





# Sławomir Witkowski Patogen





## Janusz Górski: Sztuki piękne a zwierzęcość

1.

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

Dopiero w latach ostatnich 1925–1926 fizjodolodzy i higieniści pracy rozpoczęli szczegółowe sumienne badania nad pracą artystów. Ogólne przyczyny wielkiej chorobliwości i śmiertelności artystów są: niezmierna wrażliwość i pobudliwość wrodzona, wysiłek szczególnie dróg oddechowych, natężenie uwagi, zbytnia praca, życie nieregularne, niepokój o przyszłość, częste rozczarowanie. Ogólne choroby zawodowe artystów są: anemja, zaburzenia w trawieniu, oddychaniu i krążeniu krwi, choroby oczu i krtani, reumatyzm, newralgie, pylica, gruźlica, alkoholizm<sup>1</sup>.

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

Napięcie między sztucznością a naturalnością stanowi jeden z odwiecznych toposów sztuki i z braku miejsca nie przywołamy jego historii. Jednak w polszczyźnie już etymologia terminu „sztuka” nasuwa skojarzenie z *n i e n a t u r a l n o ś c i ą* jego desygnatu. „Sztuczność” sztuki wielu dwudziestowiecznym artystom pozwoliła skutecznie wyprzeć świadomość swoich zwierzęcych funkcji. Dla współczesności decydujące okazały się kompleksy, lęki i uprzedzenia Marcela Duchampa. Absolwent paryskiej Académie Julian, mimo sukcesu płótna *Akt schodzący po schodach nr 2*, pokazanego na ekspozycji Armory Show w Nowym Jorku w 1913 roku, porzucił tradycyjny warsztat malarski, by w tym samym roku wystawić jako dzieło sztuki koło rowerowe wraz z widelcem umocowane do drewnianego stołka (zaginione dziś *Koło rowerowe*). Koncepcja *ready-made* okazała się rewolucyjna, a Duchamp został kilkadziesiąt lat później obwołany guru nowoczesnej myśli o sztuce. Już jako niekwestionowany w kręgach awangardy autorytet radykalnie przeciwstawił szlachetnej „ekspresji intelektualnej” – pogardzaną przez siebie „ekspresję zwierzęcą”. Głosił, że malarstwo jest „martwe [...] od dobrych pięćdziesięciu albo stu lat”<sup>2</sup>, przekonując, że już od schyłku XIX wieku „im bardziej atrakcyjny dla zmysłów był obraz – im bardziej był *z w i e r z ę c y* [podkr. moje] – tym wyżej go ceniono”<sup>3</sup>. Za cel tego bezkompromisowego ataku obrał dzieła mistrzów malarstwa „zmysłowego” – Cézanne’a, Picassa, Matisse’a (w pierwszej dekadzie XX wieku Duchamp był jednym z wielu ich naśladowców). Przeciwwstawiał im Seurata, którego chłodny dystans do pejzażu (odrzućcie kategorię malowniczości) oraz pseudonaukowa metoda wydały mu się „intelektualne”. Niestety, w intelektualnych pracach Duchampa nie ma za grosz witalności, przenikają je za to chłodna mizoginia i duch sadystycznego fetyszyzmu, podczas gdy w obrazach Matisse’a do dziś odnajdujemy frenetyczną afirmację życia i upojenie jego urodą.

Czy Duchamp odnalazł w sobie zwierzę, którego się przeraził? Nie wiemy. Wiemy na pewno, że to, co sensualne i seksualne – zatem niepoddające się kontroli – wysublimował w dzieło ironicznego rozumu, sprowadził do „działań intelektualnych przebranych za sztukę”<sup>4</sup>. Wiemy, że zdjął wieko z puszek Pandory i nic już nie było jak dawniej. Na początku lat 60. w Nowym Jorku uformował się

