



tytuł roboczy

otwarty magazyn sztuki



Nasza okładka

model **Benek**

stylizacja **własna**

zdjęcie **Józef Żuk Piwkowski**

aranżacja wnętrza **Muzeum Techniki**

(Hala 1000 Ton)

scenografia **Centrum Sztuki Studio**

im. Stanisława Ignacego

Witkiewicza

sponsor piwa i papierosów **Benek**

Jak osiągnąć ten look?

Praca w niekomercyjnej

galerii, uprawianie malarstwa

wielkoformatowego, stosowanie

produktów widocznych

na zdjęciu

Powołanie do życia nowego bytu wydawniczego wiąże się z szeregiem stresujących decyzji. Trzeba wymyślić tytuł – choćby roboczy – wybrać krój czcionek, format, i tak dalej. Zdecydować się na coś, żegnając się jednocześnie z czymś innym, całkowicie sprzecznym, co również chcielibyśmy mieć. Zrezygnować z pewnych ulubionych, „wykręconych” pomysłów na rzecz czytelności i komunikatywności i niczym doktor Frankenstein z niepokojem obserwować, co też z tego wyniknie. Mamy właśnie za sobą kilka trudnych tygodni, podczas których nieraz powtarzaliśmy sobie za Faulknerem „kill your darlings”.

Ale naszą chyba najważniejszą decyzją jest umieszczenie w podtytule tego pisma słowa „otwarty”. Bardzo lubimy to słowo, określamy nim część naszych działań artystycznych: takie są na przykład, powołane w tym samym momencie co „Tytuł roboczy”, Warszawskie Otwarte Targi Sztuki wARTo. Otwartość naszych działań, tak jak ją rozumiemy, polega na tym, że staramy się szukać nowych formuł, nie zamykać się na inne, cudze (!), pomysły, nie wykluczać nikogo ani niczego „no bo tak”, eksperymentować.

Ale „Tytuł roboczy” to także pismo autorskie, nasze, czyli twórców nieformalnej Galerii 2b, działającej na terenie dawnej fabryki Norblina w Warszawie. Robimy tu rzeczy, które nam samym sprawiają radość, pokazujemy taką sztukę, którą rozumiemy i która do nas przemawia. Z upływem czasu okazało się, że taka postawa ma sens. Rośnie grupa współpracujących z nami artystów, wspierających nas instytucji i partnerów, którym w tym miejscu pragniemy – z braku słów lepiej oddających to, co czujemy – naprawdę gorąco podziękować. Sprawozdanie z naszej trwającej ponad rok działalności znaleźć można w dziale Pamięć.

Mamy nadzieję, że podobnie jak z Galerią 2b będzie z „Tytułem roboczym”, że będzie się rozwijał po naszej myśli; liczymy na nowych współpracowników i czytelników. Sądzymy, że na rynku pism o sztuce jest już miejsce na takie zindywidualizowane wydawnictwo. Prasa komercyjna karmi nas wciąż tymi samymi postaciami na okładkach kolorowych czasopism. Podobne zjawisko zaczęliśmy dostrzegać w obszarze sztuki. Mogłoby się wydawać, że polska sztuka współczesna to zaledwie kilka nazwisk, które w związku z tą straszną posuchą należy odmieniać w kółko przez wszystkie przypadki. Jesteśmy przekonani, że to wcale sztuce nie służy. Może ją jedynie obrzydzić. Poza tym to nieprawda. Artystów – mniej znanych, co nie znaczy gorszych – mamy więcej niż są w stanie udźwignąć okładki wszystkich popularnych magazynów razem wziętych. >>

Sztuka to ciągle poszukiwanie, to – jak pisze dalej Janusz Zagrodzki – wolność od ekonomicznej presji, przekraczanie granic, twórcze eksperymenty. Sztuka nie może z pożytkiem dla kogokolwiek funkcjonować ani w skostniałych instytucjach, ani w hermetycznych towarzystwach wzajemnej adoracji. Sztuce potrzebna jest otwartość – intelektualna, pozwalająca rozszerzać horyzonty, i rzeczywista, polegająca na umożliwieniu potencjalnemu odbiorcy rzeczywistego kontaktu z dziełem i z jego autorem, a artyście do tegoż odbiorcy dotarcie.

Decyzje dotyczące naszego pisma są naszymi decyzjami, możemy je zawsze zmienić. Nie jesteśmy skazani ani na krój czcionek, choć ten nam się podoba, ani na format (bo przecież tyle jest pięknych formatów) ani nawet na redaktora naczelnego (bo nie ma takiego). Jedno, czemu na pewno będziemy w „Tytule roboczym” wierni, to właśnie otwartość.

Klara Kopcińska i Józef Żuk Piwkowski



Dziękujemy, jako instytucja, ale też i całkowicie osobiście Panu Jerzemu Jasiukowi, dyrektorowi Muzeum Techniki za zrozumienie i zaufanie, jakim obdarza nas i nasze działania w fabryce Norblina, a Wacławowi Szpakowskiemu, zapomnianemu artyście, za meandryczną inspirację.

powitanie



miesięcznik 2004.09 (001)

redakcja i projekt
Klara Kopcińska
i **Józef Żuk Piwkowski**

wydawca
Stowarzyszenie STEP
Radziłowska 5 m. 1
03-943 Warszawa
tel. 601 39 02 05

e-mail zuk@zuk.neostrada.pl
www.zuk.neostrada.pl

druk i oprawa
Roband

© **Klara Kopcińska,**
Józef Żuk Piwkowski i autorzy

wydrukowano na papierze
Amber Graphics 150 g/m2 (środek)
i 200 g/m2 (okładka)
www.arcticpaper.com



powitanie

Janusz Zagrodzki, B=2

2b or not 2b

Adam Mazur, niejednoznaczność artystyczna, Muzeum Przemysłu, duch Jana Matejki, i fotografia

BRONORBlin

obrona i zwanie

pamięć przestrzeni przestrzeń pamięci, czyli 4P

Dominika Truszczyńska, WAR SAW

Bogdan Dziworski, tylko patrze

Janusz Zagrodzki, wystawy z cyklu Sztuka przekraczania granic (1)

Janusz Kobylński, partytury

Hanna Dąbrowska, od ikony do abstrakcji

Joanna Jarzabek, kult malarstwa

Hanna Dąbrowska & Joanna Jarzabek, dlaczego malarstwo ściennie?

Warszawskie Otwarte Targi Sztuki wARTo

Andrzej DUDEK DURER

Michał SILSKI

Łukasz GRONOWSKI

Krzysztof WOJCIECHOWSKI

Robert JASINSKI

Basia SOKOŁOWSKA

Tomasz SZERSZEN

Dominika TRUSZCZYŃSKA

Tadeusz SUDNIK

Dorota TRUSZCZYŃSKA

Andrzej MITAN

Jacek Bartłomiej BABICKI

Tomasz KOMOROWSKI

Szymon CYGIELSKI

Iwona SIWEK-FRONT

Jolanta KOLARY

Anetta PIECHOCKA i Janusz SZCZUCKI

jakie jest pytanie? kwestionariusz roboczy

podziękowanie



Bogdan Dziworski

B=2[>]

$$B = 2$$

$$\text{BEZINTERESOWNOŚĆ} = \frac{\text{maksimum twórczości}}{\text{sztuka}}$$

$$\text{MAKSIMUM TWÓRCZOŚCI} = \text{sztuka} \times \text{bezinteresowność}$$

$$\text{SZTUKA} = \frac{\text{maksimum twórczości}}{\text{bezinteresowność}}$$

SZTUKA NOWA ma zadanie:

- udostępniać nowe wartości
- być przekąźnikiem odczuć
- realizować ideę życia
- propagować wewnętrzną swobodę
- odrzucać stare i tworzyć nowe przeżycia estetyczne

WOLNOŚĆ od ekonomicznych presji jest najistotniejszą potrzebą sztuki
SIŁA, która tworzy sztukę, nie może stać się wykładnikiem jakiegokolwiek
MANIPULACJI

SZTUKA musi przeciwdziałać administracyjnemu widmu polityki kulturalnej
CELEM twórczości nie może być przekazywanie narzuconych haseł
SŁUŻBA propagandzie, realizowanie reklamy prostytuuje SZTUKĘ
SZTUKA musi wynikać z bezinteresowności AKCJI

TWÓRCZOŚĆ nie może być ograniczona do wytwarzania produktów na sprzedaż
SZTUKA musi nieustannie przekraczać wyznaczone granice, odrzucać
klasyfikację twórców według z góry narzuconych reguł

Tylko TWÓRCZE EKSPERYMENTY mogą stać się autentycznymi dziełami przyszłości

Hasło

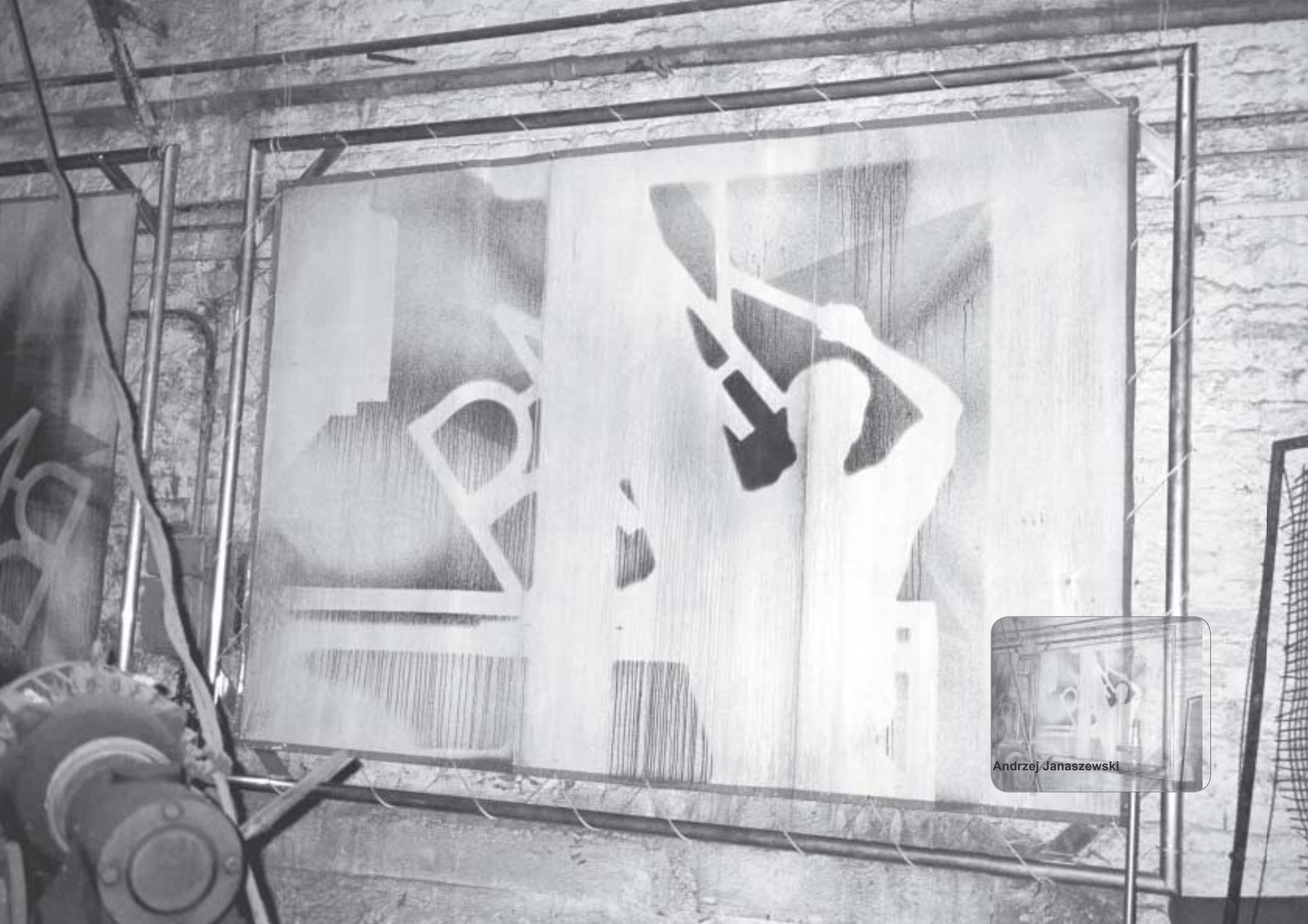
B = 2 - pojawia się po raz pierwszy jako tytuł manifestu Strzemińskiego
w czasopiśmie Blok nr 8/9, 1924

Termin **2b** powołaliśmy
do życia w 1982 roku
razem z **Jankiem**
Kubasiewiczem.

Był to tytuł wydawnictwa
oraz innych działań
medialnych. Udało nam
się zrealizować pierwszy
numer pisma w kilku
egzemplarzach. Niestety
wszystkie zaginęły.

Tekst **B=2 Janusza**
Zagrodzkiego pochodzi
właśnie z tego numeru.
Znamienne, że refleksje
powstałe w czasie stanu
wojennego wydają się
nadal aktualne pomimo
„powrotu” do Europy.

Janusz Zagrodzki
1982



Andrzej Janaszewski

Początek

Pewne rzeczy nie mogłyby się nigdy wydarzyć, gdyby nie szczęśliwa konfiguracja planet, ludzi i miejsc. Bo sztuka także ma swoje być albo nie być.

2b or not 2b

Wystawa 2b („dwa be”, a dla biegłych w językach obcych także „two be”) została poczęta jako wydarzenie w dużej mierze towarzyskie. Jej otwarcie – 17 lipca – celowo zostało zaplanowane w dniu urodzin organizatora Józefa Żuka Piwkowskiego, a – jak się później okazało – także jednego z uczestniczących artystów Ryszarda Grzyba (co daje nadzieję na obchody kolejnych rocznic...). Równie nieprzypadkowo wybrano miejsce: uważane przez niektórych za obskurne, hale w dawnej fabryce Norblina – bo... piękne.

Artyści (w sumie 34) zostali zaproszeni według klucza **kocha, lubi, szanuje.**

Okazało się, że słusznie powierzono ich wrażliwości: parę dni przed wystawą przyszli, obejrzeni tłocznią, prasy, szlifierki i zakuwarki i każdy na własną rękę, samodzielnie powrócił z dziełem, które wyglądało, jakby w halach Norblina zostało splodzone, a może nawet istniało tam od zawsze, wtopione w zardzewiałe maszyny, łuszczącą się farbę i nieco wygryzione ściany, a tylko ręka artysty omiotła je z industrialnego kurzu.

2b – wspólne dzieło twórców niezależnych, w przeróżnym wieku, rozmaitej artystycznej proveniencji, fotografów, malarzy, rzeźbiarzy, a chwilami (podczas dwóch wernisaży – po zapadnięciu zmroku) także muzyków i artystów wideo – to przykład coraz częstszych dziś działań pozostających poza oficjalnym obiegiem sztuki, tej wysokobudżetowej, wysokosponsorowanej i wysokonakładowej. Działań, które nie doszłyby do skutku, gdyby nie twórczy zapał uczestników i życzliwe zainteresowanie, a może zainteresowana życzliwość kilku osób i instytucji.

Z pozornie przypadkowych kawałków powstała nowa jakość: puzzle – spójne w swej formie i wyrazie. Biskupska obok Kiritsisa, Wojciechowski obok Csölle, Rytko obok Grzyba i Osiowskiego, Truszczyńskie obok Janaszewskiego...

Gdzieś wśród szczątków świetności fabryki, między pracami, które świadomie grały na napięciach pomiędzy trwaniem a przemijaniem, wiecznością a ulotnością, odbijało się echem hamletowskie pytanie przewrotnie ukryte w nazwie tej wystawy (określonej zresztą w podtytule jako urodziny i nie-urodziny w jednym). A odpowiedź? Tak

w ogóle to nie wiem, ale w tym wypadku:

być.

2 = B, urodziny artysty, Muzeum Przemysłu (dawna fabryka Norblina), malarstwo, rocznica bitwy pod Grunwaldem, stare nitownice i zardzewiałe skrawarki, wideo, muzyka, wreszcie fotografia – surrealna wyliczanka a la Lautremont zmaterializowała się niedawno w Warszawie, w środku lata, czyli sezonu ogórkowego sztuki gromadząc artystów i przyciągając tłumy. Animatorem całego wydarzenia był Żuk Piwkowski, który wraz z najbliższymi współpracownikami – artystami związanymi z offową Galerią Zaoczną – podjął się organizacji całego wydarzenia. W przemysłowych halach przy Żelaznej około trzydziestu artystów i artystek, których w zasadzie nie łączy nic poza znajomością z Żukiem (i być może byciem na marginesie oficjalnego obiegu sztuki) pokazało jedną lub kilka prac w dowolnie przez



wystawa 2b miała miejsce
w d. fabryce Norblina
w lipcu 2003

tekst i zdjęcia kk



obraz Ryszard Grzyb
i Marcin Osiowski
instalacja jżp
zdjęcie Andrzej Janaszewski

2 = B>

2 = B, urodziny artysty, Muzeum Przemysłu (dawna fabryka Norblina), malarstwo, rocznica bitwy pod Grunwaldem, stare nitownice i zardzewiałe skrawarki, wideo, muzyka, wreszcie fotografia – surrealna wyliczanka a la Lautremont zmaterializowała się niedawno w Warszawie, w środku lata, czyli sezonu ogórkowego sztuki gromadząc artystów i przyciągając tłumy. Animatorem całego wydarzenia był Żuk Piwkowski, który wraz z najbliższymi współpracownikami – artystami związanymi z offową Galerią Zaoczną – podjął się organizacji całego wydarzenia. W poprzemysłowych halach przy Żelaznej około trzydziestu artystów i artystek, których w zasadzie nie łączy nic poza znajomością z Żukiem (i być może byciem na marginesie oficjalnego obiegu sztuki) pokazało jedną lub kilka prac w dowolnie przez siebie wybranej formie i formacie tworząc unikalne wydarzenie artystyczne.

Pokaz ciekawy również ze względu na swoisty „intermedializm” (termin beznadziejny, ale trudno o lepszy w tym przypadku), czyli swobodne poruszanie się artystów pomiędzy przeróżnymi mediami. Intermedializm szczególnie widoczny przez porównanie z hołubioną przez czystych fotografów „Galerią Bezdomną.” Zestawienie wideo, malarstwa, wszelkiego rodzaju działań w przestrzeni ujawnia **nowe konteksty**, prowokuje nowe, mniej oczywiste odczytania prac, sprawia, że widz się nie nudzi zalewany dwuwymiarową, monotonną produkcją barytowo-plastikową.

Przed pierwszą z hal Zygmunt Rytko przywiązał sznurkami kilka kamieni do zawieszonego w powietrzu torowiska, czy czegoś w tym rodzaju. Praca Rytki, pomimo, że tak dla niego typowa, dobrze pokazuje to, co udało się sporej części artystów z Norblina, mianowicie zgranie sztuki z przestrzenią fabryki, zderzenie otoczenia z interwencją artystyczną. Podobnym tropem do Rytki (który pokazał w drugiej hali jeszcze kilka swoich zdjęć) poszedł Miro Csölle, który wśród wszystkich zgromadzonych w Muzeum maszyn i przedmiotów poukładał w zakamarkach dziesiątki kurzych jaj, których minimalistyczna biel i doskonałość formy, podobnie do kamieni Rytki, wydobywała absurdalność sytuacji zderzając to, co nieorganiczne (kamienie/ jajka) i artystyczne z przemysłowym i maszynowym. Absolutne dzieło sztuki współczesnej: kruche, **białe jajko przy zardzewiałej starej maszynie** (kilka jajek rozbiło się w trakcie otwarcia potwierdzając autentyczność akcji Csölle).

W pierwszej z hal, vis a vis głównego wejścia, na podłodze rozłożono kolorowo pomalowane płachty składające się na Bitwę pod Grunwaldem. Centralne **słońce całej imprezy**, jakim miało być wspólne malowanie i „oficjalne” odsłonięcie olbrzymiego pastisu Matejki, okazało się wydarzeniem bardziej o charakterze >> towarzyskim niż artystycznym. Efekt w postaci wielometrowej maszyny okazał się dosyć mizerny w swoim eklektyzmie, nie tylko w porównaniu do innych prac pokazanych w Norblinie, ale również, a może przede wszystkim, przez pamięć dla słynnego dzieła, akcji fotograficznej sprzed kilku laty zorganizowanej przez Łódź Kaliską. Wizualnie słabej pracy udzieliła się jednak aura miejsca – w opuszczonym muzeum maszyn artyści przywołują zamierzchłego ducha Matejki, który podobnie jak różnego rodzaju prehistoryczne nitownice, piece i skrawarki już nie pracuje, ale nadal działa na wyobraźnię.

niejednoznaczność artystyczna

Muzeum Przemysłu,
duch Jana Matejki
i fotografia



tekst Adam Mazur

zdjęcia

Krzysztof Wojciechowski

i kk

podziękowania

dla Marka Grygla

za umożliwienie przedruku

tekstu z Fototapety



towarzyskim niż artystycznym. Efekt w postaci wielometrowej maszyny okazał się dosyć mizerny w swoim eklektyzmie, nie tylko w porównaniu do innych prac pokazanych w Norblinie, ale również, a może przede wszystkim, przez pamięć dla słynnego dzieła, akcji fotograficznej sprzed kilku laty zorganizowanej przez Łódź Kaliską. Wizualnie słabej pracy udzieliła się jednak aura miejsca – w opuszczonym muzeum maszyn artyści przywołują zamierchłego ducha Matejki, który podobnie jak różnego rodzaju prehistoryczne nitownice, piece i skrawarki już nie pracuje, ale nadal działa na wyobraźnię.



