprostszy gest artysty, czasem dokonywany wprost na rzeczywistości, jak odlew fragmentu zaoranej ziemi, może stać się sztuką, gdy wychodzi poza pospolite odczuwanie i stwarza sytuacje właściwe poetyckim skojarzeniom, dla których tworzywem może być wszystko, jak w wypadku realizacji w Orońsku z sierpnia 1992 roku, gdzie ziemia – ziarno – chleb były tymi elementarnymi „materiami”, których zbliżenie dokonało się w sztucznej dla nich, galeryjnej przestrzeni, co stanowiło o istocie i niezwykłości całego artystycznego zdarzenia.

Pidek stwarza sytuację, dzięki której wokół pospolitych przedmiotów zaczyna się uaktywniać pole nowych znaczeń i emocji. Artysta ukierunkowuje skojarzenia na pewne ich funkcje, które chce uwypuklić. Wykopana skrzynia, porośnięta już mchem, zestawiona z drewnianymi drzwiami z resztkami zardzewiałych okuć – to przedmioty, które kiedyś coś chroniły, skrywały (Orońsko 1991). Tę ich funkcję artysta podkreśla tytułem: *Tajemnice naszych przodków*. W wyborze i zestawieniach przedmiotów Pidek ma tendencję do wskazywania na ich wzajemne uwarunkowania i związki, a tym samym do symbolicznego oznaczania. Zielony mech porastający skrzynię nie jest już tylko mchem, jest materią artystyczną i jednocześnie synonimem czasu, jak wysypująca się ze skrzyni ziemia. Proch, nicieść – to wszystko, co pozostało, cała tajemnica przodków.



81.
Zdzisław Pidek
Dzwon
fragment Polskiego Cmentarza
Wojennego w Katyniu
1995-2000

Pidek potrafił nadać przedmiotom dramatyczną wymowę pustki i opuszczenia. Jego realizacja w kościele św. Bartłomieja do słów Chrystusa: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” wpisała się szczególnie drastycznie we wnętrze kościoła ze znamionami zniszczenia. Zagruzowane, przyprószone mchem krzesła działały wręcz prowokująco na odbiorców i zmuszały do działań przywracających przedmiotom ich dawną funkcję świadczącą o zadowoleniu i obecności w sakralnej przestrzeni.

Już na początku swojej artystycznej drogi, w *Pejzażu moralizatorskim* określił rzeźbiarz swój negatywny stosunek do tradycji rzeźby memorialnej. Po dziesięciu latach zrealizował własną wizję pomnika – Cmentarza Ofiar Totalitaryzmu w Charkowie, Katyniu i Miednoje. Wraz z powołanym przez siebie zespołem (Andrzej Sołyga, Jacek Synakiewicz, Wiesław Synakiewicz i Leszek Witkowski) w październiku 1995 roku wygrał konkurs na realizację wszystkich trzech cmentarzy katyńskich. Ich odświeżenie dokonało się w sześćdziesiątą rocznicę zbrodni katyńskiej, w 2000 roku.

Tłumy polityków, dziennikarzy ciągnęły na uroczystość i w tym medialnym zamieszaniu nikt nie zauważył, że najważniejszych realizatorów z Pidekiem na czele nie było, bo nikt ich nie zaprosił, bo nie byli częścią politycznych partykularnych interesów żadnej ze stron. On sam daleki był od budowania wokół siebie atmosfery artystycznego sukcesu, choć było to jego dzieło życia, któremu poświęcił kilka lat pracy, kierując się głębokim przekonaniem, że w centrum uwagi powinien być los pomordowanych blisko 22 tysięcy ofiar. A jednak cierpiał, że ten długo oczekiwany finalny moment dokonał się bez jego udziału.

Z założenia idea wszystkich trzech cmentarzy była taka sama. Punktem wyjścia i jednocześnie inspiracją w projektowaniu cmentarzy była dokumentacja historyczna i odkrycia archeologiczne. Kierował się nie mitologią ani ideologicznymi przesłankami, a wyłącznie faktami. Decydowały one o wyborze sposobu symbolizacji przestrzeni odtwarzającej dramatyczne zdarzenia. Ponadto uwzględniana była naturalna rzeźba terenu i otaczająca przyroda. Obiektywne uwarunkowania nie wykluczały symboliki użytych środków i emocji z nimi związanych.

Projekt opierał się na wspólnej koncepcji, której istotą jest symboliczne zachowanie odkrycia archeologicznego. Otwarcie ziemi skrywającej przez sześćdziesiąt lat wstrząsającą tajemnicę. Stąd najważniejsze elementy – żeliwna ściana z epitafiami i dzwon znajdują się częściowo pod ziemią, jakby były odkopywane. Epitafia umieszczone są na cementowej ścianie, która odtwarza strukturę ziemi, jakby ziemia je odślaniała. Nie bez znaczenia był użyty materiał. Nie tradycyjne szlifowane marmury ani brązy i granity, wykorzystywane w pomnikach, ale materię zgrzebne i surowe, zawierające w sobie ekspresyjny wyraz. Symboliczne znaczenie miało użycie rdzewiejącego żeliwa, patynowanego w sposób naturalny przez czas i warunki atmosferyczne, i cementu z odciskiem ziemi. Różnice między cmentarzami wynikają z naturalnego ukształtowania terenu. Stąd w Katyniu,

gdzie teren spada, epitafia są umieszczone w pionie, a w Charkowie i Miednoje poziomo. Ponadto różnice wynikały z dokumentacji historycznej. Przestrzenna koncepcja uwzględniała rekonstrukcję faktów i zdarzeń. W Katyniu miejsca odkrytych grobów utrwalone zostały żeliwnymi płytami. Stanowią one w leśnym pejzażu rdzawe plamy, nie do zatarcia, bo nic już na nich nie wyrośnie. W Charkowie granicę cmentarza wyznacza Czarna Droga, którą jeździły ciężarówki ze zwłokami, zrzuconymi do dołów z obu stron drogi. Miejsca te zostały oznakowane wypukłymi formami z bazaltowej kostki, jakby kurhanami. Epitafia znajdują się wzdłuż centralnej osi alei, jak w pozostałych realizacjach, poniżej poziomu ziemi. Na wszystkich też cmentarzach centralnym miejscem jest żeliwna ściana z odcisniętymi imionami i nazwiskami ofiar, podziemny dzwon z krzyżem oraz ołtarz, podobny w formie, choć inaczej modelowany. Odkrycie grobów ukraińskich w Charkowie spowodowało rozszerzenie pierwotnej koncepcji o zbiorowe epitafium poświęcone pomordowanym Ukraińcom, które znalazło się po drugiej stronie głównej konstrukcji.

Kolejną ważną realizacją Zdzisława Pideka był projekt pomnika poświęconego pomordowanym Żydom, Cyganom i Polakom w Bełżcu. Zdzisław Pidek wygrał międzynarodowy konkurs ogłoszony w 1997 roku przez Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie i Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa w Warszawie. Projekt jego kontynuuje ideę odkrytego grobu. Tym razem istotą pomnika jest symboliczna droga, która ma postać szczeliny przecinającej ziemię. Prowadzi ona do Kamiennej Ściany z modlitwą Kadiśz. To miejsce zatrzymania i refleksji. Po przeciwnej stronie Kamienna Nisza (Kachel) z wrytymi indywidualnymi inskrypcjami ofiar. Dalszą drogę wyznacza Kamienny Stos z nazwami gmin pomordowanych. Jest to jednocześnie miejsce uwzględniające żydowski zwyczaj składania kamieni pamięci. Symboliczna droga to jakby przejście przez grób, którego ściany przystaniają niebo. Schodzi się do niego z rampy, przy której zatrzymywały się pociągi z ofiarami. Żeliwna rampa odtwarza ślady kół i kolejowych torów. Przylegający do niej budynek przyszłego muzeum ma formę architektoniczną przypominającą zastygłe w betonie wagony. Cały teren byłego obozu zagłady przykrywać ma wyjątkowa ziemia, zawsze świeżo zaorana, by nic już nie mogło jej porosnąć i ukryć zbrodni. Ponawiana czynność orania ziemi jest założonym sposobem pielęgnacji tej wielkiej mogiły i jednocześnie formą pamięci.

Te niewątpliwie nowatorskie realizacje Pideka łączą współczesne wątki sztuki wielkich aranżacji przestrzennych z rzeźbą memorialną. Wpisują się bezsprzecznie w najwybitniejsze osiągnięcia polskiej i światowej sztuki memorialnej. W dyscyplinie pomników Pidek jest kontynuatorem dzieła swojego profesora, Franciszka Duszeńki, twórcy Cmentarza w Treblince.

Zdzisław Pidek zmarł 11 kwietnia 2006 roku.

Katarzyna Józefowicz

Sztuka uwikłana w codzienność

Zdzisław Pidek zapoczątkował dyskusję z tradycją gdańskiej szkoły rzeźby, której istotą była „prawda materiału” oraz skupienie wokół figury i portretu. Jego prace miały charakter polemiczny, dotyczący rangi materiału (*Pejzaż moralizatorski*) oraz samego procesu twórczego, uwarunkowanego mistrzowskim warsztatem i wysoką rangą artystyczną (kolekcja koryt, wyżłobiona pyskami świń). W roku 1993, w prowadzonej przeze mnie galerii FOS prezentowałam pracę debiutującej wówczas rzeźbiarki, Katarzyny Józefowicz. Zafascynowały mnie jej niezwykle kompozycje przestrzenne, wykonane z papieru. Były to pierwsze jej realizacje w materiale, który ze swej istoty był zaprzeczeniem rzeźby, kojarzonej dotąd z trwałymi materiałami, kamieniem, brązem czy drewnem. Z kruchością materii idzie w parze delikatna ażurowa konstrukcja, odbierana jako abstrakcyjna, choć źródłem jej inspiracji była architektura czy raczej marzenie o domu. Zarówno tworzywo „nierzeźbiarskie”, jak i charakter kompozycji można powiązać z tradycją konstruktywistyczną. Konstruktywiści bowiem rozwijali futurystyczny postulat zerwania z tradycyjnymi materiałami na rzecz papieru właśnie, szkła, skóry, tkanin, łączonych dowolnie, zależnie od założeń artystycznych. Jednak Józefowicz brak matematycznej ścisłości tak znamiennej dla konstruktywistów. Mimo przejrzystości wątków i określoności poszczególnych elementów, ich łączenia mają improwizowany i swobodny charakter, przez co konstrukcje te mają emocjonalny klimat. Pozbawione są cech funkcjonalności. Jeśli by je porównać z równie fantastycznymi „architektonami” Malewicza, a tak mi się kojarzą, to jednak Malewicz projektował je dla przyszłych mieszkańców przeobrażonej planety. Wizje architektoniczne Katarzyny Józefowicz ewokują raczej poczucie absurdu. Rozpoznawalne elementy architektoniczne, takie jak drzwi, okna, ściany, schody i balustrady podlegają absurdalnemu montażowi. Nie ma tu nic, co dawałoby poczucie bezpieczeństwa i intymności domu. Wszystko bowiem jest otwarte, powietrzne, wzajem nieprzystające, niestabilne i nietrwałe, jak nietrwała jest materia, z której zostało stworzone. Praca ta datuje początek rozwijanemu przez kolejne lata cyklowi *Habitat* poświęconemu tematowi współczesnej aglomeracji miejskiej. Był on rozwijany w różnych wariantach w późniejszych kompozycjach, w cyklach *Miasto* czy *Teren zabudowany*.

Osobnym wątkiem, kontynuowanym równolegle, są instalacje wycinane z mozołą ciepłością z gazet, kolorowych pism, reklam, co ma istotne znaczenie semantyczne. Wybór charakteru tego materiału sam w sobie ma funkcje symboliczne. Ich wspólnym odniesieniem jest zwrócenie uwagi na ważny współcześnie kontekst cywilizacyjny – uwikłanie człowieka w nadmiar informacji, której nie



82.
Katarzyna Józefowicz
Z cyklu *Miasta*
papier
1990–1991

sposób już przetworzyć. Dywan utkany z wyciętych z kolorowych pism sylwetek postaci znanych i nieznanych tworzy anonimowy tłum, jakby uformowany prasowymi komunikatorami. Praca była wielokrotnie nagradzana i eksponowana m.in. w galerii „Koto” i CSW „Łaźnia” (1998 i 1999), galerii „Foksal” w Warszawie (2000) i na II Biennale w Berlinie (2001), Biennale w Sydney (2002), w Zamku Ujazdowskim w Warszawie.

Przetworzona makulatura prasowa przybiera różne postaci – nawiniętych w rolki pasków niczym magnetofonowe taśmy, z których nie da się już nic odtworzyć, lub kostek służących do różnych gier o niezidentyfikowanych regułach. Permanentny proces tworzenia gwarantuje ciągły napływ makulatury. Prasa jako jeden z komunikatorów nie jest wyborem przypadkowym. Informacja nie wyczerpuje jej funkcji. Skoncentrowana w rękach władzy czy korporacji staje się też narzędziem manipulacji, tworzenia fałszywej świadomości i zafałszowanego obrazu rzeczywistości. Autorka jest jej użytkownikiem i jednocześnie komentatorem. Pocięte zapiski prasowe są efektem nieustannej dezaktualizacji treści. Przeobrażają się w bezużyteczną makulaturę, która w rękach Katarzyny przechodzi artystyczny proces przeobrażenia w nową estetyczną jakość, zyskując rangę dzieła sztuki z nową semantyką, zbudowaną na unieważnionych treściach. Medialny chaos informacyjny przekształca się w porządek przekazu artystycznego. Wydaje się jednak, że autorka w takich instalacjach, jak *Po słowie* czy *Obrus* podejmuje próbę budowania nowej komunikacji, opartej na dialogu.

Zainteresowanie Katarzyny papierem zaczęło się od wczesnych prac rysunkowych, których linia „kreślona” była zwijanymi rolkami papieru, tworząc monochromatyczny relief o charakterze pajęczyny. Ta specyficzna technologia zwijania papieru stała się istotą jej twórczości. Przeszła fazę od minimalistycznych formatów, przetwarzanych potem w moduły, po budowane z nich wielkoformatowe instalacje. Tradycyjny warsztat rzeźbiarski uwarunkowany jest koniecznością posiadania wydzielonej pracowni, wyposażonej w profesjonalne narzędzia, jak dłuta, piły, szlifierki, młoty, zależnie od wykorzystywanego materiału. Natomiast przestrzeń pracy Katarzyny, choć wydzielona, to jednak jest integralną częścią jej domu, a także częścią jej zajęć domowych, jak kobiece robótki – dzierganie, cięcie, segregowanie, klejenie. Udostępniona mi dokumentacja zdjęciowa z wstępnego etapu pracy uświadamia, jak bardzo pochłaniają ją te czynności i jak przeobraża się otaczająca ją przestrzeń. Klejone w ruloniki pocięte paski papieru, niczym nic wysnuta z wrzeciona, jak pajęczyna oplata pokój, wchłaniając w sieć uzależnienia samą autorkę. Wyobrażeniem domowej przestrzeni jest monumentalna instalacja *Pokój*. W moim przekonaniu ma ona autobiograficzne odniesienia. Z jednej strony odwołuje się do okoliczności procesu twórczego, podczas którego przestrzeń oplata się, niczym siecią, wyklejonymi paskami papieru gazetowego, by wywieźć z niego, jak z nici Ariadny, zamierzony finał pracy. W porównaniu do konstrukcji architektonicznych, *Miasta* czy *Terenu zabudowanego*, *Pokój* jest terenem prywatnym autorki. W planie ideowym oznacza budowanie własnego intymnego i bezpiecznego miejsca życia i kreacji artystycznej, co w wypadku Katarzyny ma



83.
Katarzyna Józefowicz
z cyklu **Obrusy**
papier
2017

nirozzerwalny związek. Pierwotny, nieprzetworzony, materiał, o pejoratywnych konotacjach, przeobraża się w dobro, jakim jest prawo do bezpieczeństwa i prywatności. Wydaje się, że do „terenu prywatnego” zaliczyć można także takie prace, jak *Stół* czy *Obrusy*, utkane w koronkę przypadkowych słów z ich potencjalnymi funkcjami budowania tekstu, nowego dialogu. Obrusy współistnieją ze stołami, przy których zwykle toczy się rozmowa i nawiązują więzi. Podobnie jak w *Obrusach*, na zasadzie przypadkowej gry słów oparta jest praca *Po słowie*. Ma ona formę zwoju o długości 8 m, rozwijanego zależnie od koncepcji wystawy. Kontekst mijającego czasu i aktualnych zdarzeń, zaskakuje nieoczekiwanymi znaczeniami tak, jak zmieniają się prace, do których wraca autorka w innych okolicznościach i z nowym przestaniem. Czas i przestrzeń wystawowa dopisują im nowe znaczenia. Charakter materiału i jego „obróbka” były początkowo na tyle nieoczywiste dla rzeźby, że zacierały się granice gatunkowe. Poszerzone granice definicji tkaniny, obejmujące materie włókniste, a papier do nich należy, powodowały, że prace Katarzyny kwalifikowane były jako sztuka włókna. Z sukcesem brała udział w Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi, w roku 2001 zdobyła Grand Prix. Jest także posiadaczką Paszportu Polityki od roku 2001 oraz wielu innych nagród.

Z założenia kruche i nietrwałe prace z domowej, kameralnej przestrzeni zostają przeniesione do wnętrza muzealnych i galeryjnych oraz stają się częścią prestiżowych kolekcji. W kolekcjach muzealnych zmieniają swój charakter. Z obiektów nietrwałych przeobrażają się w niezniszczalny zbiór, podlegający regułom różnorodnych zabiegów konserwatorskich i obowiązujących zasad przechowywania, mających zagwarantować im trwałość. Sama autorka, wypożyczając własne prace na potrzeby indywidualnych wystaw zobowiązana jest do zachowania wobec nich określonych muzealnych procedur. Doświadcza bezpośrednio mechanizmu przeobrażenia z założenia nietrwałej pracy w obiekt kolekcjonerski, którego wartość podlega uwarunkowaniom promocyjnym, ekspozycyjno-rynkowym.

O jej prace zabiegają renomowane galerie w Polsce, Austrii, Niemczech, Szwajcarii, Izraelu, Litwie, Australii, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych. Stała się jedną z najbardziej popularnych polskich artystek.

Funkcje skali jako narzędzia opisanego świata.

Między nauką a sztuką

Zmysty radują się na widok rzeczy o właściwych proporcjach.

św. Tomasz z Akwinu

Skala wyraża się w liczbach. Jest więc pojęciem matematycznym. Zważywszy fakt, iż świat dzisiejszy, oparty na technologii cyfrowej, bardziej niż kiedykolwiek opiera się na liczbach, skala ma status ontologiczny, odnoszący się do teorii bytu, opisu charakteru i struktury rzeczywistości. Tak było jednak od zawsze. Choć każda cywilizacja i każda kultura tworzyła własne systemy liczbowe, to ich funkcje były te same – służyły mierzeniu, porządkowaniu, kodowaniu rzeczywistości. Już pitagorejczycy twierdzili, że liczbami i ich stosunkami można opisać otaczający nas świat. Na przestrzeni wieków wybitne umysły poszukiwały powiązań wytworów przyrody i człowieka, wyrażonych w liczbach. Synonimami skali są takie kategorie, jak wielkość, proporcja, określenie granicy, dla opisanego których niezbywalny jest kontekst i wzajemne relacje. Skala wydaje się podstawowym narzędziem postrzegania i wizualizowania świata, zarówno w makro-, jak i mikroskali. Określa wszelką działalność człowieka, pozwalając na budowanie modeli rzeczywistości, w której człowiek znajduje własne miejsce w relacji ze światem zewnętrznym.

Liczby stanowią potężne narzędzie ludzkiego umysłu. Od zarania dziejów kierunkowały wszelką ludzką aktywność, łącząc sferę nauki i sztuki. Formy, jakie przybierała sztuka, przez analogię odzwierciedlały kulturę umysłową danej epoki. Modele artystyczne były odbiciem modelu świata, tworzonego przez naukę. Wedle koncepcji semiologicznych dzieło sztuki jest rodzajem „tekstu” czy „komunikatu” estetycznego, dla którego prymarnym systemem jest natura. Naukowy model, właściwy epoce, tworzy kody rozpoznawcze dla znaków ikonicznych. Istotą znaków ikonicznych jest to, że wprawdzie odtwarzają przedmiot, ale po wyselekcjonowaniu jego cech na podstawie konwencji. Znak nie jest tożsamy z przedmiotem, ale z postrzeganym modelem przedmiotu. Komunikaty estetyczne charakteryzują się pewnym stopniem niejasności, ponieważ nieustannie przekształcają swe denotacje w konotacje z wykorzystaniem różnych kodów. Interpretacja utrzymuje stan napięcia między znaczącym a oznaczanym. Istotą twórczości jest z jednej strony tworzenie konwencji, a z drugiej ich przekraczanie i nieustanne przebudowywanie.

317

W systemach mimetycznych odwzorowujących świat zewnętrzny, silnie powiązanych z naturą, sztuka jawi się jako model wycinka rzeczywistości w mikroskali, gdzie poszczególne elementy przyporządkowane są wielkościom opartym na wzajemnych relacjach proporcjonalnych. W liczbach poszukiwano ideału porządku, który odbijał koncepcję świata, w którym stosunki między poszczególnymi elementami składowymi są przyporządkowane ścisłym prawom, choć świat jako całość jest otwarty i nieograniczony. Szczególną miarą, pozwalającą odkrywać zadziwiające powiązania natury i człowieka stało się odkrycie przez starożytnych Greków „złotej liczby”, nazywanej też stosunkiem transcendentalnym, boskim stosunkiem lub złotym stosunkiem, oznaczanym grecką literą φ (fi). Liczba φ ukryta była w formach geometrycznych – trójkątach, kwadratach i prostokątach, a także spiralach. Znalazła ona swój zapis w *Elementach geometrii* Euklidesa (ok. 300 r. p.n.e.). Dzieło to było historycznym odkryciem epoki i wywarło wpływ na dalszy rozwój matematyki, ale nie tylko. Odkrycie „złotej proporcji” pozwalało dostrzegać związki między ułożeniem ziarnem w koszyku słonecznika, spiralnie skręconych płatków rozkwitającej róży czy spiralą skorupy ślimaka a kształtem galaktycznej Drogi Mlecznej. Zadziwiające struktury „złotej proporcji”, obecne w przyrodzie, zostały opisane matematycznym ciągiem liczbowym Fibonacciego, XIII-wiecznego włoskiego matematyka, potwierdzającym powiązania między abstrakcyjnym światem liczb a fizyczną rzeczywistością. Matematyczny język piękna odnajdowano w kształtach roślin, zwierząt, w strukturach spiralnych galaktyk. W systemach estetycznych starożytnej Grecji, w odrodzeniu, klasycyzmie świat jest matematyczny, a sztuka jest jego „matematycznym” odzwierciedleniem. *Traktat o malarstwie* Leonarda stał się kanonem humanistycznego ideału łączącego wrażliwość estetyczną z naukową. Teorię jego ilustrowały modele figur geometrycznych wraz z „człowiekiem idealnym”, którego proporcje wyrażone zostały za pośrednictwem kwadratu i koła (iloraz boku kwadratu i promienia okręgu były złotym stosunkiem proporcji). Wpisany w geometryczne figury człowiek stawał się centrum wszechświata. Inspirował się Leonardo człowiekiem Witruwiusza. Architekt Juliusza Cezara z I w. n.e. na podstawie obserwacji stwierdził, że wzrost człowieka jest równy zasięgowi rozłożonych rąk, a leżącego na plecach z wyciągniętymi rękami i nogami można wpisać w krąg. Leonardo rozwinął obserwacje Witruwiusza w uniwersalny system „złotych proporcji”. W XX wieku skalę człowieka do architektury wprowadził Le Corbusier, zastępując człowieka witruwiańskiego pojęciem „człowieka modulatora”. System modulatora wiązał proporcje budynku z proporcjami ludzkiego ciała. Przyjął początkowo miarę 1,82 m według prototypu saksońskiego, potem zastąpił ją prototypem łańskim – 1,72 m. Skala człowieka jest miarą odniesień wielu współczesnych koncepcji artystycznych.