### Nocni tancerze 1 2020

akryl + płyta HDF  
85 × 125  
fragment



konceptualizm – ruch, który sprowadzając sztukę do czystych idei, ostatecznie pozbawił ją materialności, a tym samym wszelkich ważkich konotacji z namiętnościami i nieokiełzaniem prawdziwego życia (oraz jego fizjologią). Konceptualiści, nie zaprzatając sobie głowy racjami estetycznymi, bagatelizowali też materialną formę swoich prezentacji (rzemieślniczy kunszt). Sol LeWitt, amerykański artysta związany z minimalizmem i teoretyk konceptualizmu, napisał w manifestie *Zdania na temat sztuki konceptualnej*: „Kiedy artysta zbyt dobrze nauczy się swego rzemiosła, tworzy płytką sztukę”<sup>5</sup> (sam LeWitt zlecał rzemieślnikom realizację swoich konceptów). Sprowadzając działania artystyczne do zapisu idei za pomocą filmów, fotografii bądź diagramów, konceptualiści stawiali przed sobą zadanie uchwycenia niematerialnej istoty dzieła sztuki przy użyciu neutralnych estetycznie narzędzi, które same w sobie sztuką nie są (szybko jednak okazało się, że prowadzona przez nich dokumentacja utraciła niewinność i była wystawiana w galeriach oraz sprzedawana przez domy aukcyjne; nie dziwi, że pojawił się odłam ruchu konceptualnego, którego przedstawiciele zrezygnowali z zapisów wizualnych i ograniczyli działania do teoretycznych spekulacji, w których analizowali samo pojęcie sztuki – nic już nie odróżniało ich od filozofów i teoretyków sztuki, może poza intencją, z którą przystępowali do pracy).

Duchamp, ojciec chrzestny anarchistycznego, dadaistycznego nurtu sztuki konceptualnej, przyczynił się też do narodzin jego ascetycznej i śmiertelnie poważnej odmiany, całkiem pozbawionej daru autoironii. Jednak konceptualizm to niejedyna rewolta, która przeorała sztukę na przełomie lat 50. i 60. Gdy zaczęła wygasać energia modernizmu (jego ostatnią odśłoną był w latach 50. XX wieku tasyzm / informel / abstrakcyjny ekspresjonizm), do głosu – wraz z narodzinami pop-artu – doszedł marketing. Jeff Koons, który w galerii wystawiał fabrycznie nowe odkurzacze, jest świetnym przykładem takiego postrzegania sztuki (warto dodać, że Koons, zanim został artystą, był maklerem giełdowym, doskonale więc wiedział, gdzie schowany jest miód). Jednak geniuszem automarketingu okazał się Andy Warhol, który sam stał się marką, tak jak unieśmiertelniona przez niego zupa Campbell. Powielał jej wizerunek w ten sam przemysłowy sposób, w jaki była produkowana: masowa reprodukcja stała się odbiciem masowej produkcji. Allan Kaprow, amerykański twórca i teoretyk happeningu, w swoim *Manifestie* z 1966 roku pisał o „rozmyciu granic dzielących sztuki od siebie i dzielących je od życia”<sup>6</sup>. I dodawał:

Stare pytania o definicje i standardy doskonałości są nie tylko daremne, ale i naiwne. Nawet wczorajsze rozróżnienia pomiędzy sztuką, niesztuką i antysztuką są pseudorozróżnieniami, które tylko marnują nasz czas: bok starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla, wnętrzności starej pralki służą jako *Mały głaz* Duchampa, głosy na dworcu kolejowym są wierszami Jacksona Mac Lowa, odgłosy jedzenia w barze obiadowym są autorstwa Johna Cage’a, a w s z y s t k o m o ż e b y ć c z ę ś c i ą h a p p e n i n g u [podkr. moje]<sup>7</sup>.

