

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek

BARDOZO

Maria Świerżewska-Franczak

NAM

Zofia Dubowska

SIE

PODOBA



Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek
Maria Świerżewska-Franczak
Zofia Dubowska

BARDOZO
Współczesna
NAM
Sztuka
SIE
Pytania
PODOBA

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa 2015

Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz,
Wojciech Niedzielko, Łukasz Skąpski) 6
Mirośław Bałka 10
Wojciech Bąkowski 14
Krzysztof M. Bednarski 18
Cezary Bodzianowski 22
Marek Chlanda 26
Stanisław Dróżdż 30
Nicolas Grospierre i Kobas Laksa 34
Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga 38
Paweł Jarodźki 42
Katarzyna Kozyra 46
Edward Krasiński 52
Zbigniew Libera 58
Włodzimierz Pawlak 64
Maria Pinińska-Bereś 68
Wilhelm Sasnal 74
Jadwiga Sawicka 78
Marek Sobczyk 82
Alina Szapocznikow 86
Zbigniew Warpechowski 90
Ryszard Winiarski 96
Krzysztof Wodiczko 100
Julita Wójcik 104

PO

Po co jest ta książka? Żeby oddać wam głos. Żebyście pytali, a nie odpowiadali. I zapomnieli o tym, co wiecie, oraz o tym, czego boicie się, że nie wiecie.

Często się zdarza, że stojąc oko w oko z dziełem sztuki współczesnej, dostajemy napadu paniki: „ja nic nie wiem”, „nie rozumiem”, „o co tu chodzi?”. A na koniec stwierdzamy: „to jest do niczego”. Ale żeby zobaczyć i zrozumieć, nie trzeba wiedzieć wszystkiego – nie musimy znać biografii artysty, prądów w sztuce itp. Wiedza oczywiście jest przydatna, pozwala dostrzec więcej szczegółów i spojrzeć na pracę szerzej. Ale można też wpaść w pułapkę: skoro wiem, to już nie muszę patrzeć uważnie, mogę wszystko włożyć do szufladki, zamknąć i zapomnieć. A byłoby szkoda.

Sztuka współczesna jest formą komunikacji z ludźmi. Artyści po to wystawiają swoje prace (zamiast trzymać je w pracowniach), żeby rozmawiać. A skoro zapraszają do rozmowy, to dlaczego mielibyśmy

nie pytać, nie spierać się i nie dyskutować? Możemy nie zgadzać się z rozmówcą? Możemy! I róbmy to. Drążmy, dociekajmy, krytykujmy. Ilu widzów, tyle wrażeń, ilu pytających, tyle interpretacji.

Wybrałyśmy prace artystek i artystów współczesnych głównie z kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Znajdziecie tu rzeźbę, malarstwo, instalacje i klatki z filmów wideo. Dorzuciliśmy garść danych: informacje o artystach, opisy prac, ciekawostki z „życia” dzieł sztuki w galerii. A także nasze pytania (i odpowiedzi na nie) – ale traktujcie je jako przykład.

Na początku proponujemy najprostsze: Czy praca ma tytuł? Czy opowiada historię? Jaką rolę odgrywa w niej kolor? Dołączamy zestaw pytań w formie harmonijki, którą można posługiwać się w trakcie zwiedzania wystaw.

Oglądajcie, czytajcie i pytajcie. Czy patrząc dłużej, widzisz więcej? Czy „nic” zmieniło się w „coś”?

KSIAŻKA?

Czy sztuka bywa dowcipna?

Azorro,
Rodzina, 2004,
video, 9'15"

Wolne popołudnie, może weekend. Rodzice i dwoje dzieci siedzą w pokoju, trochę znudzeni (szczególnie dzieci). Rodzice rozmawiają, czytają, zerkają na telewizję, namawiają dzieci, żeby zajęły się rysowaniem, czytaniem lub programem w telewizji. Meble w pokoju i telewizor są stare i niemodne, ale wszystko tu kojarzy się z typowym popołudniem w przeciętnej polskiej rodzinie. Nic w tym śmiesznego, nuda, dopóki nie posłuchacie, o czym rozmawia cała rodzina. Tylko o sztuce współczesnej! Rodzice dyskutują o nagrodzie Turnera (prestiżowej brytyjskiej nagrodzie dla artystów współczesnych), czytają katalogi wystaw i zastanawiają się nad przyszłością artystyczną swoich dzieci. Na rysunkach córeczki pojawia się czarny kwadrat na białym tle (słynny obraz



No, we also watch the TV,
we watch Libera.

Performans – od ang. *performance* oznaczającego przedstawienie, wykonanie. W sztuce termin ten określa działanie wykonywane przez artystów w obecności publiczności. Jest to rodzaj pokazu zbliżony formą do przedstawienia teatralnego, który raczej nie angażuje publiczności, choć ją porusza.

W performansie artyści często wykorzystują swoje ciało jako medium, nośnik przekazu.



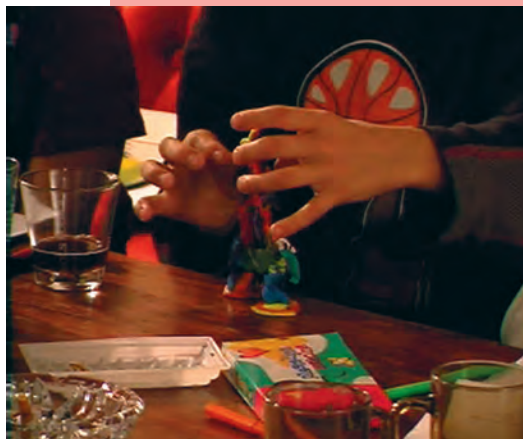
Kazimierza Malewicza), a synek ulepił piramidę zwierząt na wzór kontrowersyjnej pracy Katarzyny Kozyry (piszemy o niej na s. 47). W telewizji oglądają program o artyście Zbigniewie Liberze. Nawet na ścianie wisi abstrakcyjny obraz zamiast jakiegoś zwyczajnego widoczku.

Sytuacja wydaje się całkowicie absurda, bo czy przeciętna rodzina w czasie wolnym żyje wyłącznie sprawami sztuki współczesnej? Autorzy filmu kpią z samych siebie i ludzi zajmujących się sztuką. Dla nich nazwiska, które większości ludzi nic nie mówią, są dobrze znane, a tematy fascynujące. I nie zdają sobie sprawy, że sztuka współczesna nie jest tak samo ciekawa i ważna dla wszystkich. Z drugiej strony to, co pokazała grupa **Azorro**, może być przerażającą perspektywą dla wielu kontrowersyjnych, krytykujących zwyczajność artystów współczesnych – kiedy ich sztuka stanie się częścią codziennego życia.

Ale czy sztuka może być dowcipna? Czy nie musi uczyć, przekazywać wartości i być poważna? Dobry żart to naprawdę sztuka. Filmy Azorro są kpiarskie, ironiczne, szydercze i trafiają w punkt. „Mówimy o rzeczach poważnych, ale nie boimy się ubrać tego w zabawny język”, wyjaśniają artyści.

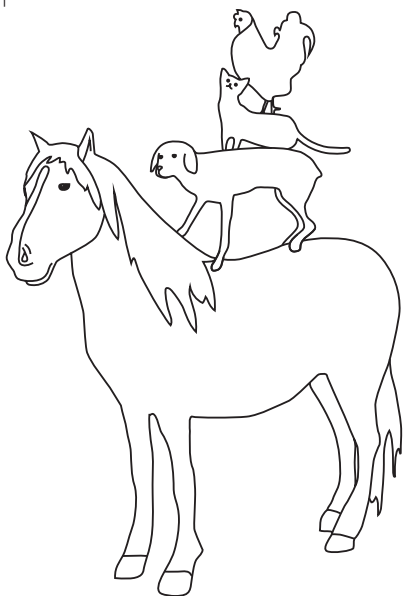
Czy sztuka
bywa dowcipna?

Supergrupę Azorro założyło czterech artystów, którzy zajmują się sztuką współczesną w jej najnowocześniejszych odsłonach – wideo, **performansem**, akcjami artystycznymi i instalacjami. Zajmują się nią poważnie. Stworzyli grupę, która w założeniu ma wyśmiewać się ze świata, którego sami są częścią. Też serio. Ale już sama jej nazwa jest żartem – połączyli psa Azorka z superbohaterem Zorro, zostali nie grupą,



a supergrupą (choć to podobno nie oni wymyślili) i od samego początku za cel żartów obrali słynnych artystów współczesnych, ważnych kuratorów wystaw, krytyków sztuki i galerzystów oraz modne galerie. I pewnie gdyby sami nie byli artystami, nie byłoby to takie śmieszne.

Dlaczego się z tego śmieją? Jest w tym jakiś cel? Ich filmy jak szpilka przekuwają balon zarozumiałstwa i pozerstwa, chęci bycia wielkim, ważności sztuki w świecie, nadmiernych ambicji osób zajmujących się sztuką. Zachęcają, żeby nabrać dystansu. Zresztą sami artyści przyznają, że dobrze się przy tym bawią: „Staramy się robić takie filmy, by nie zanudzać i znajdować przyjemność w pracy. Myślę, że brak nudy podczas robienia filmów przekłada się na to, że i widz się nie nudzi”.



Supergrupę **Azorro**, powstałą w 2001 roku, tworzą Oskar Dawicki (ur. 1971), Igor Krenz (ur. 1959), Wojciech Niedzielko (ur. 1959) i Łukasz Skąpski (ur. 1958). Ich prace (powstałe w ramach grupy, bo działają też pod swoimi nazwiskami) to właściwie wyłączenie filmy wideo. Zaczęli od zwiedzania najważniejszych galerii w filmie *Bardzo nam się podoba* – tytułowe zdanie powtarzają po obejrzeniu każdej wystawy, nawet jeśli widzieli ją przez szybę w zamkniętych drzwiach. Tak jak wielu widzów, którzy boją się przyznać, że wystawa im się nie podoba. W filmie *Portret z kuratorem* robią selfie podczas wernisaży i spotkań, a ich idol pojawia się gdzieś w tle. W wideo *Czy artyście wolno wszystko?* specjalnie łamią zasady obowiązujące wszystkich, przechodząc na przykład na czerwonym świetle. W dwóch filmach zatytułowanych *Wszystko już było* próbują wymyślić jakieś nowe dzieło, ale według nich – zgodnie z tytułem – „wszystko już było”, a w filmie *Koniec sztuki* próbują obudzić śpiącego kolegę wiadomością, że sztuka się skończyła. Wyprodukowali nawet program komputerowy SMART (od skrótu Stop Making Art, czyli Przestań Robić Sztukę), który pomaga artystom skończyć z natłogiem tworzenia. Postanowili zawtaszczyć film *Karol – człowiek, który został papieżem*: zatrudnili się przy nim jako statyści i zrobili sobie zdjęcia na planie, a następnie reklamowali nimi film jako swoje dzieło. *Ostatni film* (z 2010 roku), w którym ktoś się, kto był najważniejszy w Azorro, jest prawdopodobniej rzeczywiście ich ostatnim filmem, choć oficjalnie nie ogłosili końca supergrupy. Tak czy inaczej na pewno się jeszcze z nimi spotkamy –

w 2050 roku, kiedy zostanie otwarta zamurowana przez nich kapsuła
z dzisiejszymi wyobrażeniami krytyków o sztuce za 40 lat.

Czy sztuka musi być dosłowna?

Mirosław Bałka, $\emptyset 1 \times 1650$, $\emptyset 1 \times 1200$,
2000–2001, stalowe liny, włosy,
długość 1650 cm i 1200 cm

Na **instalację** składają się dwie liny rozciągnięte w wielkiej, pustej sali wystawowej. Wiszą na różnych wysokościach (jedna na 2,5 m, druga na 1,8 m). Nie stykają się, ale ich biegi przecinają się w miejscu, gdzie na pewnej ich długości wplecione są włosy. Różnią się odzieniem, należą do **Mirosława Bałki** i jego syna. Każdy z nich, stojąc z podniesioną do góry ręką, wyznaczył wysokość jednej z lin.



Instalacja to przestrzenne dzieło sztuki składające się z różnych elementów ułożonych w przestrzeni w sposób przemyślany przez artystę. W skład instalacji wchodzić mogą obiekty wykonane z rozmaitych materiałów, ale także filmy wideo, dźwięki, a nawet temperatura czy zapach. Instalacje zwykle są duże, często muszą zostać umieszczone w określonej przestrzeni, by przekaz był zgodny z intencją artysty.