Zaraz przy wejściu do hali swoje fotografie pokazują Dominika Truszczyńska i Szymon Cygielski. Truszczyńska w olbrzymiej szafce z na wpół wysuniętymi szufladami stworzyła galerię dziecięcych „sekreto”w, które zasypane w ziemi spoczywają spokojnie pod szkiełkami. Na blacie nad szufladami te same sekrety oglądamy sfotografowane przez autorkę w intensywnych kolorach. Intrygujący pomysł w połączeniu ze sprawnym technicznie i formalnie nieskomplikowanym wykonaniem daje pracę wyjątkowo ciekawą. Dodatkowo, **sekrety na zdjęciach**

utrwalono w formie doskonałej – w fotografii zastygły świeże kwiaty, kawałki roślin, te same, które w szufladach leżą już wpół przywidłe i przykryte ziemią. Zdjęcia Truszczyńskiej przywodzą na myśl znane „Bardzo martwe natury” Prażmowskiego (notabene nauczyciela młodej artystki ze Szkoły Filmowej). Nad pracą Truszczyńskiej wiszą czarno-białe zdjęcia Cygielskiego z jego nowego cyklu „staromiejskiego” – precyzyjne kadry fragmentów nowoczesnych samochodów z zabytkami w tle. Używając klasycznej techniki fotograficznej artysta wydobywa dysonans między dwoma rodzajami pożądanego piękna – zabytkowe formy skonstrastowane z opływowymi, ultranowoczesnymi pojazdami. W pierwszej sali mają jeszcze swoje pokazy Klara Kopcińska („Interaktywność dla ubogich”, wideo, wydruki komputerowe), Michał Kłosiński (malarski, bardzo efektowny pastisz słynnej serii obrazów Yves Kleina oraz niedziałająca replika maszyny do oglądania ruchomych obrazów), Łukasz Wojciechowski, Zbyszek Chmielewski (gigantyczny pejzaż, **skały i morze** w duchu romantyków niemieckich), i Jacek Malicki pokazujący partyturę skomponowanej przez siebie i Andrzeja Bieżana suity pt. „Atmosfera” (fortepian, gitara elektryczna, 2 flety, okaryna, instrumenty perkusyjne).



W drugiej, większej hali swoje autoportrety z lat siedemdziesiątych pokazuje sam jubilat – Żuk Piwkowski (prace znane m.in. z pokazu w Małej Galerii). Pośrodku sali, również przy wejściu, oczom widza przedstawia się oniryczna przestrzeń pokazów wideo oraz miejsce dla muzyków grających koncert dla przybyłej na otwarcie/ zamknięcie pokazu widowni. Za zespołem wiszą dużych rozmiarów prace Andrzeja Janaszewskiego, trochę zapomnianego artysty z Łodzi, który nieco dalej pokazuje również podobne fotografie nawiązujące do symboliki komunizmu i poetyki rewolucji drwiąc sobie z obu, >>

tzn. symboliki i poetyki. Socjalistyczny mit niepohamowanego postępu szczególnie dobrze prezentuje się w ramach **muzeum maszyn niepotrzebnych**. W trakcie otwarcia uwagę zwracał malujący w kącie swój obraz Ryszard Grzyb, jednak podobnie jak w przypadku Grunwaldu – obraz Grzyba okazał się bardziej atrakcyjny jako proces niż jako ukończone dzieło. Niewykluczone, że o taki właśnie efekt chodziło artyście byłej Gruppy.

w 2b udział wzięli

Adam Bajerski
Bożenna Biskupska
Zbyszek Chmielewski
Krzysztof Cichosz
Miroslaw Csölle
Szymon Cygielski
Hanna Dąbrowska
Mariusz Front
Nicolas Groszpiere
Ryszard Grzyb
Alexander Honory
Andrzej Janaszewski
Kostas Kiritsis
Michał Kłosiński
Klara Kopcińska
Kasia 'kozmik' Kowalska
Ewa Kulasek
Eryk Kulm
Sylwester Łuczak
Jacek Malicki
Olga Mokrzycka
Radosław Nowakowski
Marcin Osowski
Józef Żuk Piwkowski
Zygmunt Rytko
Michał Siłski
Iwona Siwek-Front
Tadeusz Sudnik
Janusz Szczucki
Dominika Truszczyńska
Dorota Beata Truszczyńska
Krzysztof Wojciechowski
Łukasz Wojciechowski
Janusz Zagrodzki

tzn. symboliki i poetyki. Socjalistyczny mit niepoahamowanego postępu szczególnie dobrze prezentuje się w ramach

muzeum maszyn niepotrzebnych. W trakcie otwarcia uwagę

zwracał malujący w kącie swój obraz Ryszard Grzyb, jednak podobnie jak w przypadku Grunwaldu – obraz Grzyba okazał się bardziej atrakcyjny jako proces niż jako ukończone dzieło. Niewykluczone, że o taki właśnie efekt chodziło artyście bylej Gruppy.

W drugiej hali ciekawe prace pokazali równolegle Krzysztof Wojciechowski (nostalgiczne i minimalistyczne zarazem makro fotografie podpisanych płyt analogowych z dawno wybrzmiałymi przebojami) i Radosław Nowakowski (książka artystyczna, **wielometrowa praca** – portret ulicy). Równie atrakcyjnie wyglądały industrialne

fotografie Nicolasa Grosppierre'a dokumentującego trwającą właśnie przebudowę ambasady francuskiej w Warszawie – modernistyczny, czyt. (nie)zbyst funkcjonalny budynek oczyszczany jest z rakotwórczego azbestu i dopasowywany do stawianych mu współcześnie wymagań. Obok prac Grosppierre'a wisi obraz Olgi Mokrzyckiej, przez podobieństwo przemysłowo-budowlanego tematu może być kojarzony z opisanymi wyżej fotografiami.

Wśród innych artystów biorących udział w 2B (nie sposób pisać o wszystkich trzydziestu projektach) można wymienić jeszcze Krzysztofa Cichosza, którego praca (oparta o fotografię rozstrzelanego przez Talibów posagu Buddy) być może w skutek nieobecności artysty, była dosyć mało widoczna i niezbyt pasowała do całości. Podobnie było zresztą z Kostastem Kiritissem i Januszem Szczuckim, których prace rozczarowały przytłoczone przestrzenią i wielością lepszych realizacji.

Trudność grupowych pokazów polega na tym, że trzeba znaleźć ideę przewodnią, jeśli jej nie ma, to bałagan bierze

górną nad sztuką, a prace giną, neutralizują się wzajemnie. Imponujący ilością wybór autorów mógł budzić obawy, że

wystawa będzie kolejnym poronionym i nic nie wnoszącym przeglądem mody artystycznej. Jednak za sprawą samych

artystów stało się inaczej: przyjaciele i znajomi Piwkowskiego potraktowali serio **w sumie dość niezobowiązujący pomysł** i przygotowali bardzo dobre prace, których wspólnym

mianownikiem stał się szeroko rozumiany dialog z nie tak w końcu odległą, a już zmuzeifikowaną nowoczesnością. Artyści nie

pozostali obojętni na znaczącą przestrzeń wystawy i to też pozytywnie wpłynęło na ocenę całości. Wystawa 2B udała się również

pod względem fotograficznym. W końcu jest fotografia nieodrodnym dzieckiem wieku pary i elektryczności (a może właśnie wieku fotografii); sztuką na wskroś nowoczesną, powstałą na styku estetyki, postępu technicznego i wielkiego przemysłu.

Portret to temat przewrotny i niejednoznaczny: może być osobisty, wręcz intymny, albo oficjalny i na pokaz. Można go robić na poważnie albo kpiąco. Klęcząc na kolanach lub stojąc na głowie. Z czułością lub przekorą. Po to, by uwolnić się od czegoś, wykreować coś, przypomnieć lub zapamiętać.

Ale portret to nie tylko twarz człowieka: swoje oblicze, godne portretowania, mają także miejsca, struktury, a nawet chwile.

Grzyb i Osiowski



Kłosiński



Piwkowski





Nicolas GrosPierre

Po>

Portret to temat przewrotny i niejednoznaczny: może być osobisty, wręcz intymny, albo oficjalny i na pokaz. Można go robić na poważnie albo kpiąco. Klęcząc na kolanach lub stojąc na głowie. Z czułością lub przekorą. Po to, by uwolnić się od czegoś, wykreować coś, przypomnieć lub zapamiętać.

Ale portret to nie tylko twarz człowieka: swoje oblicze, godne portretowania, mają także miejsca, struktury, a nawet chwile.

Z takim przekonaniem zrobiliśmy w lipcu tego roku wystawę „2b - Portrety struktur, Portrety strukturalne” w dawnej fabryce Norblina w Warszawie. W postindustrialnej scenerii ponad 30 artystów, w różnych mediach, włączyło się do gry z czasem i przestrzenią, tworząc zbiorowy portret tego niezwykłego miejsca. Sukces wystawy 2b zawdzięczamy w dużej mierze inspiracji, jaką był dla nas Norblin - jego dusza i jego „twarz”.

Tym bardziej czujemy się zobowiązani zareagować na ujawnione przez media wiadomości o kolejnej aferze: grożącym uwłaszczeniu i sprzedaży tego unikalnego zabytkowego obiektu, a tym samym skazaniu go na niepewną i nieprzewidywalną przyszłość - być może nawet na zniknięcie z ubożającego krajobrazu Warszawy. Jesteśmy przekonani, że zabytkowa fabryka jest znakomitą siedzibą zarówno dla Muzeum Przemysłu i innych działających w niej dziś instytucji kultury, jak i dla żywych działań artystycznych i edukacyjnych.

Wszystkich, którym los zabytku nie jest obojętny, zaprosiliśmy do udziału w kolejnej wystawie, tym razem pod hasłem „BRÓNORBlin”. Początkowo chcieliśmy ją zatytułować „Portrety struktur, Portrety strukturalne 2”, ale dzięki zbiegowi okoliczności i zaangażowaniu życzliwych nam osób weszliśmy w posiadanie fragmentu filmu Andy Warhola - „Kiss”. Stał się punktem wyjścia do zabawy z publicznością - „atrakcji artystycznej”, czyli ART-akcji, jak ją nazywamy. Wkrótce potem, ku naszej wielkiej radości, do grona walczących dołączył Zbigniew Warpechowski i wydało się oczywistym, że ta wystawa, poświęcona nie tylko zabytkowemu budynkowi, ale i cenionym przez nas wartościom i postawom: odwadze artystycznej, nonkonformizmowi, pewnemu idealizmowi, ale i ironii w przeciwstawianiu sztuki brutalności rynku i polityki, musi nazywać się „od WARhola do WARpechowskiego”.

Nie będziemy więcej teoretyzować, bo znacznie lepiej robi to Janusz Zagrodzki w swoim tekście „Czy sztuka jest jeszcze komuś potrzebna?”, pragniemy jedynie podziękować wszystkim, bez których ta wystawa nigdy by się nie odbyła: artystom, współorganizatorom, Muzeum Techniki, Teatrowi Scena Prezentacje, sponsorom. Dzięki ich inwencji i spontaniczności BRÓNORBlin nie jest stypą ani dniem rozdrapywania ran. To wesola impreza, święto dobrych myśli i trochę - jak to określił nasz siedmioletni syn Jurek - improwizorka.

raźnie rażmy sztuką w sztuczność!

Poniedziałkowa, pierwsza ART-Akcja z cyklu BRÓNORBlin miała naprawdę wystrzałowy przebieg...

Wszystko rozpoczęło się od ściśle tajnej realizacji nawiązującej przewrotnie do pierwszego filmu braci Lumière.

Można by ją nazwać: „Wejście publiki do fabryki”. Publika owa (liczna) nie miała pojęcia, że znajduje się w

BRÓNORBlin

Chmielewski



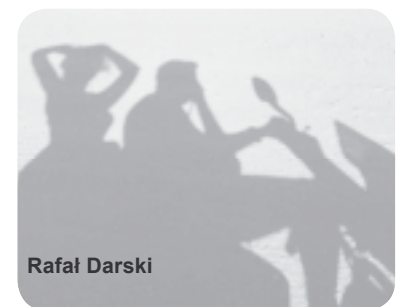
Wiśniewska



Norblina bronili

Jacek Babicki
Adam Bajerski
Bożenna Biskupska
Vika Blick
Zbigniew Chmielewski
Mirosław Csölle
Szymon Cygielski
Rafał Darski
Andrea Freiberg
Jacek Grabowski
Nicolas GrosPierre
Robert Jasiński
Anna Kłowska
Michał Kłosiński
Lary Ko
Klara Kopcińska
Joanna Korecka
Kasia Kowalska „kozmik”
Staszek Kroszczyński
Jacek Malicki
Joanna Moraszczyk
Wiktor Nowotka
Józef Żuk Piwkowski
Ula Rapacka
Zygmunt Rytka
Tomasz Sikorski
Michał Silski
Iwona Siwek Front
Tadeusz Sudnik
Dawid Szablewski
Katarzyna Terechowicz
Dominika Truszczyńska
Dorota Beata Truszczyńska
Zbigniew Warpechowski
Marta Wiśniewska
Krzysztof Wojciechowski

impreza odbyła się 15 grudnia
2003
tekst, wstęp do katalogu kk & jzp
zdjęcia jzp



Rafał Darski

Po>

Poniedziałkowa, pierwsza ART-Akcja z cyklu BROŃORBlin miała naprawdę wystrzałowy przebieg...

Wszystko rozpoczęło się od ściśle tajnej realizacji nawiązującej przewrotnie do pierwszego filmu braci Lumière. Można by ją nazwać: „Wejście publiki do fabryki”. Publika owa (liczna) nie miała pojęcia, że znajduje się w ukrytej kamerze, a efekt będzie można oglądać już wkrótce, podczas kolejnych planowanych imprez. Ich celem jest uratowanie unikatowego zabytku przed grożącym mu uwłaszczeniem i niepewnym losem i zachowanie dla celów związanych z kulturą, sztuką, historią i tradycją. Protest można poprzeć wysyłając e-mail ze strony www.zuk.neostrada.pl/bron

Artyści nie zawiedli, pokryli swoimi fotografiami, obrazami, grafikami, wlepkami, a nawet T-shirtami z portretem norblinowskich maszyn, prawie całą powierzchnię pokażnej hali Starej Odlewni. Przy drzwiach czekała na wchodzących tajemnicza postać wyglądająca jakby miała kłopoty z utrzymaniem równowagi (a wszak wina na tej własnym sumptem artystów zorganizowanej imprezie było niewiele). Po chwili widz orientował się, że to jedna z kukieł uszytych przez Michała Kłosińskiego (a właściwie – jak głosi wieść gminna – przez Mamę artysty) broni zawzięcie nostalgicznego zabytku przez najazdem pseudoinwestorów. Dalej srożyły się groźne autoportrety Szymona Cygielskiego, a rozrzucone przez słowackiego artystę Miroslawa Csölle pomarańcze napawały optymizmem i przypominały o nadchodzących świętach. Wiele prac powstało na terenie Norblina, wydobywając z tej tajemniczej przestrzeni nowe treści i klimaty. Stanisław Kroszczyński zaludnił wnętrza hal przebiegłymi wszędobylskimi potworami, a litografie młodej graficzki Marty Wiśniewskiej idealnie wkomponowane w przestrzeń Odlewni, wyglądały jak przedłużenie przemysłowych konstrukcji. Michał Silski, nie wiadomo, kto bardziej – artysta, muzyk, projektant systemów informatycznych – zaintrygował zebranych napełniając ciepłym powietrzem balon z folii, który niczym gigantyczna bańka mydlana zaczął unosić się nad ziemią. Działanie było tym przyjemniejsze, że w nie ogrzewanej hali panowała temperatura jak z koła podbiegunowego.

Dużo cieplejsza atmosfera panowała za to w Teatrze Scena Prezentacje, gdzie w rytm muzyki granej przez Tadeusza Sudnika i innych „Artystów Dźwięków Niemożliwych” obejrzeć można było szereg prezentacji, dokumentacji i filmów. Wystąpił też, słynny ze swojej niezależności, Zbigniew Warpechowski, tym razem jednak nie jako performer (w której to roli znany jest najlepiej), ale jako autor książek – rozważań o kondycji człowieka i społeczeństwa w kontekście sztuki. >>

W trakcie wieczoru złożono też swoisty hold minionemu wiekowi pary i elektryczności – zwłaszcza ta ostatnia dawała o sobie znać od samego rana, początkowo wyłączając jedną fazę w drukarni i stawiając pod znakiem zapytania pojawienie się na czas katalogów (dotarły na pięć minut przed rozpoczęciem imprezy), a następnie w wyniku serii zwarć pozbawiając realizatorów coraz to nowych urządzeń, a organizatora Józef Żuka Piwkowskiego – kawalka palca. Pod koniec wierna publiczność oglądała nieme filmy z jedyne go pozostałego przy życiu vhs-a, przy akompaniamencie organów i gitary elektrycznej grającej akustycznie

obrona i zwarcie



Klonowska

tekst kk, 20 grudnia 2003
zdjęcia jżp

W trakcie wieczoru złożono też swoisty hołd minionemu wiekowi pary i elektryczności – zwłaszcza ta ostatnia dawała o sobie znać od samego rana, początkowo wyłączając jedną fazę w drukarni i stawiając pod znakiem zapytania pojawienie się na czas katalogów (dotarły na pięć minut przed rozpoczęciem imprezy), a następnie w wyniku serii zwarć pozbawiając realizatorów coraz to nowych urządzeń, a organizatora Józef Żuka Piwkowskiego – kawałka palca. Pod koniec wierna publiczność oglądała nieme filmy z jedyne go pozostałego przy życiu vhs-a, przy akompaniamencie organków i gitary elektrycznej grającej akustycznie.

Brak zasilania nie pozbawił jednak organizatorów i uczestników energii. Wystawa, dzięki uprzejmości dyrektora Muzeum Techniki Jerzego Jasiuka, potrwa do 21 grudnia. Można ją oglądać w godzinach 9-16, a podczas następnych spotkań, o których będziemy informować na bieżąco, będzie można posłuchać między innymi śpiewających laserów Michała Siłskiego i copleft music Jacka Grabowskiego.

Jednym z gwoździ wieczoru był kilkunutowy fragment filmu „Kiss” Andy Warhola z 1963 roku, którego akcja polega na tym, że pary, wyglądające niczym Jan Kiepura z Polą Negri całują się nieprawdopodobnie oblesnie przed kamerą. Zainicjowana w teatrze realizacja remake’u tego awangardowego dzieła pod nazwą „Kiss Norblin” będzie kontynuowana w plenerach fabrycznych przy bardziej sprzyjającej aurze. Realizatorzy zamierzają nakręcić najdłuższy pocałunek na świecie, mając nadzieję, że nie będzie on pożegnalny.

Jest to wystawa „krocząca”, progresywna, dynamiczna, która co chwila będzie się rozbudowywała, nawarstwiała.

Początkiem jest pusta hala, która stopniowo będzie wypełniana świadectwami działań artystów. Będą tu miały miejsce działania ulotne, jednorazowe, po których pozostaną **ślady** w postaci dokumentacji, zdjęć, nagrań, filmów. Będą też sukcesywnie dodawane nowe prace (zdjęcia, obrazy, rzeźby, instalacje...), a każde nowe działanie będzie pretekstem do spotkania, wernisażu.

Chcielibyśmy zaprosić chętnych do współpracy artystów, a także pozostałe osoby z wyobraźnią, aby – w tej przestrzeni – wspólnie poszukać alternatywnych sposobów pamiętania – o ludziach, rzeczach, miejscach, wydarzeniach, przestrzeniach – inspirujących pomysłów na przeżywanie swoich wspomnień, ważnych dat... Ta przestrzeń jest cały czas otwarta na Waszą pamięć, Wasze pomysły i projekty. Czekamy na propozycje, najciekawsze będzie można zrealizować w umówionym terminie.

Inaugurując 4p, 18 maja zorganizowaliśmy **Szybką improwizację** – aby alternatywnie i spontanicznie „obejść” kilka przypadających na ten dzień rocznic, m.in. 84. urodzin papieża i 60. Bitwy pod Monte Casino. Szybka improwizacja to performance-instalacja Żuka Piwkowskiego na projekcję wideo, film 16 mm, Adama Bajerskiego z kamerą DV i dwoje widzów.

6.06 o godzinie 6 po południu (niedziela), **Dzień Dziecka 2**
Zapraszamy wszystkich, którzy są i dalej chcą być dziećmi. Weźcie ze sobą dzieci i/ lub zdjęcia dzieci - własnych, cudzych, lub Was samych jako dzieci. Przynieście też slajdy, filmy 8, super 8, 16, 35 mm, wideo, a także w miarę

Jacek Bartłomiej Babicki

Je>

Jest to wystawa „krocząca”, progresywna, dynamiczna, która co chwila będzie się rozbudowywała, nawarstwiała.

Początkiem jest pusta hala, która stopniowo będzie zapelniana świadectwami działań artystów. Będą tu miały miejsce działania ulotne, jednorazowe, po których pozostaną **ślady** w postaci dokumentacji, zdjęć, nagrań, filmów.

Będą też sukcesywnie dodawane nowe prace (zdjęcia, obrazy, rzeźby, instalacje...), a każde nowe działanie będzie pretekstem do spotkania, wernisażu.

Chcielibyśmy zaprosić chętnych do współpracy artystów, a także pozostałe osoby z wyobraźnią, aby – w tej przestrzeni – wspólnie poszukać alternatywnych sposobów pamiętania – o ludziach, rzeczach, miejscach, wydarzeniach, przestrzeniach – inspirujących pomysłów na przeżywanie swoich wspomnień, ważnych dat... Ta przestrzeń jest cały czas otwarta na Waszą pamięć, Wasze pomysły i projekty. Czekamy na propozycje, najciekawsze będzie można zrealizować w umówionym terminie.

Inaugurując 4p, 18 maja zorganizowaliśmy

Szybką improwizację, aby alternatywnie i spontanicznie „obejść” kilka przypadających na ten dzień rocznic, m.in. 84. urodzin papieża i 60. Bitwy pod Monte Casino. Szybka improwizacja to performance-instalacja Żuka Piwkowskiego na projekcję wideo, film 16 mm, Adama Bajerskiego z kamerą DV i dwoje widzów.