Nieodzowne wydaje się nam także przypomnienie hiperrealizmu, którego przedstawiciele u schyłku lat 60. XX wieku malowali – z fotograficzną precyzją, ponieważ za pomocą epidiaskopu rzutowali na płótno reprodukcje bądź zrobione przez siebie zdjęcia – refleksy na szybach wystaw sklepowych, odbicia na lakierze motocykli i repliki obrazów Vermeera<sup>8</sup>. Szukając dla swoich poszukiwań teoretycznej argumentacji:

o d k r y l i [podkr. moje], iż zawarta w zdjęciu informacja wizualna, p o w t ó r n i e o d t w o r z o n a [podkr. moje] środkami malarskimi przy jednoczesnym zastosowaniu technicznych osiągnięć fotografii, ulega nie tylko istotnym zmianom formalnym, lecz również zmienia swoje znaczenie, tak że obraz powstający w tym procesie wzbogaca się o nowe treści<sup>9</sup>.

Techniczna precyzja hiperrealistów szła w zawody z charakterystycznym dla automatów emocjonalnym chłodem. Prace są doskonale s z t u c z n e. Próžno szukać tu fizycznej, sensualnej emocji, a ludzkie ciała przedstawiane są tylko w formie manekinów sklepowych. Pod tym względem nic nie różniło hiperrealizmu od pop-artu, w którym mięso mogło pojawić się jedynie w schludnym opakowaniu z supermarketu. Jeśli chcielibyśmy wskazać esencję eskapistycznej sztuki kapitalistycznego społeczeństwa dobrobytu

drugiej połowy XX wieku – to stanowią ją te dwa kierunki (choć musimy przyznać, że hiperrealizm jest ostatnim nurtem honorowanym w prominentnych galeriach sztuki, dla którego warsztatowa maestria była elementem konstytutywnym).

## II.

Tak w paroksyzmach, które wstrząsały sztuką współczesną w latach 60. i 70., rodziła się postsztuka. Promieniowanie rewolucji konceptualnej okazało się dużo większe niż ranga projektów artystycznych jej przedstawicieli. Donald Kuspit, amerykański krytyk (i poeta), w swoim opublikowanym w 2004 roku zjadliwym manifestie prowokacyjnie zatytułowanym *Koniec sztuki* (wydana dwa lata później polska edycja została zignorowana przez nasze środowisko teoretyków i historyków sztuki) pisał, że:

...sztuka postestetyczna traktuje formę jak rodzaj rusztowania dla treści albo jak platformę, z której można ją obwieścić. [...] W sztuce postestetycznej [...] forma jest minimalistyczna, a treść jest maksymalna. [...] Treść jest formą z postestetycznego punktu widzenia, co oznacza, że jakikolwiek wysiłek, żeby ją estetycznie zmodyfikować, jest uważany za zafałszowanie<sup>10</sup>.

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

Przesłanie ideologiczne sztuki postestetycznej nie jest ubrane w mit ani poezję. [...] W sztuce postestetycznej myśl jest surowa intelektualnie oraz emocjonalnie nieprzetworzona, a sztuki jest mało albo wcale. Niuanse i subtelności są zbędne, komunikat jest wszystkim, w dodatku komunikat w pełni przekonany o swojej nieomyślności. [...] Idee stają się sloganami – nagłówkami transparentów, [sztuka ideologiczna] wydaje się ubogą kuzynką massmediów, nie mającą ani ich gładkości, ani ich zasięgu<sup>11</sup>.

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

## III.

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

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





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

Najwyższy czas na *entrée* Sławomira Witkowskiego. W pierwszej połowie lat 80. odnajdujemy go na III roku grafiki gdańskiej uczelni artystycznej, gdy trafił do pracowni, której kierownikiem został właśnie Cyprian Kościelniak. Ten charyzmatyczny asystent Henryka Tomaszewskiego z warszawskiej ASP stał się w Gdańsku prorokiem nowej wiary – Neue Wilde (Kościelniak, od czterdziestu lat pracujący w Holandii, pozostał wierny tej młodzieńczej fascynacji i jej zawdzięcza energię rozsadzającą do dziś jego rysunki). W pierwszych pracach Witkowskiego (wykonanych w technice szablonu) obecna była jeszcze dyskretna inspiracja stylem art déco, lecz gdy zaczął malować obrazy (w połowie lat 80. na papierze podklejanym płótnem, w dużych formatach, akrylami; później olejem na płótnie), wypełnił je krzykliwymi kolorami i agresywną (choć niejednoznaczną) publicystyką. Drastyczne, prowokujące płótna były wyrazem szczeniackiego buntu, którego bezkompromisowość współgrała z temperamentem Witkowskiego (nie