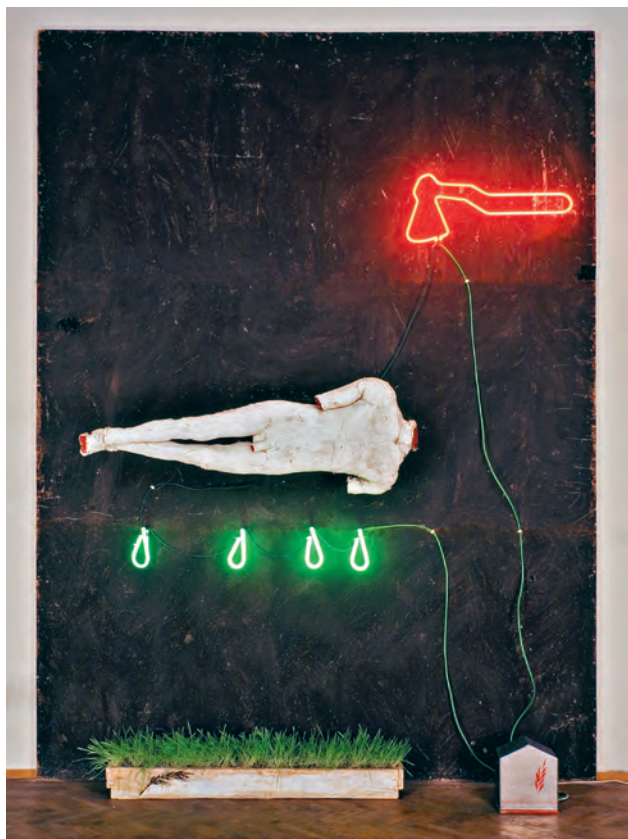
Czy ta praca jest autobiograficzna? Osoby, do których się odnosi, zostały uchwycone w określonym momencie, który już się nie powtórzy. Może dziś syn jest wyższy od ojca? Ich losy, tak jak losy wszystkich rodziców i dzieci krzyżują się. Ale czy mogłyby przebiegać inaczej, czy liny mogłyby zostać zawieszone równolegle?

Artysta oczekuje od widza, że będzie oglądać jego prace wyjątkowo dokładnie i w skupieniu, aby w pełni odczytać ich sens: „Zakładam, że widz w galerii też musi wykonać wysiłek. Wystawa to także wysiłek widza, nie tylko mój wysiłek tworzenia pracy. Jak czytasz pobeżnie książkę, to co z tej książki będziesz wiedzieć?”.

To wezwanie, żeby nie iść na łatwiznę. Mówi o tym pewien przykład. Kilka prac Mirosława Bałki zostało wykonanych przy użyciu mydła. Wiele jego prac odnosi się do Holocaustu – artysta zgłębiał temat, mając poczucie, że mieszkając tutaj, nie można być wobec niego obojętnym. I dlatego chce się wszystkie „mydlane” prace łączyć z Holocaustem (poprzez skojarzenie z historiami o produkcji mydła z ludzkiego tłuszczu w nazistowskich obozach zagłady). Ale okazuje się, że to może być ślepa uliczka. „Ile osób podczas porannej czy wieczornej toalety, sięgając po mydło, myśli o Holokauście?” – pyta artysta.

Czy sztuka musi
być dosłowna?

– 12 –



←

Mirosław Bałka,
Św. Wojciech, 1987,
płótno, drewno,
neon, Muzeum
Sztuki w Łodzi

Czy konkretną osobę możemy sportretować tylko przy użyciu figury?
Czy portretem może stać się np. lina? Każdego z nas można przedstawić za pomocą dosłownego wizerunku albo inaczej – symbolicznie – poprzez wymiary ciała, temperaturę, zapach. Dzięki temu przed widzem otwiera się całe morze skojarzeń.

Artysta w pewnym momencie celowo porzucił tworzenie figury ludzkiej na rzecz jej cienia, śladu. Mówił: „Takie podejście daje większą przestrzeń do interpretacji i dla mnie, i dla widza. Wielokrotnie myślałem, że zrobię jakąś rzeźbę figuratywną, ale we wczesnym procesie konstrukcji, wyginając na przykład jakiś drut, zauważałem, że ten wygięty drut może powiedzieć więcej, niż kiedy będę udawał, że jest częścią ciała”. Od tego momentu zaczął „szukać śladów, które może zostawić ludzkie ciało”.

Mirostaw Batka urodził się w 1958 roku w Otwocku. Jest rzeźbiarzem, autorem instalacji i filmów wideo. Studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie obronił dyplom w 1985 roku. W latach 2005-2007 wykładał w ASP w Poznaniu, a od 2008 roku prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych w ASP w Warszawie. Jest jednym z najbardziej znanych na świecie artystów polskich, brat udział w większości prestiżowych wystaw międzynarodowych. W 2009 roku został zaproszony przez Tate Modern w Londynie (najważniejszą brytyjską galerię sztuki współczesnej) do przygotowania instalacji w wielkiej Hali Turbin. Powstała praca *How It Is*, o której mówiono, że jest jedną z najwybitniejszych, jakie tam pokazano. Artysta posługuje się bardzo prostymi, geometrycznymi formami wykonanymi z materiałów takich jak metal, beton, sznur, drewno, popiół. Czasem gdzieś leje się woda, ważny jest powiew wiatru, wysypiana jest sól, a gdzieś indziej roznosi się bardzo intensywny, drażniący zapach mydła. Niektóre z jego prac mają określoną temperaturę, innym towarzyszy dźwięk. To ślady, znaki człowieka, jego miejsc, jego przeżyć, życia i śmierci. Mają wywołać w nas odczucia, skojarzenia i wspomnienia. W swoich pracach artysta odnosi się do własnej historii i historii przedmiotów, ale też do zdarzeń w historii ludzkości, które przepracowuje – tak jak Holokaust. Ważne dla niego są wspomnienia z dzieciństwa i dorastania oraz związane z nimi miejsce – Otwock pod Warszawą i rodzinny dom, który obecnie jest jego pracownią i źródłem inspiracji. Nie zmienił nic w tym domu, nawet nie wyremontował go po pożarze. Teraz zaprasza do niego innych artystów, żeby tworzyli własne projekty. O swojej sztuce mówi: „Myślę, że to, co robię, można by nazwać procesem podnoszenia. Schylania się i podnoszenia. Szukania, odnajdywania wartości w rzeczach porzuconych, dla innych obojętnych. Schylam się i podnoszę te rzeczy, przenoszę do miejsc wystawienniczych. Zmieniam im rangę. Dzięki temu zaczynają żyć lepszym życiem, są lepiej traktowane”.

Ile penerstwa jest w sztuce?

Wojciech Bąkowski:
Film mówiony 3, 2008,
video, 9'41"

P

Wojciech Bąkowski urodził się w 1979 roku. Artysta sztuk wizualnych, tworzy filmy animowane, instalacje, muzykę, pisze wiersze (w zasadzie te podziały nie są istotne, potrzebne są tylko krytykom i historykom sztuki). Artysta mówi: „Mam nadzieję, że mój język jest na tyle specyficzny, że mogę sobie pozwolić na używanie różnych mediów, a i tak to wszystko będzie podobne. Nawet kiedy zrobię rzeźbę, to mam nadzieję, że widać będzie, że jest moja. Zauważyłem, że dzisiaj wielu artystów korzysta z różnych mediów, to się stało normą. [Myślę, że] to raczej specyfi-

– 14 –

ka początku wieku. Jest rozgadany, rozczapierzony, rozfyłany... Ludzie biorą się za różne rzeczy”. Studiował w Poznaniu na Akademii Sztuk Pięknych, współtworzył nieformalną grupę **Penerstwo** (wraz z Piotrem Bosackim, Tomaszem Mrozem, Konradem Smoleńskim, Magdaleną Starską, Radkiem Szlągą i Izą Tarasewicz). Lider grup muzycznych Czykita, KOT i NIWEA.

Film mówiony 3 jest jedną z sześciu krótkich animacji Bąkowskiego. Zrealizowany w technice non-camerowej, nawiązuje do twórczości Juliana Józefa Antoniszczaka (Antonisza) (1941–1987), współzałożyciela legendarnego Studia Filmów Animowanych w Krakowie, twórcy eksperymentalnych animacji, konstruktora, muzyka i wynalazcy. Animacja taka powstaje bez użycia kamery – rysuje się bezpośrednio na taśmie filmowej. Efektem jest rozedrgany obraz, celowo szorstki i nieprecyzyjny.

Bąkowski podobnie jak Antonisz i drugi z mistrzów artysty, poeta Miron Białoszewski, używa języka potocznego, pełnego neologizmów i kolokwializmów.

E

L



What a stink! And he's not gonna give you the keys. He also has the view



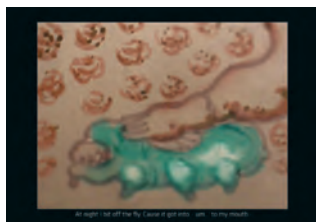
The guy over here afraid to get into room 108. Just losing his mind, writhing.

E

- 15 -

W filmie w rytm tykania zegara monotony głos Bąkowskiego opisuje obrazy widziane z góry, z okna mieszkania w bloku, oraz scenki podpatrzone w domu i w pobliżu. Praca przypomina trochę teledysk zespołu NIWEA. „Lubię nagrywać teksty, bo tonem głosu mogę ukształtować odbiór”.

Ile penerstwa
jest w sztuce?

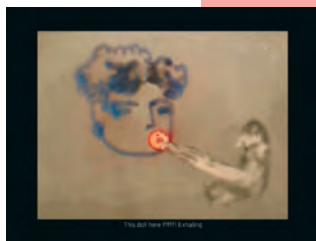


ten się boi wejść do
108 już wychodzi
z siebie tu się wije
żeby tylko nie wejść

przygryzłem w nocy muchę
bo weszła do ten do buzi
ci mówię miała smak wszystkiego
firan i cioci kruszonki
taki skoncentrowany w jednej tej
kropli zielony metalik
smak wszystkiego tłusty latający
i teraz wszystko wiem o wszyst-
kich jak zamknę oczy [...]



[...] ta jest ale że
normalnie ogień
i o tym wie
no widziała przy prze-
bieraniu się w chacie
co tam ma pod tym no
pod spodem
tu jedzie w autobusie
ma perfumy duszne
trochę za mocne



ta tutaj ffffff wydmu-
chuje jak najda-
lej siwy
ten nikotynę przez taki
dzióbek taką kółko-
szminkę w bok pod
ciśnieniem

„Tu taki pokój tyka
stoi może leci
nie wiem
trzeba odsłonić te
za oknem
no ty patrz rzeczywi-
ście widać te powidoki
ta ma boczek ale
gruba dosyć nie?
w sumie bardziej
już nie będzie bo to
się ubiło
już tak w genach
jest powiedziane ile
masz rosnąć i jeść
no także wszystko
wiadomo
tylko rak ma załatwio-
ne że sobie tam rośnie
ile chce na zawsze [...]

Pener – w gwarze poznańskiej oznacza lumpa, menela, człowieka z marginesu, chuligana.

Piotr Bosacki, jeden z członków grupy, tak wyjaśniał, czym jest penerstwo: „[...] to pewien specyficzny rodzaj syfiarstwa obyczajowego, które w naturalny sposób zagnieździło się w tkance miejskiej Poznania.

Nie jest wprost pospolitym chamstwem, chociaż cham może częściowo być penerem i odwrotnie. [...]

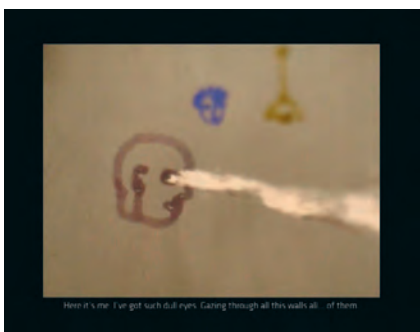
Penerem jest na przykład człowiek, który pluje i oddaje moc na własnym podwórku podczas rozmowy z sąsiadami. Kiedy natomiast ktoś dokona podobnych czynów ukradkiem na podwórku

cudzym, będzie to już raczej zwykłe chamstwo (choć zażyczy to od dzielnicy)”.

Artyści z grupy Penerstwo nie wstydyzą się i nie ukrywają brzydoty, nieśpójności, mowy potocznej i wszelkiego brudu.



*ten się ciągle gapi ale jak się na
niego ten popatrzy
to się odwraca niby głowę a całe
te gałki oczne to to mu zostaje
i się zatrzymuje ta głowa o nie
kątami spojówkami*



*tu ja takie mam oczy głuche do
przodu przez to ściany wszystko
wszystkie robią mi się w dal od
lamp chyba tak mam
jest mówione do mnie niby słyszę
ale mi się łączy to ze światłem
że mam no audio i video jednym
tym kablem takie eurozłące [...].*

Czy można wyrzeźbić literaturę?