6.06 o godzinie 6 po południu (niedziela),

Dzień Dziecka 2

Zapraszamy wszystkich, którzy są i dalej chcą być dziećmi. Weźcie ze sobą dzieci i/ lub zdjęcia dzieci – własnych, cudzych, lub Was samych jako dzieci. Przynieście też slajdy, filmy 8, super 8, 16, 35 mm, wideo, a także w miarę możliwości wszelkie urządzenia do projekcji, rzutniki, projektory itp. Dzieci, które przyniosą ze sobą ulubiony przedmiot, zabawkę, cokolwiek – będą mogły wziąć udział w akcji Portret wielokrotny. Jest to stary jarmarczny sposób portretowania, polegający na tym, że w odbiciu lustrzanym widzimy tę samą twarz z pięciu różnych punktów widzenia. Był on wykorzystywany przez wielu artystów, m.in. Witkacego, Duchampa, Szpakowskiego. Poza tym przewidujemy wiele atrakcji: filmy cudne, balony dmuchane, muzyka stosownie niemożliwa... Kontrybucje od serca w postaci lizaków, waty cukrowej lub innych bliskich dziecięcej wrażliwości używek mile widziane. >>

25.06 o godzinie 18.00 otworzyliśmy wystawę

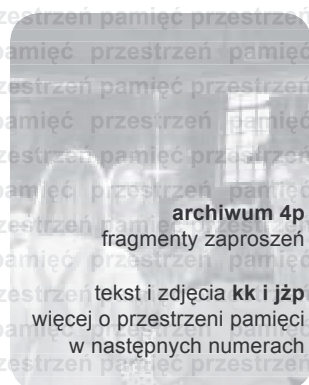
Malewicz w Norblinie – B²=Czarny²

Tego dnia w Galerii Arsenal w Białymstoku odbywa się wernisaż wystawy „Malewicz w Polsce”. My także poprosiliśmy artystów o stworzenie własnych interpretacji, wariacji itp. nt. Czarnego Kwadratu Malewicza. Udział zapowiedzieli: Zbigniew Chmielewski, Hanna Dąbrowska, Joanna Jarząbek, Klara Kopcińska, Joanna Korecka, Jerzy Kornowicz, Józef Żuk Piwkowski, Tomasz Stando, Tadeusz Sudnik, Dawid Szablewski, Katarzyna Terechowicz, Dominika Truszczyńska, Dorota Truszczyńska, Krzysztof Wojciechowski.

pamięć przestrzeni przestrzeń pamięci czyli 4P



ślady



archiwum 4p
fragmenty zaproszeń

tekst i zdjęcia kk i jzp
więcej o przestrzeni pamięci
w następnych numerach



25.06 o godzinie 18.00

Malewicz w Norblinie – B²=Czarny²

Tego dnia w Galerii Arsenał w Białymstoku odbywa się wernisaż wystawy „Malewicz w Polsce”. My także poprosiliśmy artystów o stworzenie własnych interpretacji, wariacji itp. nt. Czarnego Kwadratu Malewicza. Udział zapowiedzieli: Zbigniew Chmielewski, Hanna Dąbrowska, Joanna Jarząbek, Klara Kopcińska, Joanna Korecka, Jerzy Kornowicz, Józef Żuk Piwkowski, Tomasz Stando, Tadeusz Sudnik, Dawid Szablewski, Katarzyna Terechowicz, Dominika Truszczyńska, Dorota Truszczyńska, Krzysztof Wojciechowski.

3 lipca o godzinie 20.30 (sobota)

Art. sport.

Wszystkich, którzy chcą trochę podgrzać patriotyczne emocje, zapraszamy na filmową niespodziankę – historyczny mecz Polska-Niemcy z 3 lipca 1974. Miejmy nadzieję, że pogoda będzie łaskawsza niż 30 lat temu. Zapraszamy Was z rodzinami, przyjaciółmi i atrybutami prawdziwych kibiców. Będzie możliwość zagrania zwycięskiego meczu rewanżowego. Zapraszamy o 20.30 na małą rozgrzewkę, a wraz z zachodem słońca o 20.59 rozpocznie się retransmisja.

17 lipca, godzina 19.17

Urodziny-Nieurodziny

> Józef Żuk Piwkowski, Portret Wielokrotny – Photomemory

> w charakterze prezentu-nieprezentu Klara Kopcińska zaprasza wszystkich do gry w memo.

Ponadto w programie:

> 35. rocznica lądowania pierwszego człowieka na Księżycu: już lecą – 16 lipca wystartowali, a 20 lipca o godzinie 22.56 czasu Huston lub 21 lipca o godzinie 3.56 czasu środkowoeuropejskiego, Neil A. Armstrong stanął na satelicie Ziemi, robiąc „mały krok dla człowieka, a wielki dla ludzkości”.

> c.d. Malewicza w Norblinie czyli malowanie i układanie. Przynieś swój (czarny) klocek lego i powiększ Czarny Kwadrat.

22 lipca, godzina 20.00

BHP

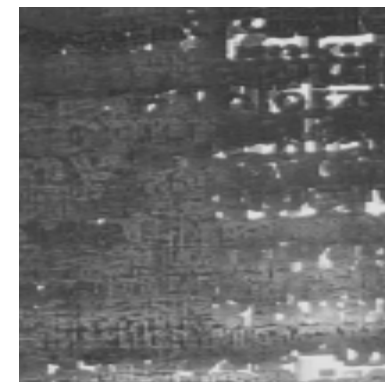
Instytut Metali Niezależnych w składzie Klara Kopcińska, z udziałem Studia Dźwięków Niemożliwych w składzie Tadeusz Sudnik i przy wydatnej pomocy Józefa Żuka Piwkowskiego zaprasza na jedynie słuszne Szkolenie BHP.

1 sierpnia, godzina 21.00, 60 Rocznica Powstania Warszawskiego

Dominika Truszczyńska, 9 czarno-białych fotografii



archiwum 4p
fragmenty zaproszeń





1>

1 sierpnia, godzina 21.00, 60. Rocznicą Powstania Warszawskiego**Dominika Truszczyńska, 9 czarno-białych fotografii**WAR
SAW

Warszawa widziała wojnę.

I ja ją widzę w Warszawie.

Widziałam ją od zawsze i przyzwyczaiłam się. Zanim zaczęłam zwiedzać inne miejsca wydawało mi się, że wojna zadomowiona jest w każdym mieście na świecie. Ale tak nie jest.

W Warszawie podczas II wojny światowej zginęło wyjątkowo wielu ludzi. Umarli – rozstrzelani, spaleni, skatowani, z głodu. W cierpieniu. Dużo cierpienia mieszka w Warszawie do dziś.

„...jakoś dziwnie w Warszawie... nieprzyjemnie... ciężko się mieszka w Warszawie... tu się nie da mieszkać...” Słyszałeś to kiedyś? Powiedziałeś tak nie raz. Zastanawiałeś się nad tym?

Długo nie chcemy wchodzić do pokoju, w którym ktoś umarł. Nieswojo tam, nieprzyjemnie. Otwieranie okien nie pomaga.

Pomaga czas. W Warszawie ten czas trwa.

Odwiedziła mnie kiedyś przyjaciółka z innego kraju, z innego miasta. Chciałam jej pokazać piękną Warszawę. Łazienki, Krakowskie Przedmieście, Stare Miasto. Idziemy. Piękne, późne lato. A co napisane jest na tych tablicach? Napisane jest ilu zginęło tu ludzi. Na wszystkich? Na każdej.

Powstanie w Getcie, Powstanie Warszawskie...

W każdym miejscu, z którym łączy się moje życie w Warszawie kilkadziesiąt lat temu ktoś umarł. Prerażony, wyrwany ze snu. Wściekły, wyrwany z walki. Żyjemy tu razem.

Warszawa to miasto, na którym wojna odcisnęła swój znak. Wychowując się i mieszkając w tym mieście dostałam swój znak od Warszawy. To ten sam znak. Tylko bledszy. Wciąż blednie. Chciałam powiedzieć, że wiem, pamiętam. Kiedy jesteś warszawiakiem – nie sposób nie wiedzieć, nie pamiętać...

Warszawa widziała wojnę. O tym jest ta wystawa. I o tym, że tu mieszkamy. Mimo, że tu dziwnie...

Nie mam żadnej filozofii – mówi Bogdan Dziworski. – Nie myślę o teorii. Z teorią to, co robię, byłoby bez sensu.



wystawa **WAR
SAW**
prezentowana w Hali Odlewni
przez 63 dni

**WAR
SAW**



1941

tu się urodziłam

1944

sześcioletnia rozstrzelana



1986

1944

pierwszy pocatunek
płu olziewiętnastu żołnierzy,
którzy wyszli z kanału
zostali rozstrzelanych



1994 tu pierwszy raz obiegłam moje otulacie wTasy
1944 dziewięciu rozstrzelanych



2004

tu mieszkam

1944

dwudziestu trzech rozstrzelanych



Nie>

Nie mam żadnej filozofii – mówi Bogdan Dziworski. – Nie myślę o teorii. Z teorią to, co robię, byłoby bez sensu.

Mieszka w trzech miastach: w Szczecinie (z rodziną), Katowicach (wykłada na Uniwersytecie Śląskim) i w Warszawie („tu się załatwia sprawy”). Warszawskie mieszkanie, na 12 piętrze bloku, z widokiem na działki, nazywa hotelem. Oba pokoje w „hotelu” są zastawione sprzętem. Są tu metalowe walizki ze światłem, pudełka pełne filtrów. Ręce Bogdana Dziworskiego rzadko są puste: majstruje przy śrubie motylkowej statywu, bawi się jakąś prawie abstrakcyjną mini-głowicą. Na stole dużo drobnych rzeczy, nawet nieuważny obserwator wyluska z ich masy kilka niezwykłych „obiektów”: zegarek taki, jak miał Armstrong na księżycu, sztuczne oko, pióro (Czechowa, jak się okazuje).

Świat do góry nogami

– Zaczęło się jak w filmie. Ja nosiłem za ojcem statyw, a ojciec był geodetą. Kiedy na wsi robiliśmy pomiary geodezyjne, wszyscy mówili „film jedzie”. No to ja ustawiałem teodolit i obserwowałem tych chłopów. Nosiłem, ustawiałem, pionowałem i przez tę obserwację doszedłem do wniosku, że wszędzie trafiają się ciekawe twarze, ciekawe sytuacje.

Z początku widział je do góry nogami (taka jest specyfika geodezyjnego narzędzia pomiarowego). Ale starał się ćwiczyć, widzieć coraz ciekawsze kadry. Teraz tworzy pracownię, w której studenci korzystają z aparatu, w którym też widać świat do góry nogami. Wrócił do źródeł.

Jego zawodowy życiorys (operatora, reżysera, scenarzysty, fotografika, wykładowcy) to ponad cztery strony wydruku komputerowego, drobną czcionką, z pojedynczą interlinią. Jako operator pracował między innymi z Grzegorzem Królikiewiczem, Januszem Kondratiukiem, Tomaszem Zygadło, Andrzejem Trzos-Rastawieckim.

– Użalał mi się kiedyś pewien operator, że za dużo pracował, zaczął tracić wzrok i właściwie już nic nie widzi. Pytam go: „Co będziesz teraz robił?”. A on: „Będę reżyserował”. Ja byłem po wydziale operatorskim, pracowałem jako operator, ale doszedłem do wniosku, że to reżyserowanie jest właściwie bardzo łatwe. I tak od kilkudziesięciu lat uprawiam na zmianę te dwa zawody. Teraz coraz bardziej przerzucam się na fotografię, a na starość będę pewnie już tylko planety oglądał. >>

Wiele lat temu mieli ze Zbigniewem Rybczyńskim robić film fabularny „Małpi Gaj”, produkcja już się zaczynała, ale została zatrzymana przez ówczesnego ministra kultury. Dziś fabuły wymagają ogromnych nakładów, dużo czasu i energii marnuje się na chodzenie „za pieniędzmi”.

– Nie należy na siłę wykonywać pewnych ruchów.– mówi Dziworski. – Lepiej poświęcić energię na coś innego. Wolę

tylko patrzę



tekst **Klara Kopcińska**
(pierwotnie
publikowany
w miesięczniku
„Sukces”)

Wiele lat temu mieli ze Zbigniewem Rybczyńskim robić film fabularny „Małpi Gaj”, produkcja już się zaczynała, ale została zatrzymana przez ówczesnego ministra kultury. Dziś fabuły wymagają ogromnych nakładów, dużo czasu i energii marnuje się na chodzenie „za pieniędzmi”.

– Nie należy na siłę wykonywać pewnych ruchów.– mówi Dziworski. – Lepiej poświęcić energię na coś innego. Wolę robić dobry dokument niż byle jak fabułę.

Niewiele trzeba

Robił filmy dla BBC w różnych miejscach na świecie, ale nie uznaje podróży w celach innych niż zawodowe (woli wybrać się rowerem do Kampinosu), chętnie za to jeździ pociągiem między swoimi trzema domami (jest klimatyzacja i przede wszystkim czas, żeby ćwiczyć zmiany ostrości albo nawijanie taśmy na koreks), nie lubi zmian (chyba że światła), ważne jest dla niego, by poruszać się w towarzystwie tych, których lubi i szanuje. Podziwia pracę ludzi takich jak stolarz („to jest dopiero robota, żeby kąty się zgadzały i żeby działało”). Wie, że człowiek „z ulicy” też może zrobić rzecz fantastyczną.

– W dzieciństwie miałem możliwość obserwowania Nikifora. Często przychodził do mojej babci, która go praktycznie żywiła. Widziałem, jak niewiele mu trzeba, trochę chleba, woda, akwarelki....

Sam przywiązuje wagę do sprzętu, na którym pracuje, ale nie ze snobizmu.

– Sprzęt to jest przedłużenie oka. Trzeba na nim ćwiczyć, tak jak pianista ćwiczy na pianinie. Uczę studentów od 18 lat, mówię im, że patrzenia nigdy za dużo, że trzeba cały czas obserwować. Moja ostatnia książka nosi tytuł „1/ 250 sekundy”; to jest czas, który jeszcze oko może zarejestrować. Jeżeli ktoś wykonuje gest, a ja się skupię, wiem dokładnie, który moment będę miał na zdjęciu. To trzeba trenować cały czas, z aparatem czy bez.

Zdjęcia robi najchętniej Leicą. To aparat, który obrósł wielką filozofią. Najprostszy na świecie, żadnej automatyki, dopiero niedawno wprowadzono manualny światłomierz.

– To pobudza wyobraźnię, trzeba nad każdym parametrem myśleć. Nie każdy fotografuje Leicą. >>

Bez komentarza

W pierwszych scenach jego nagradzanego wielokrotnie filmu „Kilka opowieści o człowieku” (1983) główny bohater skacze do wody – najpierw z mostu, potem na basenie. Kiedy w którymś z kolejnych ujęć widzi orientuje się, że nie ma on rąk, ogarnia go zdumienie. Mozolne wdrapywanie się na trampolinę, skok, utrzymywanie równowagi w wodzie, wydają się największym wysiłkiem, na jaki może się zdobyć kaleki człowiek. A to dopiero początek. Dziworski śledzi swojego bohatera, gdy ten jeździ i skacze na nartach, otwiera zębami drzwi, zapala papierosa, nawet oddaje mocz, rozpinając rozporek o szlachety płotu, wreszcie, kiedy rysuje z niesłychaną precyzją podobiznę konia. Obserwuje go też, gdy ten próbuje okazać swe uczucia ukochanej kobiecie, przynosi jej schwytaną w zęby jesienne liście, biega i



Bez komentarza

W pierwszych scenach jego nagradzanego wielokrotnie filmu „Kilka opowieści o człowieku” (1983) główny bohater skacze do wody – najpierw z mostu, potem na basenie. Kiedy w którymś z kolejnych ujęć widz orientuje się, że nie ma on rąk, ogarnia go zdumienie. Mozolne wdrapywanie się na trampolinę, skok, utrzymywanie równowagi w wodzie, wydają się największym wysiłkiem, na jaki może się zdobyć kaleki człowiek. A to dopiero początek. Dziworski śledzi swojego bohatera, gdy ten jeździ i skacze na nartach, otwiera zębami drzwi, zapala papierosa, nawet oddaje mocz, rozpinając rozporek o sztachety płotu, wreszcie, kiedy rysuje z niesłychaną precyzją podobiznę konia. Obserwuje go też, gdy ten próbuje okazać swe uczucia ukochanej kobiecie, przynosi jej schwytane w zęby jesienne liście, pieści ją rękawami kurtki, usuwa włosy z oczu delikatnym podmuchem...

Za swój największy sukces uważa, że jego filmy się nie zestarzały. Zawsze przygląda się w nich ludziom, ich zmaganiom, nie ważne – sportowym, artystycznym, czy życiowym. Również tematem jego fotografii jest człowiek, podglądany w codziennych czynnościach i sytuacjach. Odpoczynek w parku, zabawa dzieci, zaloty nastolatków – w tych prostych scenach dostrzega więcej, niż udaje się to zwykłemu przechodniowi. Twierdzi, że wszędzie można znaleźć temat.

– Ja nie aranżuję tych sytuacji, tylko je podglądam. Ale żeby taką scenę uchwycić, musi upłynąć wiele czasu iczasami można powrócić jak myśliwy z polowania bez żadnej kaczki. – mówi. – Czasami ma się trochę szczęścia.

Jego zdjęcia powstałe w najróżniejszych miejscach i okresach mają wspólny mianownik. W obiektywie Bogdana Dziworskiego Łódź lat 60., Nowy Jork lat 80. i Szczecin lat 90. niewiele różnią się między sobą.

– Widocznie mam styl – odpowiada z uśmiechem na pytanie, jak udaje mu się to osiągnąć. – Taki już jestem, tak patrzę na rzeczywistość. Staram się robić zdjęcia, które nie potrzebują komentarza. Żadne z nich nie ma tytułu. Tylko miejsce i datę. Picasso pod koniec życia powiedział, że należy w sobie pielęgnować wrażliwość dziecka. To prawda, tę wrażliwość, jaką masz, musisz pielęgnować, bo można ją zatracić, chociażby robiąc pieniądze. >>

* * *

W filmie „Sceny narciarskie z Franzem Klammerem” (1980), zrealizowanym wspólnie ze Zbigniewem Rybczyńskim, widzimy nartę, która uwalnia się od narciarza i w zwolnionym tempie, majestatycznie, sunie samotnie z góry. Kilkakrotnie ucieka próbującym ją złapać ludziom, pędząc zdecydowanie, z niezwykłą determinacją. I kiedy już wydaje się, że jest panią sytuacji i nic nigdy nie będzie w stanie jej zatrzymać, wpada na muldy i łamie się. To tak jak ludzkie życie.



* * *

W filmie „Sceny narciarskie z Franzem Klammerem” (1980), zrealizowanym wspólnie ze Zbigniewem Rybczyńskim, widzimy nartę, która uwalnia się od narciarza i w zwolnionym tempie, majestatycznie, sunie samotnie z góry. Kilkakrotnie ucieka próbującym ją złapać ludziom, pędząc zdecydowanie, z niezwykłą determinacją. I kiedy już wydaje się, że jest panią sytuacji i nic nigdy nie będzie w stanie jej zatrzymać, wpada na muldy i łamie się. To tak jak ludzkie życie.







pomoc

projekt

pytanie

portret

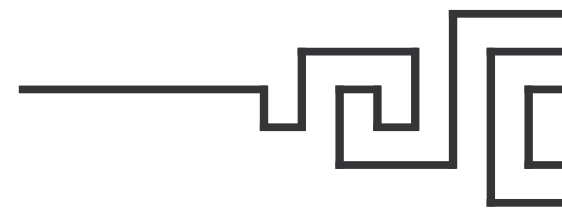
praca

pamięć

początek



otwarcie wystawy fotografii
Bogdana Dziworskiego
18 września 2004
podczas 1. wARTo





Działania krytyczne mogą być realizowane na różnych polach, wśród których publikacje o sztuce, recenzje, informacje o bieżących wydarzeniach życia artystycznego spełniają rolę drugorzędną wobec możliwości wizualnego przedstawienia założeń języka, jakim posługują się poszczególni twórcy. **Najważniejszą formą dzieła krytycznego są wystawy i teksty teoretyczne,** opracowywane jako ich **dopełnienie, będące integralną częścią ekspozycji.** To one dają artyście szansę ujawnienia swojej indywidualności. Stąd wielka odpowiedzialność kuratora za wcześniej podjęte decyzje i konieczność stałej współpracy z artystą.

Obserwując współcześnie przygotowywane wystawy trudno być optymistą, dalej można obserwować rozrost instytucji broniących dawnego układu zależności, kontynuujących politykę niezauważania niewygodnych artystów, problemów lub postaw – przykładem może być ciągle pomijanie działań alternatywnych, jak również prezentacji z założenia przeciwstawiających się utrwalaniu, przez kolejne standardowe ekspozycje uproszczonego wizerunku polskiej sztuki współczesnej. Jednym z dowodów istnienia w kulturze **czarnych dziur,** pochłaniających zdarzenia artystyczne nieprzystające do tradycyjnych systemów klasyfikacji, jest historia wystawy *Sztuka przekraczania granic*, której głównym założeniem jest ujawnienie nowych tendencji w sztuce ostatnich pięćdziesięciu lat, a zarazem problemu rozszerzania granic dzieła plastycznego i związanych z tym uwarunkowań krytycznych, jak również instytucjonalnych.