W autonomicznych systemach estetycznych, wolnych od bezpośrednich odwzorowań natury, dzieło sztuki staje się autonomicznym światem z własnymi wewnętrznymi regułami, jak w abstrakcji geometrycznej, neo-plastyzmie, suprematyzmie czy minimalizmie, ale i tu skala pełni ważne funkcje organizacji dzieła,

łącząc funkcje estetyczne, kompozycyjne, a także semantyczne. Relacje wielkości wiązać się mogą z funkcjami oznaczania wartości, symbolizowania znaczeń. Na budowanie nowej przestrzeni oddziaływała nauka, odkrycia matematyków i fizyków, dotyczące też nowego wymiaru – czasu. Na percepcję przestrzeni i sposób jej przedstawiania wpływ miała geometria nieeuklidesowa. Jej przykładem jest geometria hiperboliczna czy eliptyczna (geometria sferyczna). Odczucie przestrzeni pozaprzedmiotowej odnosiło się do naukowej kosmogonii, jak w suprematyzmie. Skala form, wielkości poszczególnych elementów, optyczna ruchliwość elementów geometrycznych nabierają szczególnego znaczenia. Tworzą na płaszczyźnie wrażenie wielowymiarowej przestrzeni – ruchu o nieskończonej rozciągłości w przód i w głąb. Chodziło o budowanie uniwersalnej przestrzeni w jej kosmologicznym rozumieniu.

Istnieją także systemy estetyczne, które z założenia operują destrukcją harmonijnych porządków, jak w manieryzmie, rozumianym szeroko, poza zdefiniowanym stylem XVI i XVII wieku jako wszelkie formy ekspresyjnej deformacji, będące zwykle wyrazem pesymistycznej wizji świata. Klasyczne rozumienie piękna przekształca się w tajemniczy labirynt, po którym krąży wyobraźnia. Płaszczyzny i linie uwalniają się od racjonalnych związków przedmiotowych. Jednym ze sposobów prowadzących do różnego rodzaju deformacji było wprowadzenie „wewnętrznego” punktu widzenia. Główną figurą manieryzmu jest labirynt – przestrzeń zamknięta i otwarta jednocześnie. Oznacza zagubienie w czymś niezrozumiałym i budzącym lęk. Świat realny nabiera charakteru wewnętrznego, irracjonalnego świata snu.

Zaprezentowane niektóre tylko aspekty skali (z pominięciem architektury, muzyki, projektowania) wykazują jak fundamentalne ma znaczenie w sztuce. Prezentowana wystawa jest wyrazem możliwych różnorodnych odniesień do tak złożonej i wielowątkowej problematyki. W sztuce bowiem nic nie istnieje bez odniesienia do skali, a ta jest pochodną różnorodnych kontekstów. Istotnym punktem odniesienia jest zawsze człowiek z jego subiektywnymi zdolnościami percepcyjnymi i zdolnościami intelektualnej kreacji. Dla niektórych artystów istotnym kontekstem mogą być uwarunkowania technologiczne czy materiałowe, jak w ceramice **Katarzyny Jóźwiak-Moskal**. Z założenia kieruje się bardziej względami emocjonalnymi i intuicyjnymi, a jednak myślenie o skali nieustannie towarzyszy jej przy całym procesie – od opracowania formy, która zakładać musi zdolności konstrukcyjne materiału, po finalny efekt wypalenia. Jej formy ceramiczne nie przekraczają skali człowieka. Jego figurę opracowuje rzeźbiarsko, nie korzystając z modelu, ale ręce są odciskiem własnych dłoni autorki w skali 1:1. Nadaje im tym samym ważność. Są bowiem siłą sprawczą budowanych form i jednocześnie, złożone, najprostszym, pierwotnym naczyniem. Cała technologia ceramiczna wprowadza też skalę czasu jako kategorię uwzględniającą cezury poszczególnych etapów pracy, czas dzielony jest na przygotowanie formy, wypalanie i stygnięcie. Myślenie o ostatecznej skali formy ceramicznej musi zakładać przewidywaną kurczliwość materiału, mierzalną niemal matematycznie. Ich

wielkość implikuje doznania indywidualnego sensualizmu oraz intymności. Skala warunkuje bowiem także możliwości percepcyjne i semantyczne. Większość ceramików wskazuje na uwarunkowania technologiczne skali, jak **Marek Elsner** i **Alicja Buławka-Fankidejska**, choć inaczej do niej podchodzą. Dla Alicji Buławki-Fankidejskiej skala jest poszukiwaniem idealnej proporcji i harmonii przedmiotu. Ma więc funkcje estetyczne i emocjonalne, które zastygają po procesie wypalenia. Marek Elsner myśli o niej jak o ograniczeniu, które można pokonać, kierując się przede wszystkim czytelnością formy i przekazem semantycznym. Nie preferuje określonej skali, choć jej odniesieniem jest zawsze człowiek, widziany zarówno w formach monumentalnych, jak i zminiaturyzowanych, zależnie od treści, jakie chce o nim przekazać. Można więc sądzić, że wielkość jest dla niego funkcją znaczeniową, związaną także z użytymi materiałami, z ich charakterem i technologicznymi uwarunkowaniami. Ulubionym materiałem Marka Elsnera jest ceramika. Jego cykl *Tarcz* wyprowadzony jest z podstawowej formy ceramicznej, jaką jest naczynie przekształcone w tors. Materiał nawiązuje do kruchości i jak mówi autor ludzkiej „naczyniowości”. Niektóre torsy mają znaki militarne, inne przybierają charakter strzeleckich tarcz. W ich pole semantyczne wpisane są różnego rodzaju zagrożenia, relacje między agresorem a ofiarą. Inspiruje się też autor formami organicznymi i zoomorficznymi. Charakter tych form pozostaje w metaforycznym związku z naturą człowieka.

Uwarunkowania materiałowe i technologiczne dyktują też rzeźbiarskie formy para-architektoniczne **Teresy Klamana**. Nazywa je makietami, które z założenia można by sobie wyobrazić w skali monumentalnej. Rysunek jest dla niej swoistym rozwinięciem trójwymiarowej bryły w dwuwymiarowej przestrzeni, bez ograniczeń, jakie niesie ceramiczna czy granitowa rzeźba. Rysunek jest bowiem zaprzeczeniem masy i statyki bryły. Opiera się na dynamicznej optyce przestrzeni. Dzięki skomplikowanej różnorodności kontrastów proporcji, ukierunkowań linii Teresa Kłaman tworzy wirtualną otwartą, rozrastającą się wprzód i w głąb przestrzeń, która mimo ograniczenia powierzchni rysunku, daje optyczne wrażenie monumentalności przestrzennych modeli architektonicznych.

Robert Kaja z abstrakcyjnych elementów tworzy przestrzeń symboliczną o skali wzrostu człowieka. Ułożenie wałków, ich wzajemne relacje – rozpiętość kątów, wielkości, a także różnice materiałów (plastik, drewno, kamień) wytyczają charakter przestrzeni, sugerując ograniczenia, ale też wysiłek ich przekraczania. Stosując różne materiały tych samych wielkości, autor wykorzystuje nasze intuicyjne, anizotropiczne odczucie przestrzeni, które jest sprzeczne z rzeczywistymi metrycznymi wartościami obiektywnej przestrzeni. Odchylenia od pionu, różnicowanie grubości (cienkie – grube), przejrzystości i twardości materiałów powoduje zachwianie pewności w odczuwaniu obiektywnej przestrzeni. Na przykład linia ustawiona poziomo wydaje się nam dłuższa niż pionowa o tej samej długości, podobnie różne właściwości fizyczne odbieramy pod wpływem niektórych materiałów, zwłaszcza krystalicznych. Przestrzeń tak zbudowana staje się w pewnym sensie iluzoryczna i symboliczna zarazem. Elementem stabilnym tej przestrze-



84.

Wystawa SKALA, 2017

- na pierwszym planie: Marek Elsner, *Ogród*, glina szamotowa, nagie raku, 19 x 19 x 29 cm, 2017
- w tle po prawej stronie: Marek Elsner, z cyklu *Tarcze*, glina szamotowa wypat redukcyjny + szkliwo, biskwit wypat utleniający + metal, wymiary jednego obiektu: ok 48 x 40 x 23 cm, 2016
- na ścianie: Ludmiła Ostrogórska, *Klaser III*, blacha mosiężna + plexi + fotografie + papier, 119 x 180 cm, 2017

321

ni jest sprzęt z sali gimnastycznej – kozioł służący akrobatyce, dynamice skoku, odbicia. Pokrywa go jednak przeskalowany bochen chleba. Wszystkie elementy przestrzeni tworzą umowny porządek wielkości, nadając jej rangę duchową. Robert Kaja wykorzystuje w swojej koncepcji pracy psychofizyczne właściwości percepcyjne odbiorcy.

Semantyczne odniesienia do skali, określanej jako przestrzeń optycznie przybliżana i oddalana, odnaleźć można w pracy **Ludmiły Ostrogórskiej**. Ma charakter osobistego pamiętnika, w którym poszczególne sekwencje nabierają ostrości w zbliżeniu lub ulegają zatarciu w oddaleniu. Skala staje się miarą pamięci i jednocześnie wartościowania zapisu. Równomierne podziały, dzielące powierzchnię na prostokątne pola wypełniają fotografie postaci jako dokument czasu. Symetryczność podziału kompozycji nie oznacza symetryczności zapisu poszczególnych wizerunków. Różni je czytelność uwarunkowana wzajemnymi proporcjami wielkości przybliżanych lub oddalanych. Autorka nazywa je „personifikacją” skali, która ma aspekty kompozycyjne i psychologiczne.

Niezależnie od wielowątkowości problematyki skali i wielu możliwości jej wykorzystania, niepodważalnym jest fakt, że każdy artysta, przystępując do realizacji zamierzonego dzieła, musi zmierzyć się z problemem wyboru wielkości już we wstępnych założeniach, biorąc pod uwagę technologię, materiał i funkcje znaczeniowe, które tak samo są istotne na etapie projektowym przy założeniu monumentalności dzieła, gdy tworzy jego pomniejszony model.

Wielkość dzieła jest zawsze wyrazem przyjętej koncepcji, kojarzy się też ze skalą wartości. Formy monumentalne oznaczają zwykle wagę tematu, miniatury są wyrazem intymności, delikatności i czegoś cennego. Obok funkcji wartości skala jest też środkiem wyrazu, zmiennym i zależnym od różnych kontekstów.

Choć wiele koncepcji artystycznych inspirowanych było matematyką, nie zawsze deklarowaną wprost i nie zawsze uświadamianą, to jednak trudno byłoby mówić o ścisłym jej stosowaniu. Chodziło raczej o szukanie uniwersalnych wartości w różnych konfiguracjach rytmów i relacji, podporządkowanych skali, a ich bezpośrednim odniesieniem jest zawsze indywidualność twórcy. Dzieło sztuki jest całością złożoną z funkcji, tematu i uformowania tematu, a o ich zespoleniu decydują aspekty, zarówno obiektywne, jak i subiektywne.

Relokacja.

Przeniesienie

ludzi, rzeczy, idei

Na Biennale Weneckim w 2019 roku wstrząsającym obiektem stał się kuter, wydobyty z dna morza u wybrzeża Sycylii. Odkupiony przez artystę, Szwajcara Christopa Büchela, i umieszczony na platformie przy Arsenale, stał się symbolicznym grobem, poświęconym setkom tysięcy uchodźców, którzy uciekając przed śmiercią, znaleźli ją na dnie morza. *Kuter* – instalacja z Biennale Weneckiego – wychodzi poza jednostkowe wydarzenie, kiedy to cztery lata temu na jego pokładzie zatono blisko 700 osób. Łódź ta staje się też niechlubnym znakiem czasu i nadaje nowe znaczenie pojęciu – relokacja. Nie była to jedyna praca na tym biennale poświęcona migracji, czyli przemieszczaniu się ludzi w tak wielkiej skali i tak dramatycznych okolicznościach. Instalacja Christopa Büchela jest dobitnym przykładem, jak zatopiony kuter, ulokowany w obcym mu środowisku, poza jego użytkowymi funkcjami, na skutek przeniesienia staje się symbolicznym skrótem narracji o losach tysięcy ludzi.

Słowo to zrobiło w ostatnich latach złowrogą karierę w kontekście masowej migracji ludzi, uciekających przed wojnami, głodem i różnymi kataklizmami. Skala zjawiska stała się przyczyną największego po wojnie kryzysu humanitarnego i politycznego. Konflikt dotyczy zasad relokacji, solidarnego przyjęcia przez państwa Europy części odpowiedzialności za określoną liczbę migrantów we własnym kraju. Państwa, w których narastają nacjonalistyczne nastroje, a należy do nich Polska, przeciwne są relokacji. Kraj, który w swojej historii szczyć się mógł tolerancją i wielokulturowością, dziś, za sprawą rządu, hasła jednego narodu, jednej kultury, jednej religii, suwerenności państwowej przeciwstawiane są „innemu” i „obcemu”, którzy są niepożądani, ponieważ niosą wielorakie niebezpieczeństwa dla rodziny, religii, zdrowia. Straszy się obywateli wyimaginowanymi zagrożeniami dla kultury chrześcijańskiej. Propaganda żeruje na niewiedzy, fobiach i lękach słabo wyedukowanej części społeczeństwa.

Sztuka dostrzega autokratyczne tendencje, nacjonalistyczne nastroje, humanitarne kryzysy, ekologiczne katastrofy, czego dowodem było Biennale w Wenecji. Nie wiem, jak odpowiedzą rzeźbiarze ASP w Gdańsku na zadany im temat relokacji. Czy odwołają się do własnych doświadczeń – każdy wszak skądś pochodzi, ma własny bagaż doświadczeń, system bliskich mu wartości, co sumuje się we własną historię i tożsamość. Relokacja wiąże się niewątpliwie z problemem

323

tożsamościowym, pytaniami dotyczącymi tego, co lokalne i tego, co uniwersalne, kiedy lokalne staje się uniwersalne, a więc, jak przemieszczają się ludzie, idee, wartości, a także przedmioty, które zmieniają swoje znaczenia na skutek przeniesienia w inne miejsce.

Pytanie o tożsamość jest skomplikowane, bo odnosi się do różnych aspektów ludzkiej rzeczywistości. Na tę dziedziczną genetycznie nie mamy wpływu. Natomiast na identyfikację społeczną, kulturową, narodową może mieć wpływ wiele czynników zewnętrznych, jak choćby wychowanie, polityka czy propaganda. Ale czy wtedy można mówić o autentyczności? Tożsamość nie zawsze oznacza autentyczność.

O relokacji można mówić też w kontekście przeniesienia różnych wartości, które ulegają zderzeniu i konfrontacji tego, co w danym miejscu jest lokalne z tym, co jest lokalne w innym miejscu. Muszą jednak istnieć sprzyjające ku temu warunki, swobodny przepływ komunikacji. Zwraca na ten fakt uwagę Jaromir Jedliński. *Konfrontacja owych lokalności* – mówi Jedliński – *umożliwia bowiem dopiero ustanowienie tego, co powszechne albo uniwersalne. Lokalność w kulturze izolowanej jest swoistą konspiracją przeciwko powszechności. Lokalność natomiast w kulturze otwartej stanowi fundament właśnie potencjalnej uniwersalności, jeśli zakorzenieniu towarzyszy świadomość wartości odmiennych i wola wymiany doświadczeń. Lokalność jako wartość jest możliwa tylko wtedy, gdy konfrontowana jest z sytuacją globalną.*⁵⁶

56. J. Jedliński, *Lokalność – powszechność*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s.74–79.

Gdańsk jest miastem, którego tożsamość na przestrzeni dziejów kształtowała się pod wpływem różnych kultur. Morskie położenie na przecięciu szlaków transportowych, wiodących z południa na północ Europy, sprzyjały ciągłemu przepływowi ludności, a wraz z nimi wielu wzorców, włączanych w krwioobieg miasta. Ślady ich obecności odnaleźć można w kształcie przestrzennym i architektonicznym Gdańska, a także we współistniejących do dziś wspólnotach religijnych: katolickiej, protestanckiej, żydowskiej, muzułmańskiej czy buddyjskiej. Wielokulturowość jest chętnie podtrzymywanym mitem wzorcowego miasta jako argument dla przynależności do europejskiej wspólnoty. Gdańszczanie nadal ten mit kultywują i jest to powód poczucia lokalnej autonomii oraz oporu wobec nacjonalistycznych haseł, jednego narodu, jednej religii, jednej kultury, przeciw polityce narodowego, kulturowego i religijnego monolitu.

Najnowsza historia Gdańska jest sumą wielu lokalności, reprezentowanych przez ludność, którą przywiodła do miasta utrata własnych domów na skutek wojennej zawieruchy, a także nowego porządku geopolitycznego. Częścią tej historii jest współczesna sztuka i powstanie uczelni artystycznej. Jest tym obszarem, na którym prześledzić można najpełniej, jak na nowo rodziła się lokalność w zderzeniu z wartościami przyniesionymi z innych miejsc. Artyści przybyli do Gdańska pochodzili z różnych ośrodków: Wilna, Lwowa, Warszawy i Krakowa. Budowali nową wspólnotę na bazie niedawnych przeżyć wojennych, ale też

podzielanych wartości artystycznych, co legło u podstaw mitu założycielskiego gdańskiej uczelni artystycznej.

Sztuka jest tym szczególnym obszarem, gdzie nic nie jest do końca tym, czym się wydaje. Wedle semiotycznych koncepcji Umberta Eco⁵⁷, jest rodzajem komunikatu o funkcjach estetycznych, którego istotą jest niejasność, wynikająca z nadmiaru informacji. Płodną niejasnością jest jednak taka, która zmusza nas do interpretacji, ale jednocześnie dzięki wskazówkom pozwala odnaleźć w komunikacie nowy, wyższy porządek. Można by powiedzieć, że komunikat estetyczny rodzi się w wyniku nieustannego przemieszczania się elementów dwóch porządków – tego zewnętrznego, realnego i artystycznego, zakodowanego w dziele sztuki. Kody obu porządków zmieniają się, trwa między nimi nieustanna wędrówka. W zasadzie u podstaw każdej symbolizacji, procesu nadawania nowych znaczeń, leży operacja przeniesienia. Może ona dotyczyć różnych sfer, zarówno z obszaru estetyki, jak i rzeczywistości pozaartystycznej, w tym także biograficznej czy psychologicznej.

Historia rzeźby na gdańskiej ASP związana była z klasycznym porządkiem estetycznym, który przywieźli ze sobą pierwsi profesorowie, Marian Wnuk, Stanisław Horno-Popławski, Adam Smolana, Alfred Wiśniewski. Stworzyli podwaliny „gdańskiej szkoły rzeźby” z jej ideą prawdy materiału, wywiedzioną z porządku natury jako źródła inspiracji. Kolejne pokolenia własną tożsamość określali wobec tej tradycji. Prof. Stanisław Radwański własny język rzeźbiarski buduje poprzez „transfer” form i stylów stworzonych w przeszłości. Pozostaje więc w granicach estetyki, podważając jej tradycyjne pojęcia, jak pojęcie geniuszu czy historycznego wizerunku człowieka. Przeniesienie – jako swoistego cytatu – formy, sposobu modelunku czy stylu epoki w przestrzeń własnego dzieła jest rodzajem kostiumu, który służy konfrontacji ze współczesnością, a także wyrażeniu własnego, często ironizującego stosunku do minionych konwencji. Znamienne dla osobowości Stanisława Radwańskiego jest przeniesienie języka rzeźby w sferę abstrakcyjnych pojęć. Stąd różnorodność środków i uwikłanie rzeźbiarskiej formy w metafory i symbole. Jego uczniowie wychodzą już poza estetykę historycznych form. Przetłumem było przeniesienie w granice sztuki gotowego przedmiotu. Przy czym, aby mógł zaistnieć w obszarze artystycznym, musi być poddany swoistym operacjom mentalnym, pozbawiającym go życiowych funkcji. W zbiorze innych przedmiotów stanowi system o strukturze otwartej, któremu ostateczne znaczenie nadaje widz.

Interesującym przykładem przeniesień przedmiotów w różne miejsca i w różnych systemach zestawień jest sztuka Tomasza Sobisza. Posługuje się językiem instalacji gromadzących zbiór znaków wywiedzionych z tradycji kulturowej. Artysta zakłada powszechne rozumienie znaków, identyfikowanych z kanonicznymi wartościami, tożsamością narodową czy pamięcią narodowych doświadczeń. Tymi podstawowymi znakami są: nieśmiertelniki, ryngrafy, tarcze herbowe, krzyż, słup graniczny, flagi. Wpisują się one w indywidualny język artystycznego kodu, pozwalającego widzowi rozszyfrowywać znaczenia. Dzięki odniesieniu do kulturowego dziedzictwa indywidualne stają się powszechne.

57. U. Eco, *Komunikat estetyczny*, [w:] *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996.

Autobiograficzny wątek, związany z historią rodziny, wprowadza Mariusz Białecki do instalacji *Pamięć przeklęta*. Jest ona dosłownym przeniesieniem fragmentu ocalałego przystanku kolejowego z okolic rodzinnej miejscowości autora. Przystanek kojarzony z losem dziadków, ich ucieczką przed wojną i powrotem w to samo miejsce, nabiera szczególnej waloryzacji w galerii „EL”, ulokowany pod epitafium. Zachowany fragment muru, zniszczony przez czas i celowe działania, wielokrotnie przemalowywany, spod farby ujawnia dawną niemiecką nazwę miejscowości, Dakau, dziś Gdakowo. Realny ślad miejsca zostaje przeniesiony w wymiar symbolicznych konotacji, staje się ścianą memorialną, upamiętniającą los dziadków, tożsamy z losem innych.

Temat relokacji podejmuje wprost Marek Elsner, pomysłodawca tematu wystawy. Podobnie jak Mariusz Białecki podejmuje wątek biograficzny. Z osobistej perspektywy rozumie relokację jako porzucenie rodzinnego domu. Zbudowany przez niego obiekt składa się z fragmentów ściany z resztkami zachowanej tapety, nawarstwianej z upływem mijającego czasu i kolejnych pokoleń, fragmentem oryginalnej złoczonej listwy. To rzeczywiste strzępki wspomnienia dawnego domu. Tytuł *Kołyska* sugeruje miejsce bezpiecznego dziecięcego schronienia, ale też łączy w sobie funkcje mobilne, przenośnego bagażu na kółkach, nierozłącznego towarzysza drogi, którego trudno się pozbyć.

Interesującym przykładem przeniesienia przedmiotu w miejsce prezentacji, jaką jest galeria sztuki, jest lustro Rafała Synowca. Miejsce odbiera przedmiotowi użytkowe funkcje i nadaje mu status obiektu artystycznego. Wytwarza wokół niego pole semantyczne, odnoszące się do różnorodnych skojarzeń i metafor literackich. Lustro staje się synonimem wielokrotnych odbić i subiektywności widzenia. Można je tym samym odnieść do sposobu istnienia dzieła.

Innym rodzajem przeniesienia jest twórczość Marcina Plichty. Pozostaje w obszarze gatunku rzeźby, ale nadaje jej regionalne konteksty. Przeniesienia dotyczą nie tyle przedmiotu gotowego, co raczej idei, obyczaju, mitologii regionu. Jego indywidualne doświadczenie wiąże go rodzinnymi związkami z Kaszubami. Świadomie wybrane tworzywo – drewno i kamień, łączy z symboliką miejsca i jego kulturą. W jego wypadku lokalność zyskuje wymiar powszechności dzięki wpisaniu w uniwersalny język form rzeźbiarskich.