Krzysztof M. Bednarski, *Moby Dick* –
Doppio/Podwójny, 1988, brąz polerowany
i patynowany na czarno, dwa elementy,
23 × 55 × 20 cm każdy

Krzysztof M. Bednarski urodził się w 1953 roku. Jest rzeźbiarzem, twórcą instalacji i obiektów, poszukiwaczem paradoksów. Studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W czasie studiów związał się z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego, uczestniczył w jego parateatralnych projektach.

Zapytany o historię powstania pracy artysta odpowiedział: „*Moby Dick* jest efektem moich zmagania z samym sobą. Historia jego powstania wiąże się z bardzo osobistymi przeżyciami. [...] *Moby Dick* był od dzieciństwa moją obsesją: byłem ścigającym ściganym [...]. Po powrocie z kilkumiesięcznego pobytu w Togo nad Zatoką Gwinejską (w 1986 roku) odnalazłem to, czego szukałem tak długo na oślep. Czekał na mnie od kilkunastu lat – tu nad Wisłą, w Warszawie. Była to skorupa porzuconego jachtu”. Inny obraz przywołany przez Bednarskiego wiąże się ze wspomnieniem jego ojca, który w latach pięćdziesiątych zabrał go do cyrku, by zobaczyć wieloryba: „Nie wiem dlaczego, ale czułem, że jest to bardzo ważny dzień w moim życiu. [...] I pamiętam mocno zapachy tego dnia, nawet ludzi z kolejki, którzy podobnie jak my chcieli się dostać do środka namiotu, w którym leżało na platformie samochodowej, obłożone lodem, olbrzymie gnijące





Krzysztof M. Bednarski, *Moby Dick*, 1987, pocięta łódź – poliester, liny stalowe, powierzchnia pokryta oliwą, dźwięk – komputerowe przetworzenie dźwięków wydawanych przez planety, nagranie NASA, 1000 × 300 × 300 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

Czy można wyrzeźbić
literaturę?



cielsko wieloryba. A potem, już we wnętrzu, tylko feter i bieg przed siebie, przez długi wilgotny korytarz, ściskając mocno dłoń ojca (»żeby mi się nie zgubił«), wokół czegoś, czego nie byłem w stanie zidentyfikować z jego postacią, że gdyśmy się wydostali wreszcie na zewnątrz, ja prawie pół omdlały z przerażenia spytałem: »Tatusi, a gdzie wieloryb?«" Z *Moby Dickiem* wiąże się też inny obraz – wspomnienie artysty o ojcu po śmierci.



"Both jaws, like enormous shears, hit the craft completely in twain."
—Page 310.

Augustus Burnham
Shute, ilustracja
w wydaniu *Moby
Dicka* z 1892 roku

←

W wielkiej przestrzennej rzeźbie Bednarskiego łączą się historie osobiste skojarzone z lekturą i filmem o Moby Dicku, zmagania z brakiem, pustką, stratą i przestrzenią. Instalacja jest próbą zmierzenia się z nieobecnością: „to jest puste miejsce, w którym było życie”. Publiczność wchodząca do jej wnętrza może te pustkę wypełnić.

Moby Dick powstał z pociętego na 16 części kadłuba łodzi znalezionej przez artystę nad brzegiem Wisły w Warszawie w 1986 roku. Fragmenty łodzi zostały natarte oliwą i scalone przy pomocy stalowych lin. Częścią instalacji jest dźwięk – komputerowe przetworzenie dźwięków wydawanych przez planety, nagranie NASA. Praca była wiele razy wystawiana, w różnych konfiguracjach. Krzysztof Bednarski za każdym razem dopasowuje ją do konkretnej przestrzeni. Równolegle z instalacją powstawały szkice i odlewy powtarzające kształt łodzi; *Moby Dick – Doppio/Podwójny* jest jedną z wersji.

Jakie relacje zachodzą między instalacją a rzeźbą z brązu? W jaki sposób można przedstawić wspomnienia?

Moby Dick albo Wieloryb
to powieść przygodowa napisana przez Hermana Melville'a w połowie XIX wieku. W wielkim skrócie: opowiada o obsesyjnym pościgu kapitana Ahaba za białym wielorybem, w zmaganiach z którym stracił nogę. Nienawiść do „potwora” prowadzi kapitana do zguby. Książka jest zarazem traktatem filozoficznym pełnym przemyśleń na temat miejsca człowieka w świecie, jego związków z naturą i Bogiem.

Czy sztuka może być absurdalna?

Cezary Bodzianowski,
Giro d'Italia, 2007, stółek, koło
rowerowe, zamek, 152 × 62 × 41 cm

Cezary Bodzianowski urodził się w 1968 w Szczecinie, mieszka i pracuje w Łodzi. Jest autorem akcji artystycznych. W latach 1988–1990 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 1990–1994 w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. W 2003 roku był nominowany do pierwszej edycji konkursu *Spojrzenia – Nagroda Deutsche Bank* (w którym nagradzani są najciekawszy młodzi polscy artyści), w 2004 roku otrzymał nagrodę Paszport „Polityki”.

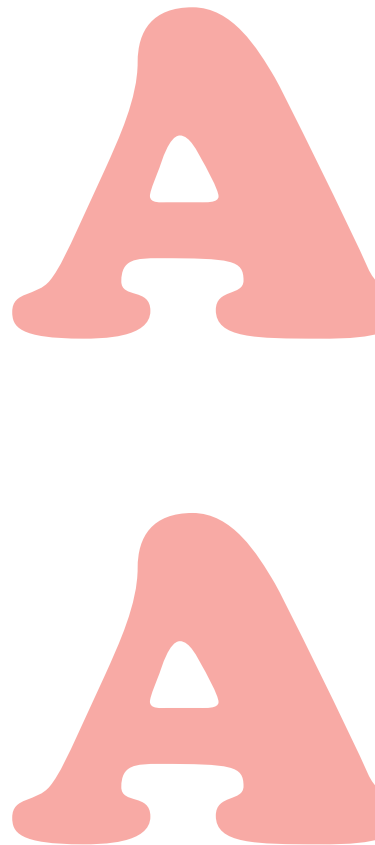
Artysta znany jest z niekonwencjonalnych akcji będących niemal niezauważalnymi, choć zaskakującymi i zabawnymi ingerencjami w otaczającą nas rzeczywistość, zakłóceniem rytmu i rutyny codziennego życia.

Najczęściej na miejsca swoich działań wybiera nie muzealną czy galeryjną przestrzeń, ale ulice, parki, sklepy. Widzowie są więc przypadkowi, a czasem nawet nieświadomi, że obok nich ma miejsce jakaś akcja artystyczna, zwłaszcza że autor nie chce nagłaśniać medialnie tych wydarzeń.

Wybrane akcje: *Grzybobranie*, 1999. Artysta siedział na poboczu szosy, przed nim stały puste koszyki, kobiatka i plastikowe wiaderko. Kierowcy zatrzymywali się, aby zobaczyć, co ma do sprzedania.

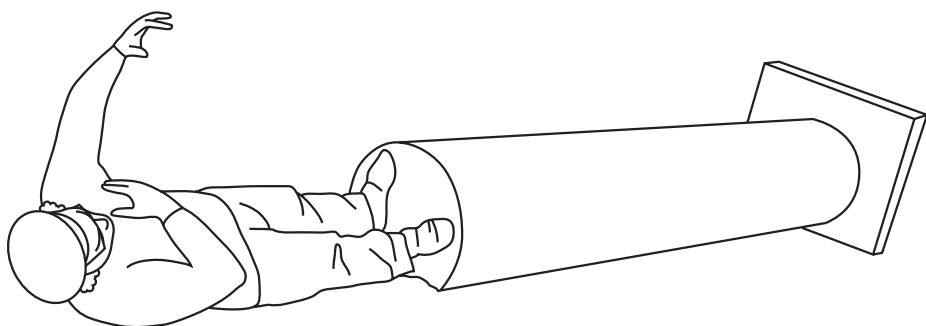
WF, 2001. Bodzianowski wystąpił w jednym z warszawskich liceów w zastępstwie nauczyciela wuefu i poprowadził lekcję dla grupy dziewcząt z klasy II.

Korupcyjna propozycja, 2003. Po nominacji do konkursu *Spojrzenia – Nagroda Deutsche Bank* (organizowanego przez Fundację Deutsche Bank i Zachętę) zgłosił się do dyrektora Zachęty z propozycją podzielenia się nagrodą pieniężną, o ile ją otrzyma. Rozmowa ta została nagrana na dyktafon i odtworzona na wystawie konkursowej.





Czy sztuka może być
absurdalna?



Oxy-man, 2009. Bodzianowski uznał, że sam w sobie jest dziełem sztuki i w Muzeum Sztuki w Łodzi zainicjował konserwację własnej ręki.

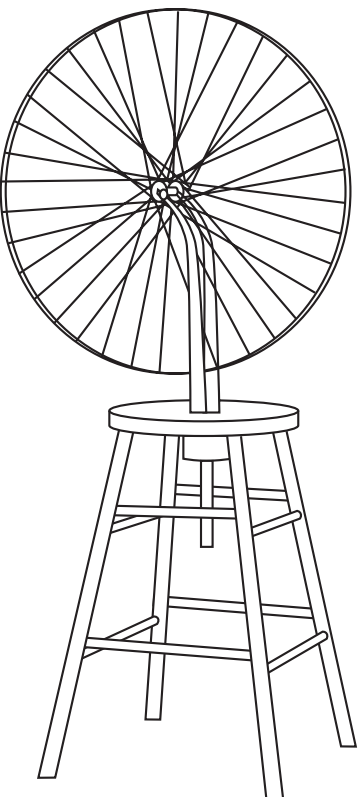
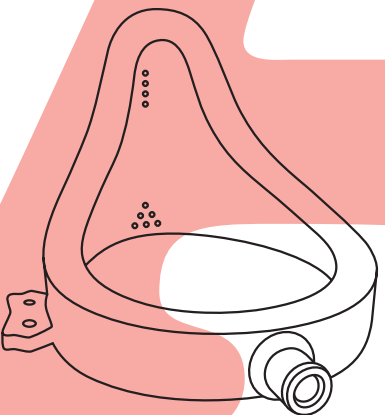
Jego akcje często są reakcją na znalezione charakterystyczne fragmenty i przestrzenie miejskie: swoim ciałem wypełniał dziury, przedłużał murki, rusztowania przerobił na łóżko piętrowe, sfotografował się pod rozłożystym drzewem w taki sposób, że wyglądał jak z fryzurą afro. Ma na koncie już około tysiąca takich przedsięwzięć, wiele z nich przeprowadzał także we własnym domu czy w prywatnych mieszkaniach. Po każdej akcji zostaje dokumentacja fotograficzna lub wideo.

Interesują go także różne zjawiska ze świata sztuki, jest autorem akcji i obiektów, które odwołują się bezpośrednio do artystów, gatunków czy konkretnych dzieł sztuki. Tak też jest w przypadku pracy *Giro d'Italia*. Czy przypomina wam się jakaś inna praca wykorzystująca koło rowerowe?

Bodzianowski sięgnął do uznanego za kanoniczne dzieła przedstawiciela **dadaizmu** Marcela Duchampa – *Koło rowerowe* (1913). Poszedł jednak krok dalej: wykorzystał pracę, która sama była już prowokacyjnie absurdalna, i dokonał drobnej interwencji. Dodał przypinkę rowerową i przytrzymał koło do barierki – prosty gest na zasadzie skojarzenia z pierwotną funkcją użytkową „dzieła”. Przedmiot, który Duchamp podniósł do rangi sztuki, Bodzianowski przywrócił rzeczywistości. Może chciał też trochę zakpić z klasyka awangardy, który sam lubił naśmiewać się z innych? Sztuka Bodzianowskiego to ciągła gra: z otoczeniem, ze światem sztuki, z widzami i samym sobą. Warto dać się wciągnąć w tę rozgrywkę.

Dadaizm – międzynarodowy ruch artystyczny zainicjowany ok. 1915 roku w odpowiedzi na kryzys cywilizacji związany z I wojną światową. Jego nazwa pochodzi od przypadku znalezionego w słowniku słowa „dada” z dziecięcego języka, oznaczającego zabawkę konika. Dadaści występowali przeciwko racjonalizmowi i estetyzmowi w życiu i sztuce, w zamian proponując antysztukę, chętnie posługiwali się absurdem, dowcipem, drwiną. Jednym z najbardziej znanych przedstawicieli ruchu był Marcel Duchamp – to on wprowadził do świata sztuki tzw. readymades, czyli przedmioty codziennego użytku, które twórca może za pomocą artystycznego gestu podnieść do rangi dzieła sztuki. Najbardziej znanym readymade

Duchampa był pisuar zatytułowany przez artystę *Fontanna* (1917) i pokazany na wystawie.