przypadkiem jedna z najlepszych prac tamtego czasu przedstawiała trzy kipiące gniewem młode wilki – *Trojka*, 1984). W Polsce lat 80., w której pamięć szoku wywołanego stanem wojennym była wciąż żywa, brutalność Neue Wilde okazała się świetnym wzorem dla wywrotowych postaw najmłodszego pokolenia malarzy i rzeźbiarzy. Wstręt do obłudy komunistycznych propagandzistów, niezgoda na biedę i duchowy marazm lat 80. połączone ze zwyczajnym w okresie dojrzewania nonkonformizmem dały mieszaną wybuchową: polskich dzikich (wymieńmy tylko kilka z listy głośnych nazwisk: Paweł Jarodzki, Marek Model, Jarosław Modzelewski, Zdzisław Nitka, Włodzimierz Pawlak, Krzysztof Skarbek, Marek Sobczyk, Jacek Staniszewski, Ryszard Woźniak). Witkowski, który był jednym z nich, przedstawiał na płótnach anonimowych ludzi, często skłębionych w tłum, poddanych przemocy, apatycznych, bezwolnych – i tym bardziej cierpiących. Atakował zawzięcie media, przede wszystkim telewizję. W samizdatowym, ośmiostronicowym katalogu-manifeście *Pokaz papierowych malowideł*, wydanym w 1988 roku, pisał:

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

Obrazy „w futurystycznej stylistyce z dynamicznymi skosami, ostrymi kątami, zmiennymi kierunkami napięć [manifestowały] nie tylko dynamizm, tempo, ale i rozchwianie [...] świata pozbawionego stabilnych punktów”<sup>15</sup> pisała Zofia Watrak o malarstwie Witkowskiego z lat 80. Jako źródło kompozycji *Potworniaka* (1990), który wypełniał „spotworniały tłum, wyrzucający czerwone pięści zbrojne w młoty i sierpy, sunący na gąsienicach czołgów”<sup>16</sup>, wskazywała rozbłysk wybuchającego pocisku.

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

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

## Człowiek 2020

akryl + płyta HDF  
88 × 125

Sztuka epatująca skatologią czy nekrofiliją jest doskonale zdezodoryzowana i zhigienizowana. [...] To estetyczne sterylne obiekty galeryjne i komercyjne pozbawione woni. [...] O kale, moczku czy krwi dowiadujemy się, ale nie doznajemy ich obrzydliwości. [...] Gra z naszymi doznaniem prowadzona jest lekko i umiejętnie. [...] Ekscesy są limitowane. Fetor nie ma wstępu do galerii<sup>17</sup>.





**Nocni  
tancerze 2  
2020**

akryl + płyta HDF  
85 × 125  
fragment

9

IV.

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

[W sztuce współczesnej] nie chodzi już o twórczą intuicję i twórczą wyobraźnię. Tę ostatnią, tak błyskotliwie analizowaną przez Baudelaire'a i Coleridge'a, zastępuje dogadanie codziennym społecznym interesom, zwykle odarte z emocjonalnej siły i implikacji egzystencjalnych, słowem – z ludzkiego wymiaru. Sztuka staje się sposobem przekazania przesłania ideologicznego<sup>18</sup>.