To niektóre tylko przykłady artystycznych relokacji. Gdyby poszukać jakiegoś wspólnego mianownika dla realizacji rzeźbiarzy gdańskich, to skupienie na decyzjach formalnych w ramach funkcji estetyczno-znaczeniowych dzieła. Dążenie do przeniesienia tego, co indywidualne w sferę uogólnień literackich i uniwersalnych. Każda wystawa wnosi kontekst nowego miejsca, a wraz z nim nowe relacje znaczeń. Próżno by jednak szukać idei sztuki zaangażowanej w polityczne czy społeczne aspekty współczesnej rzeczywistości. Dzisiaj pojęcie relokacji, dalekie od estetyki, kojarzy się przede wszystkim z dramatem setek tysięcy ofiar migracji. Ich jedynym pomnikiem-sarkofagiem pozostaje praca Christopha Büchela.

Teksty są wyborem z następujących publikacji:

W kręgu wartości klasycznych, [w:] Wybory i Przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej, Gdańsk 2001.

Stanisław Horno-Popławski. Metamorfozy kamienia, [w:] Wybory i Przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej, Gdańsk 2001.

Adam Smolana. Mitologia drzewa, [w:] Wybory i Przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej, Gdańsk 2001.

Alfred Wiśniewski. Forma – dialog oka i ręki. W pracowni Alfreda Wiśniewskiego czas zatrzymany, [w:] Wybory i Przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej, Gdańsk 2001.

Janina Stefanowicz-Szchmidt. W stronę sacrum: o twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt, „Rocznik Sopocki” 2021, (tekst jest poszerzoną redakcją wstępu do monograficznego albumu: Meta-Morfozy. Janina Stefanowicz-Szmidt. Twórczość i dydaktyka, Gdańsk 2019.

Pokolenie lat 60. Radwański, Ostrowski, Sitek, wstęp do albumu towarzyszącego wystawie Rzeźba 3 w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2016.

Mariusz Kulpa – poeta form i znaczeń, wstęp do albumu Mariusz Kulpa. Przed, po i pomiędzy, Gdańsk 2016.

Ludmiła Ostrogórska. Zmienne skale wyobraźni, wstęp do albumu Ludmiła Ostrogórska. Przemiany. Przed, po i pomiędzy, Gdańsk 2020.

Teresa Kłaman. Od natury do architektury, wstęp do albumu Teresa Kłaman. W poszukiwaniu form i miejsc, Gdańsk 2019.

Bez korekty. Stanisław Radwański i jego uczniowie, tekst pochodzi ze wstępu do albumu towarzyszącego wystawie Bez korekty. Prof. Stanisław Radwański i jego absolwenci, Gdańsk 2014.

Cmentarze wojenne Zdzisława Pidka bez polityki, „Słowo” 2022, nr 1.

Katarzyna Józefowicz. Sztuka uwikłana w codzienność, „Słowo” 2023, nr 3.

Funkcje skali jako narzędzia opisanego świata. Między nauką a sztuką, wstęp do katalogu wystawy Skala, Gdańsk 2017.

Relokacja. Przeniesienie ludzi, rzeczy, idei, wstęp do katalogu wystawy Relokacje w Fabryce Sztuk w Tczewie, Gdańsk 2023.

rozdział IV

Artyści multime- dialni

329

58. J. Ciesielska, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest nowa szkoła gdańska*, wstęp do katalogu wystawy *Konzeption PL*, 7 maja – 5 czerwca 1994 r.

W latach 80. zaistniało w Gdańsku całkiem nowe zjawisko sztuki niezależnej. Młode pokolenie wywodzące się z akademii jawnie występowało przeciwko oficjalnej sztuce i miejscom z nią powiązanym. Dla swojej alternatywnej sztuki tworzyli undergroundowe, nielegalne przestrzenie, najbardziej aktywne i znaczące miejsca w sztuce polskiej tamtych lat. Dla ich określenia Jolanta Ciesielska po raz pierwszy użyła pojęcia „nowa szkoła gdańska”.⁵⁸ Jej wyróżnikiem była interdyscyplinarność – swobodne poruszanie się między różnymi mediami: od malarstwa i rzeźby po sztukę komputerową, video-art, fotografię, land-art, performance, instalację i obiekty. Znacząca też była specyfika miejsc, które określały wybór środków. Zwłaszcza Wyspa Spichrzów nadawała różnym akcjom i wspólnie realizowanym projektom szczególne piętno. Dzięki temu zakorzenieniu we własnym regionalnym, historycznie naznaczonym miejscu, artyści gdańscy zbudowali własną tożsamość, a jednocześnie osiągnęli pozycję ponadregionalną. Zgadzać się z Jolantą Ciesielską, że nowe w Gdańsku zjawiska rodziły się poza oficjalnymi instytucjami, co określało ich charakter, uważam jednak, że ich źródła tkwią w konfrontacji z gdańską uczelnią artystyczną, w opozycji do „szkoły sopockiej”.

Na ekstremalność postaw młodego pokolenia niezaprzeczalnie miał wpływ rozwój gdańskiej uczelni. Na opozycję „szkoła sopocka” a „nowa szkoła gdańska” składają się również uwarunkowania polityczne. Wraz ze zmianami ustrojowymi zmieniają się cele i strategie artystyczne. Oba terminy należy dzisiaj traktować jako historyczne.

Witostaw Czerwonka

Twórczość Witostawa Czerwonki w jakimś stopniu była tęcznikiem między nurtem analitycznym lat 70. a nowymi mediami, wykreowanymi przez generację lat 80., na którą miał wpływ jako artysta i pedagog. W latach 70. istotą jego twórczości była czynność często mechaniczna. Generalną zasadą było multiplikowanie, wielokrotne eksploatowanie tego samego pomysłu. Rola artysty sprowadzała się do odkrycia i wskazania sytuacji możliwej do kontynuowania praktycznie przez każdego. Działania artysty sprowadzały się do wykonania gestu otwierającego możliwości serii. Czasem ciąg jest niewyczerpalny, a kiedy indziej system zamykał się w określonej liczbie możliwości i w niej się spełniał. Czerwonka, niewolnik seryjności z wyboru, zdaje się demonstrować relatywistyczną postawę wobec życia i sztuki. Jego działania negowały status artysty legitymującego się umiejętnościami tak zwanego warsztatu i od którego oczekuje się talentu. Dzieło określał jako *obraz jakikolwiek, do kontynuacji przez kogokolwiek, eksponowany gdziekolwiek pod jakimkolwiek kątem do pionu i poziomu*. Poglądy

jego ulegały ewolucji pod wpływem osiągniętych wyników. Do czasu wykonywanych rysunków automatycznych reprezentował pokonceptualną postawę, sięgającą tradycji neopozytywistycznych, wedle której sztuka powinna się rządzić ścisłymi, sprawdzalnymi metodami. Stąd w pracach z tego okresu pojawiło się dążenie do czytelnych reguł, sprawdzalnych w seryjnym działaniu. Jednak efekty działań automatycznych podważały przekonanie, że wynik założonego działania może być racjonalnie przewidywalny. Istnieje bowiem coś takiego, jak ukryta energia materii, którą wystarczy tylko wyzwolić. Zastanawiając się nad granicami autonomii dzieła, szukał Czerwonka takich form działania, w których własna kreacyjna rola artysty sprowadza się do minimum. Twórca w trakcie przedłużonego procesu działania przechodzi na pozycję obserwatora, uczestniczącego w wyzwalaniu zjawiska, które wprowadzie uruchomił, ale jego dalsze kształtowanie nie zależy już od jego decyzji. On sam może zdecydować, co najwyżej, o kontynuacji lub zaniechaniu dalszego działania. Po dokonaniu wyboru materiału i sposobu manipulacji dalszy etap postępowania charakteryzuje się już pełnym automatyzmem. Istnieje tylko racjonalny mechanizm, ale efekt przestaje być racjonalny. W ogóle końcowy efekt jako obiekt sztuki nie miał dla Czerwonki znaczenia. W latach 90. sięga po nowe narzędzie, jakim jest kamera, ale z analitycznej postawy pozostało upodobanie do systematyzacji i logiki podejmowanych działań, do wyraźnego określania ich zasad, aczkolwiek rygor jest słabszy i zakradają się emocje. Chłodny, systemowy charakter zachowują jeszcze realizacje wideo z początku lat 90. Było to najpierw poznawanie narzędzia, od najprostszych do bardziej skomplikowanych jego funkcji. Pierwszy film to jedno tylko ujęcie – ruch kamery z lewa do prawa. Kolejne są już montowane z zadanim ruchem, jak to było w filmie permutacyjnym *Dogłębne studia na temat zjednoczenia Niemiec*. Film powstał w kontekście emocji, jakie towarzyszyły czasowi tuż przed zburzeniem berlińskiego muru. Wydaje się jednak, że Czerwonkę tylko pozornie interesuje polityka. Komentarz zastępuje bowiem analiza formalnych możliwości narzędzia, jakim się posługuje. Cały ekran podzielony był na odpowiednią liczbę zdefiniowanych matematycznie pól, w których metodycznie dokonywała się animacja liter, złożonych w dwa podstawowe wyrazy „NEIN” i „JA”. Między poszczególnymi literami istniała zależność barwna, mająca odniesienie do narodowych flag – polskich i niemieckich. Podobnie systemowy charakter miała instalacja wideo – odpowiedzi na wszystkie pytania, gdzie animacja literami, składającymi się na opozycyjne słowa: „TAK” i „NIE”, dokonywała się na tle projekcji montażu materiałów gotowych, pochodzących z różnych programów telewizyjnych, dziennikarskich i filmowych, wprowadzających konkretną rzeczywistość i jednocześnie komentarz z przypadkowo mijających się liter.

W kolejnych realizacjach Czerwonka uciekał wprowadzić od rygorystycznej systematyzacji, ale pozostawała potrzeba porządkowania materiału. Film wideo *Autoportret z ...* (1990) jest prostym zapisem najbliższego otoczenia, z ulubionymi przedmiotami o nieco sentymentalnym zabarwieniu. Pojawia się tu taktomierz, który powracać będzie i w innych realizacjach, dla podkreślenia

85.
Witostaw Czerwonka
Zakłęcia
jednokanałowe video, część
instalacji Kilimandżaro
SVHS
1990

ciągłości czasowej i jednocześnie uwiarygodnienia sytuacji, która nie podlega montażowi. Czas pozytywki wyznaczał czas filmu.

Kamera wideo pozostawała dla artysty narzędziem z natury swej potocznym, amatorskim. Toteż posługiwał się nią jak ktoś, kto nie jest ani profesjonalnym operatorem, ani montażystą, natomiast pragnie zachować prywatność gestu. Prywatność oraz subiektywizm przeżycia ujawniają kolejne realizacje. *Moje okno* (1990) to film i podobnie jak *Autoportret z...* rejestruje otoczenie domowe autora. Jego głównym motywem jest okno, wytyczające granice tego wszystkiego, co się wokół dzieje. Ruch kamery dokonuje się po krawędziach ramy okna. Dodatkowym efektem były malarskie wręcz impresje na temat zmieniających się barw i refleksów świetlnych.

Bardziej złożoną narrację buduje Czerwonka w instalacji wideo, zatytułowanej *Kilimandżaro* (1991), pokazywanej kilkakrotnie w różnych wersjach. W skład instalacji wchodzi trzy filmy: *Jawa*, *Sen* i *Zakłęcie*, których projekcja odbywa się symultanicznie z trzech monitorów. Pierwsza część powstawała etapami. Na bezpośredni zapis wędrującej po niebie chmury, kojarzonej z górą Kilimandżaro, nakładany jest dalszy proces przekształceń i manipulacji obrazem z jednocześnie dekonspiracją tych wszystkich zabiegów. *Sen* to przewrotne przywołanie obrazu pierwotnej natury, tyle że dzikie zwierzęta są plastikowe, a ich głosy pochodzą ze zdartej pocztówki dźwiękowej. Natomiast *Zakłęcie* jest subiektywnym wystąpieniem samego autora.

Zbliżony klimat ma *Wideo lustro sentymentalne* (1995). Film rejestruje wschód słońca nad morzem i trwa tak długo, aż słońce zniknie za linią horyzontu. Motyw to mocno wyeksploatowany w malarstwie, równie urokliwy co banalny. Czerwonkę interesują jednak aspekty prawdy i fałszu samego zapisu. Instalacja ma dwa monitory. Na jednym dokonuje się projekcja zapisu niemodyfikowanego, a na drugim obraz poddawany jest prostym zabiegom przekształcającym w ramach dostępnych przy użyciu sterownika parametrów. Oba zapisy okazują się sztuczne i zafałszowane, co wynika z natury rejestrującego narzędzia, ale także funkcji oka i nawyków percepcyjnych. Relacje między prawdą a kłamstwem są częstym obszarem penetracji w instalacjach Witosława Czerwonki, co wynika z bliskiej mu tradycji sztuki analitycznej lat 70.

Czasem artysta sięgał także po performance. Nie przestrzegał jednak jego klasycznej postaci. Łączył go z innymi mediami. Nawet zapis autorskiego wystąpienia na taśmie wideo uznawał za jeden ze sposobów istnienia performance'u, choć żywy kontakt z odbiorcą jest uważany za podstawowy warunek tego nurtu sztuki. Jako zaangażowany pedagog miał ogromny wpływ na młode pokolenie i rozwój nowych mediów w ASP w Gdańsku.

Witosław Czerwonka zmarł 29 lipca 2015 roku.

59. A. Smalcerz, *Performance-art*, „Magazyn Sztuki” 1993, nr 1, s. 54–67.

60. G. Dziamski *Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, praca zbiorowa, Warszawa 1984.

61. Z. Warpechowski, *Podręcznik*, Warszawa 1990, s. 153.

Piotr Wyrzykowski

„Moje ciało to informacja”

Performance nie jest sztuką do końca zdefiniowaną. Wedle słownikowej definicji oznacza wyczyn, pokaz umiejętności, wykonanie. Jest to więc działanie nastawione na proces, a nie na końcowy, zmaterializowany produkt. Nie ma jednak zgodnych poglądów co do określenia rodowodów. Agata Smalcerz⁵⁹ widzi w performance kontynuację ruchu akcyjnego z lat 70., który wykształcił się z wielowątkowych grupowych wydarzeń w jednoosobowe, najczęściej do wewnątrz skierowane działania: body art, action art, proces art, behavior art. Performance stał się, według autorki, terminem bardziej uniwersalnym, zastępującym te wcześniej występujące. Zaczęli go stosować czołowi przedstawiciele body artu. Autorka stara się udowodnić, że body art i performance to ten sam rodzaj sztuki, choć zmienia się stosunek artystów do samego ciała. Performance jest bardziej refleksyjny, penetrujący różne aspekty ciała, w przeciwieństwie do body artu, gdzie ciało jest traktowane bardziej jako stan w kontekście otoczenia.

Tymczasem Grzegorz Dziamski⁶⁰ uważa, że choć niektóre nurty performance mogą mieć związek z body artem, to jednak istnieje zasadnicza między nimi różnica i w wielu wypadkach performance nie może być traktowany jako rozwinięcie body artu ani nie ma z nim nic wspólnego.

Natomiast klasyk polskiego performance'u, Zbigniew Warpechowski, źródeł tego nurtu doszukuje się w najdawniejszych kulturach: w obrzędach, seansach mistycznych, w poezji i muzyce improwizowanej. *Tak jak filozofia idzie dwoma nurtami – empirycznym i idealistycznym, tak samo w sztuce ukształtowały się dwa poziomy: sztuki rozumianej jako techné – umiejętność, jako to, co robi artysta, oraz sztuki idei, do której artysta zmierza, która artystę czyni. W performance jedyną rzeczywistością jest sam artysta, który jest warunkiem zaistnienia dzieła – jako urzeczywistnienia idei.*⁶¹

Piotr Wyrzykowski w swoich działaniach uczynił z ciała jednocześnie obiekt, środek artystyczny i przestrzeń podlegającą metaforycznemu oznaczaniu. Stosunek do ciała zmieniał się wraz z poszerzanym zakresem jego penetracji. Akcje z Rogulskim były rodzajem ćwiczeń, najprostszym zapoznawaniem się z fizycznymi aspektami ciała w kontakcie z przyrodą. Badał też jego fizjologiczne funkcje (Tallin, 1993). Kolejny etap to konfrontacja ciała z narzędziem, przedmiotem, określoną sytuacją. Raz traktował je jak antenę, przenosząc impulsy prądu (galeria „C14”, 1991), kiedy indziej przenosił się w inną przestrzeń za pomocą kame-



86.
Piotr Wyrzykowski
NATO Now! – Safe Poland
Performens
1996

ry wideo (Studio Telewizyjne we Wrocławiu, 1994) lub poszerzał zakres własnej obecności za pomocą telefonu (Kraków, 1994). Kłopoty z przystosowaniem się do zamkniętych wnętrz tłumaczył powtarzany wątek relacji ciała i ściany. W zamkniętej galeryjnej przestrzeni za pomocą siekiery wykuwał w ścianie rodzaj niszy dla ciała. Potem, na zakończenie akcji, zwyczajem dawnych budowniczych, siekierę wmurowywał w ścianę (Poznań, 1993). Akcji z siekierą było kilka, w różnych wersjach. W kolejnych wmurowywał także taśmy z zarejestrowaną wcześniej akcją. Było to nie tylko zostawienie śladu ciała, ale i przeniesienie go w inny wymiar przestrzeni i czasu.

Były także różne wersje performance z piłką, wykorzystujące element gry i zabawy, która niepostrzeżenie przeradza się w agresję. Programowego zabiegu utożsamienia dzieła z własnym ciałem dokonał Wyrzykowski w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie podczas wystawy *Antyciała* (1995). Performance miał dwa etapy. W pierwszym autor oznaczył na mapie punkt swojej przynależności do miasta, państwa, kontynentu. W kolejnym etapie wytatuował na własnym ramieniu znak *copyright*, czytając przy tym wybrane punkty ustawy o prawach autorskich. Istotą było prawo nierozdzielnie łączące autora z dziełem. Jest to klasyczna niejako sytuacja dla tego nurtu sztuki, dla której dodatkowym uzasadnieniem staje się prawo, akt legalizacji, potwierdzający prawo własności do własnego ciała, które jest jednocześnie dziełem. Artysta niejako na własnej skórze pisze swój artystyczny manifest, co ma swoją dostowną i przenośną wykładnię (zapamiętać, doświadczyć czegoś na własnej skórze). Dalsze działania będą już konsekwencją tego aktu. Wiele z nich ma charakter samookaleczeń. Haśła, stanowiące istotę body artu: *Moje ciało to informacja, z którą się utożsamiam, Przestrzeń sztuki to moje ciało*, są na skórze wypalane, odciskane, nacinane.

Innym, istotnym wątkiem w twórczości Wyrzykowskiego były refleksje wychodzące poza bezpośrednią, fizyczną, penetrację ciała. Poszukiwał własnej tożsamości, „nagiego ja”, w konfrontacji z dziedzictwem kulturowym. Z wątkiem tym wiąże się cykl zatytułowany *Poczet królów polskich według Jana Matejki*. Pierwszy program z tego cyklu pojawił się w 1993 roku w Kasel, na pokazie *Energetyczne konstrukcje*. Był to komputerowy program interaktywny, którego istotą było uczestniczenie odbiorcy w manipulowaniu historią. Wciąż dopełniany przez publiczność, pokazywany był jeszcze w Berlinie i Hanowerze. Inną wersją tego programu była instalacja złożona z podkoszulków z wizerunkami królów w liczbie 44, magicznej dla Polaków. Nakładane kolejno na ciało stanowiły rodzaj kokonu, usztywniającego gorsetu historii, zawładnięcia narodowymi obrazami. Odwrotne działania – rozbieranie – było docieraniem do samego siebie, zrzucaniem determinującego balastu historii.

Jako performer Wyrzykowski nie był ortodoksyjny. Nie uprawiał bowiem czystego performance'u w takim znaczeniu, w jakim go widział Warpechowski. „Brudził” go innymi mediami. Postępował się komputerem, kamerą, łączył performance z instalacją i filmem wideo. W jego projektach coraz istotniejszy staje

się związek z nowymi technologiami, pozwalający penetrować ciało na granicy rzeczywistości i fikcji. Wgląd we własne ciało zaczynał od czysto fizycznych i fizjologicznych aspektów. Z czasem szersza refleksja dotyczyła kontekstów rzeczywistości zewnętrznej, społecznej i politycznej, która w relacji z nagim ciałem postrzegana jest jako świat nieautentyczny, manipulowany. Szukając możliwości przedłużenia przestrzeni ciała za pośrednictwem innych narzędzi, zmierza w stronę coraz bardziej skomplikowanych technologii i fascynujących go w coraz większym stopniu przestrzeni wirtualnych. Wstępnym etapem na tej drodze był film *Oglądaj mnie*, gdzie elektroniczna technika przekształcenia ciała, możliwa była dzięki współpracy z telewizją. Kolejnym etapem jest udział w projektach Centralnego Urzędu Kultury Technicznej. Estetyka „techno” w przekonaniu Piotra Wyrzykowskiego i artystów współtworzących CUKT (Anna Nizio, Jacek Niegoda, Robert Jurkowski – prezydent CUKT-u, Adam Popek, Paweł Mazur, Artur Kozłowski) to wyjście z artystycznego getta do masowego odbiorcy. Jako wyznawca kultury technicznej stał się Wyrzykowski „urzędnikiem” CUKT-u i współwykonawcą wystawy *Drugi do wolności*, z założenia adresowanej do masowego odbiorcy. Wybór CUKT-u, jako najbardziej oswojonego z technicznymi mediami, był uzasadniony. Dokonana przez grupę wizualizacja dokumentacji historycznej nadaje wystawie efektowną dynamikę i nowoczesną formę. Technika posłużona tu jako sprawne narzędzie. Własną interpretację wnieśli artyści do instalacji zatytułowanej *Hotel Victoria*, gdzie dominującym tworzywem był styropian, z którego strajkujący budowali namiastkę domu. Styropian stał się symbolem sierpniowego etosu, ale z czasem także politycznych karier. Zatapiając wszystko w styropianie, CUKT zachowuje właściwy sobie dystans do symboliki tworzywa.

W praktyce artystycznej CUKT-u stosunek do techniki jest jednak dwuznaczny. Choć artyści posługują się nowoczesnymi narzędziami, to ich działania wskazują na niebezpieczeństwa tkwiące w technicyzowanym społeczeństwie. Jako grupa artystyczna przyjęli formułę organizacji biurokratycznej, której są urzędnikami. Mają własną strukturę, pieczętki, identyfikatory. Ich performance demistyfikują mechanizm sięgania po władzę. Ich wirtualna kandydatka na prezydenta, Wiktor Cukt powstała na wystawę *Negocjatorzy sztuki*, ale prezentowana była także w innych miejscach. Długoterminowa akcja była pastiszem zaprogramowanej kampanii wyborczej, ale bez udziału polityków. Zastępował ich perfekcyjny program komputerowy. Dzięki internetowi każdy mógł podejmować decyzje polityczne. „Politycy są zbędni” brzmiało hasło kampanii. Demokratyczny udział w polityce za pośrednictwem internetu jest jednak pozorny, bowiem kogokolwiek byśmy wybierali, i tak wybierzemy Wiktor Cukt, ponieważ jest idealnym produktem mediów i kampanii reklamowej.