Czy praca opowiada historię?

Marek Chlanda, *Hasta la muerte*,
1996, metal, drewno, gips, kamień,
kolaż, karton, dykta, różne wymiary

Hasta la muerte to instalacja składająca się z trzech części: rysunku na drewnianym podeście oraz dwóch masek gipsowych. Jedna z masek, umieszczona na metalowym ramieniu, „przegląda się” w tym rysunkowym „lustrze”, a druga stoi tak, jakby ją obserwowała. Elementy nie zawsze muszą być ustawione dokładnie w ten sam sposób – zależy to od miejsca, w którym praca jest pokazywana. **Marek Chlanda** celowo użył najprostszych, częściowo wtórnych materiałów, np. podest pod rysunek to ławka znaleziona w opuszczonym domu.





Artysta mówi o tej pracy: „Próbowałem znaleźć warsztat »mądroścियोwy«: ekonomiczny i równoległy do naszego życia, tzn. że nasze życie jest kruche, rzeźby też są kruche, ekonomiczny w tym sensie, żeby nie używać niepotrzebnej ilości technicznych połączeń, jak gwoździe czy śruby. Elementy mogą raczej się »przytulać«, powinny stać o własnych siłach, a jak już nie bardzo mogą, to może lepiej, żeby się wywracały”.

Czy praca opowiada historię?



↑
Francisco Goya,
Hasta la muerte, nr 55
z cyklu *Kaprysy*
(*Los Caprichos*),
1799, akwaforta,
w różnych
kolekcjach

W jaki sposób odkryć tę historię?

Znalezienie dzieła, do którego odwołuje się praca, bywa zadaniem niemal detektywistycznym. Wskazówką może być tytuł, zawierający niekiedy rodzaj instrukcji dla widza, jak odczytać pracę. W tym przypadku trzeba się zastanowić, w jakim jest języku i dlaczego artysta nie posłużył się językiem polskim. Pewne zdania przechodzą do tradycji kultury w oryginalnej wersji. Wpisz ten tytuł w wyszukiwarkę, a znajdziesz jedną z rycin Francisco Goi z cyklu *Kaprysy* (*Los Caprichos*). Wiemy już, czym inspirował się Chlanda. Jak sam mówił: „*Hasta la muerte* dlatego, że wówczas byłem owładnięty studiowaniem *Caprichos*”. A o czym jest rysunek Goi? Przedstawia kobietę siedzącą przed lustrem i zakładającą czepek; odbicie w lustrze ukazuje staruszkę. Ma wymowę wanitatywną:

słowo to pochodzi od łacińskiego *vanitas* oznaczającego marność – przemijanie, kruchość istnienia. Przypomina, że życie i dobra materialne szybko przemijają. Być może dlatego artysta wykorzystał najprostsze, po części stare i używane materiały. Maski nie mają rysów, nie odnoszą się do konkretnej osoby, mogą oznaczać *everymana* – każdego z nas. A więc to, o czym mówi praca, ma wymiar uniwersalny, dotyczy wszystkich.

W podobny sposób, o ile będziemy wystarczająco dociekliwi i znajdziemy coś, co może stanowić punkt wyjścia, możemy odkryć historie kryjące się w wielu pracach.

Marek Chlanda urodził się w 1954 roku w Krakowie. Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Najpierw był wykładowcą na tej uczelni, później ze studentami uczelni artystycznej w Bergen (Norwegia) realizował eksperyment *Podróżująca Akademia* polegający na studiowaniu różnych dyscyplin w wielu krajach Europy. Początkowo był rysownikiem, stopniowo dodawał do swoich dzieł rozmaite nierysunkowe elementy (najczęściej z naturalnych materiałów). W ten sposób zaczął budować przestrzenne kompozycje i zamieniać je w instalacje. „Nigdy nie trenowałem się w tym, aby robić takie albo inne przedmioty, ale też pomimo lat pracy każdy przedmiot zrobiony wczoraj nie pomaga mi zrobić przedmiotu za tydzień” – mówi o swoim sposobie tworzenia. Jego prace nie są łatwe do rozszyfrowania, często nawiązują do historii, historii sztuki, mitologii i tradycji kultury, choćby za pośrednictwem tytułów.

Czy słowo może być dziełem sztuki?

—
30
—

Stanisław Dróżdż urodził się w 1939 roku w Sławkowie, zmarł w 2009 roku we Wrocławiu. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim. Tworzył **poezję konkretną** i wspierał jej rozwój: organizował wiele wystaw i sympozjów na jej temat. Wydał książkę: *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–77*. Swoje prace pokazywał w wielu galeriach i muzeach w Polsce i za granicą, reprezentował Polskę na 50 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2003 roku. Dróżdż jest przykładem artysty, którego nie da się zaszufładować, bo nie ogranicza się do jednej dziedziny. Skończył polonistykę i uważał się za człowieka tworzącego poezję, ale należał do Związku Polskich Artystów Plastyków. „Moja wiedza zdobyta na studiach została przeze mnie wykorzystana przeciwko tym studiom” – mówił artysta.

Historycy sztuki usiłowali opisywać jego twórczość językiem właściwym dla tej dziedziny. Używali np. określeń **environment**, przed czym artysta bardzo się wzbraniał. Mówił: „Poezja konkretna nie ma nic wspólnego ani ze sztuką conceptualną, ani z plastycznymi sztukami. Mimo że wizualnie przypomina zabiegi plastyczne, to sama w sobie jest ciągle poezją”. Lubił używać określenia „pojęciokształty”. Jego prace to kształty pojęć. Obrazy słów, a raczej znaczeń, które te słowa niosą.

Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu*, 2003,
akryl, pleksi, 80 × 80 cm

Przykładem „pojęciokształtu” jest praca *Bez tytułu*, 2003. Tytuł rzeczywiście jest zbędny. Słowo „środek” znajduje się na środku białej płyty z pleksi. W samym środku kompozycji krzyżuje się z następnym „środkiem”. Zobaczcie, co jest w samym środku środka. Przeczytajcie też wiersz Dróżdża z lat sześćdziesiątych:

nie
to
co jest
a
to
czego nie ma
jest bardziej
niż
to
co jest

ś
r
o
ś r o d e k
d
e
k

Czy słowo może być dziełem sztuki?

— 32 —



Stanisław Dróżdż, *Samotność*, 2003,
czarna folia naklejona na pleksi,
80 x 80 cm

Poezja konkretna – kierunek artystyczny łączący elementy sztuk wizualnych i poezji, który narodził się w latach pięćdziesiątych XX wieku. Forma i kształt pisma (układ typograficzny) są tak samo ważne jak znaczenie słów, rym i rytm w tradycyjnej poezji. Artysci budują swoje poematy z liter, ciągów liter (także ułożonych w słowa, choć niekoniecznie), ale też znaków interpunkcyjnych, cyfr, symboli matematycznych itp. Wszystkie są traktowane w jednaki sposób: jako elementy układu, którego sens rodzi się z ich wzajemnych odniesień na płaszczyźnie. W Polsce poezja konkretna pojawiła się w końcu lat sześćdziesiątych XX wieku, a jednym z najważniejszych polskich artystów, który tworzył w tym nurcie, był Stanisław Dróżdż. Według niego poezja konkretna polega na uniezależnieniu słowa, wyizolowaniu go z kontekstu językowego, żeby słowo „jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło”.

* * *

Environment w języku angielskim oznacza środowisko, otoczenie. W sztuce termin ten odnosi się do prac artystów związanych z ingerencją w przestrzeń, która ma w określony sposób oddziaływać na widza. Mogą to być na przykład obiekty umieszczone w jakimś wnętrzu, albo też zaaranżowane przez artystę całe wnętrza, w którym znajdują się odbiorcy.

Environment może też powstać w otwartej przestrzeni.

Czy sztuka może przewidywać przyszłość?

Nicolas Groszpiere,
z cyklu *Życie budynków*,
2008, fotografia,
12 lightboxów,
111 × 138 × 16 cm każdy

Kobas Laksa, z cyklu
Budynków życie po życiu,
2008, fotomontaż,
6 lightboxów,
221,5 × 128 × 16 cm każdy

W Wenecji odbywa się co roku jedna z najbardziej prestiżowych międzynarodowych wystaw, będąca zarazem konkursem, na zmianę: współczesnej sztuki i architektury. Polska, jak wiele innych krajów, posiada własny budynek wystawowy – Pawilon Polonia. W 2008 roku na Biennale Architektury nasz kraj reprezentowały cztery osoby – dwóch kuratorów: Jarosław Trybuś i Grzegorz Piątek, oraz dwóch artystów: **Nicolas Groszpiere** i **Kobas Laksa**. Kuratorzy wymyślili wystawę *Hotel Polonia. Budynków życie po życiu*. Wybrali sześć ważnych współczesnych budynków w Polsce. Zastanowiło ich, co się stanie z nimi, gdy w przyszłości na skutek zmian cywilizacyjnych zaniknie ich funkcja. Do współpracy zaprosili dwóch znanych artystów.





Nicolas Groszpiere pokazał sześć wielkich podświetlanych fotografii (lightboxów). Sfotografował Bibliotekę Uniwersytetu Warszawskiego (s. 36), bazylikę w Licheniu, Lotnisko im. Fryderyka Chopina w Warszawie, dwa warszawskie biurowce: Metropolitan (s. 34; zaprojektowany przez światowej sławy architekta sir Normana Foster) oraz Rondo 1, a także eleganckie osiedle Marina Mokotów w Warszawie.

Drugi z artystów, Kobas Laksa, wykonał fotomontaże, prezentowane również jako wielkie lightboxy, ukazujące wizję tego, co może stać się z wymienionymi budynkami za około 50 lat. Biblioteka zmieniała się

na nich w wielkie centrum handlowe, kościół w kompleks basenów, a lotnisko – w duże gospodarstwo (łądowisko stało się polem uprawnym, a hala lotniska – miejscem hodowli zwierząt). Podobny los spotkał również biurowce: jeden zmienił się w więzienie, drugi w kolumbarium (cmentarz z prochami osób skremowanych), zaś ekskluzywnie osiedle w wyspiarsko śmieci. Prace Laksa pokazywano obok fotografii Groszpiere'a.

Czy sztuka może
przewidywać przyszłość?

Uważacie, że to nieprawdopodobne? Czy artysta ma prawo snuć swoje wizje przyszłości, mimo że obecnie mogą one szokować?

Na fotomontażach Laksy wszystko wygląda bardzo realistycznie. Artysta znany jest zresztą z dokładności. „Pilnuję najdrobniejszych szczegółów, bo wiarygodność jest kluczem do udanego fotomontażu. Żeby uwiarygodnić, że BUW stał się galerią handlową, ustawiałem się z aparatem o konkretnej godzinie i pod odpowiednim kątem w [galerii handlowej] Blue City, bo tylko w tym hipermarkecie charakter światła i przestrzeni był najbardziej zbliżony do tego w bibliotece”.

Wystawa *Hotel Polonia. Budynków życie po życiu* została nagrodzona w Wenecji najwyższą nagrodą – Złotym Lwem.



Nicolas Groszpiere urodził się w 1975 roku w Genewie. Studiował w London School of Economics, lecz ostatecznie ukończył nauki polityczne w Institut d'Études Politiques de Paris. Zajął się jednak fotografią. Fotografuje przede wszystkim architekturę, najczęściej bez ludzi. Jego zdjęcia publikowane są w książkach, czasopiśmie, prezentowane są też na wystawach. W 2011 roku artysta otrzymał prestiżową nagrodę Paszport „Polityki” w kategorii Sztuki Wizualne.



Kobas Laksa urodził się w 1971 roku w Białymstoku. Ukończył wydział Malarstwa Grafiki i Rysunku w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Najpierw tworzył filmy – fabularne, eksperymentalne i dokumentalne. Za film *Sceny z użycia* (1997) otrzymał główną nagrodę na festiwalu OFF Cinema w Poznaniu w 2001 roku. Jest twórcą performansów, a także teledysków (m.in. zespołu Abradab). Zajmuje się też scenografią i oprawą wizualną koncertów (np. Męskie Granie). Naj-

bardziej znany jest jednak jako autor fotografii i fotokolaży. Charakterystyczny styl Laksa, określany przez niego jako *contemporary dark*, jest mroczny, wizjonerski, czasem przerażający. Znany cykl fotomontaży *Projekt miejski Warszawa* z 2004 roku pokazuje różne miejsca w stolicy jakby wzięte z filmów science fiction. W innym prezentował zmienione ciała o kilku rękach lub korpusach, a siebie jako jednego z trojaczków.