Wystawa odwołuje się do ważnych, ale nie w pełni docenionych indywidualności sztuki polskiej z uwypukleniem postaw artystów, którzy rozpoczynali drogę twórczą często jeszcze w latach 40. XX wieku. **Właśnie ci twórcy, rozwijając swoje działania poza konwencjonalnie rozumiane granice artystycznych wypowiedzi, otworzyli dla swoich następców wiele nowych dróg, nowych możliwości, zmieniając dość tradycyjnie ukształtowane oblicze sztuki polskiej. Cechą wspólną tych twórców jest nieustająca aktywność i mimo znaczących osiągnięć, zarówno w Polsce jak i poza jej granicami, ciągle odnawianie środków wyrazu, młodość i aktualność ich sztuki.**

Wystawa podejmuje ważny dla sztuki ostatnich pięćdziesięciu lat problem rozszerzania granic dzieła plastycznego. Każdy obraz, dźwięk, znak lub słowo może stanowić materiał w rękach artysty, materiał, który powinien być użyty zgodnie z istotą przesłania. Wielość środków przekazu umożliwia wybór tego, który w danym momencie jest najwłaściwszy, oddający precyzyjnie artystyczną ideę. Język sztuki współczesnej jest wynikiem odmienności działań, a zarazem źródłem tworzenia form i znaków używanych zgodnie z potrzebą, zgodnie z naturalnymi prawami artystycznego materiału i celem, do którego miał zostać użyty. **Artystów prezentowanych na wystawie – przy całej różnorodności zainteresowań, postaw, sposobów interpretowania zdarzeń, ujawniających ich osobisty związek z otaczającą rzeczywistością – łączy niczym nie skrepowana swoboda kreacji artystycznych, tworzenie sztuki bez żadnych podziałów i ograniczeń. >>**

Założeniem wystawy jest przekaz historyczny i współczesny zarazem, pokazujący w odrębnych sekwencjach kierunek, w jakim rozwija się świadomość twórcza autorów, poprzez prezentacje grup artystycznych oraz zestawienia prac już historycznych z dziełami realizowanymi współcześnie. Ich wszechstronną pracę dookreślać będą działania żywe, przygotowywane specjalnie jako uzupełnienie ekspozycji. Działania te stanowią integralną część wystawy. W czasie jej trwania odbędzie się wiele prezentacji realizowanych w różnych mediach. **Chodzi tu nie tylko**

wystawy z cyklu Sztuka przekraczania granic (1)

Wystawy z cyklu **Sztuka przekraczania granic** są realizowane w Muzeum Sztuki w Łodzi. Pierwsza z cyklu: Zbigniew Dłubak i Grupa 55 odbyła się w czerwcu-sierpniu 2003. Tekst o niej znajdzie się w następnym numerze.

tekst Janusz Zagrodzki

Rozwój sztuki ostatnich stu lat miał charakter nieustannej ekspansji, przekraczania granic, zawłaszczania coraz to innych dziedzin, które do tej pory były poza sztuką. Zjawisko to w ostatniej fazie mogło przypominać wielki wybuch. Tak powstała sztuka bez granic.

Jerzy Ludwiński

List A. Rottenberg,
dyrektora Ośrodka
Sztuki Współczesnej
Batory Foundation,
do J. Zagrodzkiego,
wicedyrektora
Muzeum Narodowego
w Warszawie,
z dnia 26 grudnia
1992 roku

Umowa z dnia 20 lipca
1994 roku

List J. Zagrodzkiego
do A. Rottenberg
z dnia 25 stycznia 1995
roku

Założeniem wystawy jest przekaz historyczny i współczesny zarazem, pokazujący w odrębnych sekwencjach kierunek, w jakim rozwija się świadomość twórcza autorów, poprzez prezentacje grup artystycznych oraz zestawienia prac już historycznych z dziełami realizowanymi współcześnie. Ich wszechstronną pracę dookreślać będą działania żywe, przygotowywane specjalnie jako uzupełnienie ekspozycji. Działania te stanowią integralną część wystawy.

W czasie jej trwania odbędzie się wiele prezentacji realizowanych w różnych mediach. **Chodzi tu nie tylko**

o przekraczanie sztucznie wyznaczanych linii podziałów między gatunkami, nie tylko o działania formalne, lecz również pojęciowe, o **możliwość pełnej artystycznej wypowiedzi** **twórców przedwcześnie skazanych na zapomnienie.**

Idea wystawy *Sztuka przekraczania granic* powstała na początku lat 90. Miała to być druga, po *Human dimension* [*Ludzki wymiar*], z corocznych ekspozycji przygotowywanych od 1993 roku przez Ośrodek Sztuki Współczesnej Fundacji Stefana Batorego, we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie, w salach Muzeum im.

Xawerego Dunikowskiego w Królikarni¹. ***Sztuka przekraczania granic* pomyślana była jako prezentacja nurtu alternatywnego sztuki polskiej. Przedstawienie działań artystów, których już w latach 60. utożsamiałem z rodzącą się kulturą niezależną.** Niestety bardzo szybko okazało się, że lista twórców przewidzianych na wystawę spotkała się z zastrzeżeniami fundacji, co spowodowało odrzucenie projektu.

Kolejną odsłonę zdarzeń rozpoczął list ze stycznia 1994 roku: „Galeria Zachęta zwraca się do pana z propozycją objęcia komisarstwa wystawy o roboczym tytule *Sztuka przekraczania granic*”². Zawarta w lipcu 1994 roku umowa potwierdziła zamiar otwarcia wystawy we wrześniu 1995 roku³, ale już w styczniu tegoż roku została jednostronnie zerwana z powodu (jak napisano) zmniejszenia dotacji dla Zachęty⁴. Na otrzymaną wówczas wiadomość udzieliłem następującej odpowiedzi: „Nie ma żadnych przeszkód merytorycznych, aby realizować wystawę *Sztuka przekraczania granic* w budżecie zmniejszonym o 1/2 środków, tym bardziej, że do planów wystawienniczych Muzeum Narodowego została włączona dodatkowa dotacja nie przewidywana w czasie przygotowywania kosztorysu wstępnego. Z pewnością zakres działań mógłby zostać ograniczony i ewentualnie przesunięty termin. A już na pewno problem powinien zostać przedyskutowany w gronie organizatorów. Wiem, że w roboczych planach Zachęty wystawa nie figurowała już od kilku miesięcy, trudno więc przyjąć podany powód. Obniżka budżetu stanowi raczej pretekst do wycofania się z zawartych umów”⁵. Na tym korespondencja została przerwana.

Ponowne zainteresowanie wystawą wyraził w czerwcu 1998 roku dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku⁶, niestety, mimo entuzjastycznych opinii po złożeniu projektu, nie otrzymałem żadnej konkretnej odpowiedzi. >>

Kolejnym sygnałem dotyczącym dalszych losów wystawy był list z maja 1999 roku: „Przyjąłem pana propozycję zorganizowania w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawy *Sztuka przekraczania granic*. Jestem pewien, że ciekawa koncepcja ekspozycji będzie miała także niebanalną i wartościową realizację – podpisano – Mirosław Borusiewicz, dyrektor”⁷. Wystawę planowaliśmy w roku 2000. Niestety szczupłość środków finansowych uniemożliwiła wówczas przygotowanie wystawy, nawet przy poważnym ograniczeniu kosztów. **Obecna koncepcja zakłada odrębne przedstawianie kolejnych sekwencji *Sztuki przekraczania granic*, stanowiących katalog problemów, których dotychczas ani historia sztuki, ani krytyka nie potrafiły rozwiązać.**

List A. Rottenberg,
dyrektora Galerii Zachęta,
do J. Zagrodzkiego, z dnia
18 stycznia 1994 roku

List A. Rottenberg do
J. Zagrodzkiego z dnia
20 stycznia 1995 roku

J. Zagrodzki, *Sztuka przekraczania granic* — koncepcja wystawy, projekt złożony na ręce dyrektora L. Karwowskiego 26 czerwca 1998 roku

List M. Borusiewicza,
dyrektora Muzeum Sztuki
w Łodzi,
do J. Zagrodzkiego,
z dnia 20 maja 1999 roku

Kolejnym sygnałem dotyczącym dalszych losów wystawy był list z maja 1999 roku: „Przyjąłem pana propozycję zorganizowania w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawy *Sztuka przekraczania granic*. Jestem pewien, że ciekawa koncepcja ekspozycji będzie miała także niebanalną i wartościową realizację – podpisano – Mirosław Borusiewicz, dyrektor”⁷. Wystawę planowaliśmy w roku 2000. Niestety szczupłość środków finansowych uniemożliwiła wówczas przygotowanie wystawy, nawet przy poważnym ograniczeniu kosztów. **Obecna koncepcja zakłada odrębne przedstawianie kolejnych sekwencji *Sztuki przekraczania granic*, stanowiących katalog problemów, których dotychczas ani historia sztuki, ani krytyka nie potrafiły rozwiązać.**

Kłopoty z artystami

Myśląc o przyszłości dokonań artystów i ich roli dla następnych pokoleń, nie można oderwać się od oceny przydatności, trwającego już od wielu lat, sposobu opiniowania dorobku twórców współczesnych. Naiwnością byłoby sadzić, że wypracowany przez ostatnie pięćdziesiąt lat mechanizm oceniania i zarządzania kulturą, w roku 2001 rozplynie się w nicość. Dotychczasowe próby wprowadzenia koniecznych zmian w systemach nauczania o sztuce i przedstawiania dokonań współczesności poprzez publikacje i wystawy nie wywołały pozytywnego skutku. Podsumowanie warunków, w jakich istnieje sztuka współczesna, zarówno w instytucjach państwowych, jak muzea czy uczelnie, a także w galeriach, wydawnictwach, gazetach tygodniowych czy codziennych, nadal ujawnia obraz totalnego ubezwłasnowolnienia. Jeśli dla indywidualności wyróżniających się odmiennym sposobem podejścia do zadań twórcy i upowszechniania jego dorobku wybraliśmy określenie **niezależny**, to ocena sformułowana powyżej podkreśla **zależność** nauki, krytyki i sztuki od istniejącego ciągle systemu dopasowywania kultury do wcześniej ustalonych reguł. Tak jak niegdyś dla urzędników państwowych najważniejszą predyspozycją do decydowania o sprawach kultury była przynależność partyjna lub wynikające z niej rekomendacje, tak i dziś sztuka niezależna napotyka na **wysoki mur antykultury**.

W odniesieniu do sztuki najnowszej wszyscy jesteśmy niedouczeni, pozostaje jedynie zadać odwieczne pytanie – czy starczy nam woli, aby wykorzystać istniejące możliwości uzupełniania wiedzy, aby rozpoznać często głęboko ukrytą materię dzieła? Piszący o sztuce powinien z pokorą uznać swoje braki, a jeśli nie zdaje sobie z nich sprawy, to może się tym tłumaczyć tylko przez bardzo krótki okres. Nie można wygłaszać sądów krytycznych na temat dzieła, do którego odbioru nie jest się przygotowanym. Mam wiele zastrzeżeń do szybkich i pewnych opinii, które determinują współczesne zjawiska sztuki, zanim jeszcze one zaistniały. Ci **dyktatorzy mody** w systemie oceniania i programowania, w następstwie braku kryteriów podejmują wielokrotnie błędne decyzje, namaszczając wygodnych dla siebie artystów. Wielu zdolnych twórców, ślepo poddanych działaniu tego >>

systemu, zatraciło swoją indywidualność. Często podstawą tych pośpiesznych ocen krytycznych stają się również poglądy uznanych już artystów. Chciałbym być dobrze zrozumiany. Twórca, tak jak wszyscy zajmujący się sztuką, ma pełne prawo do analizy i interpretacji dokonań poprzedników, nawet do najbardziej skrajnych wypowiedzi, może się mylić, zmieniać swoje poglądy, a nawet sobie zaprzeczać. Niemniej artysta wykorzystujący krytykę innych dla reklamy własnej postawy, popełnia nadużycie. Jest to przestępstwem wobec istoty sztuki, szczególnie w chwili obecnej, pełnej nadmiernie eksponowanych twórców i historyków nie dorastających do zadań, jakie sobie postavili, głoszących szeroko rozreklamowane fragmentaryczne poglądy

systemu, zatraciło swoją indywidualność. Często podstawą tych pośpiesznych ocen krytycznych stają się również poglądy uznanych już artystów. Chciałbym być dobrze zrozumiany. Twórca, tak jak wszyscy zajmujący się sztuką, ma pełne prawo do analizy i interpretacji dokonań poprzedników, nawet do najbardziej skrajnych wypowiedzi, może się mylić, zmieniać swoje poglądy, a nawet sobie zaprzeczać. Niemniej artysta wykorzystujący krytykę innych dla reklamy własnej postawy, popełnia nadużycie. Jest to przestępstwem wobec istoty sztuki, szczególnie w chwili obecnej, pełnej nadmiernie eksponowanych twórców i historyków nie dorastających do zadań, jakie sobie postawili, głoszących szeroko rozreklamowane fragmentaryczne poglądy, błędnie rozszerzane na całokształt dokonań sztuki współczesnej. **Jednym z najczęściej popełnianych błędów jest ocena pracy artystycznej dokonywana na podstawie wypowiedzi autorów lub tekstów towarzyszących ich dziełom, zamieszczanych w katalogach. Ten dość wygodny dla krytyków czy historyków sztuki system opiniowania łatwo daje się skorygować, jeśli mamy do czynienia z dziełem, do którego istnienia możemy się odwołać, na przykład obrazem lub rzeźbą. Gorzej w przypadku działań efemerycznych, jak akcja, performance, a nawet instalacja. Tutaj błędnie zinterpretowany, a następnie opublikowany akt krytyczny może stać się trwałą podstawą niewłaściwej oceny.** Często decyduje o tym brak precyzji użytych określeń czy pochopnie użyte słowo autora posługującego się na co dzień zupełnie innymi środkami wyrazu. **Język wizualny** zawierać może przesłania, których opis, a nawet precyzyjny scenariusz lub fotografia, nie są w stanie przekazać. Jedynie uczestnik zdarzenia, bezpośredni odbiorca kodu obrazowego, jest w stanie ujawnić zaistniałe nieporozumienie. Nawet analiza znanych, wielokrotnie interpretowanych dzieł artystów awangardy międzywojennej ujawnia **rozdzwięk między założeniami teoretycznymi a ukończonym dziełem**, dotyczy to wielu najwybitniejszych twórców tego okresu. Nie ma żadnych podstaw, aby uważać, że obecnie musi być inaczej. Odnoszenie się do przeszłości sztuki może często powiedzieć więcej o teraźniejszości niż współczesne nadzieje na przyszłość. Trawestując wypowiedź Milana Kundery, **sztuka powinna być mądrzejsza od artysty**, a twórca obrazów, rzeźb czy innych dzieł formowanych wizualnie, wyrażający się lepiej w języku pisanim niż w warstwie obrazowej, powinien zmienić zawód, stać się pisarzem lub filozofem. Ujmując to od strony krytyka, nic nie zastąpi bezpośredniego kontaktu z dziełem – jeśli ktoś nie chce lub nie jest w stanie widzieć, nigdy nie będzie znawcą sztuki, a przygotowane przez niego wystawy będą bardziej szkodzić niż pomagać artystom. Opis towarzyszący dziełu może być tylko dodatkiem, lepiej lub gorzej napisanym komentarzem, dopełnieniem języka wizualnego (wyjątkiem od tej reguły są oczywiście teksty, które z założenia same są materią obrazową). >>

Już Walter Benjamin udowodnił, że każdy środek przekazu jest niepowtarzalny, ma odmienną od innych istotę oddziaływania, z jednej strony wynika z realnie istniejących form wizualnych, z drugiej oparty jest na psychologii widzenia. Fotografia, film i wideo, w porównaniu z innymi, mniej „mechanicznymi” środkami artystycznego wyrazu, dodały do swego języka nowe znaczenia. Dostrzeżenie tych możliwości zmusza do wyjścia poza schematycznie ułożone hasła słownika sztuk pięknych, zmiany krytycznego języka, dostosowania go do prowokowanego przez twórcę **dialogu rozpoczętego wewnątrz dzieła** i różnorodnej struktury znaczeń, jawnych i ukrytych, odwołujących się do sfery podświadomej. Sztuka współczesna poprzez

Już Walter Benjamin udowodnił, że każdy środek przekazu jest niepowtarzalny, ma odmienną od innych istotę oddziaływania, z jednej strony wynika z realnie istniejących form wizualnych, z drugiej oparty jest na psychologii widzenia. Fotografia, film i wideo, w porównaniu z innymi, mniej „mechanicznymi” środkami artystycznego wyrazu, dodały do swego języka nowe znaczenia. Dostrzeżenie tych możliwości zmusza do wyjścia poza schematycznie ułożone hasła słownika sztuk pięknych, zmiany krytycznego języka, dostosowania go do prowokowanego przez twórcę **dialogu rozpoczętego wewnątrz dzieła** i różnorodnej struktury znaczeń, jawnych i ukrytych, odwołujących się do sfery podświadomej. Sztuka współczesna poprzez organizowanie przestrzeni, instalacje i performance wkroczyła w obszar zarezerwowany dotychczas dla teatru, a więc teatr artyści stał się częścią języka plastyki. Przedmioty, projektory, światła, cienie, głośniki, monitory wideo tworzą materię sceniczną, przeobrażają się w aktorów otwartego w czasie i miejscu spektaklu. Kolejność ich pojawiania się w naszej świadomości decyduje o ułamkowym odbiorze, oglądanie tych samych form w innym kontekście prowadzi do **rozszerzania znaczeń, ich wzajemnego przenikania i kumulacji**. Każde spotkanie jest inne, żadna wiedza o przedmiocie nie determinuje jego oddziaływania. Szczególnie ważny problem sztuki naszego czasu polega jednak na **krzyżowaniu się mediów**, przekraczaniu granic między gatunkami. Jednoczesne używanie wielu środków wyrazu, w tym materiałów i aparatury umożliwiającej, a nawet skłaniającej do nadmiernego wykorzystywania innego, często pozornie nowoczesnego języka, nie może być zabiegiem czysto technologicznym. Prowadzi to do uproszczonego ujmowania sztuki jako obszaru, którego różnorodne instrumentarium jest celem samym w sobie. Wykorzystanie współczesnych narzędzi musi być uwarunkowane istotą przesłania, a zarazem powinno wynikać w równym stopniu z wiedzy, jak i natchnienia artysty, intuicji wytyczającej nieodkryte jeszcze drogi oddziaływania.

Twórca określa się przez własne dzieło, a rolą badacza jest jego ujawnienie, przekonanie przy pomocy wszystkich dostępnych środków, że powinniśmy je cenić. Krytyk ciągle próbuje **przeformułowywania definicji obrazu współczesnej sztuki** – błędy lub pomyłki są nieuchronne. Przyznanie się do nich może stanowić obronę przed naszą ignorancją w przyszłości.

Problem instytucjonalizmu

Jednym z najważniejszych zadań współczesnych badaczy sztuki jest **umożliwienie kontaktu między artystą a jego potencjalnymi odbiorcami**. Racje publiczności domagającej się wielostronnej prezentacji osiągnięć współczesnej kultury są tak bezsporne, że przytaczanie jakichkolwiek argumentów byłoby truizmem. Muzea stoją wobec konieczności upowszechnienia zbiorów sztuki XX wieku, jak również podjęcia możliwie szerokich działań edukacyjnych, jakie winna spełniać każda nowoczesnie pojęta placówka. Możliwości wystawiennicze wynikają oczywiście z wygospodarowanej przestrzeni ekspozycyjnej. Jednak nasilający się rozdział między muzeami a ich publicznością, zmniejszająca się liczba widzów nie dająca się uzasadnić jedynie ogólnym spadkiem zainteresowania kulturą, zmusza do zastanowienia nad metodologią dotychczasowych działań, rodzi konieczność powrotu do rzadko już przywoływanego hasła pracy u podstaw.. >>

Każde odejście od znanych kształtów budzi niepokój, odbiorca automatycznie broni się przed neologizmem form. Nie ma znaczenia, czy proces zmian zachodzi szybciej czy wolniej, ważne jest, że wywołuje on niechęć, a nawet opór wobec zastępowania innymi znakami znanych, zakodowanych obrazów. Dla wielu odbiorców nie jest możliwe przyjęcie czegoś, czego dotychczas nigdy nie widzieli. Odrzucanie proponowanych przez artystę zmian powoduje automatyczne wychwytywanie takich środków wyrazu u poszczególnych twórców, które umożliwiają niemal przemysłowe ujednolicanie ich wtworów. **Standaryzacja postaw**, a nawet narzucanie wzorów do

Każde odejście od znanych kształtów budzi niepokój, odbiorca automatycznie broni się przed neologizmem form. Nie ma znaczenia, czy proces zmian zachodzi szybciej czy wolniej, ważne jest, że wywołuje on niechęć, a nawet opór wobec zastępowania innymi znakami znanych, zakodowanych obrazów. Dla wielu odbiorców nie jest możliwe przyjęcie czegoś, czego dotychczas nigdy nie widzieli. Odrzucanie proponowanych przez artystę zmian powoduje automatyczne wychwytywanie takich środków wyrazu u poszczególnych twórców, które umożliwiają niemal przemysłowe ujednolicanie ich wytworów. **Standaryzacja postaw,** a nawet narzucanie wzorów do naśladowania, daje w rezultacie mało różniące się dzieła, a co za tym idzie podobne do siebie wystawy i ekspozycje muzealne – przeciętne, typowe, nieoryginalne. W okresie, kiedy kolejne etapy cywilizacji technologicznej wymuszają szybkie dostosowywanie się do nich wielu indywidualnych postaw artystycznych, nie można ustosunkowywać się do przyszłości sztuki przy pomocy zrutynizowanych reakcji.

Główną wadą obecnych galerii muzealnych jest brak harmonijnego przejścia od sztuki dawnej do wydarzeń współczesnych. Ale i sposób demonstrowania dokonań najmłodszej generacji budzi szereg uzasadnionych wątpliwości. Pionierzy nowoczesności i artyści działający w I połowie XX wieku mogą być przedstawiani metodą tradycyjną, gdzie każdy obiekt ma swoje stałe miejsce i znanych sąsiadów. Ekspozycja sztuki najnowszej wymaga jednak ciągłych przeobrażeń, permanentnych zmian, odnoszenia się do coraz to nowych problemów. **Żywa sztuka twórców naszego czasu, zamknięta w gablotach muzealnych, pozbawiona nowych kontekstów, kontrastów i zestawień, traci siłę oddziaływania, przedwcześnie umiera.** Widzowie bardzo szybko wyczuwają tę utratę sił witalnych, rzadko odwiedzając takie galerie. Wiele renomowanych muzeów na świecie posiadających znakomite zbiory nie ustrzegło się tego błędu. Jedynie przestrzenie dla sztuki pełne zaskakujących zestawień, ujawniających inne nieznane jeszcze możliwości nadal przyciągają widzów, odkrywając jednocześnie pomijany dotychczas potencjał wartości artystycznych, jaki zawiera w sobie sztuka najmłodszej generacji.