Wizja nowej cyberkultury⁶², powstającej dzięki nowym technologiom i systemom komputerowym, stanowi dziś alternatywę dla refleksji postmodernistycznej, postrzegającej kulturę i sztukę jako wyczerpany zbiór wartości już istniejących. Technologie i nowe systemy komunikacji rodzą tyleż samo nadziei co wątpliwości, optymizmu i lęku. Tak czy inaczej tworzą nowe środowisko, w którym sztuka

⁶² 4. R. Ascott, *Od wyglądu do zjawiskowości: komunikacja i kultura w cyberprzestrzeni*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5, s. 191–196.

będzie się musiała poruszać i które będzie musiała ośwoić, wpisując je w ciąg komunikacji symbolicznej, stanowiącej o istocie twórczości artystycznej, tak jak procesom symbolizacji podlegała dawna natura. Jeśli jednak dawniej świat realny (natura) był oddzielony od konwencjonalnego świata sztuki, to dzisiaj opozycja człowiek – natura – kultura zostaje zniesiona. Tworzywem staje się całe otoczenie, rzeczywistość przez człowieka stworzona, łącznie z nim samym. Stosunek do otoczenia ujawnia się bezpośrednio w materii tego otoczenia, a nie poza nim, jak w konwencjonalnych formach sztuki. Tym samym zniesiona zostaje granica między realnością a światem symboli kulturowych.

Dalsza twórczość Piotra Wyrzykowskiego jest kontynuacją wcześniejszych realizacji, zwłaszcza doświadczeń CUKT-u, przesuwając się jednak w większym stopniu w stronę wykorzystania współczesnych komunikatorów społecznościowych i możliwości, jakie dają nowoczesne techniki informatyczne. Ich naturalną konsekwencją jest rozwinięcie indywidualnego performance'u w grupowy, co wynikało także z obecnej już wcześniej idei wspólnotowości. W latach 90. była ona wyrazem sprzeciwu wobec modernistycznego indywidualizmu, obecnego w sztuce i kulturze PRL-u. Głównym wątkiem realizacji jest nadal pytanie o tożsamość człowieka w zmieniającym się jednak kontekście refleksji posthumanistycznej. Wpływ odkryć przyrodniczych oraz informatycznych na nowo stawia pytanie, kim jesteśmy, gdy przesuwają się granice między biologią a technologią, między naturą a kulturą. Zmienia się też perspektywa postrzegania ciała wspomagane różnymi technologiami, jak inżynieria genetyczna, transplantologia czy protetyka. Nauka wytycza nowy horyzont ciała przyszłości, w którym zaciera się fundamentalna granica między organicznym a nieorganicznym, między ciałem a maszyną, między naturalnym a sztucznym. W tym kontekście naczelną dewizą performansów Wyrzykowskiego – „moje ciało jest informacją” nabiera nowego znaczenia. Nie tylko ciało, ale „nasze życie jest informacją”, a naszymi zachowaniami kierują algorytmy. Medycyna już dostarcza takich informacji. Za pośrednictwem zewnętrznych algorytmów monitoruje nasze ciało: nasze mózgi, pracę serca, poziom cukru. Za pomocą skanerów mózgu można przewidywać nasze pragnienia i decyzje, zanim je sobie uświadomimy. Nie wolna wola kieruje nami, a łańcuch reakcji biochemicznych.

Technika XXI wieku może, jak pisze Yuval Noah Harari, pozwolić zewnętrznym algorytmom „zhakować człowieczeństwo” i poznać siebie lepiej niż my sami. *Gdy to się stanie* – pisze Harari – *wiara w indywidualizm runie, a władza przesunie się z jednostek na połączone sieci algorytmów. Ludzie stracą swoją autonomiczność, a będą postrzegani jako zbiór biochemicznych mechanizmów, nieustannie monitorowany i kierowany przez sieć elektronicznych algorytmów.*⁶³ W medycynie już to się dzieje.

Piotr Wyrzykowski jest idealistą. W jego projektach ludzkie ciało jest wspomagane technologią informatyczną. Podejmuje problem transformacji ciała wobec

⁶³ Y.N. Harari, *Homo deus. Krótka historia jutra*, Kraków 2021, s. 418.



kultury technicznej. Dzięki „podpięciu” do urządzenia przekracza swoją granicę i znajduje przedłużenie w aplikacji, która jest swoistym „sterownikiem” określonego zachowania, zaprojektowanego przez autora performansu. W filmie *Runner* (1993) połączona z ciałem biegacza kamera czyni z niego hybrydyczny twór, techno ciało. Projekt globalnego performansu sieciowego – *Tymczasowy naród* (zrealizowany wspólnie z Echo-Ho w 2001) zakłada stworzenie wspólnoty, która mogłaby mieć wpływ na zmiany społeczno-polityczne. Udział w performansie ma charakter ćwiczeń przekształcających indywidualne „ja” w grupę, podporządkowaną wspólnemu celowi. Jest nim audiowizualna kompozycja zbudowana z audio sampli, animacji i rytmu. Jej ostateczny wynik zależy od aktywności poszczególnych uczestników – użytkowników smartfonu. Telefon dzięki aplikacji staje się multimedialnym instrumentem sieciowym, synchronizującym indywidualne gesty w kompozycje bardziej złożone – od prostych ruchów (wykonywanych telefonem) po układy taneczne. Aplikacja wytycza tylko pewne kierunki aktywności, traktowane jako rodzaj treningu kreatywności, przelamującej też społeczną atomizację, jako skutek spersonalizowanego charakteru telefonu komórkowego. Wspólnota nie oznacza unifikacji, Wyrzykowski rozumie ją jako sumę indywidualności i wzbogacającej grupę różnorodności. W jakimś sensie można powiedzieć, że symbioza ciała z techniką przekracza nie tylko granice między organicznym a nieorganicznym, ale między jednostką a grupą. Poprzez relacje z innymi i technologią nieustannie przekracza swoją granicę, ulegając procesowi transformacji. Wykorzystanie zaawansowanych technologii przesuwają też granice między światem realnym a wirtualnym, pozwala tworzyć równoległe światy lub przenosić się z jednego do drugiego.

Polaka twarz (premierowy pokaz w Muzeum Współczesnym, Wrocław 2021) jest złożoną interaktywną instalacją, składającą się z filmu wideo, VR, fotografii, elementów scenograficznych i scenariusza tekstowego. Zależnie od przestrzeni wystawowej zmienia się kształt realizacji, a z nim akcenty znaczeniowe. Główną ideą jest historia Nomada wędrującego przez pustynię w poszukiwaniu własnej tożsamości. Ma ona charakter filozoficznej przypowieści z elementami fantastyki baśniowej. Symboliczne konotacje wnosi główny bohater opowiadania. Łączy dawne znaczenie wędrowcy poszukującego wody ze współczesnym rozumieniem „nomady cyfrowego”, który żyje w podróży, wyposażony w nowe technologie (urządzenia mobilne, internet), może podejmować pracę w dowolnym miejscu. Istotniejsze jest dla niego gromadzenie doświadczenia niż stan posiadania, a więc „być” ważniejsze niż „mieć”. Kresem drogi jest studnia, której symbolika nie jest jednoznaczna. Biblijna symbolika oznacza życie, oczyszczenie, dobrobyt. W baśniach bywa szczęśliwym zakończeniem drogi. Ten, kto zajrzy do niej odkrywa prawdę o sobie. Jej głębia bywa jednak tajemnicza, zasiedlona przez demoniczne siły i śmierć. Pustynia jest przestrzenią „pustą” i „nieoznaczoną”.

87.
Piotr Wyrzykowski
Polaka twarz
instalacja interaktywna
2021

Inspiracją dla scenariusza Wyrzykowskiego był udany przeszczep twarzy w 2013 roku. Dawcą był polski turysta, biorcą – turecki mężczyzna. Bohater opo-

wiadania wędruje przez pustynię z przeszczepioną twarzą Artysty i jego testamentem, który spełnić musi, by odnaleźć własne imię i tożsamość. Artysta oddaje swoją twarz i przestanie artystyczne, zapisane w scenariuszu performansu. Informacja, jaka dociera do Nomada za pośrednictwem telefonu, jest gwarancją ciągłości procesu trwania sztuki i komunikacji między życiem a śmiercią. Dzięki wykorzystaniu technologii mobilnych w czasie rzeczywistym projekcji filmowej widz doświadcza podwójnej obecności – jego twarz transformuje się na twarz bohatera filmowego. Twarz Nomada staje się twarzą każdego. Przeglądając się w studni u kresu drogi odkrywa swoją prawdziwą tożsamość – „Ja, czyli Każdy”.

Wojciech Zamiara

„Z życia wzięte”

Z Witosławem Czerwonką łączyła go bliska współpraca i przyjaźń. Galeria „Wyspa”, związana z nowymi tendencjami szkoły gdańskiej, początkowo stanowiła dla niego jedno z owych miejsc w drodze między Gdańskiem, gdzie pracuje w ASP, Bydgoszczą, gdzie mieszkał (teraz mieszka w Sopocie), a innymi miejscami w Polsce, gdzie spełniać mógł rolę artysty, traktowaną jako sposób obecności w świecie. Galerie są miejscami spotkań z innymi, wobec których swoją obecność może wyartykułować. Jak sam mówi: *Moja zgoda na występowanie w galeriach nie wynika z chęci przynależenia do obszaru sztuki. Wynika to raczej z faktu, że do galerii przychodzą ludzie otwarci na różnego rodzaju komunikaty... Uważam, że ten obszar nie należy do sztuki. To, co robię, przypomina mi sytuacje nieartystyczne, takie raczej z życia wzięte...*⁶⁴

W innym wywiadzie powiedział: *Nie tworzę świata, ja go tylko opowiadam. Opowiadam świat, w którym żyję. Najprostszymi sposobami, jakimi potrafię... Społecznie wykorzystuję obszar sztuki, żeby mówić to, co myślę, ale nie interesuje mnie sztuka...*⁶⁵

Oczywiście wypowiedzi te należy potraktować raczej jako rodzaj strategii artystycznej. W rzeczywistości, choć Zamiara nie rozdziela sztuki i życia, to najzwyklejsze, często banalne sytuacje życiowe są jednak tworzywem jego działań. Czasem odwołuje się do ogólniejszych kontekstów kulturowych i symbolicznych, osadzonych w codziennym doświadczeniu, które w relacji artysty nabierają rangi ważnego zindywidualizowanego przeżycia egzystencjalnego. Ponadto używa artystycznych mediów, choć nazywa je tylko instrumentami, za pośrednictwem których opowiada swoje filozoficzne historie „z życia wzięte”. Relacje te mają

⁶⁴ J. Ciesielska, *Wojciech Zamiara* – artysta samotny, „Kwartalnik Artystyczny” 1995, nr 2, s. 117–122.

⁶⁵ Z. Zieliński, *Rozmowa z Zamiarą: Interesuje mnie świat paradoksów*, „Kwartalnik Artystyczny” 1995, nr 2, s. 117–122.

formę wystąpień monologowych, filmów wideo, fotografii, performance’ów, foto-performance’ów. I choć są to prywatne historie, to w jakimś sensie dotyczą także innych, ponieważ opierają się na potocznym poznaniu, a ich istotą jest poszukiwanie tożsamości i badanie okoliczności, które temu towarzyszą.

Skrajny indywidualizm Zamiary, nastawienie na rejestrowanie własnych odczuć i refleksji, ma coś z romantycznej postawy „człowieka wewnętrznego”, zawieszonego między poczuciem wolności i konieczności, podstawowymi kategoriami romantycznego przeżywania świata. Świadomość tej dwuznacznej kondycji człowieka jest wspólnym wątkiem wielu działań Zamiary, których istotą jest doświadczenie bólu w zetknięciu z materią świata. Najpełniej to przeżycie zostało wyrażone w wideo-performance *Droga do prawdy*. Bohater podejmuje samotną wędrówkę, opuszczając zaludnione miejsce. Słyszymy tylko gwar i widzimy nagie stopy wędrowcy. Buty należą do świata udomowionego, zostają więc na progu, wytyczając niejako granicę między światem znanym a tym nieznanym, ku któremu zmierza samotny wędrowiec. Nagie stopy to nagie bezpośrednio, niczym nie chronione doświadczenie, czasem mijają ślady innych stóp, ale nie wybierają przetartego szlaku. Wracają jednak do punktu wyjścia, do miejsca, od którego nie ma ucieczki. Czekają tam buty i znajomy gwar, atrybuty oswojonego świata. Inną sytuacją obrazującą zderzenie z materią świata zewnętrznego było uderzanie głową w kamień, jakby zobrazowanie potocznego powiedzenia „uderzać głową w mur” w poczuciu bezsilności. Nadzieją jest jednak światło, które odświeża upadający kamień. „Stać na głowie” – to kolejny przykład postużenia się popularnym cytatem, gdy w geście prowokacyjnej kontestacji, staje na głowie w kącie galerii. Udostępnienie metaforycznego powiedzenia sprowadza sytuację do absurdu, nadając jej koloryt sytuacyjnego humoru. Inne akcje z wykorzystaniem własnego ciała wpisują się w tradycje body artu. Zamiara, choć mówi, że nie interesuje go sztuka, to jednak wykorzystuje rolę artysty do komunikowania się z innymi. Paradoksalnie, podkreślany często status samotności i własnej odrębności możliwy jest do spełnienia tylko w kontakcie z innymi, bo żadne abstrakcyjne „ja” nie istnieje. Można by raczej powiedzieć, że przesuwając granice – elementy życiowe wprowadza do sztuki i nadaje sztuce życiowe funkcje. Galeria sztuki jest tym miejscem, gdzie najpełniej może zrealizować swoją potrzebę kontaktu z innymi.

Podsumowaniem jego dorobku była prezentacja w „Łaźni” (10.11.2022–08.01.2023), której towarzyszył starannie wydany katalog z wywiadem i ciekawymi omówieniami. Tytuł wystawy i publikacji – *Ty pójdziesz górą, a ja doliną* – motyw znanej ludowej piosenki, staje się leitmotiwem przewodnim działań artysty, manifestacją jego osobności i wyborem drogi samotnej. Wystawę otwierał autoportret artysty naturalnej wielkości, w którym wywiercił otwory oczu. Gest drastyczny i niejednoznaczny. Otwory prowokowały odbiorców do wglądnięcia przez nie na wystawę własnymi oczami poprzez oczy artysty. Otwierały przestrzeń na jego świat.



88.
Wojciech Zamiara
Stańczyk
foto-performance
realizatorzy: Jan Matejko, Jarosław Bartolowicz, ZbyZiel
1993/1996

Impulsem do późniejszych wyborów było poczucie zwątpienia. Wyrazem kryzysu, który dotknął go jeszcze w czasie studiów, był pierwszy obiekt – monstrualny *Guzik*, jaki wykonał w 1985 roku, bo wszystko, czego się dotąd nauczył, w jego przekonaniu, było „guzik warte”. Znamienne, że wpisał go do kategorii pomników, ironizując z podniosłych funkcji pomnikowych. Na biennale w Zielonej Górze miał do zaproponowania tę jedną pracę, której zresztą nie mógł skończyć. Jest ona o tyle ważna, że i później często demonstrowane jego – „nie wiem” – było prowokujące do nieustannego wątpienia, które sprowadzało się do sięgania po środki dystansujące, jak ironia, pastisz, groteska. Dążenie do wiedzy poprzez niewiedzę bliskie jest filozofii Sokratesa, który pytaniami obnażał ignorancję i powierzchowną wiedzę, bo tylko głupiec myśli, że wie wszystko, a mądrość jest świadomością własnej niewiedzy. Postawa wątpiącego dystansu jest jednak pochodną intelektualizmu, ponieważ łączy się ze świadomością dotychczasowych form i znaczeń, jak również własnego warsztatu. Prawdom oczywistym przeciwstawiał samoświadomość własnego ciała, zanurzonego w jedynej dostępnej rzeczywistości, jaką jest fenomen życia. W obszar sztuki wprowadza życie, wykorzystując takie narzędzia, jak aparat fotograficzny czy kamera filmowa. Budując jednak własne komunikaty, dla ich rozpoznania musi się odwoływać do znanych kodów, funkcjonujących w sztuce i życiu. Najbardziej znaczącą, w mojej ocenie, i także najbardziej znaną pracą, jest foto-performance *Stańczyk*. W jakimś sensie można ją interpretować jako artystyczne credo i autoportret. Symbolika tej pracy jest wielowymiarowa i można ją interpretować w różnych planach. Wpisanie siebie w obraz Matejki, tak głęboko zakorzeniony w polskiej kulturze i sztuce, ma znacznie szersze konotacje niż deklaruje sam artysta, odwołując się do sporu z ojcem. Kult ojca dla dzieła Matejki jest reprezentatywny dla znacznej części społeczeństwa polskiego, często łączony z wychowaniem patriotycznym, czego uosobieniem był Matejko. *Stańczyk* jest czymś więcej, niż historyczną postacią, zatroskaną o los kraju. Jest przede wszystkim błaznem, a archetypiczną funkcją błazna jest podważanie wszelkich, usankcjonowanych społecznie hierarchii i konwencji, w ramach których uwięziony jest świat. O związkach błazna z artystami napisano wiele. Od czasu romantyzmu po sztukę współczesną, zwłaszcza z pierwszej połowy XX wieku, artyści chętnie przywdziewali maskę błazna jako symbolu przekraczania wszelkich granic. Był nowoczesnym Prometeuszem, synonimem człowieka zbuntowanego.⁶⁶

66. M. Sznajderman, *O związkach błazna z artystami*, [w:] *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 151–170.

Stańczyk Matejki, z rysami twarzy malarza, zasiada na tronie króla, gdy ten uczestniczy w karnawałowym balu, który rozgrywa się w drugim planie obrazu. Odwrócenie ról króla i błazna, karnawałowa koronacja błazna, jest typowa dla groteskowych przedstawień. Ta sytuacja jest też istotna dla performansu Zamiary. Nakładając na postać *Stańczyka* własną postać, wpisuje się w karnawałowo-groteskowe konteksty obrazu. Ale *Stańczyk* Zamiary jest nagi, pozbawiony historycznego kostiumu, pozostawia mu tylko błazeńską czapkę. Z jednej strony przejmuje archetypiczną rolę artysty-błazna, ale z drugiej odziera ją ze stereotypu wizualnego kultury polskiej. Nagość zostaje zderzona z retoryką historycznej-

go kostiumu i patosem narodowej symboliki. Podobnego zabiegu dokonał, wpisując siebie w obraz *Rejtana* Matejki, tym razem przejmując po kolei role innych postaci obrazu, dokonując dekompozycji obrazu w jego strukturze formalnej i znaczeniowej. Nagość w *Stańczyku* ma jeszcze dodatkowy aspekt. W polskiej tradycji kultury patriarchalnej demonstracja nagości jest aktem anarchizującym, zwłaszcza akt męski w niedawnej rzeczywistości PRL-u był usunięty z przestrzeni publicznej i podlegał cenzurze. Performance *Konik* z założenia był anarchizującym gestem obyczajowym w centrum miasta (Zielona Góra, 1995). Ciało w akcjach Zamiary, choć pozbawione masek i gry, nie jest pozbawione semantyki. Jest komunikatem, przekazem, osadzonym w określonych kontekstach znaczeniowych, które w zderzeniu z „nagą prawdą” podlegają weryfikacji. Pomniki, związane z przestrzenią publiczną, są istotnym wątkiem performansów, gdyż w nich odzwierciedla się polska mentalność i świadomość narodowa. Cykl akcji *Pomniki* odbiera im patetyczną podniosłość. Rozsadzanie dotychczasowych kanonów dokonuje się poprzez stosowanie takich środków, jak kontrast, sprzeczności, absurd, zacieranie granic między wzniosłością a śmiesznością, trywialnością a powagą. Czasem impulsem bywa zwykły przypadek i żart, jak w *Piecie*, gdy umościł się wygodnie na kolanach alegorii „Mądrości” w Warszawie (1988), a czasem bardzo osobiste motywacje, jak w wypadku pomnika *Łuczniczki*, której nagość kojarzyła się z pierwszym chłopięcym zainteresowaniem seksualnością (Bydgoszcz 1997). Środki, jakie stosuje Zamiara, otwierają pole do ujęć groteskowych, a jest to strategia demaskacji i wyzwiania się z obowiązujących norm i konwencji, tak w życiu, jak i w sztuce.

Robert Kaja

„Niebo a ziemia”

W twórczości Roberta Kaji można wyodrębnić dwa różniące się okresy. Pierwszy, do roku 2018, zdominowany jest przez różnego rodzaju obiekty przedmiotowe o funkcjach symbolicznych, drugi, wolny od narracji skojarzeń przedmiotowych, przenosi świat idei w czystą abstrakcję form geometrycznych, które są nośnikami „kształtu wewnętrznego”, oderwanego od bezpośrednich relacji z realną rzeczywistością. To co łączy oba okresy i co jest istotą twórczości Kaji, a co wynika z refleksji światopoglądowej, przywiązania do kultury i religii katolickiej oraz postawy etycznej autora, to skupienie na sferze duchowości człowieka, stawianego przed wyborami przeciwstawnych wartości. Wybory te najpełniej określił w realizacji wystawy *Niebo a ziemia* (Łaźnia, 2006). Tytułem wystawy można jednak objąć całą jego twórczość. Obiekty, jakie tworzy, łączą cechy symboliczne form z idealistycznym traktowaniem tworzywa. Ich zestawienia i wzajemne relacje odnoszą się do przeciwstawnych wartości, nacechowanych pozytywnie lub negatywnie, rozpiętych między sacrum a profanum, pomiędzy niebem a ziemią. Wyznaczają one przestrzeń, w jakiej porusza się człowiek ze swoimi wyborami.

Zwykle artyści sięgają po gotowy przedmiot, wpisując go w konteksty społeczne i kulturowe, które określają jego semantykę. Procesy symbolizacji, nadania przedmiotom sensów innych niż użytkowe, dokonują się przez oddalenie ich pospolitych funkcji. W sztuce Roberta Kaji przedmiot jest raczej modelem przeniesionym w konwencjonalny obszar sztuki. Jego obiekty funkcjonują w zasadzie jako rzeźby wykonane w tradycyjnych materiałach, takich jak gips, kamień czy drewno. Niekonwencjonalne są jednak przedstawienia. Miejsce na cokole zajmuje nie figura człowieka, popiersie czy głowa, a monitor telewizora, odlany w gipsie lub wykuty w kamieniu, z wykorzystaniem tradycyjnego warsztatu rzeźbiarskiego. Ta zamiana wizerunków ma swoje znaczące odniesienia do sytuacji kulturowej i systemu komunikacji międzyludzkiej. Telewizor jest czymś więcej niż zwykłym, potocznym sprzętem domowego wyposażenia, wpleciony jest bowiem w rozkład codziennych zajęć. Kolumnada telewizorów zamknięta ścianą foliowej pierzynki (instalacja *Piekło – niebo* z 1993 roku) wskazuje ambiwalentne wartości tego najpotężniejszego środka współczesnej komunikacji, ale też manipulacji, standaryzacji i komercjalizacji. Owa foliowa, miękka pierzynka to iluzja uczestnictwa z perspektywy domowego, w gruncie rzeczy zamkniętego, zacisza, które zastępuje dawne miejsca społecznej komunikacji, jak teatry, kina, biblioteki, galerie, a nawet kościoły. Telewizor jako monument, telewizor jako monstrancja, jako relikwiarz i ołtarz staje się współczesnym fetyszem o niejasnej, mrocznej

zawartości. Magiczną próżnię kineskopu materializuje Kaja w czarnym sjenicie, wypolerowanym do idealnej, lustrzanej gładkości. To rzeźbiarski „portret” charakteryzujący telewizję – „Hello darkness” – witaj ciemności.