Czy fotografia może być obiektem?

Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga,
YMCA, 2005, wydruk fotograficzny,
260 × 340 × 150 cm



Robicie dużo zdjęć? Dobrze jest mieć aparat zawsze przy sobie i móc fotografować wszystko, co się chce, i dzielić się tym ze znajomymi.

Czy zdarza wam się zrobić fotografie, na których coś wygląda inaczej niż w rzeczywistości? Technikę można wykorzystywać w niekonwencjonalny sposób. Praca **Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi** o zagadkowym tytule *YMCA* jest fotografią, a właściwie obiektem fotograficznym. Składa się z 21 drewnianych klocków różnej wielkości pokrytych zalaminowanymi wydrukami zdjęć. Elementy te układa się zawsze tak samo, według dokładnych instrukcji opracowanych przez artystów. Złożone stanowią dziwną konstrukcję, której trzeba się dobrze przyjrzeć, by dostrzec, że są to zdjęcia pomieszczeń – widać basen, boisko, drabinki, tablice do gry w koszykówkę. Autorzy mówią o tej pracy, że to

„budynek odwrócony na lewą stronę”. Wykonali fotografie ścian, podłóg i sufitów i nałożyli je na bryły geometryczne. Powstał budynek pozbawiony ścian zewnętrznych, który nie jest jednak dokładnym modelem tej budowli – artyści dowolnie zestawili pomieszczenia i piętra, tworząc coś pomiędzy modelem a dekoracyjną rzeźbą.



Fotografie zostały zrobione w opuszczonym przedwojennym budynku klubu sportowego YMCA w Warszawie. Angielski skrót YMCA oznacza Związek Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej, międzynarodową organizację zajmującą się przede wszystkim krzewieniem sportu. Okazało się, że praca ma też walor archiwalny, choć nie było to zamierzeniem artystów – dziś w tym budynku mieści się prywatny teatr IMKA.

W tym samym roku co YMCA powstały fotograficzne podświetlane rzeźby pod tytułem *Woda*, w których artyści w podobny sposób „wyjęli” zawartość ze ścian zewnętrznych – utrwalili na zdjęciu samą wodę z kompleksu basenów. Powstały bardzo dekoracyjne obiekty.

Czy fotografia
może być obiektem?





Wcześniej artyści pracowali nad cyklem fotograficznym *Plany* (2001–2003) – zdjęcia wnętrz mieszkań robione tak, jakbyśmy z każdego z nich zdjęli sufit i od góry zajrzeli do środka. Każde z nich ma konkretny adres, znalazło się tam także mieszkanie artystów. Jednak te prace były płaskie.

Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga, urodzili się w 1974 roku w Warszawie i ukończyli Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 2005 roku zostali nominowani w konkursie *Spojrzenia – Nagroda Deutsche Bank*.

Oboje posługują się przede wszystkim fotografią, tworzą także indywidualnie, prowadząc eksperymenty z tą techniką. Do takich prac należy *Album* Anety Grzeszykowskiej złożony ze zdjęć, z których artystka usunęła swoją postać, czy też *Negative Book* – seria fotografii, na których tym razem podkreśliła swoją obecność, malując całe ciało na czarno, co w negatywie dało wyrazisty efekt białej postaci. Artystka tworzy także filmy. W 2013 roku została nominowana do nagrody Paszport „Polityki”.



Aneta Grzeszykowska,
Negative book #7, 2012/2013,
fotografia, tusz pigmentowy,
papier bawełniany,
38 × 50 cm



Aneta Grzeszykowska,
Jan Smaga, *Żytunia 79/2*,
z serii *Plany*, 2003, fotografia
barwna, 110 cm × 96 cm,
galeria Raster

Czy to jest obraz?

Paweł Jarodzki, *Tylko sztuka*
cię nie oszuka, 2006, akryl,
blacha, 36 × 50 cm

Praca **Pawła Jarodzkiego** powstała przez namalowanie tytułowego hasła na kawałku blachy przy użyciu szablonu. Wieszę się ją na ścianie, przybijając gwoździami przez wycięte w narożnikach otwory.

Czy to wam się z czymś kojarzy? Rysunki, hasła z szablonu można znaleźć na murach, niemal wszędzie. Idąc ulicą, widzisz malunki, napisy; wiele z nich jest brzydkich, wulgarnych i bez sensu, ale czasami autorzy tworzą niezwykle dzieła.

A przecież gdyby zapytać kogoś, jak wygląda obraz, odpowiedziałyby na pewno, że to kompozycja namalowana na płótnie oprawionym w ramy. Szczególnie taki, który wisi w galerii lub muzeum. **Czy w muzeum można umieścić graffiti? I czy wtedy to będzie obraz? I czy artystą może być tylko ten, kto pokazuje swoje prace w galerii?**





Graffiti na murze Toru Wyścigów Konnych
na Służewcu w Warszawie

Są artyści, którzy zamiast pokazywać swoją sztukę w instytucjach, tworzą ją na ulicy według własnych zasad. Nie są jednak wandalami, a ten nurt twórczości, zwany street artem, jest coraz bardziej doceniany. Autorzy nie szpecą miejsc, które wykorzystują, tylko dodają im koloru, a niektóre ich hasła stają się kultowe. Wielu właścicieli budynków i murów specjalnie zaprasza grafficiarzy – takim tradycyjnym już miejscem, swoistą galerią graffiti jest mur Toru Wyścigów Konnych na Służewcu w Warszawie, który żyje, jest ciągle przemalowywany. Kiedyś jedna z dużych firm chciała umieścić tam swoją reklamę i zamalowała graffiti. Nie tylko autorzy, ale i mieszkańcy obronili mur dla artystów, a firma się wycofała.

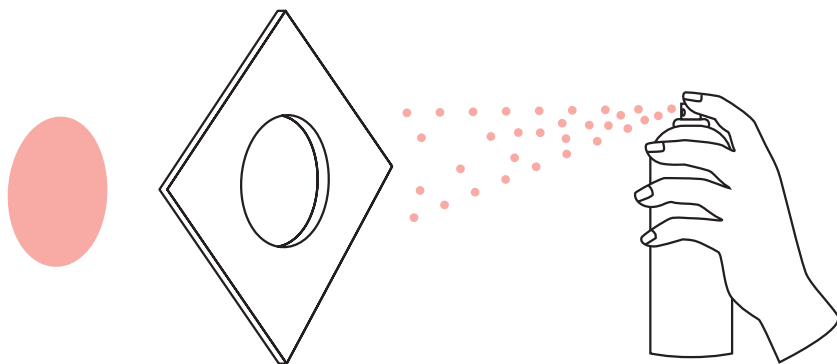
Chociaż Paweł Jarodzki nie jest streetartowcem, a jego praca nie jest graffiti, w podobny sposób czerpie inspirację z otaczającej rzeczywistości i posługuje się środkami sztuki ulicy, zwłaszcza szablonem. „Szablon jest znakiem. [...] Pojawia się wszędzie

tam, gdzie nie ma czasu, gdzie rozpalone umysły poganiają niewprawne ręce, jest znakiem naszych czasów. Jest karykaturą druku. Jest jak stempel odbijany na gotowych do wysyłki skrzyniach, które nasza cywilizacja wysyła w wieczność” – mówi artysta.

Jarodzki wykorzystuje także komiksy i konkretne motywy zaczerpnięte z popkultury, np. Myszka Miki, także te kojarzone z kiczem, jak choćby róże masowo pojawiające się na kartkach urodzinowych. Łączy materiały i tematy, wymyśla różne hasła i umieszcza je w swoich pracach. Według niego „Tylko sztuka cię nie oszuka”, a „Malarstwo najlepsze na nerwy lekarstwo”. Malarstwo nie musi być piękne i poważne, może być zabawne i ironiczne, komentujące rzeczywistość. Warto zastanowić się, czy to, co przekazuje, jest dla was prawdziwe.

Paweł Jarodzki urodził się w 1958 roku we Wrocławiu. „Wiedziałem już, kim chcę zostać, gdy dorosnę. Nie inżynierem, jak mój ojciec. [...] Postanowiłem zostać artystą.





Muszę dodać, że nigdy nie żałowałem tego wyboru". W latach 1978–1984 studiował na Wydziale Malarstwa, Rzeźby i Grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Jeszcze w czasie studiów, w 1980 roku, razem z przyjaciółmi założył grupę artystyczną Luxus, której był liderem. W tamtych czasach luksusem było to, co niedostępne (a wielu zwykłych rzeczy nie można było kupić w sklepie), a szczególnie to, co zagraniczne. Nazwa miała wydźwięk ironiczny – artyści wykorzystywali to, czym sami dysponowali: stare obrazy, płyty, blachy, papier. Inspirowali się ikonami kultury masowej i aktualnymi wydarzeniami. Grupa działała do 1997 roku, wydawała pismo „Luxus”, organizowała akcje artystyczne, performanse, happeningi. Artysta tworzył też niezależnie, poza grupą. W jego pracach można odnaleźć echa amerykańskiego pop artu (np. prac Andy’ego Warhola) i fragmenty tego, co przeczytał w gazetach i zobaczył w telewizji. Maluje tradycyjnie i przy użyciu szablonu, tworzy też rysunki i komiksy.



Paweł Jarodzki, *Malarstwo najlepsze na nerwy lekarstwo*, 2006, olej, płótno, 26 × 50 cm, własność artysty

O czym można marzyć w sztuce?

Czy wolno nam porzucać własne pragnienia?

Katarzyna Kozyra, *Koszmar*
(*The Nightmare*), 2004, wideo
(zapis performansu), 4'26"



Katarzyna Kozyra urodziła się w 1963 roku w Warszawie. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni rzeźby profesora Grzegorza Kowalskiego. Autorka instalacji, filmów wideo, performerka. Jej działania włączane są do nurtu **sztuki krytycznej** (zob. s. 63). Obecnie pracuje nad filmem pełnometrażowym.

Początek kariery Katarzyny Kozyry był bardzo burzliwy, związany z rzeźbą dyplomową – *Piramidą zwierząt* (1993).



Katarzyna Kozyra,
Piramida zwierząt, 1993,
wypreparowane zwierzęta,
220 × 190 × 120 cm



Praca składająca się z wypchanych zwierząt (konia, psa, kota i koguta) miała zwrócić uwagę na ludzką hipokryzję w sprawie zabijania zwierząt i stawiała pytanie: dlaczego przemysłowe zabijanie na mięso, skórę i karmę jest społecznie akceptowane? Dlaczego człowiek nie dostrzega w tym indywidualnego cierpienia i śmierci konkretnego zwierzęcia? Czym jest śmierć i jakie miejsce zajmuje w życiu człowieka? Kozyra dotknęła sedna problemu, pokazała w sposób dosłowny, bardzo poruszający, jakie zło wyrządzają ludzie innym istotom. Taka prawda zawsze boli, wolimy tego

O czym można marzyć w sztuce?

Czy wolno nam porzucać własne pragnienia?



nie wiedzieć albo udawać, że nie mamy z tym nic wspólnego. Artystka wybrała zwierzęta skazane na śmierć (koń miał trafić do ubojni, kogut do rosołu, kot i pies zostały znalezione martwe) i spotkała się z wielką falą niezrozumienia, pogardy i nienawiści – jako ta, która zabija i robi sobie z tego żarty. Im bardziej coś wypieramy, tym głośniejsze krzyczymy, jacy jesteśmy moralni – ten mechanizm działał bardzo sprawnie przy odbiorze sztuki zwanej krytyczną. Na zaczepne pytanie „Czy widz jest dla niej ważny?”, Kozyra odpowiada: „Jestem artystką WIZUALNĄ, posługuję się środkami WIZUALNYMI, to oczywiste, że WIDZ jest dla mnie ważny!”. Ale nie chodzi tu o bycie dobrą dla widza – artystka często w sposób brutalny podsuwa mu pod nos poważne pytania, z którymi sama się zmagając. **Czym jest śmierć? Jak z wiekiem zmienia się ciało ludzkie i jak reagujemy na starość, kalectwo czy ułomność? Co to jest płęć? Kto to jest „prawdziwa kobieta”?**

Te ostatnie pytania Kozyra wyraźnie stawia w projekcie *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, który realizowała w latach 2003–2009. „Praca [...] zaczęła się od tego, że postanowiłam zrobić projekt polegający na tym, że będę się spotykała z drag queen, bo chcę, żeby nauczyła mnie być kobietą i zachowywać się kobieco: ubierać, malować. Muszę też nauczyć się śpiewać [...]. Ostatecznym efektem ma być film pokazujący moją przemianę w kogoś innego”.