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

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

- 1 Józef Zieliński, *Higiena pracy*, Warszawa 1929, s. 302.
- 2 Marcel Duchamp, *The Great Trouble with Art in The Country*, w: Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, s. 44–45.
- 3 Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, s. 45.
- 4 *Ibidem*, s. 48.
- 5 Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*; www. <https://www.robertspahr.com/teaching/gen/lewitt.html>.
- 6 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley 1993, s. 81.
- 7 *Ibidem*, s. 81.
- 8 Hiperrealizmowi zawdzięcza (w części) sztuka najnowsza endemiczne schorzenie objawiające się kompulsywnym przymusem re-petycji, re-interpretacji i re-cyklingu.
- 9 Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 45. Autorka, malarka i teoretyk sztuki, była apologetką sztuki lat 70.
- 10 Donald Kuspit, *op. cit.*, s. 37.
- 11 *Ibidem*, s. 42–43.
- 12 Beatrice Warde, *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, w: *Widzieć / wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk, Kraków 2011, s. 40.
- 13 Donald Kuspit, *op. cit.*, s. 85.
- 14 Sławomir Witkowski, *Pokaz papierowych malowideł*, Gdańsk 1988, s. 3–5.
- 15 Zofia Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 96. Autorka, gdańska krytyczka sztuki i galerzystka, była promotorką Sławomira Witkowskiego w latach 80.
- 16 *Ibidem*, s. 95.
- 17 Maria Poprzęcka, *Impas*, Gdańsk 2018, s. 120–121.
- 18 Donald Kuspit, *op. cit.*, s. 42.