Obiekty rzeźbiarskie Roberta Kaji mają specyficzną dla niego organizację. Często zestawia ze sobą przedmioty na podobieństwo języka poetyckiego. Metafora ustala się ze znaczeń przenoszonych z zestawianych i porównywanych przedmiotów, a także z przesunięć cech użytych materiałów, których używa często wbrew „prawdzie materiału”, ale za to w zgodzie z symbolicznymi wartościami. Korzeń drzewa nie jest znaleziony, ale wyrzeźbiony na podobieństwo prawdziwego. Z perfekcją odlewa w silikonie coś tak delikatnego i kruchego, jak płatki irysów i zalewa je lukrem. Odżywczy pień drzewa wykuwa w kamieniu, jakby pozbawione soków drzewo skamieniało. Kiedy indziej „rozgrzewa” kamień – synonim chłodu, wmontowując weń elektryczne grzałki jako „ucywilizowany ogień”. Inną wersję kamienia pokazał w kościele św. Bartłomieja podczas wystawy *Siedem słów Chrystusa* (1994). Ukryte w granicy grzałki roztopiały wosk, który spływając ze szczelin dawał wrażenie jakby kamień krwawił. Praca odnosiła się do cierpienia Chrystusa i słów – „Ojcze wybac im, bo nie widzą, co czynią”.

Kaja dokonuje rzeźbiarskiej wizualizacji językowego wyrażenia poetyckiego. Z naturalistyczną dokładnością rzeźbi w kamieniu mięsień serca. Dzięki udostępnieniu metafory, wyrażenie „serce z kamienia”, które przez powszechność używania straciło na ekspresji, odzyskało ją na nowo i wzbogaciło o dalsze konotacje. Kamiennemu sercu towarzyszy zanotowany i odtworzony na ultrasonografie obraz żywego, pulsującego organu ludzkiego. Ekran ultrasonografu, jak w innych instalacjach ekran telewizora, pojawia się nie tyle jako gotowy przedmiot, ale narzędzie przekazujące komunikat. To jakby zderzenie dwóch światów: prawdy i fikcji, realności i sztuki, ale granice między nimi zdają się być przemieszane i trudne do ustalenia. Większość artystów tworzy symbolikę wykorzystanych przedmiotów przez włączenie ich w przestrzeń znaków kulturowych. Telewizor pojawiał się wielokrotnie w pracach artystów, zwłaszcza w okresie posierpniowym w kontekście rozliczeniowym, identyfikowany z propagandą władzy i narzędziem zdeformowanego obrazu świata oraz fałszywej świadomości społecznej. Realiów czasu Robert Kaja unika z zasady, przeświadczony, że ich zmiana dezaktualizuje dzieło. Interesują go wartości uniwersalne. Tworząc hybrydyczny obiekt telewizora połączony z monstrancją, kieruje uwagę nie na aspekty politycznej rzeczywistości, ale wpływy tego medium na sferę duchową człowieka, formułując wprost pytania, czy oglądanie TV jest przeżyciem mistycznym, czy tylko jego imitacją, komunią współuczestników, czy wspólnotą komunikowania, konsumowaniem mitów, czy mitologią konsumpcji. Pytania mają raczej charakter retoryczny. Wskazują jednak na siłę społecznego oddziaływania telewizji (*Mit. Misja. Mistyfikacja* wystawa w Teatrze Wybrzeże w 1992). Telewizory z przedmiotami, jakie się na nich znajdują, określają stan świadomości, atrybuty mentalności kształtowanej przez media.



89.
Robert Kaja
Kształt wewnętrzny
metal
2018

67. Cyt. za: F. Carbalan, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, RBA 2012, s. 116.

68. Tamże, s. 101.

Do przestrzeni *sacrum* należy niewątpliwie instalacja *Wytarcia* (2000), składająca się z dwóch fotografii – dwóch sekwencji czasowych. Przedstawia modlące się postaci, po których zostają puste ławy modlitewne i trwałe ślad po nieobecnych. Kolejne wystawy budowane były w zgodzie z przemyślanym scenariuszem łączenia poszczególnych elementów wedle ich wzajemnych relacji, ukrywających główne przesłanie. Wystawa *Niebo a ziemia* jest w jakimś sensie podsumowaniem dotychczasowego doświadczenia artysty. Utrwala się zasada aranżacji wedle założonego ciągu znaczeniowego poszczególnych obiektów, które stanowią o całości przekazu ideowego. Należą one do dwóch różnych przestrzeni wartości między symboliką nieba i ziemi. Centrum kompozycji stanowi odlew odżywionego drzewa – archetypicznego modelu drzewa świata, który jest odbiciem „pionowego”, kosmicznego modelu, związanego z trychotomicznym podziałem na niebo, ziemię (środkową) i świat podziemny. W niektórych mitach drzewo kosmiczne jest także drzewem losu. Robert Kaja odnosi się do symboliki drzewa wiadomości dobrego i złego, która jest chrześcijańskim rozwinięciem i interpretacją pierwotnego mitu drzewa świata. Trzymając się tej symboliki, architektoniczna bryła, która jest syntezą formy siedziska, domu, sarkofagu, katedry, ławy szkolnej (co istotne zbudowana z kredy), należy do „ziemi środkowej”. Łączy przestrzenie, które kształtują los człowieka – dom, szkołę, religię. Namiot jest synonimem przejścia w wyższe rejony – niebo. Znamienne, że w innej instalacji (wystawa *Kto tam*, 2017), zrealizowanej w kaplicy na terenie parku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku symbolikę przejścia między światem materialnym a niematerialnym obrazuje kamienna stela z czarnego granitu, zakończona lustrem. Jej wertykalna konstrukcja odtwarza symbolikę „środką” drzewa kosmicznego – drzewa wiadomości dobrego i złego. Pojawia się też abstrakcyjna konstrukcja geometryczna, złożona z wałków materii przeźroczystych i nieprzeźroczystych, odnoszących się do zderzenia świata materialnego i duchowego. Jest zapowiedzią przemiany w twórczości Roberta Kaji.

Okolo 2018 roku zaczyna się znaczący proces oczyszczania dzieła, zarówno z konkretnego przedmiotu, jak i narracji związanej z jego symbolizacją. Odniesienia do rzeczywistości wprost nigdy go zresztą nie interesowały. Przenosi się w świat czystej idei, której inspiracją jest filozofia Platona. Deklaruje jednocześnie swoje przywiązanie do rangi materiału – kamienia, drewna, metalu. Zważywszy jednak pogardliwy stosunek Platona do materii i jego niską ocenę artysty, sprowadzoną do roli rzemieślnika, fascynację Platonem należy traktować jako przestrzeń spekulacji intelektualnych. Refleksja Roberta Kaji przeniesiona w praktykę artystyczną dotyczy duchowego wymiaru – dążenia do idealnej formy, która jest odbiciem „boskiego porządku świata”.

Artyści od zarania dziejów dążyli w sztuce do artystycznego kanonu reprezentacji idealnego porządku Wszechświata, szukając wsparcia w aktualnej nauce, zwłaszcza matematyce i geometrii. Pojęcie piękna wiązało się z harmonią, a ta z proporcjonalnością, w której skrywać się miały „wrodzone tajemnice na-

tury”. Leon Battista Alberti w dziele *De re aedificatoria* pisał, że piękno polega na harmonii części między sobą w relacji do całości – *jest wartością absolutną estetycznego organizmu, budzącą wewnętrzną radość w duszy ludzkiej, tworzącą niezastąpioną harmonię między człowiekiem a Wszechświatem za pośrednictwem rachunku matematycznego, gry proporcji lub w języku średnich pitagorejskich, zaczerpniętym z Timaeusa Platona*.⁶⁷

Idealne proporcje ciała ludzkiego pod wpływem prac Witruwiusza stały się miarą świata, kształtowanego wedle dwóch fundamentalnych figur – koła i kwadratu. W koncepcji Albertiego można zatem znaleźć pośrednio związek sztuki z ideami Platona. Najlepszym przykładem łączenia wrażliwości artysty z wrażliwością naukową jest sztuka Leonarda da Vinci. Był głęboko przekonany o związkach sztuki z matematyką. Umieścił postać ludzką w centrum wszechświata, wpisana w okrąg i kwadrat. Jego figury i „człowiek idealny” stały się ikoną humanistycznego ideału.⁶⁸

Ten historyczny kontekst pozwala lepiej zrozumieć intencje artystyczne Roberta Kaji ostatniego okresu. Jego abstrakcyjne bryły geometryczne powstają na styku kalkulacji matematycznych z intuicją. To, co abstrakcyjne, co jest ideą, w rzeźbie może być wyrażone poprzez zmaterializowaną formę, a ta ma zawsze indywidualne źródła w ekspresji artysty. Jeśli za idealną bryłę we wszechświecie uznać kulę – kulistą postać mają planety, atom, jądro komórki, to wszystkie inne bryły dadzą się z niej wyprowadzić i w niej zamknąć. Kaja przygotowuje swoje geometryczne formy początkowo w postaci ciętych styropianowych modeli, które są projektem późniejszej realizacji w wybranym materiale. Materiał ma znaczenie w rozumieniu idealistycznej koncepcji tworzywa. Jest podporządkowany koncepcji dzieła, a nie odwrotnie. Ma służyć wyrazowi formy, a nie forma wyrażeniu materii. Jego geometryczne bryły są różnymi wariantami w procesie poszukiwania idealnego porządku. Z ich przekształceń wynikają także funkcje znaczeniowe. Znamienna pod tym względem jest praca *12=12*, którą autor tak sam tłumaczy: *12=12 to zapis procesu zmieniającej się geometrii krzyża równoramiennego w gwiazdę sześcioramienną. Istotne jest, że obydwie figury mają tę samą ilość boków. Przekształcenie gwiazdy w krzyż tworzy kolumnę, obiekt strunowy rejestrujący przestrzennie ewolucję w czasie. To ugięcie przestrzeni formułujące przekształcenie symboli – jednego w drugi – jest modelem historii – ewoluujących emblematów religijnych współzależnych i wytwarzających napięcie znaczeniowo-ideologiczne. Tworzących jednocześnie pewną wartość materialną generującą formę plastyczną zamkniętą w geometrii bryły*.

Tę autorską refleksję artysty można przypisać także innym jego obiektom. Trawestując Albertiego, geometryczne formy Kaji stają się poszukiwaniem „ikony humanistycznego ideału”.

Marek Targoński

Zupełnie inny charakter mają przedmioty wykorzystane przez Marka Targońskiego. Przede wszystkim nie są to przedmioty, które potocznie występują jako autonomiczne. Są to na ogół części większych całości i są elementami sprawczymi urządzeń technicznych. Gdyby zestawzić razem wszystkie te wykonane przez Targońskiego metalowe pojemniki, formy połączone siecią przewodów z silnikami, akumulatorami, wykorzystywane materiały przewodzące i izolujące, elektrolity – można by odnieść wrażenie, że jesteśmy w laboratorium naukowca, a nie artysty. W rzeczywistości punktem wyjścia jego dociekań są procesy chemiczno-fizyczne, których wywołanie nie może obyć się poza podstawową choćby znajomością praw nauki. Ale przecież Targońskiemu nie chodzi o demonstrowanie ćwiczeń z chemii czy fizyki. Jego uwaga jest skoncentrowana nie tyle na twórczości w procesie, a raczej na twórczości odkrywającej niewidoczne dla oka, procesy, w wyniku których rzeczywistość podlega transformacji. Choć jego działania są racjonalne, odwołujące się do naukowego obrazu świata, to jednak wobec instalacji Targońskiego stoimy trochę jak wobec przedmiotów magicznych, ukrywających zagadkę bytu. Dzieje się tak, ponieważ Targoński tworzy sytuację analogiczną do tej, w jakiej znajduje się człowiek współczesny wobec osiągnięć nauki, oddalonych od bezpośredniej sprawdzalności, niedostępnych powszechnej wyobraźni. Przedmioty Targońskiego ulegają przeobrażeniu poza percepcją odbiorcy. Procesy, jakie między nimi zachodzą, nie są do uchwycenia, mają coś z tajemnicy dawnych mechanizmów magicznych, które potwierdzić mają niewzruszalność praw. Zabiegi łączenia poszczególnych przedmiotów i materiałów mają charakter systemowy, np. układu binarnego lub obwodu zamkniętego, w ramach którego zachodzą określone zjawiska przemian. Wykorzystanie jednak podstawowych metod naukowych, jak np. elektrolizy, uruchamiającej proces galwanizacji, nie służy żadnym praktycznym celom. Są to raczej czynności symboliczne, przesuujące znaczenia, które odnieść można do sensów ogólniejszych i pytań filozoficznych, niezmiennie przynależnych sztuce. Dotyczą one problemów autonomii, współzależności i zależności w bardziej uniwersalnym wymiarze niż był poszczególnych przedmiotów, które nieustannie przekraczają raz daną im przedmiotowość. Są one „metaforą epistemologiczną”, w znaczeniu nadanym przez Umberto Eco.

351

Grzegorz Kłaman

Był niewątpliwie liderem nowego ruchu. Jego własną twórczość trudno odzielić od miejsc, które wykreował, skupiając wokół siebie artystów o bliskich postawach ideowych. Od 1984 roku Grzegorz Kłaman prowadził akcje pod gołym niebem w ramach „Galerii Rotacyjnej”, która pojawiała się tam, gdzie artysta i jego dzieło. Potem były „Baraki” na Wyspie Spichrzów. W roku 1985 powstała galeria „Wyspa” na Wyspie Spichrzów, terenie dzierżawionym przez PWSSP, gdzie oficjalnie Kłaman prowadził pracownię techniczną rzeźby plenerowej. Współpracowały tam ze sobą różne formacje, których działania wychodziły poza program uczelni, choć pracownia była jej częścią. „Wyspa” współpracowała z grupą „Tot-Art”. Współtworzyli ją między innymi: Zbigniew Sajnog, Paweł Konnak, Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Artur Kozłowski. Z nimi z kolei współpracowali muzycy z grupy „Miłość”: Mikołaj Trzaska i Tymon Tymański. Poszukiwanie alternatywnych miejsc, wolnych od instytucjonalnych i komercyjnych uwikłań było wspólnym celem. Integracja i poczucie wspólnoty stały się nowym zjawiskiem niezależnego środowiska artystycznego w Gdańsku. Pokolenie Grzegorza Kłamana budowało własne struktury organizacyjne dla swojego ruchu i znajdowało środki dla realizacji zamierzonych celów z wykorzystaniem możliwości, jakie zaczęły stwarzać fundacje. Pierwsza powstaje Fundacja Tot-Artu (1991), zaraz po niej – Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, powołana przez Marka Rogulskiego (1992). Były one pierwszymi legalnymi próbami samoorganizacji anarchizujących grup artystów. Chodziło o to, by mogli funkcjonować poza oficjalnym obiegiem jako osobowość prawna, respektowana przez władzę. W efekcie wspólnych działań powstała inicjatywa powołania otwartych pracowni w zdewastowanym budynku dawnej łaźni miejskiej przy ul. Jaskółczej 1. Dla realizacji projektu powołano fundację Otwarte Atelier (1992). W jej zarządzie znaleźli się Andrzej Awsiej, Grzegorz Kłaman i Marek Rogulski. Fundacja przejęta w użytkowanie, za zgodą miasta, budynek łaźni. Dalszy spór o „Łaźnię”, o jej status organizacyjny i kształt ideowy, stał się przyczyną rozpadu niedawnej wspólnoty. Kłaman dążył do powstania instytucji finansowanej w zrównoważony sposób ze środków publicznych, Rogulski i Awsiej byli temu przeciwni. Pod koniec 1994 roku część artystów, współtworzących fundację „Otwarte Atelier”, opuszcza Łaźnię, a w ich miejsce powstaje w roku 1994 fundacja Wyspa Progress. Wspólnie z galerią Wyspa stają się głównymi partnerami w negocjacjach z władzami miasta o przyszłości Łaźni. Ostatecznie, w czerwcu 1998 roku, zostaje powołane Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, a jej zapleczem programowym staje się „nowa szkoła gdańska”.

Do tej pory istniało pojęcie „szkoły sopockiej” jako jedynie uprawnione dla tego środowiska, związane z jego historią i tradycją. Gdańska uczelnia artystyczna nadal tkwiła w „poodwilżowym”, późno modernistycznym modelu sztuki, uformowanym w opozycji do realizmu socjalistycznego. W warunkach polskiej odwilży



90.
Grzegorz Kłaman
Człowiek dźwigający żółwia,
drewno + stal
230 x 115 x 190 cm
1989

model ten był identyfikowany ze sztuką nowoczesną i jednocześnie „wolną” od dyktatu władzy. Był to jeden z mitów odwilży, poddawany dziś rewizji przez krytykę postmodernistyczną. Przełom nastąpił dopiero w latach 80. Bunt bez względu na charakter i deklaracje jest dobrym sposobem strategicznym dla określenia własnej odrębności. Młodzi artyści gdańskiego środowiska występowali zarówno przeciwko silnie zakorzenionej modernistycznej supremacji obrazu, jak i obecnym śladom w sztuce analitycznej, pozbawionej aspektów krytycznych. Wyspa Spichrzów nadawała różnorodnym akcjom i wspólnie realizowanym projektom szczególny koloryt. Widać to szczególnie wyraźnie w twórczości Grzegorza Kłamana. Jego artystyczne doświadczanie Wyspy Spichrzów, bardziej świadome niż u innych, było postrzeganiem miejsca w porządku zarówno przestrzennym, jak i kulturowym i moralnym. Opozycyjność wobec oficjalnych struktur funkcjonowania sztuki miała kontekst estetycznej i etycznej postawy artysty, który opowiadał się za sztuką zaangażowaną i krytyczną. Takiej roli nie spełniała oficjalna sztuka, zanurzona w estetyzmie i autorefleksji, daleka od problemów społecznych i politycznych – i w rzeczywistości pozbawiona odbiorcy. Identyfikacja miejsca pracy, obecności artysty z istnieniem dzieła, była znamieną dla najwcześniejszych inicjatyw Kłamana, poczynając od pierwszej, powołanej w piwnicach uczelni, pracowni i galerii Underground. W latach 80. jego działania wpisywały się w konteksty polityczne, ale również wymierzone były w estetykę kultywowaną na uczelni, która miała swe przedłużenie w ówczesnym programie BWA w Sopocie. Przestrzeń miasta spełniała rolę galerii pod niebem. Ten specyficzny charakter otwartej galerii wyznaczał efemeryczny status sztuki w niej realizowanej. Artysta powoływał dzieła na krótką chwilę ze świadomością, że zniszczy je niepogoda lub przypadkowy przechodzień. Idea jego sztuki dojrzała i ewoluowała wraz z oszajnymi miejscami.

Rozpoczął w latach 1986–1988 z pozycji klasycznej rzeźby z figurą człowieka jako jej nierozłącznym aspektem. Tradycje zakopiańskiej szkoły Kenara, z której wyszedł, łączył z europejskim nurtem ekspresji. Jego figury „siekiarę grubo ciosane” sprawiały wrażenie ciał odartych ze skóry, jakby nastawione na odczuwanie otoczenia, którym nie była galeria, a pole, kamieniotomy, ulica, wreszcie Wyspa Spichrzów. Miejsce nadawało znaczenie monumentalnym, buntowniczym pozom. Wczesna fascynacja land artem miała z jednej strony podłoże silnego przeżycia związku z naturą, zwłaszcza górami, gdzie się wychował, a z drugiej antykomercyjność ideologii land artu była istotna dla Kłamana ze względu na sytuację polityczną w Polsce w latach 80. W szkole Kenara, w Zakopanem, był zaangażowany w podziemne wydawnictwo im. St. Brzozowskiego. Polityczne konteksty miały także rysunki na śniegu, murach, akcje z ogniem, robione wspólnie z Kazimierzem Kowalczykiem. *Patrząc na to z dzisiejszej perspektywy – mówił w wywiadzie udzielonym Ryszardowi Ziarkiewiczowi – dostrzegam w tamtej aktywności pierwsze próby wyjścia z getta pracowni, uczelni, środowiska i systemu galeryjnego.*⁶⁹

Poszukiwanie miejsca było dla niego *poszukiwaniem innej przestrzeni, innego ładu, mitycznego ładu spełnienia artystycznego.*⁷⁰ Takim „eksterytorium” staje się Wyspa Spichrzów. Porzuca tam figurę człowieka na rzecz szeroko pojmowanego

69. *Pesymistyczna odkrywka* Grzegorza Kłamana, „Magazyn Sztuki”, 1994, nr 4, s. 13.

70. Tamże.

otoczenia. Przechodzi na pozycję sztuki ziemi, a ta, którą miał pod nogami, uświadamiała mu wielowarstwowość pokładów historii i kultury w sensie dosłownym i przenośnym. Grzebiąc w niej, niczym archeolog, napotykał wciąż nowe fragmenty przeszłości, co prowokowało go do działań odwrotnych – zakopywania tego, co produkuje dzisiejsza cywilizacja: książek, przedmiotów, różnych materii organicznych. Tak zrodziła się w jego twórczości idea „archeologii odwrotnej”. Wyspa Spichrzów z kikutami ruin i śladami przeszłości prowokowała Klamana do zaanektowania jej jako totalnej instalacji historii. Miejsce jest elementem konstytutywnym prac powstałych na Wyspie, a język, jakim się artysta posługuje, można powiedzieć uniwersalny, zbiega się z ogólnymi tendencjami, jak kreowanie dużych przestrzeni pozagaleryjnych, monumentalizm form o para-architektonicznym charakterze. W tym jednak globalnym języku artystycznym nie gubi się tożsamość artysty i jego własna lokalność. Stworzona przez Klamana idea miejsca – Wyspy – jest tożsama z własnym lokalnym rodowodem i jednocześnie jest kreowaniem miejsca uniwersalnego, przekraczającego lokalność. Używając znanych powszechnie symboli, nadaje im dodatkową interpretację, jak w wypadku krzyża z *Wieży gnozy*: *Mój krzyż jest symbolem wektorów świata i jednocześnie znakiem osadzenia człowieka w świecie, tak jak to ma miejsce w różnych kulturach, które wyznaczają symboliczne centrum wszechświata, wokół którego toczy się życie. Dla mnie tym miejscem jest Gdańsk, ale również moja sztuka, która sytuuje mnie pomiędzy wschodem a zachodem Europy.*⁷¹

Kolejnym ważnym wątkiem związanym z Wyspą były instalacje i monumenty. Z formalnego punktu widzenia instalacja jest techniką artystyczną, która ze swej istoty przywraca rzeźbie jej utracone od czasu modernizmu miejsce. Instalacje Klamana łączyły zainteresowanie land artem i fascynację architekturą totalitarną (od egipskiej, rzymskiej przez faszystowską po socrealizm), która była nie tylko manifestacją siły, ale także zniewalającą obietnicą nieśmiertelności. *Monumenty* Klamana przywoływały charakterystyczne, powtarzalne w każdej epoce cechy formalne budowli totalitarnych. Wskazywały też na niebezpieczny, doprowadzony do absurdu mechanizm racjonalizmu. Komentarzem artysty było użycie dekonspirujących środków – korodujących materiałów, naruszenie zasad proporcji i symetrii, co powodowało wrażenie niestabilności i nietrwałości monumentów, jakby na przekór ideologii, która je powołała.

Przetomową instalacją, jaka powstała na Wyspie, była, wspomniana już, *Wieża gnozy* (1991). Obok drewna i blachy cynkowej jako tworzywo pojawiło się mięso. Autor tak opisał realizację: *Symbol zabicia ciała i przekroczenia go – krzyż z blachy cynkowej jako emblemat promieniający prawdziwym mięsem – równoramiennność, równobocznosc – «wieża»: z każdego narożnika kłoda drzewa – w czterech kierunkach świata, w wydrążeniach pulsuje struga mięsa – żywica, antynomie wirują i milkną, mięso otula jądro nicości bytu – namacalne i enigmatyczne przerażające medium, wieże powstają i są obalane, konstrukcje dźwigają światopoglądy wobec ponadczasowej mięsności.*⁷²

⁷¹. Tamże, s. 14.