Początkowy pomysł rozwinął się w serię performansów, spektakli parateatralnych, happeningów z udziałem publiczności oraz filmów. Kozyra stała się zarówno reżyserem, główną aktorką, jak i twórczynią w rękach mistrzów-przewodników: drag queen Glorii Viagry

O czym można marzyć w sztuce?

Czy wolno nam porzucać własne pragnienia?

i Maestra – nauczyciela śpiewu klasycznego, którzy pomagali jej wcielać się w różne role. „Byłam równie zafascynowana i onieśmiona przy Glorii, jak przy Maestrze... Jak mała dziewczynka”. Dzięki nim artystka mogła stawać się diwą operową, drag queen, cheerleaderką, madonną, femme fatale i... Królową Śnieżką.

„Śpiew był dla mnie czymś w rodzaju koszmaru. Nienawidziłam lekcji i mojego głosu, a moja kompletna

nieumiejętność sprawiała, że potwornie cierpiałam. Czułam się beznadziejna, brzydka i bezbronna...”.

Koszmar. The Nightmare to krótki film wideo rejestrujący performans zaprezentowany 28 maja 2004 roku w Teatro Sociale w Trydencie. Przedstawia koszmarny sen śpiewaczki operowej (w tej roli sama Katarzyna Kozyra) przed występem: do teatru przychodzi publiczność, artystka



wnoszona jest na scenę w czarnym fortepianie. Śpiewa, ale nikt jej nie słucha. Publiczność trochę gwizdże, pije wino, nie zwraca uwagi na to, co dzieje się na scenie. Na koniec ledwie bije brawo.

„Kiedy po zaśpiewaniu płonę na stosie, spalam się ze wstydu. Chcę, żeby ludzie zobaczyli, jaka to żenada. Dzisiaj każdy chce pokazać, że jest najlepszy, ja przeżywam totalną kompromitację”.

Sen się kończy. To był tylko koszmar. Zostaje życie, sztuka i wiara, że w sztuce marzenia stają się rzeczywistością. Bo na jawie Katarzyna Kozyra wyznaje: „Tańczenie, śpiewanie, gra aktorska są dla wszystkich! I z takiej mojej wszechmocy rodzi się przekonanie, że za co bym się nie wzięła, wszystko mi się uda... Bo potencjalnie jestem utalentowana w każdej dziedzinie”.



Jakie znaczenie dla pracy ma przestrzeń?

Edward Krasiński, *Instalacja*,
1997, wydruk fotograficzny,
płyta MDF, różne wymiary

Edward Krasiński urodził się w 1925 roku w Łucku na Wołyniu, zmarł w 2004 roku w Warszawie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w połowie lat pięćdziesiątych przeprowadził się do Warszawy. Od 1970 roku mieszkał z Henrykiem Stażewskim (malarzem, jednym z czołowych przedstawicieli polskiej awangardy), dzieląc z nim pracownię, która sama przypominała instalację artystyczną (choć dziś już tam nikt nie mieszka i nie pracuje, miejsce to można zwiedzać, jest siedzibą Instytutu Awangardy, odbywają się tam wystawy).



Krasiński malował, rzeźbił, tworzył różnego typu obiekty przestrzenne – w zasadzie całe swoje życie traktował jak sztukę, a każde działanie jak dzieło artystyczne. Interesował go ruch, możliwość wywołania wrażenia dynamiki w nieruchomym przedmiocie. Używał drutów, prętów i kabli – swoje rzeźby sprowadzał do linii, podwieszał je w przestrzeni, tak że sprawiały wrażenie, jakby były w locie. Pod koniec lat sześćdziesiątych twardy drut zastąpił miękką linką plastikową, najczęściej koloru niebieskiego. Właśnie z tej linki wziął się najbardziej charakterystyczny element twórczości Krasińskiego, jego znak rozpoznawczy, będący rodzajem sygnatury – niebieska taśma samoprzylepna umieszczana zawsze na wysokości 130 cm nad ziemią. Nie tylko pracownia wraz z dziełami była oklejona w taki sposób; artysta przyklejał ją wszędzie, jakby chciał za jej pomocą zawłaszczyć przestrzeń. Artysta mówił: „Pojawia się ona [taśma] na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Tytuł pracy podpowiada nam, z jakim gatunkiem artystycznym mamy do czynienia. Instalacje (zob. s. 11) mogą być różne, ten typ nazywamy instalacją in situ, czyli wymyśloną specjalnie do danej przestrzeni. A zatem, jakie znaczenie dla pracy ma przestrzeń?

Po pierwsze artysta może wziąć pod uwagę właściwości fizyczne danego miejsca, np. zbudować obiekty dokładnie na wymiar jakiegoś pomieszczenia, wykorzystać specyficzny korytarz, okno czy dziurę w podłodze. Ale może również odnieść się do przestrzeni symbolicznie, poprzez temat, czyli np. wykorzystać historię danego miejsca do stworzenia swojej instalacji. U Krasińskiego odnajdziemy jedno i drugie.

Jakie znaczenie dla pracy
ma przestrzeń?

- 54 -



Na zdjęciu widzimy salę wystawową obwieszoną czarno-białymi obrazami. Czy któryś z tych obrazów wydaje wam się znajomy? Na pewno ten największy – wygląda jak *Bitwa pod Grunwaldem* namalowana przez Jana Matejkę w 1878 roku. A dlaczego właśnie ona się tu znalazła? Instalacja Krasińskiego składa się z 11 obrazów i została przygotowana specjalnie na wystawę artysty w Zachęcie w 1997 roku. Są to



reprodukcje płócien klasyków malarstwa polskiego (czarno-białe fotografie w skali 1 : 1, czyli o takich samych wymiarach jak oryginalne obrazy), które kiedyś należały do zbiorów Zachęty. Przed II wojną światową w Zachęcie znajdowała się duża kolekcja prac artystów polskich, w czasie wojny wywieziono je i ukryto, a po 1945 roku większa część ocalałych dzieł została włączona do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Pamiątką po niej

jest m.in. sala, w której Krasiński stworzył swoją instalację – nosi nazwę Matejkowskiej, ponieważ specjalnie zbudowano ją w takich wymiarach, by pomieściła *Bitwę pod Grunwaldem*.

Artysta postanowił przypomnieć historię zbiorów Zachęty i symbolicznie pozwolić przedwojennym obrazom „wrócić do domu”. Potraktował jednak te poważne dzieła sztuki z przymrużeniem oka: nie tylko sprawił, że wyglądają jak kiepskie kserokopie oryginałów, ale również przywłaszczył je sobie, oklejając wszystkie niebieską taśmą. W *Bitwie pod Grunwaldem* wyciął dziurę i wstawił ruchomy element – rodzaj drzwi, za którymi możemy dostrzec postać autora. Nie bez powodu piszący o Krasińskim często przytaczają krótki wierszyk, który artysta powtarzał:

**Coś mnie korci,
żeby zrobić
siusiu w torcik**



Czy artyście wszystko wolno?

Zbigniew Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny*, 1999, 7 wydruków atramentowych laminowanych, różne wymiary

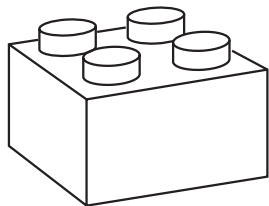
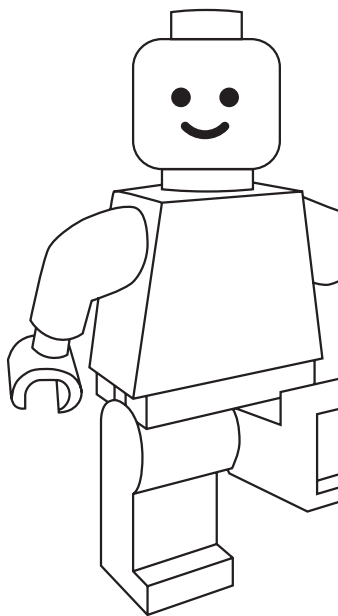
Zbigniew Libera urodził się w 1959 roku w Pabianicach. Jest autorem obiektów, instalacji, filmów wideo, fotografii. Prekursor **sztuki krytycznej**.

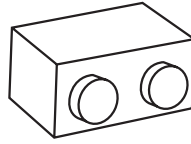
Ważna w twórczości Libery była wystawa *Urządzenia korekcyjne* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w 1996 roku, na której artysta pokazał serię przyrządów i „zabawek” w sposób niezwykle krytyczny i prześmiewczy odnoszących się do kultu ciała i kultury konsumpcyjnej, m.in.: *Body Master* (1995), *Universal Penis Expander* (1995), *Lóżeczka porodowe. Zestaw zabawkowy dla dziewczynek* (1996) i właśnie *Lego. Obóz koncentracyjny*.

Jak pisał Zbigniew Libera: „Z założenia miały to być obiekty wykonane w estetyce perswazji. Nie tylko estetyczne, do patrzenia, ale prawdziwie funkcjonalne w sensie wpływu, jaki wywierają w rzeczywistości. Interesowała mnie presja, jaką wywierają na nas przedmioty, jak nas urabiają. Jaki wpływ mają zabawki na dzieci? Zastanawiałem się, jak skompromitować funkcje przedmiotów tak dobrze znanych z naszej codzienności. Przekonałem

się, że można to zrobić poprzez pewien sposób zakłócenia: zbudować niemal identyczny, perswazyjny przedmiot w tej samej estetyce i przy użyciu tej samej technologii, podobnie działający, ale jednak nieco inny, jakby zmodyfikowany genetycznie”.

„*Lego. Obóz koncentracyjny* składa się z siedmiu różnych wielkości pudełek. Ich wymiary odpowiadają seryjnie produkowanym opakowaniom firmy Lego. Każde opakowanie zawiera zestaw klocków, z którego można zbudować przedstawiony na opakowaniu element obozu koncentracyjnego. Wszystkie elementy znajdujące się w pudełkach, a także przedstawione na opakowaniach zostały przeze mnie zapożyczone z produkowanych





LEGO SYSTEM

This work of Zbigniew Libera has been sponsored by

6773

LEGO SYSTEM

6773

LEGO SYSTEM

This work of Zbigniew Libera has been sponsored by

6773

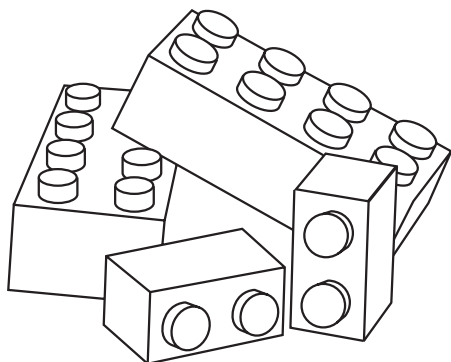
6773

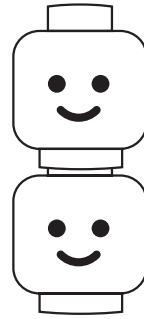
Czy artyście
wszystko wolno?



seryjnie zestawów Lego lub zostały lekko zmodyfikowane. W lewym górnym rogu każdego pudełka znajduje się napis: »This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego«, jako że dzięki podarowanym przez firmę klockom możliwa była realizacja tego projektu. Trzy większe pudełka zawierają charakterystyczne dla

obozów koncentracyjnych konstrukcje architektoniczne. Pierwszy zestaw to zminiaturyzowany segment obozu. Zawiera on przede wszystkim baraki dla więźniów oraz ogrodzenie z bramą i wieżami strażniczymi. Charakterystyczne dachy baraków i wież strażniczych wymagały specjalnej stylizacji w duchu typowej dla produktów Lego syntezy.

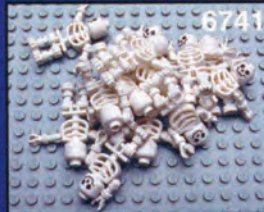




This work of
Zbigniew Libera
has been
sponsored by

LEGO

SYSIEM



This work of
Zbigniew Libera
has been
sponsored by

LEGO

SYSIEM



Nie przeznaczony dla dzieci poniżej 3 lat.
Zawiera małe części.
Not intended for children under 3 years of
age. Contains small parts.
Nicht bestimmt für Kinder unter 3 Jahren.
Enthält Kleinteile.
Ne convient pas aux enfants de moins de
3 ans. Contient des petites pièces.
Non adatto a bambini di età inferiore a 3 anni.
Contiene piccole parti.
Vanwege enige kleine onderdelen is dit artikel
niet bedoeld voor kinderen onder de 3 jaar.
Made by Zbigniew Libera 1996

Não indicado para niños menores de 3 años.
Contiene piezas pequeñas.
Ikke egnet til børn under 3 år. Indeholder små dele.
Ei tarkoitettu alle 3-vuotiaalle. Sisältää pieniä osia.
Innehåller smådelar. Rekommenderas ej till barn under 3 år.
Não aconselhado para crianças de idade inferior a 3 anos. Contém peças pequenas.