NA STRONACH 10–11

**Czterej jeźdźcy  
apokalipsy  
2020**

akryl + płyta HDF  
85 × 125

**Zamknięty  
2020**

akryl + płyta HDF  
88 × 125

**Skręcony  
2020**

akryl + płyta HDF  
88 × 125





**Kreatura 12**  
**2018**

akryl + papier + blacha  
100 × 70

**Kreatura 16**  
**2019**

akryl + papier + blacha  
100 × 70

**Kreatura 15**  
**2019**

akryl + papier + blacha  
100 × 70

**Pandemia**  
**2020**

akryl + płyta HDF  
88 × 125

NA STRONACH 16–17













NA STRONACH 18-19

**Płonąca  
Australia  
2020**

akryl + płyta HDF  
88 × 125

**Musi urodzić  
trumnę 2  
2021**

akryl + płyta HDF  
88 × 125

**Kreatura 5  
2019**

akryl + płyta HDF  
100 × 70

**Kreatura 6  
2019**

akryl + papier + blacha  
100 × 70



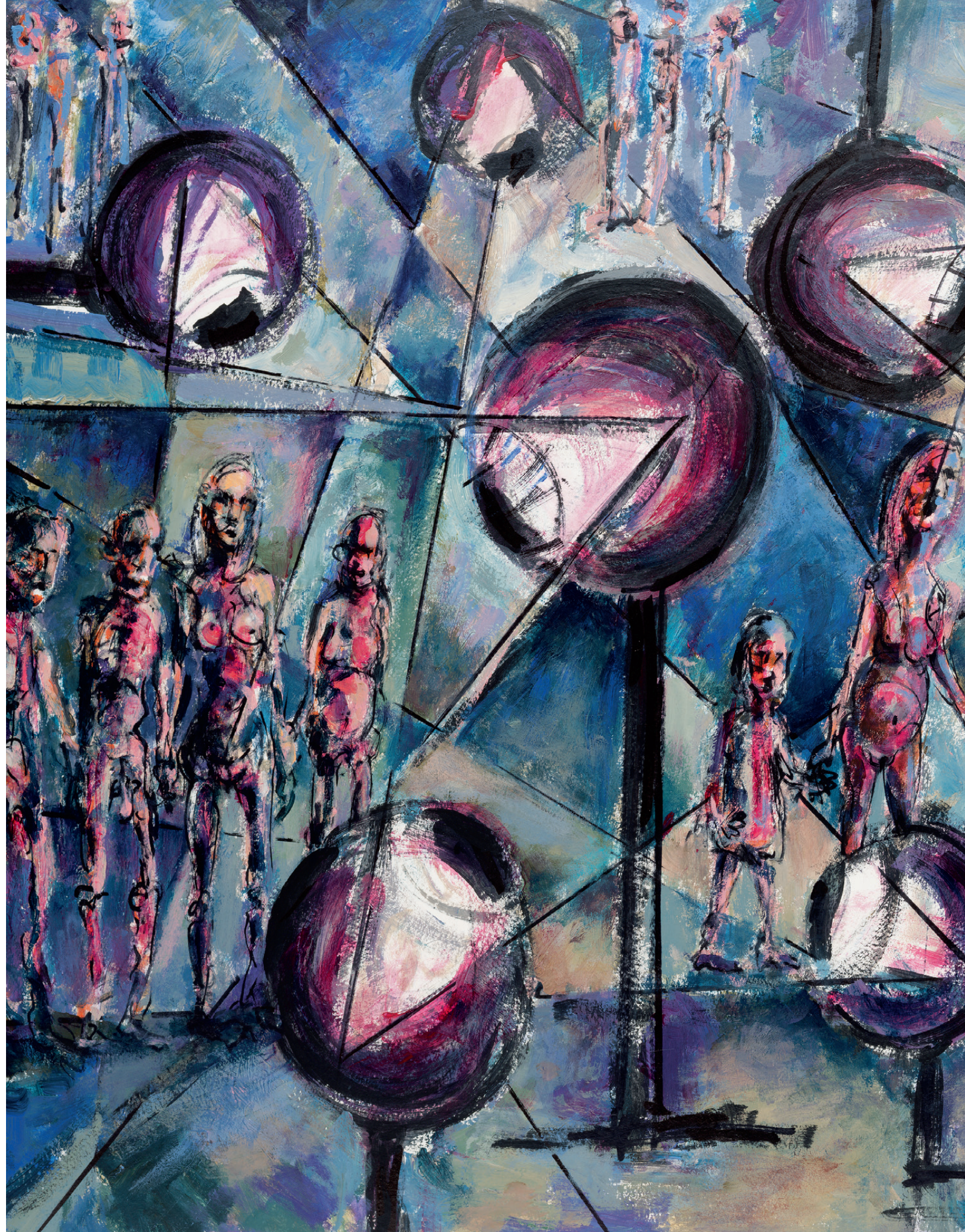


**We Watch You 2**  
2018

akryl + papier + blacha  
88 × 125

**We Watch You 1**  
2018

akryl + papier + blacha  
88 × 125  
fragment







Kolejna  
próba  
2021

akryl + płyta HDF  
88 × 125





Hypnos  
Tanatos 1  
2020

akryl + płyta HDF  
88 × 125



Hypnos  
Tanatos 3  
2020

akryl + płyta HDF  
88 × 125





**Włoska  
podróż  
2006**

olej + płótno  
150 × 180

**28**



**Trójgłowy  
1989**

olej + akryl + płótno  
150 × 190





**Chodźcie  
Barany moje  
1988**

olej + płótno  
150 × 400  
fragment





**Atlas**  
**1993**

szablon + papier  
65 × 48



**Kain**  
**1993**

szablon + papier  
65 × 48





**Black Speed**  
**1987**

szablon + papier  
50 × 70



## Sławomir Witkowski (1961)

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

## Sławomir Witkowski *Patogen*

### WYSTAWA

Sławomir Witkowski, *Patogen. Malarstwo, grafika, rysunek*

Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki

Galeria Extravagance

41-211 Sosnowiec, Zamkowa 2

[www.zameksielecki.pl](http://www.zameksielecki.pl)

DYREKTOR Jolanta Skorus

KURATOR WYSTAWY Adriana Zimnowoda

### PUBLIKACJA

wybór prac + projekt graficzny: Janusz Górski

redakcja + korekta: Elżbieta Pałasz

druk + oprawa: Biały Kruk, Białyostok

na okładce: *Espy La Copa*, akryl + hdf, 125 × 88, 2020, fragment

© obrazy Sławomir Witkowski, 2021

© tekst Janusz Górski, 2021

© Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, 2021

ISBN 978-83-64219-63-4

ISBN 978-83-66271-70-8



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU





**Sławomir  
Witkowski  
Patogen**