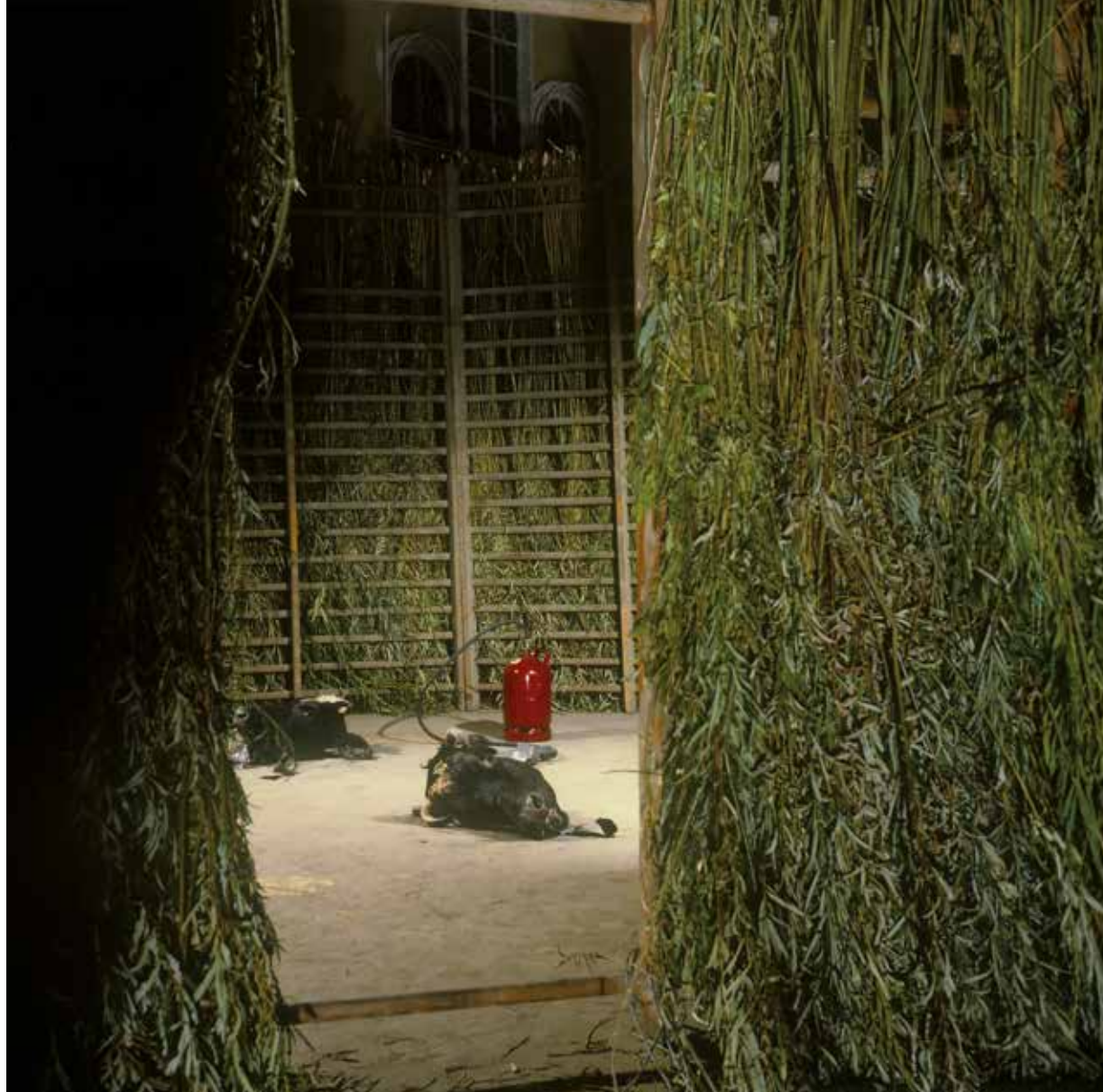
⁷². G. Klamana, „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1, s. 12.

⁷³. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 234.

Mięsność pojawia się w sztuce Klamana jako kategoria filozoficzno-artystyczna. Mięso jest materią życia, jego ucieleśnieniem z nieodwołalnym końcem. Inspirującym autora odniesieniem była książka Jolanty Brach-Czainy *Szczeliny istnienia*. Z niej to wyprowadził swoistą „metafizykę mięsa”, wskazanie na cielesną, „mięsną” postać istnienia: *Jest jedno ciało, wspólne ciało świata, które samo sobie ofiarowuje się nieustannie. Żywy cierpiący oddech. Odradzanie się przez pochłanianie innych wydaje się tu neutralne moralnie, gdyż każdy unicestwia i sam jest unicestwiany, przyjmuje ofiarę i sam się ofiarowuje. W tej krwiożerczej, ofiarnej wspólnotcie dana jest wzajemna szansa.*⁷³

Istotą bytu staje się nieustanne przeistaczanie, którego źródłem energii i formą istnienia jest mięso, jako struktura biologiczna (*medium bio*). Trwamy więc w trudzie przeistaczania i nie możemy się od niego uwolnić. *Emblematy* i *Sarkofagi* (1993/1994) mówią o daremnym trudzie powstrzymywania tego procesu. Artysta wykorzystuje organy ludzkie (mózg, jelita, ucho), lokując je w metalowych monumentach, gdzie są chronione przed ostatecznym rozpadem za pomocą różnych zabiegów, jak konserwowanie, dotlenianie, opakowanie. Prace te można interpretować w kilku płaszczyznach – jako przywołanie najdawniejszej funkcji sztuki, której istotą było zawładnięcie czasem i wyjście poza biologiczny czas dany człowiekowi. W kontekście rzeźbiarskiej tradycji widzenia człowieka jest to zastąpienie jego figury fragmentami ludzkiego wnętrza i to tymi, które ulegają najszybciej rozkładowi. Kontekst estetyczny jest tu jednak najmniej istotny. Cieleśność interesuje Klamana jako wartość uniwersalna, na płaszczyźnie dyskursu filozoficznego i etycznego. Nim sięgnął po ludzkie szczątki, wykorzystywał mięso zwierzęce. W pracy zatytułowanej *Koryto* (1988) mieszał rozkładające się mięso z książkami. W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (1992) odcięte krowie głowy zestawiał z instalacją gazową. Relacje zestawień dokonują się według przeciwieństw tego, co duchowe i co materialne – produkty intelektualne – trwałe z pozoru idee i sfera przemijająca, biologiczna. W rzeczywistości jednak opozycja nie jest jednoznaczna. To, co miało być niezniszczalne, jest równie ułomne i ulega deformacji, rozchwianiu, jak owe monumenty zatapiające się w podłożu. Materiały, jakich używa Klamana, nie są z kategorii estetycznych. Co więcej, sięgając po organy ludzkie w charakterze tworzywa, przekracza granice powszechnie uznawanych norm, zwłaszcza w takim kraju jak Polska, gdzie istnieje szczególny szacunek dla śmierci i zmarłych, a dysponowanie organami ludzkimi, nawet w celach ratowania życia, napotyka barierę sprzeciwu. Użycie ich przez artystę jest traktowane jako profanacja, choć ich obecność w laboratorium medycznym nie budzi żadnych zastrzeżeń. Sztuka Klamana dotyka też granic artystycznego doświadczenia i wchodzi w obszary zawłaszczane dotąd przez naukę, medycynę, politykę.

Wieża gnozy była przetomowa nie tylko ze względu na pojawienie się nowej problematyki związanej z cielesnością, ale też ze względu na fakt wkraczania w nowe, już poza Wyspą Spichrzów, miejsca. Odmieniona sytuacja społeczno-polityczna w kraju, pojawienie się demokratycznych struktur państwa zmienia



91.
Grzegorz Kłaman
Ogród rozkoszy ziemskich
instalacja
1992



92.
Grzegorz Kłaman
Emblematy
instalacja
1993

strategię działania artysty, który z miejsc marginalnych, opuszczonych wkracza w przestrzeń oficjalnych instytucji. W roku 1993 Ryszard Ziarkiewicz w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie prezentuje jego *Emblematy* i *Monumenty*. Artysta nie chce już funkcjonować w miejscach peryferyjnych, ograniczających obecność sztuki do specyficznego i niewielkiego tylko kręgu odbiorców. Chce być teraz ze swą sztuką w centrum życia publicznego.

Pneúma (1996), pokazywana w Sali Białej Ratusza Głównego Miasta, była instalacją, której idea związana była z miejscem reprezentującym władzę. Dla Klamana Ratusz to monument naznaczony symboliką władzy. Stalowe kolumny jego instalacji zakłócają zabytkową architekturę, ale i w jakiś sposób do niej nawiązują. Są bowiem cytatem stylistycznym, symbolizującym kulturowe dziedzictwo, zawłaszczane przez różne systemy totalitarne dla wspierania autorytetu władzy. Instalacja kontynuuje dwa istotne w twórczości Klamana wątki – zainteresowanie problematyką ciała i architekturą totalitarną, rozwijane w kontekście różnorodnych dyskursów o represji władzy, stymulującej zakres i formy programów nauki, kultury i sztuki.

Swoją „metafizykę mięsa” budował, opierając się na komentarzu czerpanym z książki Jolanty Brach-Czajny *Szczeliny istnienia*. *Pneúma* czerpie cytaty z książki Michela Foucaulta *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*.⁷⁴ Ciało jest nośnikiem znaków, a zmieniający się do niego stosunek jest wyrazem zmieniających się ideologii. Instalacja ta zdaje się demistyfikować także samą sztukę służącą mitologizowaniu władzy. Klasyczne kolumny, tak charakterystyczne dla totalitarnych budowli, artysta zestawił z nieregularną stalową konstrukcją z hakami, której podstawą był szklany pojemnik z ludzkim okiem. Na haku zawiesił odlew własnej głowy i draperię jako rekwizyty przebrzmiałego języka sztuki, jeden ze sposobów wizualizacji ciała.

Pneúma, jak i wcześniejsze prace, mówi o nieuchronności przemijania, bez względu na ideologiczne systemy racjonalizowania i znumifikowania tego procesu, w którym bierze udział także sztuka. Monumenty, kolumny, bramy Klamana mają też szerszy wymiar interpretacyjny – dekonspirują dwuznaczną rolę sztuki, uwikłanej w różne ideologie totalitarne. W kontekście lektury książki Foucaulta, traktującej o metamorfozach metod represjonowania ciała w systemie sądowym, *Pneúma* wpisuje się w dyskurs o technologii sprawowania władzy, która przejmie kontrolę nad kulturowymi wzorcami.

Gwałtowny protest, jaki budzi fakt użycia ludzkich szczątków, zdaje się potwierdzać tezę o reglamentowaniu wiedzy przez ideologie. Ludzkie preparaty w laboratorium są normą, zgodnie z którą nauka włada niewygodnym dla powszechnej świadomości obszarem wiedzy o ciele. Wprawdzie prosektoria nigdy nie były obce artystom. Ciekawość ciała skłaniała ich, mimo groźby surowej kary, do tajemnego wykonywania sekcji anatomicznych (w XV wieku większość takich sekcji wykonywali właśnie artyści). Jednak wiedza o ludzkim ciele służyć miała

⁷⁴ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Warszawa 1998.

⁷⁵ Katalog wystawy *Negocjatorzy sztuki*, Gdańsk 1999.

nie prawdzie anatomicznej, ale prawdzie artystycznej – abstrakcyjnej idei piękna. Temat ciała i śmierci istniał w sztuce od zarania dziejów. Nigdy jednak nie przybierał tak dramatycznego wyrazu jak teraz. Oswajanie śmierci było odziewaniem jej w kolejne mitologiczne kostiumy i symbole. Sztuka wykształciła własne wizerunki ciała oparte na kanonie zmieniającej się estetyki, która dotyczyła jednak bardziej dialogu form, niż treści, które te formy starały się ukryć.

Klaman, wyprowadzając ludzkie szczątki z laboratorium, świadomie przekracza zarówno tradycje artystyczne, jak i przyjęte normy etyczne i obyczajowe. To także wizerunki ciała, tyle że zastrzeżone i zawłaszczane przez naukę. Jednak *nie ma wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy* – ta i inne myśli Michela Foucaulta, jak: – *władza produkuje wiedzę* – są przesłaniem programu i strategii artystycznej Klamana. Reakcja polityków na niektóre tematy potwierdzać tylko może fakt reglamentacji wiedzy, zależnie od aktualnie panujących ideologii. Zaangażowanie najbardziej zagorzałych konserwatywnych polityków w zwalczanie twórczości Klamana, w reakcji na *Anatrophę* pokazywane na wystawie *Negocjatorzy sztuki* (1999) w Łaźni, nie było przypadkowe. Choć wizerunki płodu były tylko fotografiami, a nie autentycznymi, jak w poprzednich instalacjach, preparatami ludzkimi, to jednak wzbudziły dużo więcej emocji. Świadczy to tylko o tym, że *Anatrophami* naruszył Klaman sferę ideologii rządzących prawicowych partii, odwołujących się do wartości chrześcijańskich.

Prac Klamana nie sposób postrzegać poza ideologią władzy, która jest znaczącym odniesieniem kontekstualnym programu artystycznego. Ze swej natury dyskursywne prace podejmują najbardziej drażliwe społecznie tematy i ujawniają mechanizmy ich skrywania czy manipulowania nimi. W wywiadzie, publikowanym w katalogu wystawy *Negocjatorzy sztuki* artysta powiedział wprost: *Obecnie rządzący nurt prawicowy, bardzo konserwatywny, o zabarwieniu fundamentalno-katolickim, stwarza sytuację dezaprobaty dla bardziej radykalnych działań artystycznych [...]*.⁷⁵ Reakcja na *Anatrophę* pokazała, jak dalece zideologizowanym przedstawieniem jest obraz płodu. Kościół sprzeciwiający się aborcji rezerwuje sobie prawo do postugiwania się drastycznymi przedstawieniami, których funkcją jest psychiczna presja i manipulacja emocjami.

Wydaje się, że strategia artysty jest skuteczna. Reakcja na jego działalność artystyczną jest rodzajem interakcji, którą należy wpisać w poetykę dyskursywności dzieła. Integralną częścią dzieła wydaje się także sam autorski komentarz i dyskusja, jaką za pośrednictwem mediów wiedzie. Niezaprzeczalnie można powiedzieć, że jako artysta istnieje w przestrzeni publicznej. Spełnił się więc jego strategiczny cel. Ukoronowaniem owego artystycznego spełnienia jest współrealizacja wystawy *Drogi do wolności* w historycznym miejscu wybuchu wydarzeń sierpniowych, miejscu, które dziś jest w szczególnie sposób naznaczone polityką i ideologią.

Intrygujące jest zarówno to, iż propozycja realizacji tak ważnej politycznie wystawy została skierowana do Łaźni, jak i to, że przez niedawnych opozycjonistów



93.
Grzegorz Kłaman
Bramy
Na pierwszym planie **Brama II**
w głębi **Brama I**
stal
2000

została przyjęta. Kłaman potraktował zlecenie jak wyzwanie. Nie zamierzał podporządkować się memorialnej tradycji, a raczej chciał zachować swój krytyczny do niej dystans. W udzielanych wywiadach twierdził, że tylko krótki czas przeznaczony na realizację wystawy uchronił jego projekt przed odrzuceniem. Projekt został zrealizowany w 2000 roku, w 20. rocznicę powstania Solidarności. W sensie formalnym był odważnym zaprzeczeniem narodowo-patriotycznej tradycji pomnikowej, jakiej można by oczekiwać w miejscu upamiętnienia historycznego zdarzenia. Założenia przestrzenne dwóch bram, usytuowanych na terenie stoczni, nawiązują do idei jego wcześniejszych monumentów. *Brama I* ma kształt dziobu okrętu. Przechylone burty sprawiają wrażenie destabilizacji, jakby zapadania się formy. Korodująca powierzchnia stali, mimo monumentalności, nadaje formie wrażenie destruktu. Technologia nawiązuje do produkcji okrętowej jako symbolicznego kontekstu industrialnego Stoczni Gdańskiej i jej powiązania z upadłym systemem. We wnętrzu widz staje pomiędzy ciągiem napisów wyświetlanych po obu stronach burty. Są to hasła i slogany ideologii komunistycznej zestawione kontrastowo z sentencjami niezależnych myślicieli i opozycjonistów. Odbiorca staje wobec nich zdezorientowany. Dodatkowo przechylona burta powoduje, że doznaje wręcz fizycznego zawrotu głowy. W intencjach autora jest to przestrzeń indywidualnego doświadczenia historii, bez indoktrynacji i jednoznacznych odpowiedzi. Tak pomyślana przestrzeń wpisuje się w formułę dialogu społecznego.

Brama I zdaje się mówić o rozpadzie wszelkich jednoczących totalitarnych ideologii. Podobne funkcje znaczeniowe ma *Brama II* połączona z *Bramą I* rodzajem rampy. Swą formą nawiązuje ona do nigdy niezrealizowanego projektu pomnika *III Międzynarodówki* Władimira Tatlina. Dekonstrukcja tej interesującej wizji rosyjskiego awangardzisty jest chyba czymś więcej niż symbolem klęski komunistycznej ideologii. Jest też swoistym *memento* dla idei artystycznych uwikłanych w propagandę ideologiczną. Paradoksalnie jednak sztuka awangardy rosyjskiej przetrwała w dziedzictwie sztuki nowoczesnej. Jedno z wyświetlanych na burcie haseł dotyczy sztuki wprost: „polityczna neutralność sztuki jest zbyt często nadużywany alibi”. Kłaman wie, że dyskurs na kilku poziomach, jednym z nich jest także sztuka. Opowiada się za sztuką zaangażowaną, ale zachowującą krytyczny dystans. A jednak artysta, w najlepszej wierze, sam uwikłał się w ideologiczny alians w władzę. Zmiana kontekstu politycznego unieważniła jego dzieło, w mojej ocenie jedno z najważniejszych. Decyzją dewelopera, monumenty Kłamana zostały zepchnięte z historycznego szlaku „Drogi do wolności” na marginalne obrzeża terenu stoczni. Ich ostateczne miejsce nie jest jeszcze znane. Ważne przestanie dzieła, jego idea związana z wielkim ruchem wolnościowym lat 80., po dwóch dekadach przegrywa, nie po raz pierwszy w historii, z partykularnym interesem i polityką.

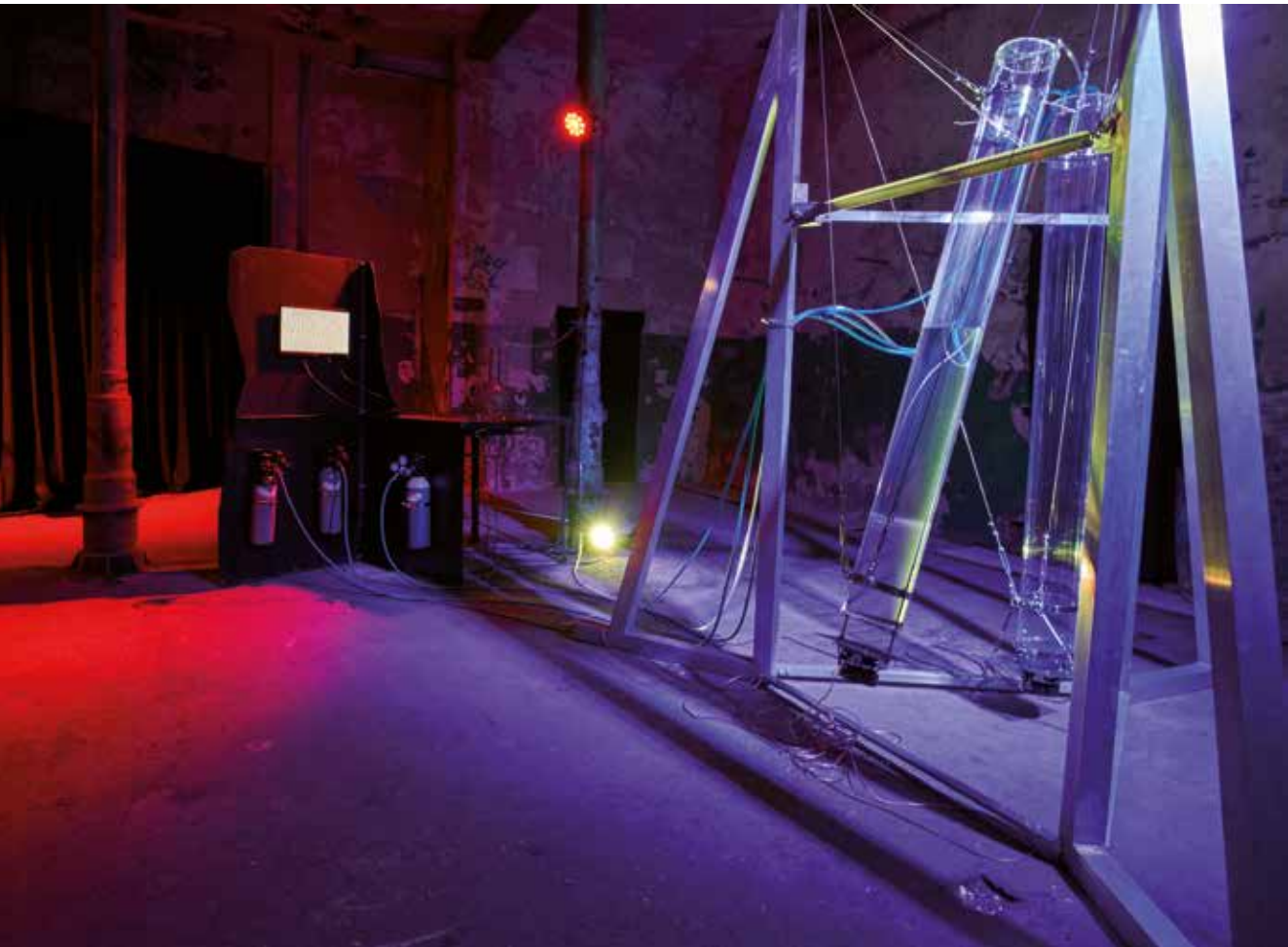
Niewątpliwie wielowymiarowa działalność Grzegorza Kłamana łączy jego aktywność z kolejnymi miejscami, gdzie powstaje sztuka. Jego autorytet pedagoga wzmacnia pozycja artysty i twórcy szeregu inicjatyw, jakie powstawały w ramach prowadzonej przez niego fundacji „Wyspa Progress”. Wyspa, jako zjawi-



94.
Grzegorz Kłaman
Izba pamięci Lecha Wałęsy
instalacja
2005

ska łączące różne obszary aktywności artystycznej, kreowała dla ich zaistnienia wciąż nowe miejsca, na przekór niesprzyjającym sytuacjom. Tymi miejscami była najpierw Wyspa Spichrzów, potem tereny dawnej Stoczni Gdańskiej, gdzie przez 10 lat funkcjonowała Modelarnia (do czasu jej wyburzenia) i powołany przez fundację Instytut Sztuki „Wyspa”. Zmiana miejsca wiązała się z przededefiniowaniem strategii i celów. Inspirował charakter opuszczonych miejsc, zdezastrowanych, a jednocześnie naznaczonych historią, tą odległą, jaką były ruiny Wyspy Spichrzów i tą bliższą, jaką była Stocznia Gdańska. Idea „archeologii odwrotnej” wobec wielowiekowych warstw kulturowych, ukrytych w ziemi, dopisywała kolejną, współczesną. Wyspa Spichrzów stała się dla artystów szczególnym „eksterytorium”, zaanektowanym dla totalnej instalacji, łączącej przeszłość z teraźniejszością. Z kolei wieloletnia działalność Modelarni koncentrowała się na aktualnych aspektach stoczni „posolidarnościowej”, rozparcelowanej pomiędzy nowych właścicieli, na prywatne interesy. Łącząc sferę projektów artystycznych z projektami badawczymi, Modelarnia inicjowała dyskusję na temat przyszłości. Artyści na nowo próbowali zdefiniować tereny postoczniove jako ważny społecznie i kulturowo obszar, respektujący idee Solidarności. Po zniweczonych planach przekształcenia Instytutu Sztuki w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Kłaman po raz kolejny przenosi działalność, tym razem poza miejskie uwarunkowania, w otwartą przestrzeń tak Wyspy Sobieszewskiej. Miejsce „puste” i wolne od jakichkolwiek wcześniejszych kulturowych oznaczeń. Jedynie bezpośredni kontakt z otaczającą przyrodą staje się kontekstem dla ponownego przededefiniowania sztuki. Bio art jest w zasadzie kontynuacją wątków „mięsności” i „cielesności” obecnych już we wcześniejszej twórczości Kłamana. Wykorzystywanie w twórczości metod współczesnej biologii i biotechnologii, wykorzystywanie różnorodnych form życia jako materii artystycznej staje się teraz centrum zainteresowania Kłamana i nowego projektu artystycznego, zapoczątkowanego na uczelni w prowadzonej przez niego Pracowni Działań Transdyscyplinarnych i rozszerzonego o plenery na Wyspie Sobieszewskiej. Ich problematyka lokuje się w tradycyjnej dychotomii Kultura i Natura, stawia jednak nowe pytania z perspektywy współczesnej ekologii. Cykliczne plenery „Natura +” są realizowane przy współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. Każda edycja ma innego partnera: ASP Wrocław, UMCS Lublin, Politechnika Gdańska, UG – Wydział Biologii, także Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, z udziałem fundacji „Wyspa Progress”. Formuła warsztatów plenerowych, powiązana z laboratoryjnymi doświadczeniami we współpracy z naukowcami, koncentruje się na lokalnym biotopie Sobieszewa. W szerszej jednak perspektywie dotyczy ogólnych refleksji na temat groźnych dla ekosystemu skutków niekontrolowanej działalności człowieka.