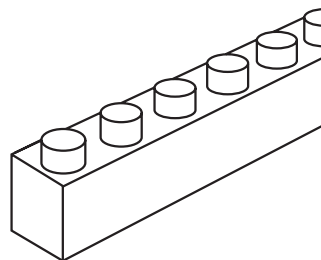
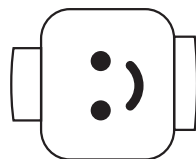


Role więźniów grają wzięte zestawu »Piraci« uśmiechnięte kościotrupy. W roli oprawców wystąpiły zaś lekko zmodyfikowane figurki z zestawu »Posterunek policji«. Jest także komendant obozu i psychopatyczny lekarz dokonujący eksperymentów na więźniach”.

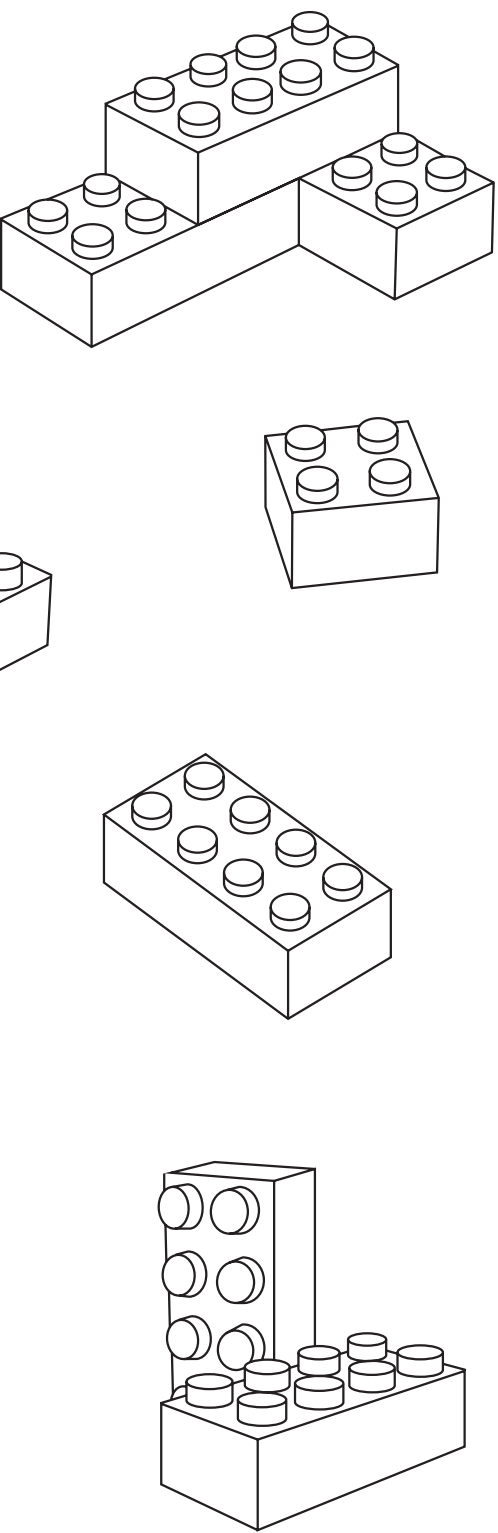
Na stronie internetowej Lego możecie znaleźć opis: „Z LEGO Classic wszystko jest możliwe. LEGO Classic doceniają budowniczości w każdym wieku. Zestawy, które pobudzają wyobraźnię wszystkich pokoleń, stanowią więc niewyczerpane źródło rozrywki dla całej rodziny”.

Czy rzeczywiście wszystko jest możliwe? Dlaczego szokuje „zabawka” ukazująca obóz zagłady, a nie szokują zabawki promujące zabijanie: broń czy „strzelanki” komputerowe? Czy aby z takich „zabaw” nie może wyniknąć wszystko, nawet następny obóz? „Myśl, która doprowadziła mnie do zrobienia tej pracy – pisze Libera – dotyczyła samej racjonalności, która jest podstawą systemu klocków Lego, a która wydała mi się przerażająca: nie można z tych klocków zbudować niczego, na co nie pozwala precyzyjny, racjonalny system”.

A co się stanie, gdy racjonalny system zniknie?

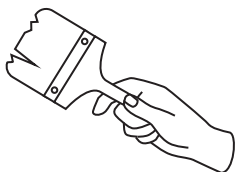


Sztuka krytyczna – nurt w sztuce polskiej w czasach transformacji ustrojowej po 1989 roku. Skupiła się ona na opisie rzeczywistości bez upiększeń, odkrywaniu manipulacji władzy, kultury i religii, pokazywaniu tego, co boli, i z różnych powodów nie jest dopuszczane do głosu, co jest społecznie marginalizowane. Twórczość artystów zaliczanych do tego nurtu – Libery, Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego, Roberta Rumasa czy Grzegorza Klamana – nazywana jest też „sztuką ciała”, gdyż głównym nośnikiem wypowiedzi pozostawało ciało i jego kondycja (ciało stare, umierające, ułomne). Sztuka krytyczna stawiała pytania o piękno i estetykę w sztuce, wytręcała widzów z dobrego samopoczucia i bezmyślnego oglądania, była wymierzona w stabilizację i konsumpcyjne podejście do życia. Artyści tego nurtu spotykali się z negatywną reakcją odbiorców nieprzygotowanych do zderzenia z takim obrazem rzeczywistości. Jeszcze dziś, mimo że minęło prawie 20 lat, zwłaszcza w środowiskach prawicowych odzywają się głosy o „profanacji” i marnowaniu „środków publicznych” na wystawianie dzieł Rumasa, Kozyry czy Żmijewskiego. Dostawne traktowanie sztuki, brak próby zrozumienia kontekstu i historii stoją na przeszkodzie w odbiorze sztuki krytycznej.



Dlaczego artysta używa tak dużo farby?

Włodzimierz Pawlak, *Polacy formują
flagę narodową*, 1997, olej, ołówek,
płótno, 54 × 38 cm



Włodzimierz Pawlak urodził się w 1957 roku w Korytowie, mieszka i pracuje w Warszawie i Korytowie. Jest malarzem, performerem, poetą, teoretykiem sztuki i pedagogiem. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i już na trzecim roku wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem współtworzył Grupę – nieformalną grupę artystyczną. W latach 1984–1989 roku Grupa wydawała niezależne pismo „Oj dobrze już”. Twórczość artystów była zaliczana do nurtu malarstwa „nowych dzikich”, charakteryzowała ją ekspresyjność, jaskrawe kolory, fascynacja brzydotą i poczucie humoru. Na tle rzeczywistości PRL działania Grupy, naładowane energią i emocjami, stanowiły jedno z ważniejszych zjawisk w sztuce.

Prace Pawlaka z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych w sposób ironiczny, z dawką specyficznego humoru komentują rzeczywistość społeczną i polityczną komunistycznej Polski. Później skupił się on przede wszystkim na refleksji teoretycznej, analizie formy, koloru i faktury obrazu. Tworzył prace monochromatyczne (jednobarwne), eksperymentował z linią odciskaną przez zamoczone w farbie sznurek, malował, wyciskając grube wątki farby wprost na płótno. Praca z kolekcji Zachęty łączy oba zainteresowania.

Kolory biały i czerwony najczęściej od razu kojarzą nam się z flagą. W przypadku tego obrazu nie musimy



Dlaczego artysta używa
tak dużo farby?

nawet znać jego tytułu, aby wiedzieć, co przedstawia. A jednak, z jakiegoś powodu, artysta nie namalował dwóch gładkich prostokątów, jak na typowej fladze, lecz wybrał inne rozwiązanie.

Kluczem jest tu faktura – przyjrzyjcie się uważnie: czy powierzchnia obrazu jest gładka, czy może nierówna? Czy artysta użył dużo farby? Czy jedynym narzędziem był tu pędzel? Jak mógł wyglądać proces powstawania obrazu?

A teraz weźmy tytuł i wykorzystany w nim czasownik „formować”. Czy można użyć tego słowa, opisując metodę pracy nad obrazem?

Jeśli chcemy wnikać głębiej w znaczenie pracy, warto poznać jej historię. Obraz wywodzi się z serii *Dzienników*, które artysta malował regularnie od 1988 roku, dokumentując w nich upływ czasu. Wspólne dla tych prac jest wykorzystanie ołówka do żłobienia

kresek w farbie. Na pewno spotkaliście się już z taką metodą odliczania czasu.

Obraz z kolekcji Zachęty pochodzi z 1997 roku, ale pierwsza jego wersja powstała w 1989 roku. Data ta od razu budzi określone skojarzenia (niemal tak jak kolory biały i czerwony): z przełomowym momentem, zmianą ustroju, przejściem od komunizmu do demokracji. Aby zmiany te się powiodły, niezbędny jest wysiłek i praca całego społeczeństwa – wolne państwo trze-

ba „uformować”. Czy formowanie to jest tak pracochłonne jak drżenie setek małych kresek w grubych wałkach farby? Pewnie nawet bardziej.

Pozostaje jeszcze sprawa powtórzenia podobnego zabiegu po ośmiu latach. Możemy raczej wykluczyć – szczególnie w przypadku tak pomysłowego artysty jak Włodzimierz Pawlak – że skończył mu się temat. Musiał zatem mieć jakiś określony cel.



Może chciał przypomnieć, że praca społeczeństwa musi trwać nadal? Że formowanie nie jest działaniem jednorazowym i aby przynosiło efekty, potrzebne są ciągłe starania?

Widok z wystawy *Nieskończony rejestr*.

Obrazy i ich muzyczne interpretacje,

Zachęta, 2015, mural: Jacek

Świdziński



Czy sztuka ma płęć?

Maria Pinińska-Bereś, *De-konstrukcja Krzywej Wieży II*, 1995, gąbka, płótno, akryl, sklejka, różne wymiary

Maria Pinińska-Bereś zdekonstruowała, czyli rozłożyła na kilka części dobrze znaną wszystkim wieżę z Pizy. Model włoskiej renesansowej wieży zrobiony z różowej gąbki wygląda, jakby się połamano, a jego części ktoś pozbięrał i zostawił. Jednak elementy są umieszczone obok siebie w sposób nieprzypadkowy, o czym świadczą napisy na ich podstawach.

„Dlaczego wieże? Bo są, bo prowokują, bo tak sterczą” – mówiła artystka. To druga wersja pracy, pierwsza powstała rok wcześniej i ma „odłamany” tylko czubek.

Z czym kojarzy się wam włoski budynek?
A z czym miękka, różowa gąbka?





Czy sztuka ma płeć?

Maria Pinińska-Bereś była rzeźbiarką i żoną sławnego rzeźbiarza Jerzego Beresia. W czasach, kiedy tworzyła, nadal obowiązywał tradycyjny podział ról: to przede wszystkim mężczyźni pracowali. Kobietom znacznie trudniej było znaleźć uznanie dla swoich działań zawodowych, także w świecie sztuki. Artystka nie mogła pogodzić się z tym, że krytycy sztuki doceniają dzieła jej męża, a jej prace ignorują, i że to najczęściej mężczyźni



decydują o tematach i tendencjach w sztuce. Posługując się tradycyjnymi, zwykle ciężkimi materiałami rzeźbiarskimi, była uzależniona od pomocy mężczyzn przy ich obróbce i przenoszeniu. Znalazła więc sposób na wyrażenie kobiecości i zarazem uniezależnienie się –

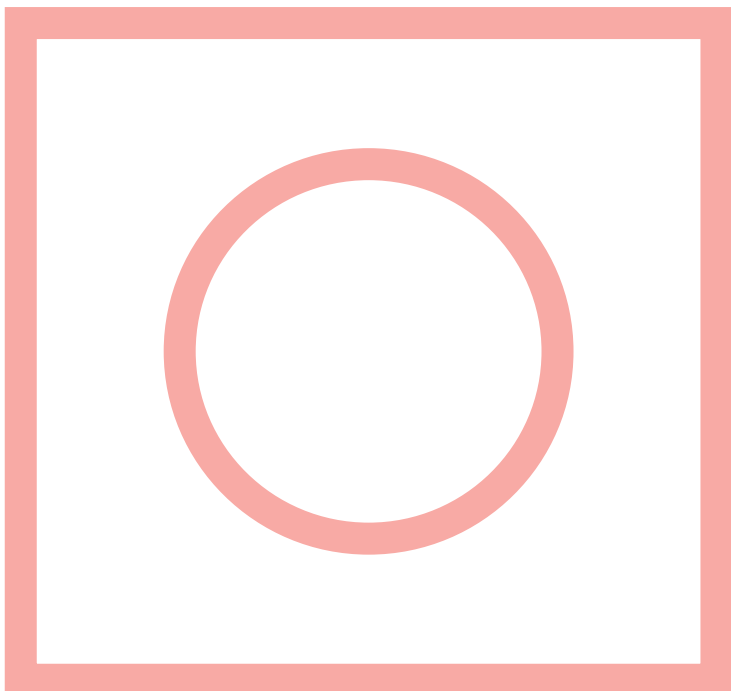


Maria Pinińska-Bereś,
dokumentacja performansu
Pranie II, Osiek, 1981

Feminizm to ideologia i ruch społeczny, który walczy o prawa kobiet. Jego nazwa pochodzi się od łacińskiego słowa *femina* – kobieta. Feministki mówią, że kobiety są równe mężczyznom i nie ma powodu, żeby były gorzej lub nawet inaczej traktowane. Kiedy poglądy te znajdują wyraz w dziełach sztuki, mówimy o sztuce feministycznej.

rzeźby z lekkich tkanin i gąbek. Jej znakiem rozpoznawczym stał się róż, ale traktowany nie do końca poważnie, raczej w sposób ironiczny. Kolor ten od zawsze kojarzy się z „dziewczyńskimi” rzeczami, ale też z kobiecą cielesnością, intymnością, bywa kiczowaty. Artystka chciała wyrazić swoje poglądy na podział świata na męski i kobiecy. Jej sztuka uznawana jest za feministyczną, nawet wyprzedziła w tym artystki z Zachodu, choć ona sama początkowo nawet o **feminizmie** nie słyszała. Z czasem zaczęła się z nim utożsamiać i tworzyć otwarcie feministyczne prace. Najbardziej znana to kostium kąpielowy w kształcie kobiecego ciała z odcisniętymi ustami i tabliczką „Data produkcji... Data ważności...”, opatrzony prowokacyjnym tytułem *Czy kobieta jest człowiekiem?*.