Sprawdzoną metodą przeobrażeń pracy muzeów i wielkich państwowych galerii jest zasada cyklicznej wymiany grup nadzoru, odrzucenie kierownictwa nomenklatury wywodzącej się z dawnych elit biurokratycznych. Nawet jeśli przetrwają niektóre wybijające się jednostki, to wszystkie instytucje, a w konsekwencji również szkoły i uczelnie powinny się diametralnie zmienić. Niechęć do ludzi obdarzonych inwencją twórczą, zarówno ze strony kolegów, jak i urzędników etatowo zajmujących się problematyką sztuki i kultury, skłonnych doceniać jedynie własne pomysły, jest obecnie postawą nagminną. Dużo łatwiej jest zaakceptować osobę, która nie stwarza dodatkowych problemów, a przede wszystkim konieczności podejmowania jakichkolwiek radykalnych działań. Więcej uwagi poświęca się ocenom niż odkrywaniu >>

istoty twórczości. Krytykowanie cudzych idei bez próby ich zrozumienia jest dość powszechnym sposobem wykazywania swej pozornej wyższości intelektualnej. Presja korytarzowych opinii na temat tego, co powinno być eksponowane, jest tak silna, że wygodniej jest je przyjąć, niż starać się przekazywać dokonania sztuki inaczej, odnajdywać jej nie popularyzowane dotychczas oblicze. Równie typowa jest niechęć do wymiany poglądów, wyłączenie umysłów, bierne trwanie w skostniałych strukturach. Podobnie jak w wielu innych dziedzinach życia, nadal czynione są próby opanowania sytuacji przełomu wieków za pomocą przestarzałych metod i powołanych do ich realizowania, omszałych urzędów.

Instytucjonalizm w swojej administracyjnej istocie pozostał niezmienny.

istoty twórczości. Krytykowanie cudzych idei bez próby ich zrozumienia jest dość powszechnym sposobem wykazywania swej pozornej wyższości intelektualnej. Presja korytarzowych opinii na temat tego, co powinno być ekspozowane, jest tak silna, że wygodniej jest je przyjąć, niż starać się przekazywać dokonania sztuki inaczej, odnajdywać jej nie popularyzowane dotychczas oblicze. Równie typowa jest niechęć do wymiany poglądów, wyłączanie umysłów, bierne trwanie w skostniałych strukturach. Podobnie jak w wielu innych dziedzinach życia, nadal czynione są próby opanowania sytuacji przełomu wieków za pomocą przestarzałych metod i powołanych do ich realizowania, omszałych urzędów.

Instytucjonalizm w swojej administracyjnej istocie pozostał niezmienny.

Dużą winę za brak popularyzacji sztuki dziś powstającej ponoszą również wyższe uczelnie, które nie tylko nie kształcą fachowców zajmujących się problematyką współczesności, ale wręcz zaszczepiają studentom wypływającą z niewiedzy **obojętność wobec bieżących dokonań artystycznych**, która potem pogłębia się w ich dalszej pracy zawodowej. Szkoły i wyższe uczelnie, zamiast stać się motorem niezbędnych przeobrażeń, często same upodabniają się do zbiurokratyzowanych, skamieniałych urzędów. Posługujemy się ogromną ilością stereotypów, nie chcemy być obiektywni, w ocenianiu zjawisk sztuki wykorzystujemy zaakceptowane powszechnie schematy, przy czym wielką rolę odgrywają nasze uprzedzenia. Chętnie przyjmujemy wcześniej opublikowane poglądy, nawet wówczas, kiedy mamy świadomość, że nie powinno się narzucać określonych postaw wychodząc z założenia, że są lepsze od innych. **Nauka o sztuce współczesnej unika szukania odpowiedzi na najważniejsze pytania, wyjaśniania najprostszych celów i pojęć.** Właśnie umiejętność zadawania pytań, niezbędny warunek kreatywnego myślenia, i próby formułowania odpowiedzi mogą zastąpić bierne uczestnictwo charakterystyczne dla współczesnej dydaktyki.

Co może przeszkadzać w twórczym myśleniu? Zbyt wąskie patrzeć na sztukę, ale również zbyt szerokie; brak wiedzy, ale także jej nie ugruntowany nadmiar; brak akceptacji, ale także niedostatek krytycyzmu. A przede wszystkim zapisane w naszej podświadomości **lenistwo intelektualne**, które utrudnia – czy nawet uniemożliwia – właściwe dostrzeżenie problemu oraz wybranie najlepszego rozwiązania. Wreszcie nieumiejętność wykorzystywania posiadanych informacji, a co za tym idzie, nieprawidłowe funkcjonowanie umysłu. Wyjście poza stereotyp, spojrzenie na problematykę świata sztuki pod innym kątem, utrudniają dodatkowo tradycyjne podziały i niedostateczne powiązania między różnymi dyscyplinami twórczymi. Przy postrzeganiu i komentowaniu zjawisk artystycznych nie wykorzystujemy wszystkich naszych zmysłów, które w organizmie człowieka dopełniają się wzajemnie. Dla przykładu dźwięk znacznie wzmacnia sprawność wzroku. Zmysły stanowią całość, a jednym z ważniejszych sposobów ułatwiających odbieranie i nadawanie sygnałów jest **kształcenie wyobraźni wzrokowej**, podczas gdy >>

w naszej kulturze tradycyjnie przywiązujemy największą wagę do werbalizacji językowej. Taka nadmierna skłonność do operowania tekstem może utrudnić rozwiązanie wielu zagadnień, zwłaszcza w sferze oddziaływań wizualnych. Istniejący obecnie system nauczania kładzie większy nacisk na ukierunkowaną językowo sprawność mentalną, zniechęcając do rozwijania wyobraźni.

o
b
o
ś
ć

w naszej kulturze tradycyjnie przywiązujemy największą wagę do werbalizacji językowej. Taka nadmierna skłonność do operowania tekstem może utrudnić rozwiązanie wielu zagadnień, zwłaszcza w sferze oddziaływań wizualnych. Istniejący obecnie system nauczania kładzie większy nacisk na ukierunkowaną językowo sprawność mentalną, zniechęcając do rozwijania wyobraźni.

Nieobecność sztuki

Zdolność poznawcza umysłu w pracy artystycznej jest ściśle powiązana z intuicją i marzeniem, a żargon i nowotwory językowe, typowe dla języka pseudonaukowego, nie są w stanie zastąpić odpowiedzi na najprostsze pytania wyjaśniające ogólny sens pracy artystycznej, a zarazem **twórczą istotę natury ludzkiej**. Większość podstawowych pytań, które stawialiśmy sobie jako młodzi adepci sztuki, dalej czeka na odpowiedź. **Nasza percepcja wzrokowa jest ograniczona, nie dostrzegamy wielu zwykłych codziennych zjawisk i sytuacji, które odnajdują za nas artyści.** Jeśli rzeczywiście można mówić o kryzysie, to wynika on z niechęci do stawiania głębszych pytań filozoficznych, dotyczących obiektywnych wartości sztuki i kierunków człowieczych dążeń, zadań, które staramy się urzeczywistnić. Nastawienie na praktyczne, łatwo uchwytnie cele często likwiduje możliwość pełnego uczestnictwa w kulturze.

Odkrywanie na nowo istoty procesu myślenia budzi pokorę wobec sztuki. Dostrzeganie, obok już znanych, także innych sposobów widzenia może ułatwić ponowne odkrywanie rzeczy i zjawisk, jakie automatycznie wyrzucaliśmy z własnych myśli czy pamięci, nie mogąc, a właściwie nie chcąc ich zobaczyć czy zrozumieć. Obawy przed nową sztuką zmniejszą się wówczas, gdy poznamy jej źródła, gdy **nauczymy się widzieć**. Otwierając się na współczesność, możemy odrzucić bierne przyjmowanie narzucanych schematów. Nowy model sprzężeń między artystą a odbiorcą to podkreślanie zdolności do wychwytywania i tworzenia symboli i znaczeń, a także umiejętność posługiwania się nimi.

Nasza percepcja wzrokowa jest ograniczona, nie dostrzegamy wielu zwykłych codziennych zjawisk i sytuacji, które odnajdują za nas artyści.

Gdybyśmy próbowali podsumować światowy dorobek artystyczny poprzez rolę, jaką odegrał on w XX wieku, to istnienie sztuki jako zdefiniowanej, wielokierunkowej formy aktywności twórczej – w porównaniu przykładowo z dziedzinami ekonomii i biznesu – ujawniłoby niestety jej minimalne znaczenie. Powstały znaczące dzieła, idee i przywoływane przez nie postawy, ale w dzisiejszym świecie trudno znaleźć miejsce dla wytyczanych przez nie granic, a tym bardziej sposobów ich przekraczania. **Artyści próbujący wychwytywać ulotne, wymykające się schematom zjawiska i doznania pozostają na uboczu współczesności, choć jako jedni z niewielu reagują w twórczy, a zarazem ludzki sposób na niepokojące zdarzenia i potrafią zająć jednoznaczne stanowisko wobec moralnych, egzystencjalnych, społecznych problemów bulwersującej nas rzeczywistości. >>**

Chcielibyśmy dożyć epoki, w której sztuka wywierałaby głęboki wpływ na podstawowe aspekty życia ludzkiego i poprzez wzajemny związek naturalnych praw przyrody, a także racjonalistycznych osiągnięć człowieka, dokonała zasadniczych przeobrażeń współczesnej koncepcji życia, a zarazem stosunku do otaczającego nas świata. I tu możemy odnaleźć charakterystyczną prawidłowość. Źródeł sztuki i całej zachodniej kultury doszukujemy się filozofii starożytnej Grecji, kiedy w zasadzie nie istniał rozdział między filozofią, sztuką, nauką a nawet religią. Twórców

Chcielibyśmy dożyć epoki, w której sztuka wywierałaby głęboki wpływ na podstawowe aspekty życia ludzkiego i poprzez wzajemny związek naturalnych praw przyrody, a także racjonalistycznych osiągnięć człowieka, dokonała zasadniczych przeobrażeń współczesnej koncepcji życia, a zarazem stosunku do otaczającego nas świata. I tu możemy odnaleźć charakterystyczną prawidłowość. Źródeł sztuki i całej zachodniej kultury doszukujemy się filozofii starożytnej Grecji, kiedy w zasadzie nie istniał rozdział między filozofią, sztuką, nauką a nawet religią. Twórców nie interesowały takie rozróżnienia, ich celem było ujawnianie podstawowych praw przyrody, odkrywanie natury wszechrzeczy. Poglądy współczesnych artystów, mimo wielowiekowego rozwoju nauki i sztuki, niewiele się od tej postawy różnią. Wszechświat odczytywany jest jako jedna niepodzielna rzeczywistość w ciągłym ruchu, zarówno duchowa, jak i materialna. **Związek między racjonalnym, analitycznym myśleniem a medytacyjnym doznaniem mistycznej prawdy, gdzie intuicyjne duchowe olśnienia pojawiają się nagle wypływając z głębin świadomości, staje się coraz wyraźniej cechą charakterystyczną sztuki współczesnej. Właśnie w sztuce synteza może być rozumiana jako zwieńczenie analizy, a intuicyjna mądrość zastąpić racjonalną wiedzę.**

Osiągnięcia twórcze są oczywiście uwarunkowane kierunkiem myślenia, większą lub mniejszą łatwością odrzucania schematów, wyzwaniem rzucanym tradycji. Dokonania awangardy skierowały poszukiwania artystów na dwie – wydawałoby się różne – drogi. Jedną **racjonalną**, pozbawioną ekstatycznych doznań i nagłych przeobrażeń stanu świadomości. Drugą **intuicyjną**, wynikającą z ogromnego potencjału ludzkich możliwości i ciągle niedocenianych zdolności twórczych. **Istota nowego spojrzenia na sztukę wynika właśnie z połączenia tych jednostkowych decyzji**, podejmowanych każdorazowo przez artystę, zależnych od natury życia, stanu umysłu, świadomości, przypadku, a więc już z założenia niepowtarzalnych. **One stanowią najbardziej konsekwentną podstawę współczesnych działań artystycznych.**

Podkowa Leśna
2000 rok

Słyszałem onegdaj opinię znanego muzyka, że najlepsze improwizacje, to te wcześniej przemyślane i precyzyjnie przygotowane. Potem emocje gry live dodają niespodziewanych wibracji. Dokładnie tak samo rodzą się moje PARTYTURY, kompozycje czaso-przestrzeni.

Janusz Kobyliński

otwarcie wystawy PARTYTURY

18 września 2004

podczas 1. wARTo



Słyszałem onegdaj opinię znanego muzyka, że najlepsze improwizacje, to te wcześniej przemyślane i precyzyjnie przygotowane. Potem emocje gry live dodają niespodziewanych wibracji. Dokładnie tak samo rodzą się moje PARTYTURY, kompozycje czaso-przestrzeni. >>

W PARTYTURACH fascynuje mnie starcie mojej kreacji z materiałem krajobrazu miejskiego, tworem kreacji innego twórcy. W ułamkach sekund tworzę nową rzeczywistość, precyzyjnie przedtem - zdawałoby się – przeze mnie zaplanowaną. W przeciwieństwie do muzycznych, moje improwizowane kompozycje mają swój wierny zapis w postaci obrazu fotograficznego, partytury czaso-przestrzeni.



partytury

W PARTYTURACH fascynuje mnie starcie mojej kreacji z materią krajobrazu miejskiego, tworem kreacji innego twórcy. W ułamkach sekund tworzę nową rzeczywistość, precyzyjnie przedtem – zdawałoby się – przeze mnie zaplanowaną. W przeciwieństwie do muzycznych, moje improwizowane kompozycje mają swój wierny zapis w postaci obrazu fotograficznego, partytury czaso-przestrzeni.

Powrót do obrazu abstrakcyjnego wydaje mi się najbardziej uprawomocniony poprzez Tradycję ikony, która jest dla mnie najdoskonalszą realizacją założeń dzieła sztuki. Ikona stanowi cudowny przykład wcielenia Ducha w materię i zupełnego ich zespolenia w dziele sztuki, jakim jest obraz (z gr. Eikon - wizerunek). Przywiązanie Wschodu do wartości emocjonalno-estetycznych miało ogromne znaczenie w kształtowaniu się ikony nie tylko jako obrazu



Po>

Powrót do obrazu abstrakcyjnego wydaje mi się najbardziej uprawomocniony poprzez Tradycję ikony, która jest dla mnie najdoskonalszą realizacją założeń dzieła sztuki. Ikona stanowi cudowny przykład wcielenia Ducha w materię i zupełnego ich zespolenia w dziele sztuki, jakim jest obraz (z gr. Eikon - wizerunek). Przywiązanie Wschodu do wartości emocjonalno-estetycznych miało ogromne znaczenie w kształtowaniu się ikony nie tylko jako obrazu liturgicznego (pośredniczącego na drodze do zjednoczenia z Bogiem), ale również i dzieła sztuki, dążącego do oddania zmysłowego Piękna.

Dziś ikonę chce się wyobcować z pojęcia sztuki w ogóle, lecz ja pragnę odnaleźć w ikonie odpowiedzi na pytania, z jakimi zmaga się artysta w najszerszym sensie, a malarz w szczególności. Marek Sobczyk w „Kursie abstrakcji” podkreśla:

*„Najważniejsze jest obserwowanie rozmaitych obszarów emanacji:
 Bóg Natura Człowiek Sztuka*

ich przenikanie, wzajemne uzupełnianie i powodowanie sobą nawzajem. Które to obszary najczęściej są wyeksplikowane, właśnie gdy próbujemy przedstawić powstanie Ikony:

Bóg Natura piękno i dobro

Człowiek Sztuka Karlos Kargatos.”

od ikony do abstrakcji

Ikona jest dla mnie żywa, nie jest zjawiskiem stylistycznym, będącym dzieckiem swojej epoki. Jest ona idealnie jednorodna we wszystkich swych aspektach. Jest jak ten okrąg Marka Sobczyka, zamykający w sobie podstawy wszystkiego w idealnej całości. Ikona jest fundamentem, początkiem wszystkich obrazów i sztuki w ogóle.

Ikona istnieje poza czasem, choć jej materialny byt wpisany jest jednoznacznie w historię sztuki. Zdaniem Nowosielskiego ikona to obraz swojego czasu w wymiarze eschatologicznym. Rządzą nią historyczne przesłanki, materią związana jest z egzystencją ludzką, a jednak wykracza poza nią, jest żywą teologią obrazu.

W historii ludzkości, wraz z ikoną obok porządku intelektualnego pojawia się porządek estetyczny, obok słowa pojawia się obraz. Nowosielski tłumaczy: „Cudowność ikony nie polega na tym, że jest cudowna przez fakt swego fizycznego istnienia, to sprowadziłoby ją do roli fetysza, lecz na tym, że jej misteryjne działanie odbywa się na poziomie percepcji plastycznej”.

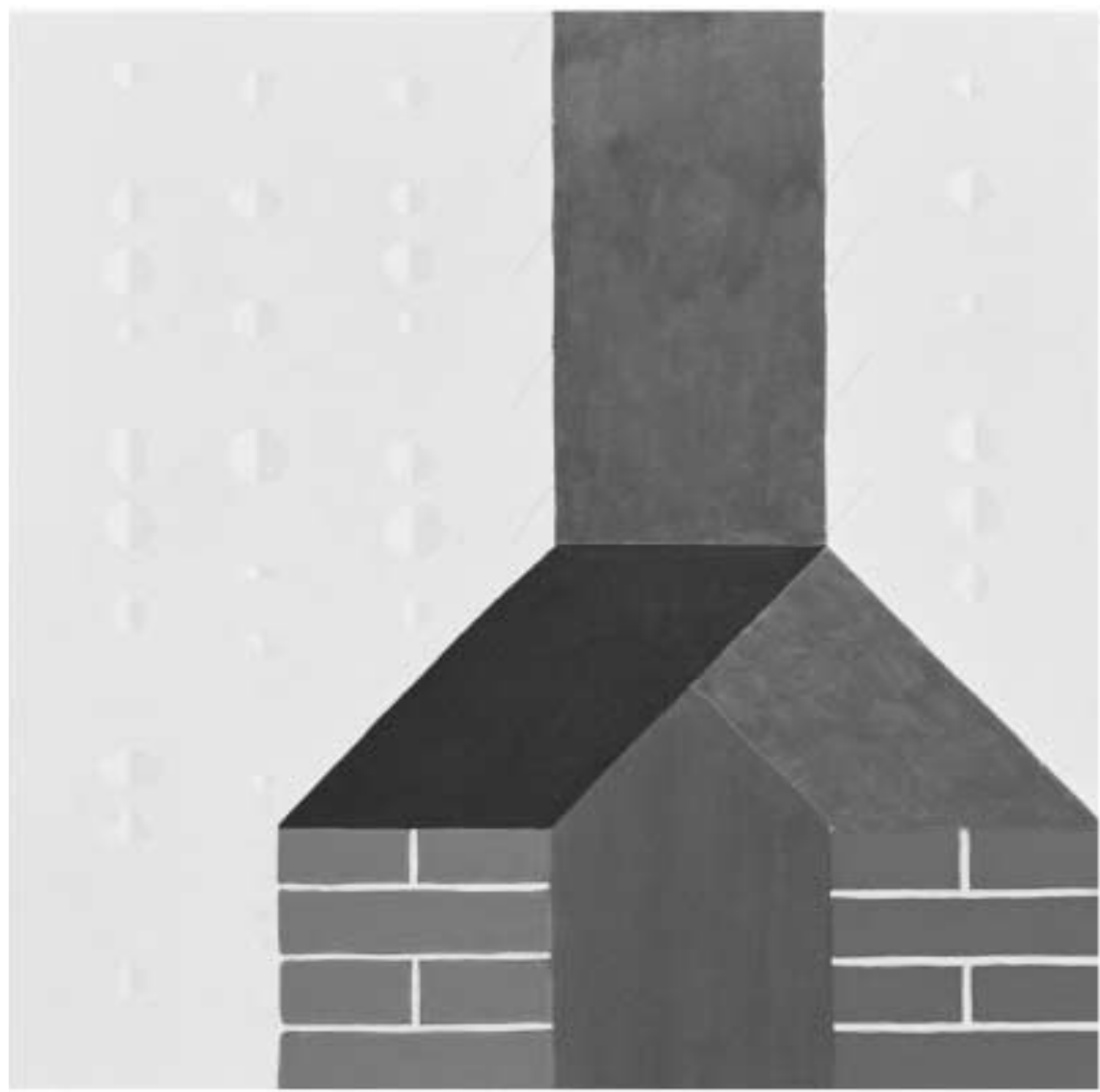
Tu nie ma rozłączości pomiędzy obrazem, jako formą, a ideą, którą przywołuje. Prawda wynika z indywidualnego przeżycia prawdy Wcielenia, czyli z wiary. Od mocy owej wiary zależy moc-prawdziwość obrazu, nie zaś od przywiązania do określonych z góry form. Te są jedynie pustym szkieletem, jeżeli nie poszukują ożywczej tchnienia Ducha. >>

Ikona jest wyobrażeniem, prawdziwym oglądem rzeczywistości pozazmysłowej, boskiej, widzialnością niewidzialnego.

Prawda wyobrażenia (odzwierciedlania), czyli jego łączność z Pierwowzorem jest niepodważalna, jeżeli proces twórczy opiera się na kontemplacji (zstępowaniu) obrazu Boga i w jej wyniku przekształcaniu naszej materialności na jego podobieństwo. Obraz jest widzialnością niewidzialnego sensu. Bez tej funkcji ujawniania, odkrywania wewnętrznej rzeczywistości wyobrażenie (= obraz, eikon) nie ma sensu. Powstaje na drodze oczyszczenia wyglądu (natury empirycznej) z subiektywnych naddatków naszego postrzeżenia, czyli na drodze odrzucenia wszystkiego, co nie jest

obrazy i tekst
Hanna Dąbrowska

artystka bierze udział
 w WARTO



Ikona jest wyobrażeniem, prawdziwym oglądem rzeczywistości pozazmysłowej, boskiej, widzialnością niewidzialnego. Prawda wyobrażenia (odzwierciedlania), czyli jego łączność z Pierwowzorem jest niepodważalna, jeżeli proces twórczy opiera się na kontemplacji (zstępowaniu) obrazu Boga i w jej wyniku przekształcaniu naszej materialności na jego podobieństwo. Obraz jest widzialnością niewidzialnego sensu. Bez tej funkcji ujawniania, odkrywania wewnętrznej rzeczywistości wyobrażenie (= obraz, eikon) nie ma sensu. Powstaje na drodze oczyszczenia wyglądu (natury empirycznej) z subiektywnych naddatków naszego postrzeżenia, czyli na drodze odrzucenia wszystkiego, co nie jest samym wyglądem. Owo zobiektywizowanie poznania ludzkiego jest możliwe dzięki istniejącemu w nas obrazowi Boga, który stanowi duchową postawę każdego człowieka. Przełożenie obrazu Boga na istniejącą wokół nas rzeczywistość, czyli urzeczywistnienie go w materii jest naszym powołaniem. Jest potencją naszej empirycznej osobowości skłaniającą nas do działania na podobieństwo Boga (proces od obrazu Boga do podobieństwa jest drogą kontemplacji) Efektem jest przekształcenie się wyglądu w wyobrażenie (eikon) - niewidzialną naturę, istotę rzeczy. Poprzez wygląd, przekształcony w wyobrażenie jesteśmy w stanie oglądać Praobraz, Pierwowzór natury widzialnej. Wyobrażenie więc stanowi świadectwo, przypomnienie Praobrazu, nie jest zapisem rzeczywistości doświadczanej tu na ziemi.