Wyspa to nie tylko budowanie kolejnych miejsc i związanych z nimi projektów artystycznych, to także, a może przede wszystkim, budowanie świadomości artysty – nie pięknoducha, żyjącego w izolacji własnego świata sztuki, a obywatela zdolnego do tworzenia alternatywnych relacji wspólnotowych. Istotą współpracy wspólnoty jest poczucie wolności, bo tylko w strefie wolności możliwy jest spór, równoprawność sądów i postaw. Wychodzą one poza obszar sztuki, w poszu-



95.
Grzegorz Kłaman
Hell of Gnosis
instalacja
2024

365

kiwaniu jej relacji z programami badawczymi na styku nauki, nowych technologii, współczesnych teorii życia społecznego i kulturowego. U podłoża tak szerokiej perspektywy podejmowanych projektów Wyspy jest poczucie niezgody na otaczającą rzeczywistość. Stąd obecność wątku krytycznego i kontekstu politycznego. Różnorodne i wszechobecne aspekty władzy obecne były już we wczesnej twórczości Kłamana. Ich uzasadnienia szukał w refleksji filozoficznej Michela Foucaulta. Wiele jego prac wpisuje się w dyskurs o technologii sprawowania władzy, która przejmuje kontrolę nad wzorcami kulturowymi. Rzeczywistość dostarczała mu realnych faktów. Walka o wolność słowa i artystycznej wypowiedzi nie była abstrakcją. Nieustannie zderzał się z konserwatyzmem, konformizmem, a czasem indywidualnymi ambicjami, które były przyczyną przegranej niektórych inicjatyw. Przegraną była utrata wpływów w Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, zniweczony projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

To, co początkowo działo się poza oficjalnym obiegiem, dzięki powołaniu autonomicznej Katedry Intermediów w 2006 roku stworzyło warunki do rozwoju interdyscyplinarnych sojuszy w ramach edukacyjnego programu akademickiego. W ich tworzeniu rola Kłamana jest nie do przecenienia, zwłaszcza, że wsparta autorytetem artysty i konsekwentnym rozwojem jego własnej twórczości. W praktyce artystycznej wiodła od land artu, przez performances, sztukę ciała i jego fragmentaryzację do elementów biologicznych i organicznych, do bio artu. Sztuka i nauka znajduje nowe relacje we współpracy z naukowcami. Zespołowość realizacji projektów zmienia perspektywę widzenia indywidualizmu artysty i procesu tworzenia. Projekt *Hell of Gnosis* jest programowym przykładem.

Hell of Gnosis

Projekt ma na celu zwrócenie uwagi na katastrofalny stan naszej planety, na nadchodzące zmiany, których konsekwencji już prawdopodobnie nie będziemy mogli żadnym wysiłkiem odwrócić, pchani siłą naszych osiągnięć kosztem ekosystemów i innych żywych istot... Tytułowa gnoza jako podstawa filozoficzna stawia krytyczne pytania o sens ludzkiej egzystencji znaczonej nieustającym cierpieniem i przemocą... – czytamy w folderze wystawy *Laboartorium*, której otwarcie miało miejsce w postoczniovym budynku przy ul. Dokowej 1.

Już samo wejście w mroczną przestrzeń ze śladami minionej historii było wyjściem poza bezpieczną strefę dobrze znanych przestrzeni galeryjnych z ich odświeżającymi rytuałami wernisażowymi. Zwłaszcza dla osoby wychowanej na tradycyjnych wartościach sztuki. Wymagało to otwarcia na całkiem nowe doznania i przeformowania znanych pojęć, by zrozumieć, poznać i wystawę opisać. Poznanie, jakiego doświadcza odbiorca, dokonuje się na kilku poziomach – zrozumienia środków, jakimi się posługują artyści i rzeczywistości, do jakiej się odwołują. Pierwszym doznaniem było dla mnie doświadczenie nieprzystawalności wyobrażenia laboratorium naukowego jako miejsca sterylne ze zrujnowanymi pomieszczeniami

budynku, którymi widz przemieszczał się trochę jak po pełnym tajemnic labiryncie, odkrywając w półmroku kolejne obiekty, o niejasnym przeznaczeniu. Ich funkcje i znaczenie wymagały jednak odautorskiego komentarza, którego dostarczali autorzy projektu, oprowadzając widzów po wystawie.

W założeniu twórców projektu organizacja artystycznego laboratorium w tym właśnie historycznym miejscu miała symboliczne znaczenie. Zdegradowana przestrzeń ze śladami destrukcji jest swoistym krajobrazem urbanistycznym po upadłej przemysłowej przeszłości miasta. Została skonfrontowana z postindustrialną technologią i jej naukowymi procedurami. Tak więc miejscem prezentacji nie jest galeria, a przestrzeń gotowa. Wystawione w niej przedmioty stanowią system współzależności. Widz zostaje „uwikłany” w przedstawiony świat, w którym przedmioty przeniesione w nowe pole semantyczne, umykają powszedniemu doświadczeniu. Wykorzystany sprzęt laboratoryjny czy niektóre procedury badawcze nie powodują, że znajdujemy się w laboratorium naukowym. Przeciwnie, wydaje się, że wyprowadzenie ich z laboratorium w niekonwencjonalną przestrzeń wystawową (z historycznymi odniesieniami) oddala funkcje badawcze na rzecz symbolicznej reprezentacji obiektów nowego świata, jaki tworzymy. Idea projektu artystycznego i miejsce są powiązane.

Science art jest stosunkowo młodym nurtem, w którym sztuka i nauka wchodzi w interakcję, łącząc różne formy artystyczne z badaniami naukowymi, wykorzystując jej procedury i narzędzia. W praktyce artystycznej istotna jest multikompetencyjność zespołu twórczego. Przeczy ona tradycyjnemu mitowi geniuszu artysty jako wybitnej indywidualności, kierującej się natchnieniem. Autorami projektu *Hell of Gnosis* są: Grzegorz Klamana, Piotr Mosur, Wojciech Radtke, Maciej Śmiałowski (chirurg) oraz współpracujący z nimi: dr hab. Katarzyna Janowska – profesor Politechniki Gdańskiej, Katedry Technologii w Inżynierii Środowiska, Wojciech Tokarczyk – programista, Marcin Zieliński z pracowni technologii dźwięku ASP w Gdańsku i Mariusz Borzyszkowski – odpowiedzialny za intermedialne efekty VR.

Dzień otwarcia wystawy (19 sierpnia) był upalny. Wejście do budynku nie gwarantowało cienia ani chłodu, przeciwnie. Pierwsze pomieszczenie buchnęło jeszcze większym żarem rozpalonych grzejników. Fizycznym doznaniem temperatury – mówił Piotr Mosur – chciał wprowadzić widza w problematykę klimatyczną. Podaje dane Amerykańskiego Centrum Prognoz Środowiskowych. Lipiec 2023 roku był najcieplejszym miesiącem w historii pomiarów średniej temperatury globu. Stworzył rodzaj otoczenia przedmiotami tak pospolitymi, jak plastikowe meble ogrodowe. Koją się z relaksem w otoczeniu przyrody. Pod wpływem temperatury uległy stopieniu. Plastikowy destrukcyjny śmietnik niebezpiecznych odpadów. Wybór przedmiotów, ich użytkowych funkcji i materiału nie jest przypadkowy, przywołuje bowiem konotacje odnoszące się do zdegradowanego środowiska i zmian klimatycznych, za co sami ponosimy odpowiedzialność. Przywołany najstarszy symbol słońca, rozwinięty w hinduską swastykę, zawłaszczoną później przez systemy autorytarne ma odniesienie do rosnącej mocy słońca i naszej bezradności wobec jego niszczącej siły.

Kolejne pomieszczenie należy do Grzegorza Klamana. *Chaos* – istotna część to intrygująca głowa jelenia, rodzaj maski i czarna kurtyna. Żeby zobaczyć, co za kurtyną, maskę należy włożyć na głowę, a wtedy ujawnia się widzowi mroczna wizja człowieka tonącego w bagnie toksyn, środowisku, jakie sam stworzył. Czemu głowa jelenia, czy tak widzi zwierzę, dopytuję autora. Nie widzę tu deklarowanego związku z nauką. Wiemy już, jak widzi koń, pies czy pszczoła, jak reagują na otoczenie, jak się z nim komunikują. Ale, jak przekonuje mnie Klamana, nie o tym ta praca. Chodziło mu o spojrzenie „innego”, „nie-ludzkiego”, głowa jelenia jest przypadkowa. Dzięki temu widzimy obraz, jakiego nie chcemy widzieć jako ludzie. Na oczach mamy zasłoniętą przykrywającą skutki dewastujących środowisko wciąż rozwijanych technologii. Tak czy inaczej, upieram się, „innym” jest on sam, a wizja chaosu jest jego autorskim spojrzeniem – artystyczną metaforą katastroficznego obrazu świata.

Do technologii Grzegorz Klamana zachowuje krytyczny dystans.

Wszystko, co konstruujemy ma dwa wektory. Z jednej strony kieruje nami chęć poznania, ale z drugiej narzędzia poznawcze same się zautonomizowały, stały się potworami. Wchodzą w nasze ciała i nasze umysły. Stworzyliśmy technologię, która zawładnęła nami. Bez niej jesteśmy bezradni, nie jesteśmy już w stanie istnieć. Stworzyliśmy demoniczną strukturę opresyjną w stosunku do świata biologicznego, który jest miękki, interaktywny, dopasowuje się. Technologia jest twarda, brutalnie wchodzi w organiczny świat. Żyjemy w micie dobrej nauki, ale to tylko legenda, która ma też swoją mroczną stronę. Oczywiście wykorzystywane przez nas narzędzia naukowe bierzemy w cudzysłowie.

Projekt Klamana *Inne życie* jest sensualizacją hipotezy naukowej o prapoczątku. Centralnym elementem jest metalowa konstrukcja. Spina ona dwie pleksiglasowe tuby. Pojemnik z sinicami przywołuje skojarzenia z praooceanem i pierwszymi organizmami, które uwalniały tlen, zmieniając atmosferę na Ziemi. Drugie naczynie symbolizować ma atmosferę przyszłości o zmiennych parametrach. Oba pojemniki stymulowane są efektami dźwiękowymi przetworzonymi poprzez algorytm pobierający dane satelitarne w czasie rzeczywistym. Z kolei efekty dźwiękowe powodują drgania całej konstrukcji. Praca ma charakter interaktywny. Powiązania poszczególnych jej elementów uwalniają proces wzajemnie uwarunkowanych reakcji. Jest swojego rodzaju metaforą życia, na które wpływ mają różnego rodzaju zjawiska, jak trzęsienia ziemi, tornada, wyładowania atmosferyczne, odczytywane poprzez ujawniane dane satelitarne. Tak więc życie staje się zapisem informacji. Informacja jest dostępną dla artystów narzędziem, po które sięgają, jak malarz po kolor. Jak pierwsi plenerzyści odkrywali dla malarstwa naturę, dysponując jedynie własnym wzrokiem, tak artyści science artu odkrywają naturę na nowo, wchodząc w głąb jej ukrytych dla wzroku aspektów. Sięgają po narzędzia, jakie oferują im współczesne nauki przyrodnicze oraz informatyczne. W jakimś sensie, programowa dla wystawy praca zespołowa, *Hell of Gnosis*, to monumentalna instalacja składająca się z dwóch połączonych części – szklanych naczyń wypełnionych zespołem aminokwasów, który teoretycznie miał wpływ na powstanie życia na ziemi, oraz monitora przekazującego przetworzone informacje pobierane z bazy danych udostępnianych przez satelity meteorologiczne. Dane dotyczące poziomu wód, temperatury,

składu i jakości powietrza mierzą boje rozmieszczone na całym świecie. Program przekształca dane na impulsy modyfikujące niektóre aspekty instalacji. Choć praca nie wykorzystuje różnorodnych możliwości interaktywności między systemem naczyń z wodą a danymi i nie jest ich ilustracją, to jednak uświadamia wpływ zmian klimatycznych na stan mórz i oceanów. Instalację odbieram jako symboliczną wizualizację organizmu biosfery, której ziemia, powietrze i woda są integralną, symbiotyczną całością.

Wydaje się, że woda jest nadrzędnym motywem, łączącym większość prac. Jest także tematem filmu Wojtka Radke z kompozycją dźwiękową Irka Wojtczaka, *We the Water*. Jest chyba jedyną pracą, w której sprzężone bodźce wizualne i dźwiękowe wywołują pozytywne reakcje estetyczne i emocjonalne. Życie wyłania się z wody i my w 65% się z niej składamy. Wyjątkowa, przetworzona elektronicznie muzyka Wojtczaka sprawia, że znikają ograniczające ramy ekranu. Zyskuje na tym przestrzeń obrazu, który jest kompilacją falującej wody, uformowanej przez nią rzeźby piasku dna i światła. Siłą kompozycji jest jej sugestywność. W słuchawkach słyszymy muzykę morza, niczym śpiew humbaków i mamy wrażenie, że się w niej zanurzamy.

Po tym emocjonalnym wytchnieniu czekają odbiorcę silne wrażenia. Instalacja *Knockout Pigs* Macieja Śmietańskiego, lekarza i chirurga, uchyla kolejną zastonę laboratoryjnej praktyki, która pozostaje poza powszechną świadomością. Należy ona do sfery ukrywanej przez naukę. Dotyczy zmodyfikowanych genetycznie świń, których nerki nie są rozpoznawalne jako ciało obce przez układ immunologiczny człowieka. Zapotrzebowanie na te narządy do przeszczepu generuje rynek wartości około 14 miliardów dolarów za blisko 5–7 lat. Nową erę przeszczepów zapoczątkowały świniom imionach Noel, Angel, Star, Joy i Mary. Maciej Śmietański w świadomości drastyczny sposób uświadamia nam procedurę utrzymywania świni w stanie wegetatywnym, by jej nerki były przydatne człowiekowi. Użył zwierzęcia zatopionego w formalinie, podłączonego do autentycznej aparatury medycznej, podtrzymującej życie. Z góry jednak uspakajał wstrząśniętych widzów, że to tylko symulacja i że świnia jest martwa. Wyjaśniał widzom intencję swojej pracy. To, co w filmie Lindsaya Andersona z lat 60. było surreálną wizją szalonych lekarzy, hybryda człowieka i świni stała się faktem. Kontekst filmu *Olucky Man* przywołuje fotos na ścianie. Przeszczepy stały się szansą na przedłużenie życia człowieka. Nauka wyprzedziła etykę. Jednak wieloletnie doświadczenie chirurga, członka zespołu transplantacyjnego, jak mówi doktor, dało mu moralne prawo do stawiania pytań o etykę wykorzystywania zwierząt dla dobra człowieka, zwłaszcza w kontekście refleksji posthumanistycznej i jej pojmowania życia jako takiego, w którym człowiek jest częścią wspólnego świata, traktowany na równi z innymi formami nie-ludzkimi, ze zwierzętami czy roślinami. Greckie rozróżnienie *bios* (indywidualne życie ludzkie) i *zoe* (życie wszelkich istot) wobec odkryć biologii nuklearnej i współczesnych możliwości technologicznych traci znaczenie i na pierwszy plan wysuwa *zoe*. Stawia to na nowo pytania o to, kim jesteśmy, wypierając antropocentryczny pogląd obecny dotąd w ontologii i etyce. Odkrycia naukowe pozwalają dostrzegać

procesy życiowe usytuowane w konkretnym środowisku, bez którego nie mogłyby istnieć, w ekologicznych zależnościach między ludźmi a nie-ludźmi. W świecie transgatunkowych relacji człowiek przestaje być miarą wszechrzeczy. Natomiast procedury biomedyczne, technologia, inżynieria genetyczna, rozwój nauk biologicznych nadal utrzymują jego dominującą pozycję i dają mu prawo wykorzystywania innych gatunków dla własnego dobrostanu. Świnia, choć czuje, cierpi, komunikuje się, jest inteligentna, nadal jest traktowana jak zwierzę nieczyste i składana w ofierze na ołtarzu człowieczeństwa. W przeciwieństwie do innych gatunków, nie ma żadnych praw. Ważnym kontekstem dla prezentacji Macieja Śmietańskiego było odwołanie do szeroko zakrojonej akcji społeczno-artystycznej „Bądź świadomym dawcą narządów”, jaką przeprowadził z Jackiem Kornackim w roku 2000. Była ona reakcją na wprowadzone wówczas prawo pozwalające na wykorzystanie organów do przeszczepu w sytuacji, gdy nie ma wyraźnego sprzeciwu. Natomiast autorzy akcji chcieli, by dawstwo było świadome, stąd szeroko zakrojona działalność popularyzatorska, połączona z symboliką przekształconego znaku nieskończoności z zarysem serca. Wyrażał on ciągłość życia i śmierci i jednocześnie oznaczać miał zgodę na pobranie narządów po śmierci. Maciej Śmietański przywraca ten symbol jako integralny element swojej instalacji w formie graffiti, które wiąże się zwykle z dyskursem w przestrzeni publicznej. Pytanie, czy świadome dawstwo narządów jest w stanie zabezpieczyć ludzkie życie, bez konieczności wykorzystywania innych gatunków, pozostaje bez odpowiedzi. Wprawdzie prawo ogranicza dziś skalę eksperymentów laboratoryjnych, ale jest to tylko kwestia liczb, nie procedur.

Związek nauki i sztuki ma swoje odległe odniesienia. Wydaje się jednak, że w dotychczasowej historii sztuki osiągnięcia nauki, np. w obszarze anatomii, w fizjologii widzenia perspektywy linearnej czy rozbicia światła, adaptowane były tylko w takim zakresie, w jakim służyły autonomicznemu językowi sztuki z jej poszerzanymi wprawdzie, ale odmiennymi od nauki celami i środkami wyrazu. Sztuka była wyrazem emocji i doświadczenia zmysłowego, nauka zmierzała do prawdy i obiektywnego opisu świata. Doświadczenie i praktyka w sposobie postrzegania świata były z zasady różne, choć wspólne w pojmowaniu umiejętności i kreatywności. Tymczasem science art, jak nigdy dotąd, zbliżył obie dyscypliny. Sądzę jednak, że nowa praktyka artystyczna i estetyka są w fazie projektowej. Świadczy o tym choćby różnica stanowisk artystów i współpracujących z nimi naukowców dotycząca wspólnej im przestrzeni, jaką jest nauka. Naukowcy oczekują od artystów równej im wiedzy, warunkującej powodzenie współpracy, a także popularyzacji wiedzy. Tymczasem artyści chcą zachować krytyczny dystans i kontrolę nad przewidywanymi skutkami naukowych odkryć. Ta różnica uchwytana jest choćby w poglądach Grzegorza Klamana i Macieja Śmietańskiego, ale jak mówi Klamana, pracują nad wspólnym językiem. W moim przekonaniu wystawa daje się jednak wpisać w tradycję praktyki artystycznej, wypracowanej w postindustrialnej kulturze z jej techniką instalacji i environment'u. Specyfika wykorzystanych przedmiotów, ich wzajemnych relacji i relacji człowieka z nimi, jest swoistą „szybą” Duchampa, przez którą widzimy współczesny świat.

Teksty są wyborem z następujących publikacji:

Witold Czerwonka, przeredagowana i skrócona wersja rozdziału *Na peryferiach głównych nurtów*, [w:] *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.

Piotr Wyrzykowski. „Moje ciało to informacja”, uzupełniony fragment z rozdziału *Artyści nowej szkoły*, [w:] *Wybory i przemilczenia...*

Wojciech Zamiara. „Z życia wzięte”, uzupełniony fragment tekstu z rozdziału *Artyści nowej szkoły*, [w:] *Wybory i przemilczenia...*

Robert Kaja. „Niebo a ziemia”, fragment z rozdziału *Artyści nowej szkoły*, [w:] *Wybory i przemilczenia...*

Marek Targoński, uzupełniony fragment tekstu z rozdziału *Artyści nowej szkoły*, [w:] *Wybory i przemilczenia...*

Grzegorz Kłaman, przeredagowany i rozszerzony fragment tekstu z rozdziału *Artyści nowej szkoły*, [w:] *Wybory i przemilczenia...*

Hell of Gnosis, tekst drukowany w „Słowo” 2023, nr 3.

Akermann Janusz – 111, 161, 163, 167, 169, 171, 172, 173, 195
Alberti Leon Batista – 349
Anderson Lindsay – 368
Arp Hans – 241
Arystoteles – 284
Awasiej Andrzej – 351

B
Bacon Francis – 106, 208
Badowska Wilga – 261
Balcerzan Edward – 11
Barthes Roland – 127
Barytko Mieczysław – 41
Bauc Jarosław – 109, 111, 113, 114
Beckett Samuel – 147, 261
Benjamin Walter – 299
Bereś Jerzy – 219,
Bereźnicki Kiejstut – 57, 59
Bialecki Mariusz – 283, 288, 289, 291, 293, 297, 325
Bieniasz Maciej – 79
Bieńkowski Andrzej – 79
Bogusławski Tomasz – 173
Bondone Giotto di – 245
Borges Jorge Luis – 275
Borzyszkowski Mariusz – 366
Bozańska Olga – 23
Bourdelle Antoine – 211, 218, 232
Borysowski Stanisław – 13, 51, 59, 65, 71, 157, 175
Borowski Bohdan – 33, 35, 39, 41, 42, 106
Brando Marlon – 119
Brach-Czaina Jolanta – 355, 358
Brancusi Constantin – 241, 270
Brannica Marta – 304
Braque Georges – 57, 167
Brecht Bertold – 123
Breyer Tadeusz – 211, 212, 218, 232
Bryzgański Kuba – 119
Büchel Christoph – 322, 325
Budionny Siergiej – 293
Bukowski Romuald – 138
Butawka-Fankidejska Alicja – 319
Buonarroti Michał Anioł – 119, 187, 253
Butowski Łukasz – 167, 168

C
Cezar Gajusz Juliusz – 317
Ciesielska Jolanta – 329
Cybis Jan – 13, 23, 51, 251
Cybulski Krzysztof – 127
Clark Kenneth – 81
Chagall Marc – 168, 187, 304
Chodowiecki Daniel – 24, 138
Chojnacki Tomasz – 154
Chruszczow Nikita – 23
Chirico Giorgio de – 192
Chudzyński Feliks – 147, 158
Czernous Franciszek – 139
Czerwonka Witostaw – 63, 71, 89, 329, 331, 332, 340
Cześniak Henryk – 101, 103, 106, 119, 123

D
Dali Salvador – 187, 304
Dziamski Grzegorz – 131, 333
Dembki Wiesław – 138, 139, 141, 147, 153, 154
Despiau Charles – 211, 218, 229, 232, 233

Dłubak Zbigniew – 63
 Dobosz Henryka – 20
 Dominik Tadeusz – 45
 Dróżdź Stanisław – 63
 Dubuffet Jean – 167
 Duchamp Marcel – 177, 369
 Duda-Gracz Jerzy – 79
 Dunikowski Ksawery – 211
 Dürer Albrecht – 187
 Duszeńko Franciszek – 212, 213, 229,
 283, 310
 Dwurnik Edward – 79
 Dyakowski Andrzej – 175

E
Eco Umberto – 70, 75, 324, 350
Eibisch Eugeniusz – 23
El Greco (właśc. Domenikos Theotokopoulos) – 187
Eliade Mircea – 131
Elsner Marek – 319, 325
Eluard Paul – 234
Ernst Max – 53, 187

F
Falk – 24, 138
Floriański Witold – 137
Foucault Michel – 358, 359, 365
Fonfría-Pereda Małgorzata – 79
Franz Marc – 53
Frejer Romuald – 212
Freudenreich Marek – 196
Frydrych Witold – 41
Furmaniak Michał – 289

G
 Gabo Naum – 241
 Gajewski Roman – 167
 Genet Jean – 261
 Gierowski Stefan – 45
 Głiszczyński Krzysztof – 109, 115,
 117, 118
 Głowacka – 227
 Goethe Johann Wolfgang von – 204
 Gogh Vincent van – 105, 119
 Gombrowicz Witold – 80, 168

Gortak Zbigniew – 155, 157, 163, 165, 173, 191, 192, 195
Góra Jan – 138, 141
Górska Krystyna – 138, 139, 141
Grabowski Jerzy – 63
Grabowy Sławomir – 157
Grass Günter – 119
Grądkowska Grażyna – 261, 262
Gudaitis Antanas – 19
Gustowska Izabella – 63
Gryzwacz Zbysław – 79

H
Hajdun Janusz – 177
Hals Frans – 57
Hankus-Rogińska Danuta – 138, 141
Hanyusz-Stefańska Magdalena – 118,
129, 157, 171, 172
Harari Yuval Noah – 337
Haras Adam – 175
Hauser Arnold – 87, 100, 204
Hermansdorfer Mariusz – 95
Herzog Werner – 119
Heweliusz Jan – 24, 138

Hipokrates – 289
Hocke Gustaw René – 167
Hoffman Dustin – 119
Hondiusz (Hondius Willem) – 24, 138
Horno-Poptawski Stanisław – 211, 212
215, 218, 219, 225, 228, 229, 231, 232,
233, 241, 243, 251, 261, 283, 284, 324
Hubal (Henryk Dobrzański) – 34
Hugo Victor – 207

I
Ionesco Eugene - 261
Izdebski Bogustaw – 119

Jackiewicz-Kaczmarek Alina – 138,
139, 153
Jackiewicz Władysław – 7, 39, 41, 42, 4,
44, 163
Jagaciak-Barytko Eleonora – 139
Jagielski Mieczysław – 119
Jakubowicz Sylwia – 301
Jan Paweł II – 253, 306
Janowska Katarzyna – 366
Jedliński Jaromir – 9, 323
Józefowicz Katarzyna – 283, 288, 301,
302
Jóźwiak-Moskal Katarzyna – 318
Józefowicz Piotr – 109, 118, 119, 120,
121, 123
Jüngst Anna – 139
Jurkowski Robert – 336

Kabala Joanna – 351
Kaczmarek Jacek – 119
Kafka Frantz – 175, 261
Kaja Robert – 319, 321, 345, 347, 348,
Kaliszczak Zbigniew – 137
Kalkowski Kazimierz – 261, 262
Kamińska Wanda – 175
Karłowski Lech – 141
Karolak Zygmunt – 65, 135, 144, 155, 1
Karska Alicja – 289
Kayser Wolfgang – 207
Kenar Antoni – 211, 224, 353
Kłaman Grzegorz – 183, 185, 351, 353
354, 355, 358, 359, 361, 363, 365, 366,
367, 369
Kłaman Teresa – 269, 270, 271, 274, 2
277, 285, 319
Klee Paul – 53
Klein Yves – 53
Kluszczyński Ryszard – 187
Kobdejć Aleksander – 23
Kotłątą Hugo – 279
Konnak Paweł – 351
Kornacki Jacek – 124, 125, 127, 129, 1

131, 369
Koseda Zdzisław – 212
Kucińskiak Cyprian – 195, 196
Kowalczyk Kazimierz – 183, 353
Kowska Bożena – 88, 95
Kozłowski Artur – 336, 351
Krechowicz Jerzy – 175, 177, 179, 181
182, 183, 187
Krechowicz Monika – 175
Krenz Jacek – 95
Krzywośłocki Wojciech – 63
Kuczyńska Maria – 262

Kulon Stanisław – 219
Kulpa Mariusz – 252, 253, 255, 257
Kuran-Bogucka Irena – 138, 141

L
Lach-Lachowicz Natalia – 63
Lachowicz Andrzej – 63
Lam Stanisław – 29, 30, 157
Lasecki Hugen – 59, 61, 175
Lebenstein Jan – 45
Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) – 317
Léger Joseph Fernand Henri – 45, 48
Leonardo da Vinci – 267, 290, 304, 317, 349
Lessing Gotthold Ephraim – 123
Leszkowicz Paweł – 97
Lewandowski Wincenty – 137
Libera Zbigniew – 191
Lula Henryk – 275

Łada-Studnicka Krystyna – 13
Łajming Włodzimierz – 49, 51, 52, 53, 54
Łodziana Tadeusz – 229
Łukasik Katarzyna – 161

Macke August – 53
 Majdzińska Ada – 285
 Majkowski Aleksander – 295
 Makowski Tadeusz – 23
 Malewicz Kazimierz – 311
 Maillol Aristide – 211, 215, 218, 229, 2
 Man Ray – 304
 Mann Tomasz – 101, 103
 Markiewicz Stefan – 231
 Markowski Eugeniusz – 79
 Marszał Bogusław – 139
 Marszałek Waldemar – 157, 163, 168,
 171, 173, 195
 Matejko Jan – 343
 Matisse Henri – 57
 Mazur Paweł – 336
 Mądrawski Henryk – 141, 142, 147
 Meunier – 213
 Mianowski Lucjan – 118
 Miró Joan – 57
 Miszkin Teresa – 79, 80, 88, 89, 91, 92,
 93, 95, 96, 97, 167
 Model Marek – 109, 111, 113, 114
 Moore Henry – 241, 305
 Morawski Stefan – 97
 Mosur Piotr – 366
 Munich Edward – 169

N
Nacht-Samborski Artur – 13, 21, 39,
42, 45, 51, 227
Niegoda Jacek – 336
Nizio Anna – 336
Nixon Richard – 119
Nowacki Andrzej – 175
Nowosielski Kazimierz – 59
Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich
Freiherr von Hardenberg) – 204

O
Olszewski Mieczysław (Mieto) – 79, 80
97, 99, 100, 153
Ostrogórska Ludmiła – 258, 259, 260, 1
262, 263, 267, 321

Ostrogórski Jerzy – 63, 71, 73, 77, 139,
158, 159
Ostrowski Kazimierz (Kachu) – 41, 45, 48,
106, 118, 119
Ostrowski Sławoj – 240, 241, 245, 248,
249, 252, 283, 285, 287, 289

P
 Pamuta Jan – 63
 Paszkowski Cezary – 138, 139, 144, 149,
 151, 153, 195
 Patzer Ryszard – 175
 Pagowska Teresa – 41, 45, 106, 123
 Picasso Pablo – 53, 57, 111, 119, 167, 171
 233, 251
 Pidek Zdzisław – 283, 301, 306, 307, 309,
 310, 311
 Pieńkos Andrzej – 279
 Pietkiewicz Rajmund – 15, 17, 19, 20, 21,
 22, 26, 35, 26, 27, 28, 39, 41, 143, 144, 148

Pietrowiec Anna – 212, 213, 229
Platon – 284, 348, 349
Plichta Marcin – 295, 297, 325
Płaszczewska Olga – 279
Polkowski Krzysztof – 9, 109
Popiek Adam – 336
Porębski Mieczysław – 119
Poulet Georges – 273
Potworowski Piotr – 13, 37, 41, 42, 48,
51, 52
Postalenić Wiesław – 141
Pozzo Andrea del – 124
Proszacko Zbigniew – 306
Prusinowska Aleksandra – 171, 172

Radtke Wojciech – 366, 368
Radwański Stanisław – 240, 241, 243,
245, 248, 252, 283, 290, 297, 301, 305,
306, 324
Radziejewicz Tomasz – 305, 306
Rafael Santi – 245
Raliński Zbigniew – 141, 142, 147, 175
Rembrandt van Rijn – 119
Restak Richard – 109, 114
Robakowski Józef – 63
Rode-Grillet Alain – 261
Robin Auguste – 229, 305
Rogińska Władysława – 137, 141
Rogiński Bolesław – 137, 138, 141
Rogiński Łukasz – 141, 143, 157
Rogulski Marek – 333, 335, 351
Rolicz Stanisław – 24, 137, 143
Rostkowska Maria – 17, 23
Różańska Eugenia – 135
Rzęsa Antoni – 219
Rubens Peter Paul – 15
Rustaweli Szoł – 215
Rybińska Joanna – 106
Rysiówna – 227
Ryszczak Jan – 139, 141

S
Sajnog Zbigniew – 351
Samp Wawrzyniec – 139
Sawaya Natan 191
Semper Gotfryd – 284
Sęczawa Wojciech – 283, 287, 288, 289

Schiller Fryderyk – 284
Schliffen von (rodzina) – 130
Schmidt Helmut – 119
Schmidt-Góra Magdalena – 231, 239
Schön Erhard – 265
Schulz Bruno – 197, 199, 201, 261
Sitek Dariusz – 299, 301
Sitek Edward – 240, 241, 248, 249, 251,
252, 283, 289
Skłodowska-Curie Maria – 233
Skowrońska Maria – 79, 80, 81, 83, 84,
85, 87, 89, 97
Skórka Tomasz – 297, 299, 305
Stuszkiewicz Beata – 137, 138, 141
Smalcerz Agata – 333
Smolana Adam – 211, 212, 219, 221, 223,
224, 225, 228, 229, 131, 241, 247, 261,
283, 284, 293, 324
Sobecki Leszek – 79
Sobisz Tomasz – 285, 294, 295, 297, 324
Sodano Marco – 191
Sokrates – 343
Solyga Andrzej – 309
Stalin Józef – 23
Staniszewski Jacek – 182, 183, 185, 186,
187, 189
Stefanowicz Jan – 229
Steinberg Saul – 196
Stefanowicz-Schmidt Janina – 212, 228,
231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239,
259, 267
Strzałecki Janusz – 13, 15, 17, 23
Stryjek Ryszard – 138, 141, 142, 145
Suchanek Antoni – 24, 143
Studnicki Juliusz – 13, 17, 21, 23, 24,
33, 37, 39, 49, 51, 52
Synakiewicz Jacek – 309
Synakiewicz Wiesław – 309
Synowiec Rafał – 290, 291, 297, 325
Syrkowski Dariusz – 124, 125, 153, 154
Szamili Iman – 215, 218
Szczęblewski Wacław – 19, 20, 213
Szczodrowska Elżbieta – 212
Szczypka Jan – 261, 302, 303, 304
Sztabiński Grzegorz – 63
Żytkal Aneta – 89

S
 Ślędziński Ludomir – 23
 Śmietański Maciej – 366, 368, 369
 Śpiewak Janiana – 141
 Śramkiewicz Kazimierz – 29, 30, 31
 Świeszewski Maciej – 79, 80, 147,
 172, 261

T
Taine Hippolyte – 281
Talaga Irena – 91
Tarasin Jan – 45
Targoński Marek – 350
Teisseyre Stanisław – 13, 51
Tintoretto Jacopo – 187
Tokarczyk Wojciech – 366
Tomczyk-Watrak Zofia – 7
Treliński Jerzy – 63
Trzaska Mikołaj – 351
Tumielewicz Czesław – 139, 155, 157, 158
165, 171, 172

Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli lub Vecellio) – 15, 119
Tymański Tymon – 351
Tzara Tristan – 234, 290

U
Usarewicz Roman – 37, 38, 41, 42, 63, 106

W
Waltoś Jacek – 79
Warhol Andy – 119
Warpechowski Zbigniew – 333, 335
Wasilewski Władysław – 175
Widyrski Aleksander – 159, 161
Wieczorek Sylwester – 175
Wiczorkiewicz Włodzimierz – 130
Wiśniewski Alfred – 225, 227, 228, 235, 242
245, 248, 261, 283, 288, 324
Wiśniewska Małgorzata – 301, 302
Witkowski Leszek – 309
Witkowski Sławomir – 9, 109, 173, 193,
195, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205
207, 208

Witruwiusz – 317, 349
 Włodarek Dominik – 154, 155
 Wnukowa Józefa – 13, 15, 20, 23, 45, 49, 5
 52, 101, 281
 Wnuk Marian – 13, 23, 211, 212, 213, 215, 223, 224, 229, 231, 232, 241, 284, 324
 Wodyński Jan – 13, 23
 Wojtiuk Maria – 261, 262, 285
 Wojciechowski Aleksander – 45
 Wojnarski Jan – 135
 Wojtczak Ireneusz – 368
 Wojtkiewicz Witold – 167
 Wójcik Michał – 153
 Wroniszewski Maks – 9
 Wróblewski Andrzej – 167
 Wyczółkowski Leon – 172
 Wyrzykowski Piotr – 333, 335, 336, 337, 338
 Wypiański Stanisław – 147

Z
Zabłocki Jerzy – 118
Zajęcki Piotr – 139, 147, 149, 261
Zamiara Wojciech – 183, 340, 341,
343, 344
Zaremba Wiesław – 118, 123, 124,
157, 165
Ziarkiewicz Ryszard – 161, 183, 185,
186, 193, 353, 358
Zieliński Marcin – 366

Ż
 Żukowska Olga – 137
 Żukowski Stanisław – 24, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 153, 155
 Żuławska Hanna – 13, 275, 288
 Żuławski Jacek – 13, 45, 106, 135
 Żerwe Małgorzata – 271

V
Velazquez Diego – 119
Veronese Paolo – 17
Vinci Leonardo da – 267, 290, 304, 317, 34

Q
Qin Shi Huang – 192

Spis treści

Wprowadzenie. Sławomir Witkowski	6
Zapisane w pamięci. Zofia Watrak	8

I. Malarstwo

Szkoła sopocka. Mit założycielski	12
Rajmund Pietkiewicz, Artysta samotny z wyboru.	19
Kazimierz Śramkiewicz	29
Bohdan Borowski	33
Roman Usarewicz	37
Władysław Jackiewicz – „poeta palety”	39
Kazimierz Ostrowski (Kachu)	45
Włodzimierz Łajming. Od błękitu do bieli	49
Artyści osobni:	
Kiejstut Bereżnicki. Malarz ciszy i wieczności	57
Hugon Lasecki. Ewokacja lęku	59
Poza głównymi nurtami:	63
Adam Haras. Od palety do zapisu cyfrowego	65
Jerzy Ostrogórski. Niewolnik seryjności	71
Nowa figuracja:	78
Konteksty czasu w malarstwie Mari Skowrońskiej	79
Teresa Miszkina. W lustrze czasu	88
Mięto Olszewski. Sztuka czy pornografia	97
Między figuracją a nową ekspresją. O Henryku Cześniku	101
Ekspresja i postmodernizm:	109
Janusz Akermann	111
Jarosław Bauć	111
Marek Model	113
Krzysztof Gliszczyński. Pamięć materii	115
Piotr Józefowicz. Metafory czasu	118
Dariusz Syrkowski	124
Jacek Kornacki	125
Spis publikacji	133

II. Grafika

Grafika artystyczna. W stronę autonomii	135
Poza uczelnią	137
Wpływ „Oficyny”	138
Wiesław Dembski	139
W stronę wartości malarskich	141
Ryszard Stryjec	145
Feliks Chudziński	147
Cezary Paszkowski	149
Krzysztof Cybulski	151
Alina Jackiewicz-Kaczmarek	153
Dariusz Syrkowski	153
Dominik Włodarek	154
Czesław Tumielewicz	155
Jerzy Ostrogórski	158
Aleksander Widyński	159
Katarzyna Łukasik	161

Ekspansja koloru	163
Wiesław Zaremba	165
Zbigniew Gorlak	165
Łukasz Butowski	167
Waldemar Marszałek	168
Janusz Akermann	169
Magdalena Hanysz-Stefańska	171
Warsztatowa czy artystyczna	173
Jerzy Krechowicz. W labiryncie wyobraźni	175
Jacek Staniszewski – opozycjonista zakademizowany.	182
Lego-świat według Zbigniewa Gorlaka	191
Sławomir Witkowski. Sztuka jak podróż	193
Spis publikacji	209

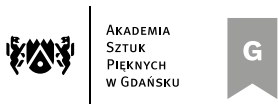
III. Rzeźba

Między materią, formą a znaczeniem. W kręgu wartości klasycznych	211
Metamorfozy kamienia. O twórczości Stanisława Horno-Popławskiego	215
Mitologia drzewa. O twórczości Adama Smolany	219
Forma – dialog oka i ręki. W pracowni Alfreda Wiśniewskiego czas zatrzymany.	225
Janina Stefanowicz-Schmidt. W stronę sacrum	228
Pokolenie lat 60.	240
Stanisław Radwański	243
Stawoj Ostrowski	245
Edward Sitek	248
Mariusz Kulpa – poeta form i znaczeń. Między słowem – obrazem – znakiem	252
Ludmiła Ostrogórska. Zmienne skale wyobraźni.	258
Teresa Kłaman. Od natury do architektury	269
Pracownia nr 6 – w historycznym kontekście idei pracowni mistrzowskich	278
Wojciech Sęczawa	287
Bez korekty. Stanisław Radwański i jego uczniowie	290
Rafał Synowiec	290
Mariusz Białecki	291
Tomasz Sobisz	294
Marcin Plichta	295
Dariusz Sitek	299
Sylwia Jakubowicz	301
Małgorzata Wiśniewska	301
Marta Branicka	304
Tomasz Radziejewicz	305
Commentarze wojenne Zdzisława Pidka bez polityki	306
Katarzyna Józefowicz. Sztuka uwikłana w codzienność	311
Funkcja skali jako narzędzie opisanego świata. Między nauką a sztuką	315
Relokacja. Przenoszenie ludzi, rzeczy, idei	322
Wybór tekstów	327

IV. Artyści multimedialni

Witostaw Czerwonka	329
Piotr Wyrzykowski – „Moje ciało to informacja”	333
Wojciech Zamiara. Z życia wzięte	340
Robert Kaja „Niebo a ziemia”	345
Marek Targoński	350
Grzegorz Kłaman	351
„Hell of Gnosis”	365
Wybór tekstów	370
Indeks nazwisk	372

Publikacja finansowana z funduszu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach badań naukowych prof. Sławomira Witkowskiego na Wydziale Grafiki ASP w Gdańsku



Zrealizowano przy pomocy finansowej Województwa Pomorskiego



Wsparcie finansowe Wydziału Malarstwa oraz Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Autorka tekstów: **Zofia Tomczyk-Watrak**
Projekt graficzny oraz DTP: **Sławomir Witkowski**
Korekta: **Aleksandra Piechnik**

Wydawnictwo recenzowane przez:
Profesor Andrzej P. Bator (ASP Wrocław)
Profesor Tomasz Bogustawski (ASP Gdańsk)

ISBN 978-83-67720-18-2

© **Zofia Tomczyk-Watrak**
© **Sławomir Witkowski**

Autorzy zdjęć i reprodukcji prac:

Roman Goetel: 1, 60,
Archiwum rodziny Rajmunda Pietkiewicza: 3, 4, 5, 6
Archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku 7, 8, 9, 12
Jacek Zdybel: 10, 11, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 31, 32, 62, 63, 64, 96
Tomasz Bogustawski: 15
Archiwum rodziny Adama Harasa: 16, 17
Jerzy Ostrogórski: 18, 19
Iwo Olszewski: 24
Jerzy Bartkowski: 25, 26
Jarosław Bauć: 27
Archiwum rodziny Marka Modela: 28
Dominik Kulaszewicz: 29
Piotr Józefowicz: 30
Domena publiczna: 33, 34, 35, 36, 57, 58
Cezary Paszkowski: 37
Alina Jackiewicz-Kaczmarek: 38
Czesław Tumielewicz: 39
Katarzyna Łukasik: 40
Zbigniew Gorlak: 41, 49
Łukasz Butowski: 42
Archiwum Janusza Akermanna: 43
Jerzy Hajdul: 44
Archiwum rodziny Jerzego Krechowicza: 45, 46
Jacek Staniszewski: 47, 48
Sławomir Witkowski: 50, 51, 54
Grzegorz Nosorowski: 52, 53
Archiwum rodziny Stanisława Horno-Poptawskiego: 55, 56
Wojciech Brydak: 59, 78
Zygmunt Szymoniak: 61
Dariusz Sitek: 65, 77, 79
Vahram Mkhitaryan: 66
Archiwum Mariusza Kulpy: 67
Michał Ostrogórski: 68, 69, 70
Witold Węgrzyn: 71, 72
Pola Gąsiorek: 74, 75
Wojciech Sęczawa: 76
Małgorzata Wiśniewska: 80
Archiwum Zdzisława Pidka: 81
Magdalena Matysiak: 82, 83
Marek Elsner: 84
Archiwum ASP w Gdańsku: 85
Archiwum Piotra Wyrzykowskiego: 86
Tamara Wyrzykowska: 87
Wojtek Zamiara: 88
Robert Kaja: 89
Archiwum Grzegorza Klamana: 90, 91, 92, 93, 94, 95

Dr Zofia Tomczyk-Watrak

Filolog i krytyk sztuki

Studia filologiczne ukończyła w 1970 na Uniwersytecie Gdańskim. Doktoryzowała się w 1978 na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. Edwarda Balcerzana. W czasach studenckich związana była z awangardowym ruchem teatralnym, zwłaszcza z teatrami plastyków gdańskich. W latach 1975–87 pracowała w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku, początkowo jako kierownik literacki, a w latach 1977–83 jako kierownik artystyczny. Od 1987 rozpoczęła współpracę z gdańskimi galeriami sztuki jako kurator i krytyk sztuki. W 1987–1989 pracowała w Biurze Wystaw Artystycznych w Sopocie. W latach 1989–92 wykładała historię kultury i sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W okresie 1994–1996 była kierownikiem Wojewódzkiej Galerii Sztuki „Arche”. W latach 2007–2017 prowadziła autorsko galerię REFEKTARZ w Kartuzach.

Jest autorką kilku książek, m.in.: *Józef Szajna i jego teatr*, *Wybory i przemilczenia*, *Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro. O estetyce i Symbolice ciała* oraz licznych artykułów poświęconych sztuce współczesnej i teatrowi.

Jest laureatką wielu nagród i wyróżnień, w tym: Srebrny Krzyż Zasługi, dwukrotnie Splendor Gedanensis (2001, 2015) i Brązowy Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2008), Człowiek roku 2008 – nagroda burmistrz Kartuz za organizację wystawy *Świat Józefa Szajny* i popularyzację wiedzy o sztuce w Kartuskiej Akademii Sztuki, której była założycielką.

96.
Teresa Miszkina
Z cyklu **Pejzaże intymne**
fragment tryptyku – Zofia Watrak
180 x 145 cm
akryl + płótno
2000/2001