Twórczość musi być więc wyabstrahowaniem, znalezieniem najogólniejszej formuły poznania, istoty rzeczy - formy absolutnej, która obejmuje świat widzialny i niewidzialny; zawsze w jedności dzieła sztuki, nigdy osobno. Tworzenie, jak i odbiór obrazu, jest kontemplacją tajemnicy. Jest to stan, w którym uczestniczą ciało (zmysły) i dusza oraz „rozum duchowy”, czyli myśl, oczyszczona z wszystkiego, co jest codziennością, nakierowana na doświadczanie rzeczywistości pozazmysłowej, rzeczywistości wizerunku. Myśl oscylująca wciąż pomiędzy sprzecznościami, wielości i jedności, pustki i pełni, rodzi dynamizm, siłę myśli abstrakcyjnej, ujawniającą się w każdym prawdziwym dziele sztuki.

Abstrakcja istnieje poza stylem i czasem, poza jednostkową, indywidualną ekspresją, zachowuje anonimowość dotknięcia materii. Drogą dochodzenia do abstrakcji jest porzucenie mimetyzmu doskonałości natury, porzucenie przedmiotu, tematu. Abstrakcja w obrazie jest odrzuceniem porządku oka, porządku ludzkiej empiryczności. Jest realizacją pierwotnej formy uduchowiającej. Abstrakcja może stanowić pewien wstępny etap poznania Boga, znosić dystans pomiędzy sacrum a profanum, lecz nie jest obrazowaną świętością. Może tworzyć otoczenie sprzyjające skierowaniu naszej percepcji na ogląd wizerunku, którym jesteśmy również my sami. Rola abstrakcji może więc właśnie polegać na wydobyciu z nas owego obrazu pierwotnej niewinności i uczestniczeniu pośrednio w naszym stawianiu się na podobieństwo Boga, gdyż stanowi ona, poprzez swoją formę, rodzaj estetycznej ascezy; modlitwy. Odnalezienie owej prostoty, niewinności, świeżości i spontaniczności w widzialnej, czystej formie abstrakcyjnej może być przedśmionkiem, otwierającym na kontemplację boskiego piękna. Doświadczenie abstrakcji ujawnia się w postulatach dla sztuki, które wysuwa >> – o wierze, moralności, prawdziwości, czystości, jedności czy jednorodności. Piękno zmysłowe ma doprowadzać serce człowieka, tkwiące w chaosie tego świata ku spokojnej kontemplacji piękna niebiańskiego.

Abstrakcja jest oddechem transcendencji w sztuce, zmianą horyzontu zainteresowań, odejściem od doraźnego komentarza i ilustracji. Dziś, mimo już ugruntowanej pozycji abstrakcji w obszarze sztuki, próbuje się czynić z niej jedynie trwającą zabawę estetyczną, dla większości niezrozumiałą, podległą zmiennej woli twórczej, a co za tym idzie

Obraz jest widzialnością
niewidzialnego sensu

Marek Sobczyk – o wierze, moralności, prawdziwości, czystości, jedności czy jednorodności. Piękno zmysłowe ma doprowadzać serce człowieka, tkwiące w chaosie tego świata ku spokojnej kontemplacji piękna niebiańskiego.

Abstrakcja jest oddechem transcendencji w sztuce, zmianą horyzontu zainteresowań, odejściem od doraźnego komentarza i ilustracji. Dziś, mimo już ugruntowanej pozycji abstrakcji w obszarze sztuki, próbuje się czynić z niej jedynie trywialną zabawę estetyczną, dla większości niezrozumiałą, podległą zmiennej woli twórczej, a co za tym idzie – przebrzmiałą, nie wartą zajmowania się.

Abstrakcja mieści się w modelu obrazu wstępującego, zaś ikona w modelu obrazu zstępującego. Nowosielski twierdzi, iż możliwe jest przeniknięcie pewnych elementów ikony do sztuki wstępującej, zasilenie przez ikonę sztuki szerszego kręgu rzeczywistości empirycznej oraz proces odwrotny – ikona może stać się pożywką dla sztuki abstrakcyjnej.

Ikona nie jest przedstawieniem symbolicznym. Mówi wprost, bez alegorii, językiem „abstrakcji”, a jest nim kolor, linia, płaszczyzna. Najbardziej instynktownym abstrakcyjnym czynnikiem jest kolor. Kolor jest najmniej definiowalną, a wręcz irracjonalną częścią malarstwa. Zaistnienie koloru abstrakcyjnego (platońskiej idei) na płaszczyźnie, czyli jego konkretyzacja, nie może być założeniem a priori. Każda decyzja malarska wymaga sprawdzenia, świeżego weryfikującego spojrzenia, choć odczuwanie koloru musi być pierwotne, w oderwaniu od przystawalności koloru do materii. Ikona odrzuca przypadkowość, dlatego też wyklucza ziemskie, zmienne światło oświetlające. Forma jest płaska, nie podlega modelunkowi światłocieniowemu, a jednak świeci.

W warstwie formalnej abstrakcja daje się zwerbalizować, podlega czynnikom będącym językiem matematyki, geometrii, takim jak symetryczność, osiowość, horyzontalność, wertykalność, rytmiczność. Obiektywizm matematyczny jednak nigdy nie jest wystarczający. Trzeba go zakłócić, by dojść do niepojętego. W pewien sposób sama natura liczb niesie w sobie dwa światy – ludzki, racjonalny i niepojęty, nieskończony. Porządek przenika się tu z chaosem, jak w ornamencie geometrycznym. Abstrakcja łączy w sobie cechy architektury i ornamentu, działalność intelektu z irracjonalnym doznaniem, percepcją.

Sztuka abstrakcyjna musi być niezależna, lecz odpowiedzialna. Jej zadaniem jest komunikowanie się z widzem, bez niego jest ona martwa. Obraz w pełni staje się w relacji percepcji. Komunikat staje się bardziej czytelny, gdy nie uczestniczy w nim psychologizm; czynnik odautorski. Malarz powinien być jakby niewidzialny w swoim dziele, lecz jednocześnie, >> nie może zaprzeczać swojej ludzkiej naturze, musi zaufać swojemu intuicyjnemu doświadczeniu. Moim zdaniem, nie można zapominać, iż obraz jest zawsze dziełem czyichś rąk, tworzących każdy jego centymetr. Obraz powstaje w wyniku procesu myślowego, na końcu którego pojawia się obraz, już realny, lecz jeszcze niematerialny. Ów moment zamyślenia powinien współistnieć z poznaniem „materialnych przyczyn” dzieła, o których wspomina Paweł Florenski.

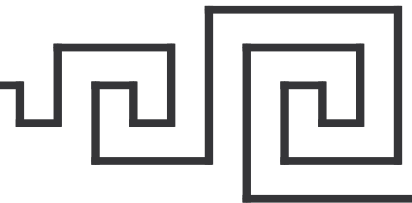
Ciekawą jest myśl, którą sformułował wyżej wymieniony teolog prawosławny. Materialną postać ikony prawosławnej tłumaczy on chęcią upodobnienia deski, tradycyjnego podłoża ikony do materii ściany, albo odwrotnie – próba uwolnienia

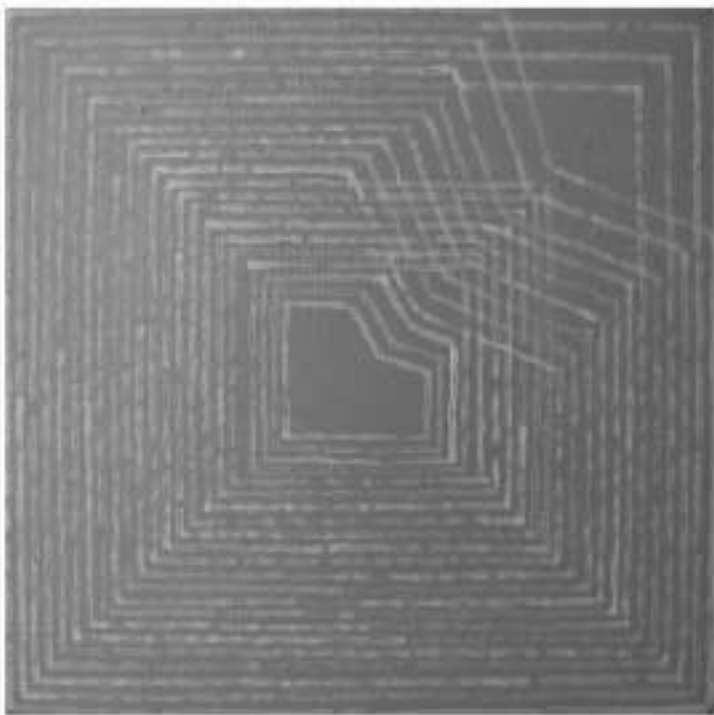
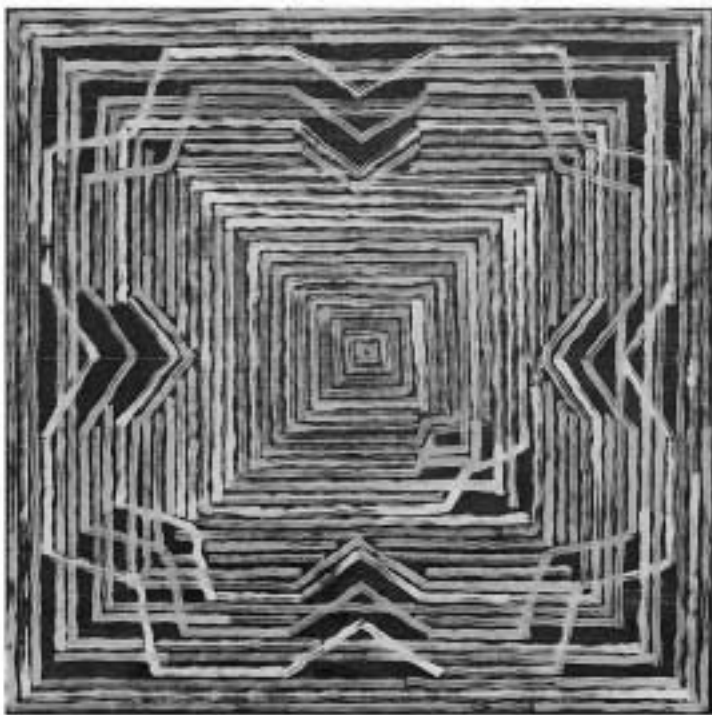
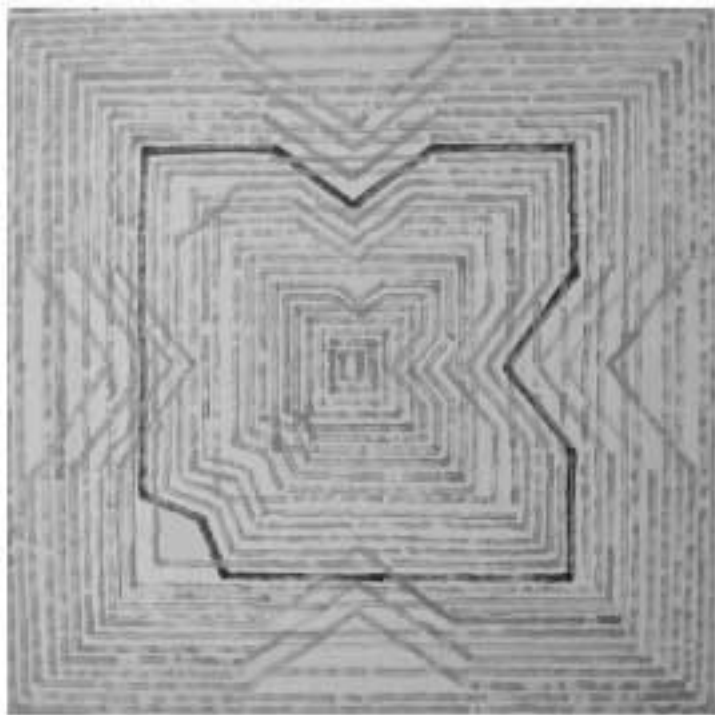
nie może zaprzeczać swojej ludzkiej naturze, musi zaufać swojemu intuicyjnemu doświadczeniu. Moim zdaniem, nie można zapominać, iż obraz jest zawsze dziełem czyichś rąk, tworzących każdy jego centymetr. Obraz powstaje w wyniku procesu myślowego, na końcu którego pojawia się obraz, już realny, lecz jeszcze niematerialny. Ów moment zamyślenia powinien współistnieć z poznaniem „materialnych przyczyn” dzieła, o których wspomina Paweł Florenski.

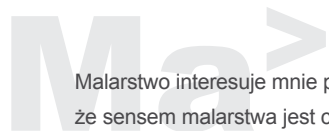
Ciekawą jest myśl, którą sformułował wyżej wymieniony teolog prawosławny. Materialną postać ikony prawosławnej tłumaczy on chęcią upodobnienia deski, tradycyjnego podłoża ikony do materii ściany, albo odwrotnie – próbą uwolnienia ikony od zniewalającej (nie można przenosić) materii ściany, ale przy jednoczesnym zachowaniu właściwości podłoża, którego szlachetna, łatwo nie poddająca się ludzkiej ekspresji twardość włączona jest w jeden z istotnych warunków powstania ikony. Jeżeli ikona staje się przenośną częścią ściany, to jest to jej doskonalszy byt, gdyż uwolniony od zewnętrznych zależności, które narzuca architektura, ta zawsze istnieje przed malarstwem ściennym.

Gris nazywa swoje obrazy architekturą barw. Ja swoje określiłabym jako architekturę światła. Nie są one obrazami-oknami, lecz tłem, scenografią, w której człowiek realnie istnieje. Nie boję się tutaj użyć słów: „dekoracja”, „ornament”. Nie tworzę okien otwartych na inną rzeczywistość, lecz skierowuję swoją uwagę w stronę ściany, bariery odgradzającej dwa światy, którą owe okna przebijają. Istnieje tu analogia do definicji Ikonostasu jako przegrody łączącej dwa światy. Przebite są w niej okna, przez które możemy zobaczyć żywych świadków Bożych. Poprzez sztukę ornamentacyjną próbuję zarejestrować ślad przeblysku nieziemskiej światłości, zjawiający się na ścianie w momencie uchylania się okna, chcę przygotować „ścianę” na otwarcie się okien i płynącą z nich światłość.

obraz







Malarstwo interesuje mnie przede wszystkim jako misterium, a nie jako narzędzie kreacji postaw społecznych. Wierzę, że sensem malarstwa jest chęć dotarcia do ISTOTY, do PRAWZORU. Jest zatem sposobem poznania wszechświata, bardziej drogą niż celem ostatecznym.

Istotą malarstwa jest prawda patrzenia. Szczerłość wypowiedzi wynika też z akceptacji medium oraz ze świadomości tego, co składa się na pojęcie malarstwa w kontekście tradycji. Kluczem do zrozumienia jego sensu jest analiza poszczególnych elementów obrazu, świadomość jego hermetycznej struktury. Wszystko, co dotyczy malarstwa, dzieje się „w obrazie” egzystując jako suwerenna rzeczywistość. Aby ją odczuć, należy poddać się obrazowi i jego przesłaniu.

W dobie współczesnych działań twórczych inspirowanych problematyką płci, ciała, eksperymentów genetycznych, przytłaczającego rozwoju środków masowego przekazu i reklamy mamy do czynienia z „inną istotą sztuki”. Piękno, wartości czysto estetyczne niestety od dawna, przestały być wyróżnikiem sztuki. Dziś wykracza ona poza cele estetyczne, zajmując się problemami politycznymi, seksualnymi, filozoficznymi; kłuje ostrą publicystyką.

Ogromnym wypaczeniem wydaje mi się, gdy dzieło sztuki usiłuje funkcjonować wyłącznie poprzez komentarz, będąc jednocześnie pozbawione wysublimowanej gry plastycznej.

Myślę, że fenomenem malarstwa jest fakt, że nie potrzebuje komentarza, lecz doświadczenia rzeczywistości obrazu, doświadczenia pozarozumowego. Otwiera ono przed widzem nienamacalne przestrzenie, ujawnia to, co kryje się pod warstwą farby. Przeżycie malarstwa jest czymś bardziej złożonym niż jedynie estetyczną przyjemnością.

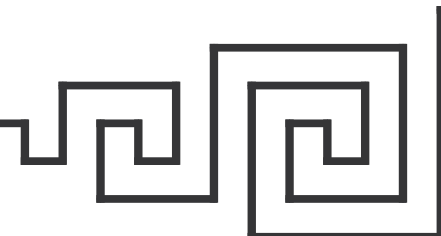
Specyfika języka malarstwa nie pozwala nazwać nim działań obcych jego naturze. Próba łączenia go z innymi mediami, wszelki synkretizm gatunkowy wydają mi się niewłaściwe. Prostota środków, jaką daje malarstwo, nie oznacza ich banalności. Medium malarskie kryje nieskończone bogactwo form i wyrazu.

Obraz jest bardziej mową samą niż określonym językiem. Mowa obrazu, kolorów, kształtów jest zawsze poza retoryką, nawet gdy jest w tym samym stopniu nasycona emocjami, nawet gdy zawiera elementy narracji. Trudno znaleźć granicę, do jakiej kolory i kształty są interpretacją malarską, a do jakiej są ilustracją wykładu. Obraz ma mowę bardziej pierwotną niż język. Nie dlatego, że powstał wcześniej niż litera, ale dlatego, że nie odnosił się do pojęć, tylko do odczucia pozarozumowego; wkraczał w sferę emocji, ducha i magii. Słowa pozostaną tylko wskazówką, konwencjonalnym znakiem koloru, bowiem język malarstwa jest niezastąpiony. Ta niemożność opisanie malarstwa językiem innym niż malarski nadaje mu cechę sztuki monumentalnej.

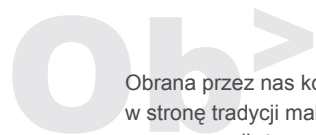
kult malarstwa



obrazy i tekst
Joanna Jarząbek
artystka bierze udział
w wARTo







Obrana przez nas koncepcja sztuki przywracająca w jej obszar szlachetność, trwałość materii, każe nam zwrócić się w stronę tradycji malarstwa, która poprzez cały bagaż doświadczeń i wypracowanych autonomicznie norm staje się dziś pewnym podłożem dla nowej sztuki. Choć sztuka nie jest wolna od pokusy obalenia tego, co konserwatywne, należy mieć świadomość, że w sztuce, odwrotnie niż w technice, nie ma postępu. Jest za to ciągłość pewnej idei. Wybierając klasyczne, wręcz archaiczne, medium podejmujemy trudną próbę zmierzenia się z tradycją obrazu, z jego statusem, który określił na przestrzeni tysiącleci. Malarstwo wynika z dążenia do ideału, dlatego ważne jest dla nas mistrzostwo wykonania i umiejętności warsztatowe w równej mierze, co poszukiwanie idei piękna-dobra: kalos kagatos.

W swojej praktyce warsztatowej czerpiemy z wiedzy technologicznej szkoły włoskiego Trecenta – szkoły Giotto, zapisanej w traktacie Cennino Cenniniego pt.: „Rzecz o malarstwie”. Traktat ów, powstały na przełomie XIV–XV w., wyrasta z tradycji zbiorów recept malarstwa średniowiecza, doświadczeń malarstwa Grecji, Włoch, Niemiec, Francji oraz na przekazach kodeksów arabskich. Określa nie tylko całokształt wiedzy technicznej malarstwa XIV w., lecz ukazuje odpowiednie proporcje w obrębie sztuki. Uznaje warsztat za niezbędne, acz podległe woli artysty, narzędzie, pomocne w kreowaniu koncepcji artystycznej. Tworzenie dzieła zaczyna się już w warstwie podłoża poprzez poznanie jego właściwości. W materii istnieją przesłanki do powstania takiej, a nie innej formy.

Poprzez scalenie z materią podłoża malarstwo ściennie jednoczy dwie dziedziny sztuki :architekturę i malarstwo. Jest idealnym wcieleniem w życie hasła jedności sztuk.

Aby zrozumieć czym jest malarstwo ściennie, trzeba zrozumieć przesłanki tkwiące w samej architekturze, które niejako uczestniczą w tworzeniu obrazu. Monumentalna skala, światło budujące płaszczyznę, statyczność i nienaruszalność ściany mają w sobie pierwiastek ponadczasowy, uniwersalny. Ciężkość muru pogodzona z rytmem i lekkością okien stanowi przykład połączenia w idealną, jednorodną tkanę koncepcji opartej na porządku. Porządek ów nie może być zakłócony poprzez niewłaściwie rozumianą chęć upiększania; przypadkowego dodawania, mnożenia elementów w architekturze. Musi być odczytaniem istoty zastanej przestrzeni (którą dla malarza jest architektura) i początkiem dialogu: przestrzeń – płaszczyzna.

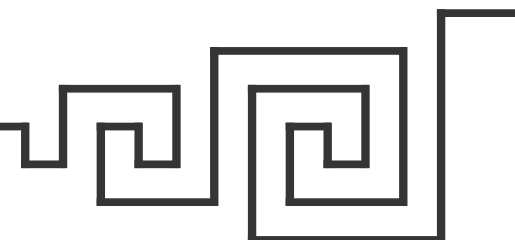
Malarstwo monumentalne (czyt. ściennie) sprzyja pewnej obiektywizacji wypowiedzi. Z chaosu, który uczestniczy w tworzeniu obrazu w momencie tuż przed jego materializacją na płaszczyźnie, ściana wymusza eliminację czynników przypadkowych wynikających z doraźnej emocji. Każde dotknięcie podłoża musi mieć charakter niepodważalnej decyzji. W czysto ci, szlachetności samej techniki malarskiej tkwi tajemnica tworzenia absolutnie pe nych obrazów. Wybór medium okre la sens sztuki. Przekaznik = przekaz.

Malarstwo ściennie wkracza w trzeci wymiar nie tracąc swoistych dla czystego malarstwa środków wyrazu, takich jak jedność płaszczyzny, linia, kolor. Ściana nie czyni nas jedynie świadkami, obserwatorami Piękna, ale włącza nas w jego realny byt > w obraz.

Pragniemy, aby malarstwo monumentalne stało się wszechobecnym elementem przestrzeni, w której żyjemy; wypierając billboard i reklamę stało się znakiem naszego czasu.

Hanna Dąbrowska
& Joanna Jarząbek

dla czego malarstwo ściennie?







czyli

Warszawskie Otwarte Targi Sztuki

Pierwsze Targi wARTo – mają miejsce 18 września 2004 roku, w sobotę, w Muzeum Przemysłu – Oddział Muzeum Techniki (d. Fabryka Norblina) przy ul. Żelaznej 51/53 w Warszawie, od godziny 12.00.

wARTo to cykliczne Targi Sztuki, odbywające się w trzecią sobotę każdego miesiąca – dostępne dla każdego – podczas których twórcy i właściciele dzieł sztuki mogą wystawiać je na sprzedaż lub eksponować bez konieczności sprzedaży.

Celem wARTo jest zmniejszenie dystansu między twórcami, sztuką i publicznością. Pozwolą one artystom na swobodną prezentację prac oraz umożliwią „przeciętnemu odbiorcy” bezpośredni kontakt ze sztuką i jej twórcami.

Na wARTo prezentowane będą wszelkie formy sztuki, takie jak m. in. fotografia, malarstwo, grafika, film, sztuki performatywne, rzeźba, architektura, multimedia, internet, muzyka, książka. Każde wARTo będą miały gościa specjalnego – artystę (artystów), który zaprezentuje swoje prace na specjalnej ekspozycji, a wernisaż wystawy będzie jednym z wydarzeń dnia.

Każdego artystę poprosiliśmy o wystawienie jednego dzieła w cenie 10 złotych, w ramach akcji **dzieło za dychę**. Uczestnicy i goście mogą też zrobić sobie „portret wielokrotny” na wzór starych jarmarcznych sposobów portretowania, który wykorzystywali m. in. tacy artyści jak Duchamp, Witkacy, Szpakowski.

Podczas pierwszych wARTo otworzymy między innymi wystawy fotografii Bogdana Dziworskiego i „Partytur” Janusza Kobylińskiego, czynna jest trwająca przez 63 dni wystawa WAR SAW Dominiki Truszczyńskiej. W dalszej części „Tytułu roboczego” przedstawiamy artystów biorących udział w wARTo i wybrane projekty, które zaprezentują podczas Targów.

Informacje o kolejnych Targach, ich regulamin i kartę rejestracyjną można znaleźć na

www.zuk.neostrada.pl/warto

wARTo



Ko>

Kompozytor i muzyk, performer, artysta sztuki mediów, mieszka i pracuje we Wrocławiu. Wierzy w reinkarnację, jest wcieleniem Albrechta DÜRERA. Zajmuje się performance, muzyką, instalacją, video, grafiką, malarstwem, fotografią, rzeźbą, environment, budową instrumentów metafizycznych, działalnością metafizyczno-telepatyczną, antypoezją oraz innymi formami realizacji, wypowiedzi... Od 1969 roku realizuje life performance Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja DUDKA-DÜRERA /żywa rzeźba/ w Miejscach, w Których się Pojawia... Do roku 1978 Andrzej DUDEK-DÜRER żyje w izolacji. W 1979 roku rozpoczyna realizację projektów SZTUKI PODRÓŻY na terenie Polski, następnie Europy Zachodniej, Meksyku, USA, Kanady, Australii, Nowej Zelandii, Singapuru, Korei Południowej, Japonii prezentując performance, wystawy, instalacje, wykłady, warsztaty, video. Jest inicjatorem i koordynatorem Międzynarodowych Projektów Metafizyczno-Telepatycznych. Jego kompozycje muzyczne zostały wydane między innymi na kasetach i płytach: METAPHYSICAL SITAR MUSIC (1983), GREGORIAN CHANCE with MARK BLOCH (1988), EQUIVALENT(1996), TRANSMUTATION (1999), INFILTRATION OF THE TIMESPACES (2000), TRANS TRIP (2001), użyte w autorskich realizacjach video oraz w produkcjach TVP.



Prezentował swoją twórczość i prowadził zajęcia m.in. w The Art Institute w Chicago, Academy of Art College w San Francisco, Conservatorio Nacional de Musica w Mexico City, School of Art Otago Polytechnic w Dunedin-Nowa Zelandia, The City Art Institute w Sydney, Berkeley University w Berkeley, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Stypendysta Ministerstwa Kultury w 2002. W 2003 prezentował performance oraz dokumentację twórczości podczas 50. Biennale Weneckiego w ramach projektu EXTRA 50/ BRAIN CADEMY APARTMENT.

Pokazywał prace i działania artystyczne na wielu wystawach, festiwalach i sympozjach w kraju i zagranicą. Dokumentacje i prace w wielu zbiorach prywatnych i publicznych /m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Centro de Arte Actual w Barcelonie, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Museum of Modern Art w Nowym Yorku, Tate Gallery w Londynie, City Art Institute Library w Sydney, The School of the Art Institute of Chicago.../.

Na wARTo prezentuje 4 autorskie filmy DVD

1-TRANSFER OF ENERGY 9:31; 2-TENDECY 9:32; 3-TRANS WISHES I 8:49; 4-INTRODUCTION To... 16:45

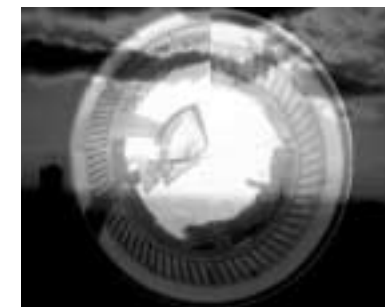
rok powstania 2003

muzyka, reżyseria, edycja – Andrzej DUDEK-DÜRER;

kamera: Grażyna BOROWIK, Yudai HASHIMOTO, Kedud JEZRDNA, Andrzej DUDEK-DÜRER



Andrzej DUDEK DÜRER



Andrzej DUDEK-DÜRER

tel. +48 /71/ 3613195

e-mail: andudur@priv3.onet.pl

<http://www.gnutella.pl/~adudurer>

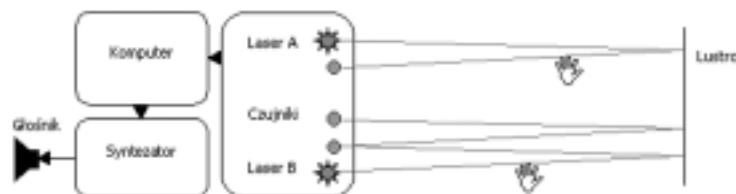




Instalacja laserowo-dźwiękowa

Jak to działa

Wiązki laserowe odbijają się od lustra i trafiają do czujników. Przerwanie wiązek światła (np. rękami) jest przetwarzane na dźwięk. Sygnały z czujników trafiają do modułu „komórki nerwowej”, który reaguje „pobudzeniami” zależnymi od czasu i kombinacji sygnałów. „Pobudzenia” nie są przetwarzane wprost; trafiają do „modułu komponującego”, który na ich podstawie decyduje, jakie nuty, w jakich ilościach i interwałach zostaną przekazane do syntezy.



Bezpieczeństwo

Lasery półprzewodnikowe użyte w instalacji mają małą moc (< 5mW), jednakże:

1. Nie należy patrzeć prosto w wylot lasera ani w odbitą wiązkę
2. Nie należy umieszczać na trasie wiązki przedmiotów odbijających światło
3. Nie należy kierować/ odbijać wiązki w stronę oczu

Stosowanie

1. Zasłaniać wiązkę światła
2. Słuchać efektów
3. Wróć do 1

Spróbuj zasłonić jedną wiązkę i machać ręką przed innymi. Zasłanianie różnych wiązek przez różny czas daje różne efekty – poczekaj i zobacz, co się dzieje. Częściowe zasłonięcie wiązki daje inne efekty niż całkowite. Układ do pewnego stopnia „żyje własnym życiem”, pozostawiony w spokoju wycisza się.

Technologia

Instalacja jest oparta na komputerze 486/100 z przetwornikiem A/D i kartą MIDI. Komputer pracuje pod systemem FreeDOS na licencji GNU (Open Source).

**Michał
SILSKI**



pomysł, wykonanie
i oprogramowanie: **Michał Silski**
ms@stsdev.com.pl

© Copyright 2004 Michał Silski



Pr>

Proste historie

Projekt wideo pt.: „Proste historie/ Simple Stories” składa się obecnie z trzech filmów: „Songs of my generation”, „All I need is Love” oraz „Brawo”. Realizując ten projekt – proszę moich aktorów o wykonanie pewnej czynności przed kamerą (śpiewanie, całowanie siebie, klaskanie). Moje filmy są raczej dokumentacjami pewnych działań albo działaniami uświęconymi obecnością kamery wideo. Poprzez wyrwanie z kontekstu znanych nam czynności, staram się pokazać abstrakcyjność ludzkich rytuałów...

SONGS OF MY GENERATION:

„Songs of my generation” nie jest konsekwentną próbą zebrania hymnów pokolenia ludzi urodzonych w drugiej połowie lat 70. Rówieśników poprosiłem o zaśpiewanie dla mnie jakiegokolwiek pamiętanej piosenki. Okazało się, że najlepiej pamiętamy szlagiery z lat dziecięcych: z filmów dla dzieci, z podwórka, z obozów harcerskich, rzadko polityczne (choć zdarzył się jeden Kaczmarek). Czy taki repertuar miałby świadczyć o moim pokoleniu? Ale nie o piosenki tu chodzi tak naprawdę. Sam fakt wystąpienia przed kamerą, nawet jeśli stoi za nią osoba znajoma – okazuje się czymś bardzo trudnym. Zaśpiewanie przed kimś (bez podkładu muzycznego) tak „na niby poważnie” okazuje się czymś wstydliwym, a zarazem powoduje zdjęcie pewnego rodzaju maski. Maski osoby pewnej siebie. W zamian pojawia się nie tylko wygłup, a odkrycie swojej słabości, śmieszności, kruchości...

ALL I NEED IS LOVE:

Miłość poprzez pocałunek jest chyba najbardziej wyeksploatowanym tematem obrazów filmowych. Namiętny, gorący pocałunek następuje między dwiema osobami i trwać może w nieskończoność. Nie przystoi jednak całować siebie samego. „All I need is love” jest epitafium miłości skierowanej do siebie. Tej miłości niechcianej, zakazanej, niewyrażanej.

BRAWO:

Bicie brawa jest symbolem akceptacji, uznania, radości w ogóle, może być też szyderczym wyrazem. Brawo jest zarówno elementem tradycji jak i współczesnej kultury popularnej. Wszyscy bijemy brawo, nie zastanawiając się nad tym, dlaczego akurat tak wyrażamy swoje zadowolenie. Nie ma znaczenia, komu biją brawo bohaterowie mojego filmu (osobie za kamerą, sobie samym, widzom...). Sami klaszczący też tego nie wiedzą, ale ujawniają przy tym różne dodatkowe zachowania. Powstaje niecodzienna sytuacja: dziwna, śmieszna, nasuwająca różne refleksje.

Łukasz Gronowski

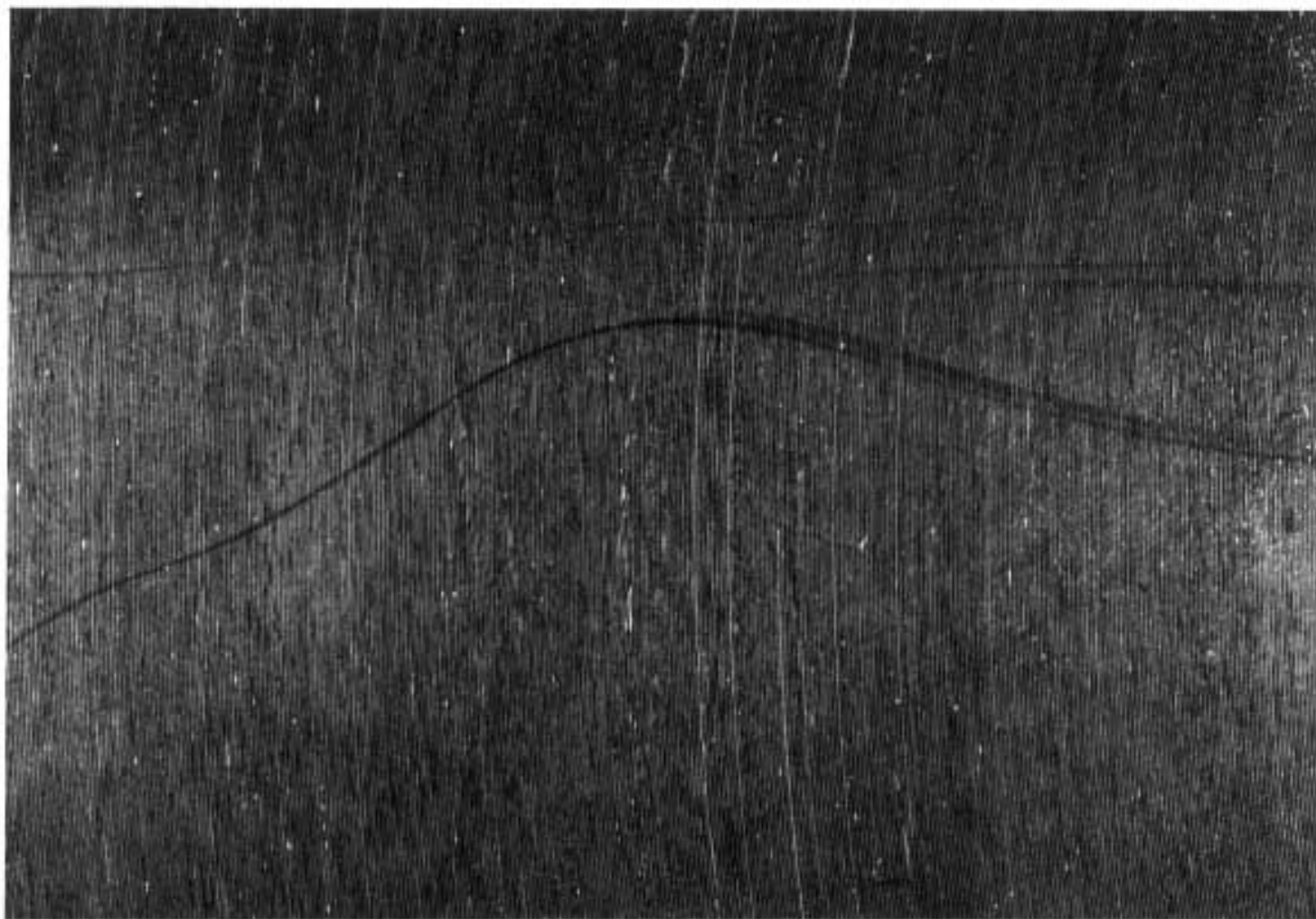
ur. 10.08.1979 r. w Gdańsku.
Absolwent Państwowego Liceum
Sztuk Plastycznych w Gdyni
oraz Akademii Sztuk Pięknych
w Poznaniu. Wokalista trójmiejskich
zespołów punkowych i hard
corowych: Libertad i Startpoint.
Członek grupy IKOON.ART.
Obecnie mieszka i pracuje
w Warszawie.

www.ikoon.art.pl

ikoon@post.pl

tel. kom: 501495583

Łukasz GRONOWSKI



Eric Dolphy - Alone Together

K.W. 2003



Krzysztof
WOJCIECHOWSKI

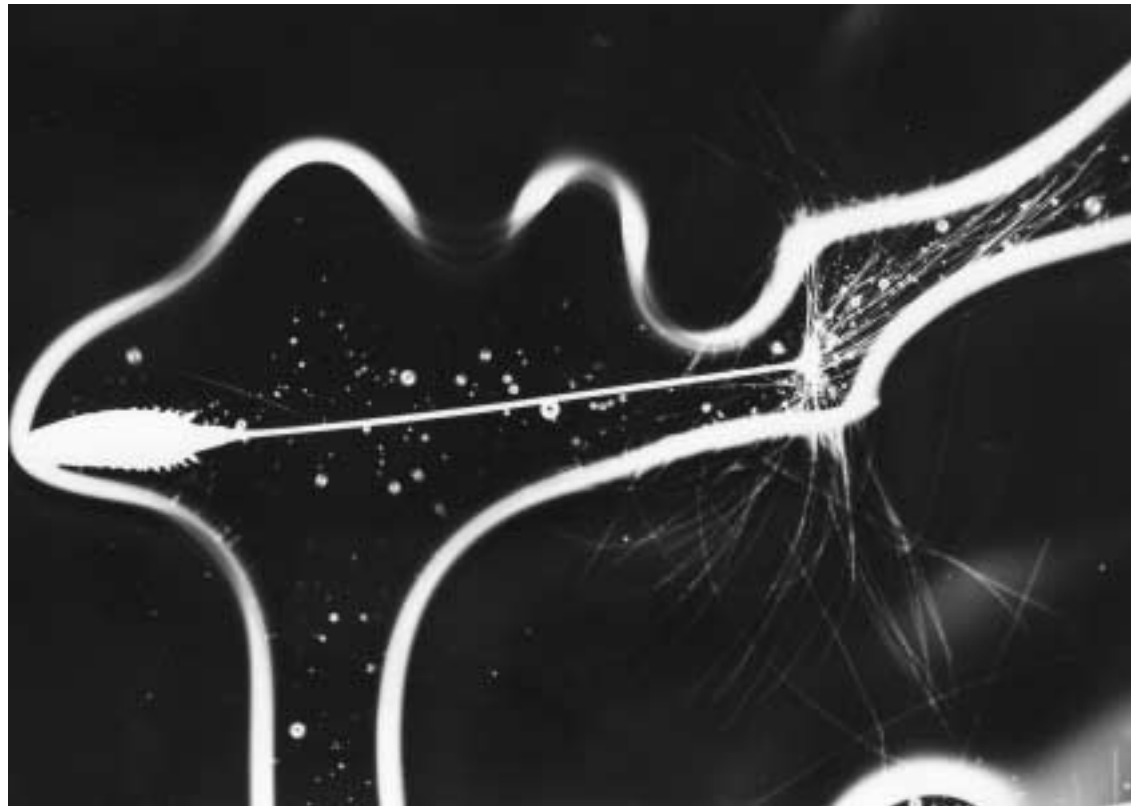
The Beatles - Hey Jude

K.W. 2003



Timi Hendrix - Love, Love

K.W. 2003



Robert
JASIŃSKI

Robert Jasiński

Aspiracje wewnętrzne
z cyklu Fotografia źródeł

2004



Ni>

Nie jest ważne, czy moje zdjęcia są kompozycjami układanymi przed aparatem czy rejestrowaniem zastanego świata. Ważne że wszystkie są fotograficznym ujawnianiem się etapów i ukrytych procesów, wątków mojego życia. Moje zdjęcia są wielorakie, bo taka jest moja rzeczywistość. Urodziłam się we Wrocławiu, wychowałam w Otwocku, wykształciłam w Warszawie i Sydney, pracowałam i wyszłam za mąż w Sydney, a teraz jestem w Polsce, ale też jedną nogą w Anglii.

Pokazywane zdjęcia z cyklu Bondi 2000, przedstawiają najbardziej znaną plażę w Sydney, miejsce wpisane w australijski styl życia i narodową mitologię od wielu lat. Prace te stanowiły część wystawy „Australia jak ją widzę”, prezentowanej w Warszawie, Wrocławiu, Płocku, Toruniu, Suwałkach i Rzeszowie.



Basia
SOKOŁOWSKA



www.sokolowska.com



Ur>

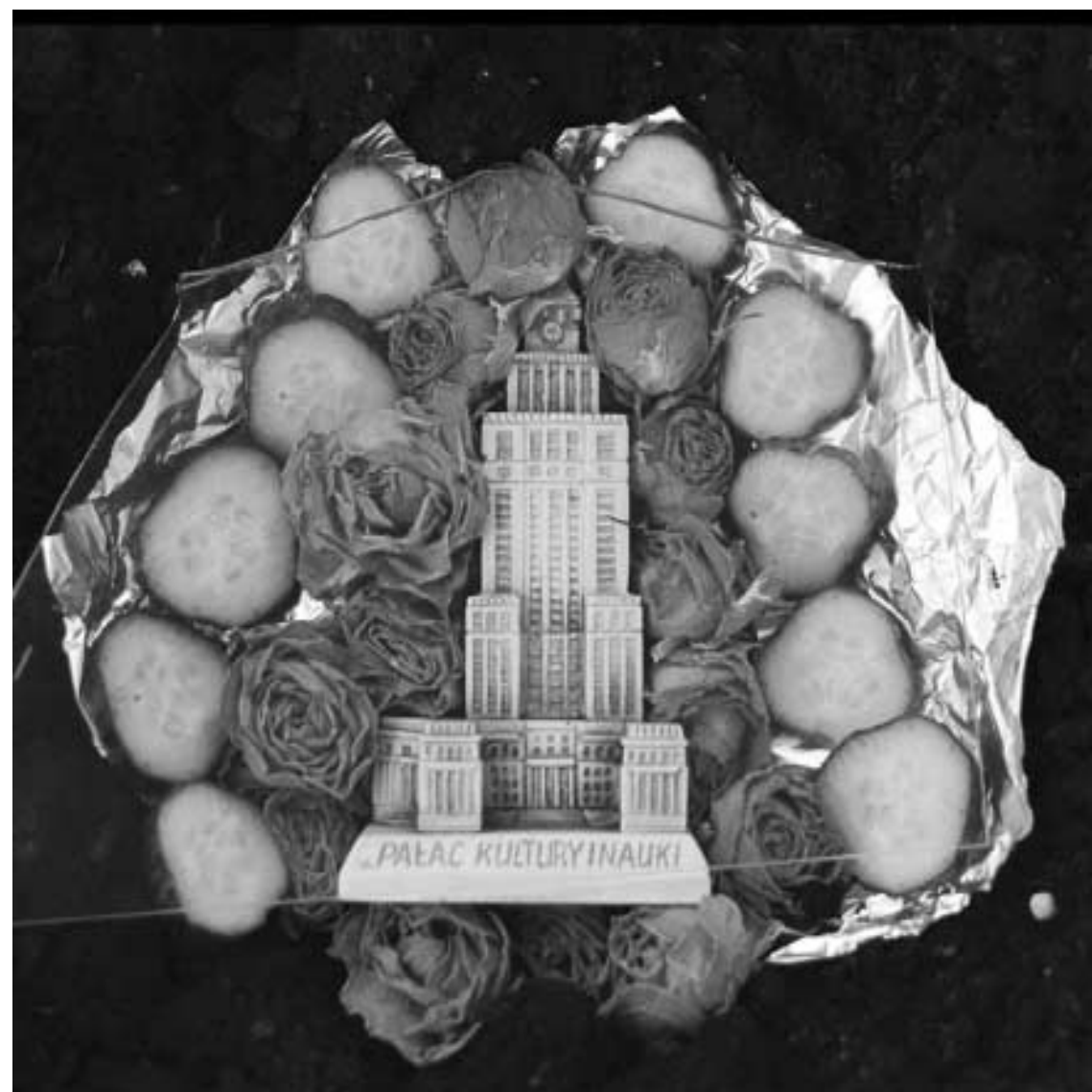
Ur. 1981 w Warszawie

student V roku Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UW, studiuje Fotografię w Łódzkiej Szkole Filmowej.

Publikował m.in. w „Kontekstach”.

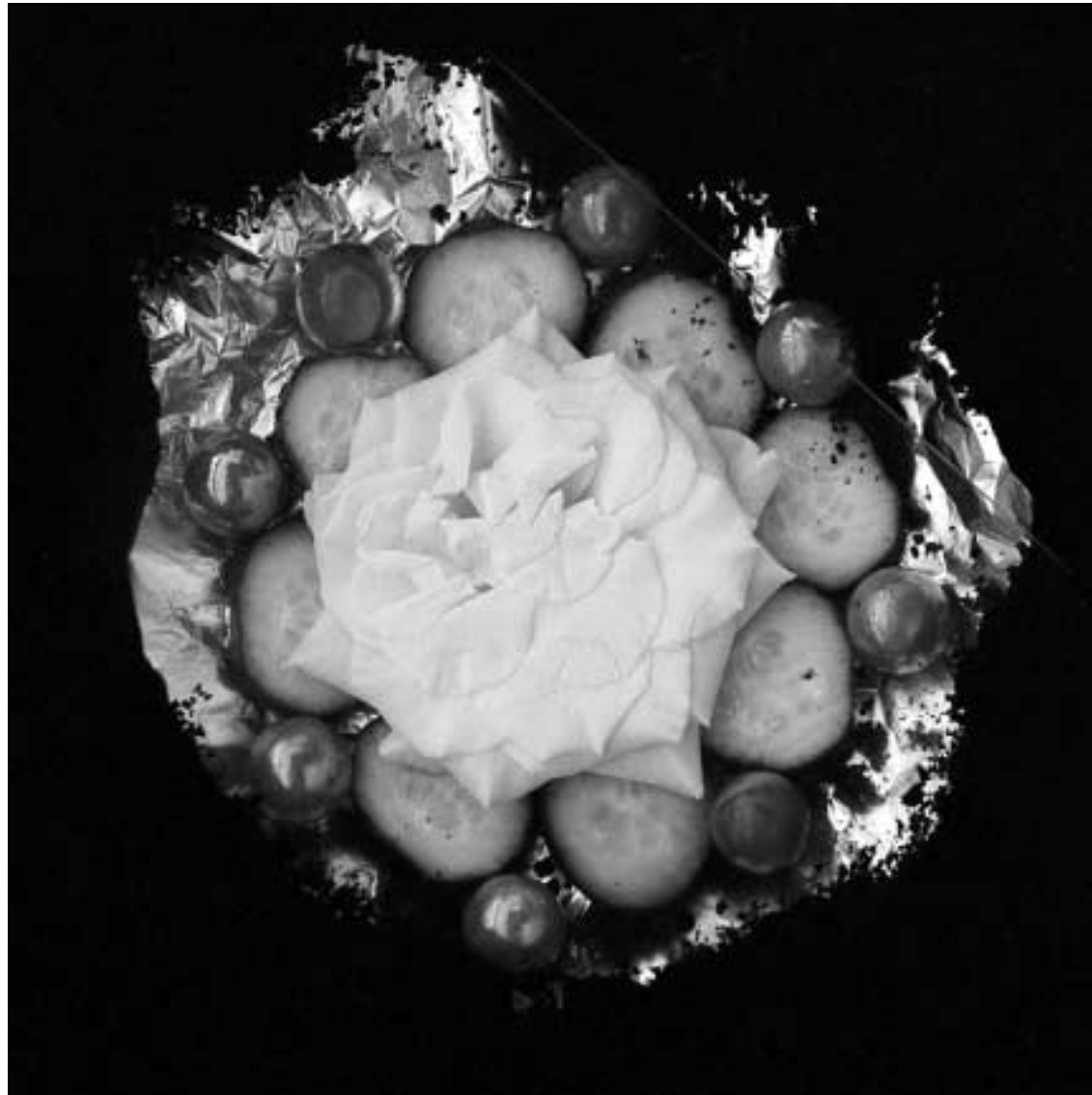


Tomasz
SZERSZEŃ



widoczki

widoczki to dziecięca zabawa
wykopujemy dołek i chowamy w nim
coś najpiękniejszego,
misternie układamy,
przykładamy szybkę
i zakopujemy,
pamiętamy, gdzie,
żeby wrócić
z kimś, z kim chcemy się
tajemnicą podzielić,
lub sami,
by cieszyć się swoim sekretem
ja swoje widoczki zakopuję
wszędzie, gdziekolwiek dotrę,
i koło domu, i daleko, daleko, gdzie
nie wiem, jak się znalazłam, ale było
pięknie
dookoła kuli coraz więcej
moich schowanych skarbów...
zawsze można
wyruszyć ich szlakiem



Dominika
TRUSZCZYŃSKA



Za

Założyciel Studia Dźwięków Niemożliwych.

Tworzy multimedialne spektakle i jam session's. Przez kilkanaście lat pracował w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia gdzie nagrywał muzykę elektroniczną, teatralną, filmową i baletową.

Jednocześnie koncertował po całej Europie i nagrywał płyty z renomowanymi jazzowymi muzykami np. zespół Freeelectronic – Tomasza Stańko. Wiele lat współpracował z festiwałem Warszawska Jesień i Polskim Towarzystwem Muzyki Współczesnej. Skomponował muzykę dla Teatru Wielkiego do spektaklu baletowego „Pejzaż Nocą”. Projektował dźwięk dla Double Opera HEARTPIECE wystawianej w galerii „The Kitchen” w Nowym Yorku.

Interesuje go granie na żywo na syntezatorach analogowych, grooveboxie i elektronicznych urządzeniach przekształcających, używa efektów dźwiękowych natury, to wszystko tworzy na scenie małe studio.

Obecnie gra w zespołach: „Digivooco” Adama Pierończyka z Gary Thomasem, „Park Maszynowy” z Włodkiem Kiniorskim, „Analogics” z Wojciechem Konikiewiczem, „Koncert Figur Niemożliwych” z Andrzejem Mitanem, „Interakcje” z Krzysztofem Knittlem i „Joined Forces” z Pawłem Prochnowskim (Kanada).

Ostatnio nagrał płytę i odbył europejską trasę koncertową z zespołem AMUSOS Adama Pierończyka oraz grał z zespołem TRANSYLVANIANA z muzykami z całego świata prowadzonego przez perkusistę Maurice de Martin (Berlin, Bucarest).

**Tadeusz
SUDNIK**

18>

18 września 1965 dorota

18 września 1990 amadeusz

18 września 2004 norblin

dorota truszczyńska

sprzedaje urodziny

Dorota
TRUSZCZYŃSKA

S>

*Sztuka to manifestowany przez artystę
proces tworzenia niepodległej rzeczywistości*

*elita to ludzie żyjący w prawdzie,
których charakteryzuje bezinteresowność
w czynieniu dobra i piękna*

POLSKI POEMAT DYDAKTYCZNY

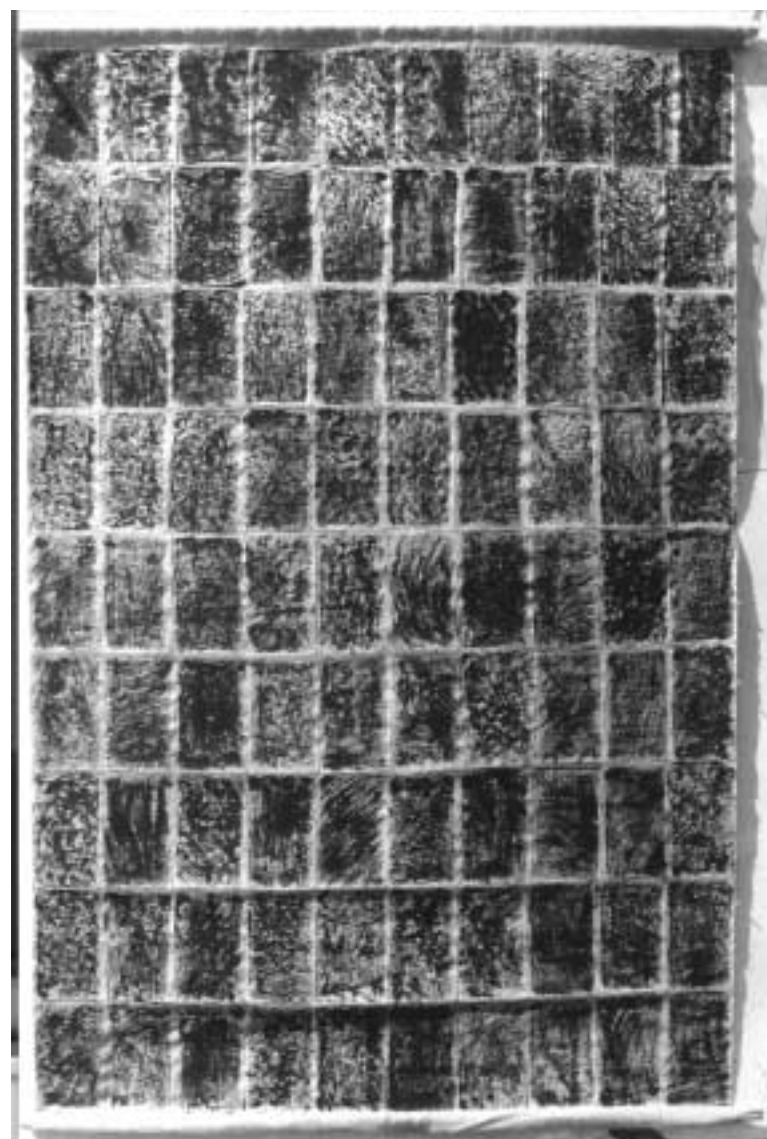
Andrzej Mitan - poezja dźwiękowa, happening

Tadeusz Sudnik - studio dźwięków niemożliwych

Józef Żuk Piwkowski - organizacja przestrzeni mentalnej

Autorzy tekstów - Józef Hoene Wroński, Jerzy Ludwiński,
Andrzej Mitan

**Andrzej
MITAN**



Jacek Bartłomiej Babicki

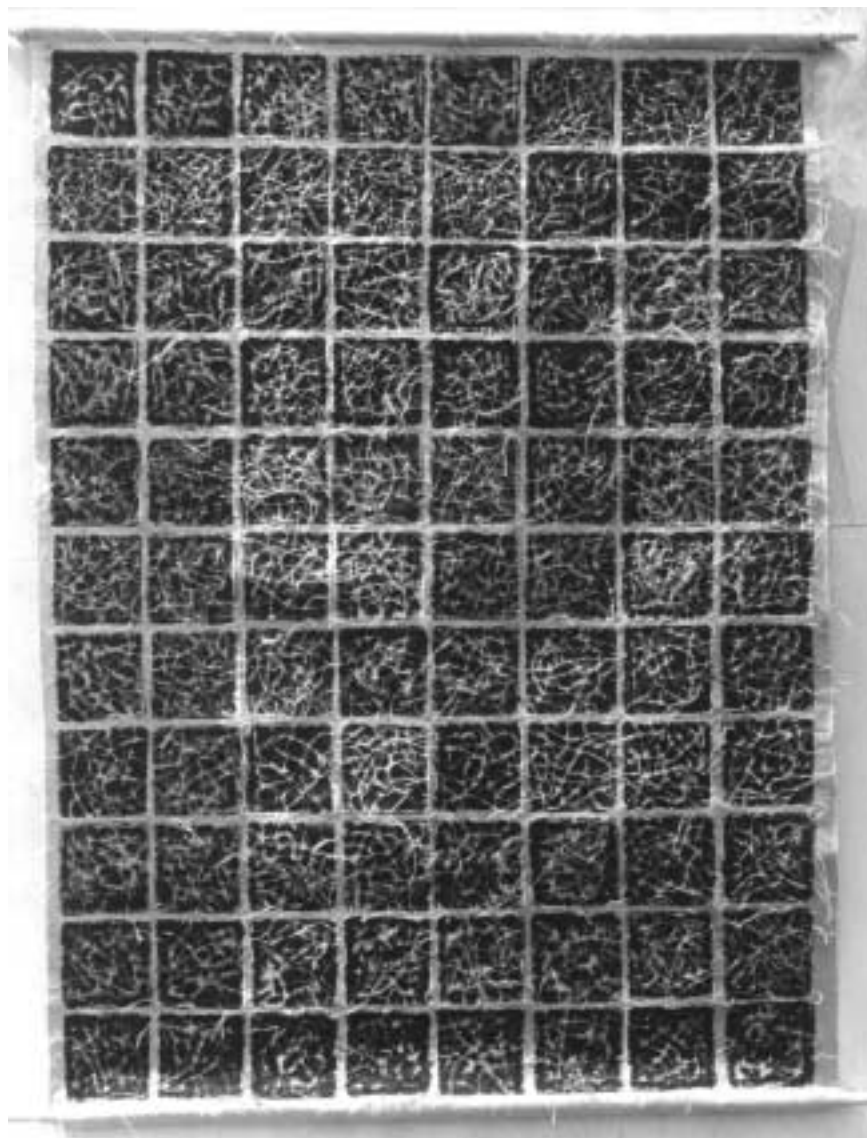
ur. w 1951 r. w Warszawie.

W roku 1980 ukończył ASP
w Warszawie.

Od 1983 do 1992 pobyt
rezydencjalny w Paryżu.

Od 1998 mieszka i pracuje we wsi
Bobrowce k/ Warszawy.

Tel. 0 602254203



Jacek
Bartłomiej
BABICKI

Tomasz Komorowski

Urodzony 20. lutego 1961 roku
w Łodzi.

Absolwent Wydziału Fotografii
w PWSFTviT w Łodzi.

Kustoszu w Muzeum Kinematografii
w Łodzi.

zam. Koluszki ul. Sikorskiego 7 m.13
tel. 048 / 44 / 714 16 89
e-mail : t_komorowski@hotmail.com

Wystawy zbiorowe

1998 wystawa studentów fotografii PWSFTviT,
Galeria FF, Łódź
1999 Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź
1999 Stowarzyszenie Artystów św. Jerzego,
Galeria Rentsch, Łódź
2000 Przenikania, Mesiace Fotografii, Umelecka
Beseda, Bratysława/ Slovakia
2001 Między widzeniem a wyobraźnią,
Galeria FF, Łódź
2001 Archipelag, 6 Internationale Fototage Herten,
Herten, Niemcy/ Germany
2002 Wokół dekady, Galeria FF, Łódź, Muzeum
Narodowe we Wrocławiu, Galeria Pusta, Katowice
2002 25-lecie Małej Galerii, Mała Galeria, Warszawa
2003 Wokół dekady Galeria Bielska BWA,
Bielsko Biała



2003 Stowarzyszenie Artystów św. Jerzego,

MBWA, Olkusz

2003 Łódź Fotografii Dwie Dekady
w Kręgu Galerii FF, Galeria Amcor Rentsch, Łódź

Wystawy indywidualne

2000 Muzeum Kinematografii, Łódź
2000 Galeria Ikonosfera, Centrum Kultury Zamek, Poznań
2000 Mała Galeria ZPAF-CSW, Warszawa
2001 Regionalny Ośrodek Kultury, Edukacji i Nauki,
Przemyśl
2002 Galeria 526, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź
2002 Galeria FF, Łódź
2002 Mała Galeria ZPAF-CSW, Warszawa
2004 Galeria PUSTA, Katowice
2004 Galeria WOZOWNIA, Toruń

Tomasz
KOMOROWSKI

Szymon Cygielski

rocznik 1968,

fotograf,

redaktor pisma

New Warsaw Express.

Fotografuje ulice, psy i siebie,

a czasem ogorki i dzieci.

Znaków szczególnych brak.



Szymon
CYGIELSKI

Ar>

Artysta z Krakowa, czyli ISF przywozi na targi sztuki do Norblina 2 paski czasu wycięte z życia, czyli meganotatnik.

W założeniu ISF jest dowożenie co miesiąc na te złoty w Norblinie nowych pasków...

Forma może się zmienić, następnym razem może to być pasek w postaci filmu animowanego, ale zawsze będą to notatki, krótkie wycinki z życia.

Artystę ISF można zawsze zastać w Krakowie na Wiślniej 8 w pracowni.

Tam siedzi, kombinuje, tworzy i knuje.



www.siwek-front.art.pl

zdjęcie artystki:
Łukasz Korczyński

Iwona
SIWEK-FRONT



Jolanta Kolary prezentuje rysunki
dla dzieci

**Jolanta
KOLARY**



Anetta Piechocka

ur. 1977

Zajmuje się grafiką, malarstwem i ceramiką.

Prace w galeriach min. Warszawie (Arka, Piękny Świat), Gdańsku (Expo Design)

Na wARTo prezentuje rysunki pastelem 70/100 cm.

Janusz Szczucki

ur. 1953 w Białymstoku, gdzie mieszka i pracuje.

Artysta fotografik. Udział w życiu artystycznym

w kraju i zagranicą od 1972 r.

Na wARTo przedstawia pracę z cyklu „Perspektywa wielokrotna”, foto 70/100 cm.

**Anetta PIECHOCKA
i Janusz SZCZUCKI**



Dominika:

Kiedy to będzie?

Bo ja już nie mogę się doczekać!

A do pytania prowadzą następujące rozważania:

Czy jeśli człowiek jest spełniony i szczęśliwy, to przestaje być twórczy?

Innymi słowy: czy w stanie kompletnej błogości, kiedy to czujesz smak wewnętrznej słodkości, a jasność musuje ci w głowie, stajesz się rozkosznym leniem?

Oczywiście, że nie!

Zupełnie bez żadnych ograniczeń bucha z ciebie z radosną energią twoja nieskończona twórcza inteligencja!

A jeśli uważasz te rozważania za czysto teoretyczne, to jaki, właściwie, masz cel? Prawdziwy? :-)



Michał:

Które pytania są ważne?

Na świecie żyją miliardy ludzi. Życiowej wagi kwestia dla jednych, dla innych może być tylko szumem. Wspólnym mianownikiem jest sam pytajnik, symbol otwarcia umysłu na komunikację. Technologia zwiększa zasięg komunikacji, pozwala dostarczać pytania z prędkością światła. Jednak duży zasięg bez selektywności oznacza chaos. Co nam po mass-mediach, skoro odbiór wszystkich przekazów już dawno przekracza ludzkie możliwości. Od treści pytań ważniejsza staje się możliwość ich trafnego adresowania. Tę technologię nie dostarcza. Nie można zaadresować listu „do osoby, która dostarczy właśnie to, czego szukam”. Pytanie, które dziś chciałbym usłyszeć to: **Jak możemy pomóc w rozwiązaniu tego problemu?**



Benek (zwięźle):

Praca, nauka czy sztuka?

Co było pierwsze
– jajko czy kura?



W ślad za wieloma poczytnymi periodykami postanowiliśmy stworzyć własny kwestionariusz, o którego wypełnienie będziemy prosić kolejnych rozmówców.

Ponieważ jednak nie sztuką jest udzielenie odpowiedzi, tylko postawienie pytania (zob. Hamlet i 2b or not 2b?; Co było pierwsze – jajko czy kura?; Dlaczego jest coś raczej niż nic? itd.), nasz kwestionariusz brzmi:

Jakie jest pytanie?

W tym numerze o zadanie pytania (i ewentualną odpowiedź na nie) poprosiliśmy Dominikę Truszczyńską, Michała Siłskiego i Zbigniewa Chmielewskiego – Benka. Trzy te osoby działają w zupełnie różnych mediach (fotografia; muzyka i elektronika; malarstwo), więc porównanie ich pytań jest zapewne bardzo kształcące. Czego uczy? Cóż, na to pytanie każdy musi samodzielnie udzielić odpowiedzi.

**kwestionariusz
roboczy**



**twórcze sny
w obcym mieście
okidoki.pl**

dziękujemy naszym partnerom i przyjaciołom

Biało Czerwona

Centrum Sztuki STUDIO im. St. I. Witkiewicza

Galeria Zaoczna

Green Gallery

Piotr Joël

Eryk Kulm

Joanna Pawluśkiewicz

Dawid Szablewski

Teatr Scena Prezentacje

ZREW S.A.

podziękowanie



sztuka dzielenia się energią