Jest też autorką performansów; najbardziej znanym jest *Pranie* – artystka pierze i wywiesza na sznurku pieluchy z literami tworzącymi napis „feminizm”.



Czy sztuka ma płeć?

Artystka odnalazła swoją drogę twórczą, ale uważała, że jej sztuka nie jest doceniana. Została członkinią bardzo ważnego dla polskiej sztuki ugrupowania – Grupy Krakowskiej, której przewodził Tadeusz Kantor, jednak czuła, że i on ignorował jej sztukę. Przez lata ktoś niszczył jej prace na wystawach, brudząc je. Nawet powtórzenie akcji *Pranie* zakłócili członkowie grupy Łódź Kaliska, wrzucając swoje brudne ubrania do miski. Mówili: „Straciła życiową szansę. Uprałaby te brudne skarpetki, to by uwiarygodniło jej tezę”.



Maria Pinińska-Bereś,
Czy kobieta jest człowiekiem?, 1972,
masa klejowo-papierowa, akryl,
sklejka, szkło, 102,5 × 58,5 × 38 cm,
Muzeum im. Jacka Malczewskiego
w Radomiu

Więc jak to jest z Krzywą Wieżą?
Zaprojektowana kiedyś przez architekta mężczyznę z trwałych, ciężkich materiałów, została teraz przez kobietę „rozłożona na łopatki” w miękkiej, niepoważnej, różowej wersji.

Maria Pinińska-Bereś urodziła się w 1931 roku w Poznaniu, zmarła w 1999 roku w Krakowie. Bardzo trudny dla jej rodziny był okres II wojny światowej – ojciec został zamordowany w Charkowie, brat w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Po zakończeniu wojny Maria Pinińska z matką i młodszym bratem została uwięziona w obozie pracy. W 1950 roku rozpoczęła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u sławnego rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego. Była jedną z jego najlepszych uczennic, dostała nawet honorowe wyróżnienie.

Jej pierwsze rzeźby były wykonywane z betonu, ale ustawiane na lekkich plikowanych kołdrach. Później włączyła do swoich prac przedmioty kojarzone z kobiecością, jak biżuteria, gorsety z papieru, pieluchy, deska do prasowania. Tworzyła i aranżowała w przestrzeni „damskie” mebelki (nazywała je *Psychomebelkami*) – lustro, stoliczek, parawan; powstało nawet wyłożone miękkimi tkaninami, biało-różowe wnętrze zatytułowane *Mój uroczy pokój*. Za życia nie doczekała się dużej wystawy swoich prac – zmarła podczas przygotowań do pierwszej, która została otwarta w Bunkrze Sztuki w Krakowie.

Co może być inspiracją dla artystów?

Wilhelm Sasnal, *Portret Erykah Badu*,
2004, olej, płótno, 50 × 50 cm

Wilhelm Sasnal urodził się w 1972 roku w Tarnowie. Jest malarzem, rysownikiem, twórcą komiksów, a także wielu filmów. Przez dwa lata studiował architekturę, potem malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W czasach studenckich współtworzył Grupę Ładnie (z Rafałem Bujnowskim, Markiem Firkiem, Józefem Tomczykiem „Kurosawą” i Marcinem Maciejowskim). Była to grupa przyjaciół, których twórczość łączył bunt wobec akademickiego podejścia do sztuki i reakcja na realia Polski po 1989 roku, na rozwijający się kapitalizm. Czerpali szeroko z popkultury, reklam, ich prace były często żartobliwe. Z czasem każdy poszedł swoją drogą. „W pewnym

momencie powiedziałem sobie, że nie chcę już mieć nic wspólnego z tym, co robiłem do tej pory, z taką wesołą, bezkrytyczną twórczością, która nie dotyczy rzeczy istotnych” – mówił Sasnal.

Czy zastanowiliście się nad źródłami inspiracji w sztuce? Czy można wymyślić wszystko od nowa, nie pamiętając o twórczości poprzedników? **Co myślicie o stwierdzeniu: „Nie ma oryginału. Oryginały nie istnieją i nigdy nie istniały. Są tylko kopie. Każda inna”?** (Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller, *Manifest neolingwistyczny*).

Świat inspiracji Sasnala jest bardzo rozległy. Impulsem do tworzenia obrazów są filmy, muzyka, zdjęcia z gazet i własne, ilustracje książkowe, widoki zauważone. Artysta nie dokumentuje jednak wszystkiego na oślep, lecz zapamiętuje te obrazy, które dotyczą rzeczy dla niego ważnych. A potem je przetwarza po swojemu, walczy z materią: maluje, przemalowuje, czasem wycina fragmenty, a nawet niszczy stare, „nieudane” prace.



Tworzy kopie – ale każda kopia jest inna, przefiltrowana przez jego wrażliwość, pamięć i historię.

Na pytanie: „Co było pierwsze, malowanie, czy filmowanie?”, artysta odpowiada: „Najpierw było słuchanie muzyki... Zaczęło się od przerysowywania okładek płyt heavymetalowych. [...] Słuchałem Trójki. Był jeszcze

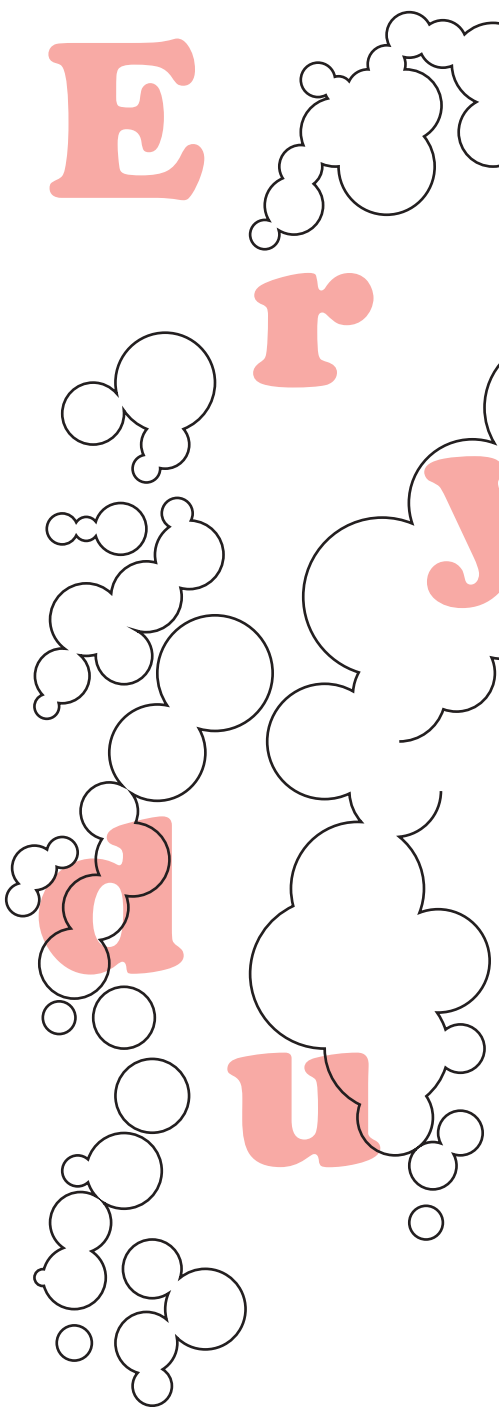
Program Drugi Polskiego Radia i ich wieczór płytowy. [...] Bardzo dużo czerpałem z muzyki. Na przykład w pewnym momencie pomyślałem, że chciałbym malować tak jak artyści rockowi. Przejmowałem sposób ekspresji, energię jakichś innych dyscyplin, które karmiły mnie i moje malarstwo”.

Powstawały zatem obrazy inspirowane okładkami płyt, dźwiękami muzyki (malowane gwałtownymi pociągnięciami pędzla, z bogatą fakturą (nazywaną przez Sasnała „glutami”), filmy z podkładem muzycznym i portrety muzyków. Jednym z takich obrazów jest *Portret Erykah Badu* z 2004 roku.

Niewielki kwadratowy obraz wygląda jak abstrakcyjny, wypełniony dużą plamą czerni. Gdzie tu jest portret? Po chwili dostrzegamy, że jest to profil osoby z bardzo bujną, czarną czupryną (w lewym dolnym rogu widać fragment ramienia i podbródek).

Obraz Sasnała przypomina okładkę płyty Erykah Badu *Worldwide Underground* wydanej w 2003 roku. Na okładce znajduje się zdjęcie, które zainspirowało artystę. Przybliżył kadr, wprowadził element zagubienia, ponieważ, jak sam mówi: „Maluje się dlatego, że nie można czegoś nazwać słowami, że w dużej mierze sztuka jest tajemnicza, dotyka tego, co niewidzialne, nienazwane”.

Erykah Badu (ur. 1971) – amerykańska wokalistka z pogranicza soulu, bluesa i hip-hopu.





Czy rzeźba musi być trwała?

Jadwiga Sawicka,
Bez tytułu, 1999, plastelina,
29 × 20 × 5 cm

Różowy kostium kąpielowy został wyrzeźbiony w nietypowym materiale – plastelinie. Należy do serii prac **Jadwigi Sawickiej** z końca lat dziewięćdziesiątych – artystka ulepiła różne ubrania – biustonosz, marynarkę, bluzkę, spódnicę z plasteliny w mocnych, nasyconych kolorach – różu, błękitnie, czerni.



Czy plastelina jest gorszym materiałem od drewna lub metalu? Materiał wybrany przez artystę często ma znaczenie – twórca chce coś przekazać, nie tylko przedstawiając „co”, ale też „jak”.

Właściwością plasteliny jest miękkość i plastyczność – dzięki temu można łatwo i szybko ją formować i nie stawia żadnych ograniczeń, można ulepić, co się tylko chce.

Plastelina oferuje to, co jest też trudne do uzyskania w tradycyjnym materiale rzeźbiarskim – własne kolory. Zrobione z niej prace mogą mieć od razu soczyste barwy.

Czy dzieło sztuki powinno przetrwać stulecia? Rzeźby z plasteliny, w odróżnieniu od tradycyjnych materiałów używanych przez rzeźbiarzy, z pewnością są nietrwałe. Dla Jadwigi Sawickiej to jednak nie wada, a zaleta: „Wykonując prace z takiego materiału, chciałam pozbyć się udręki myślenia o tworzywie. Nie zakładałam, że te prace przetrwają długo i nie chciałam się tym martwić”. Artystka powiedziała też, że jeśli rzeźba ta zblaknie, zakurzy się lub uszkodzi, powinna zostać zniszczona, bo nie da się jej wyczyścić lub naprawić bez śladu, a wtedy nie będzie już tą samą rzeźbą. Pozostaną po niej tylko zdjęcia, które też można będzie pokazywać na wystawach.

Chociaż artystka nie przywiązywała wagi do przyszłych losów rzeźby, trafiła ona do kolekcji Zachęty. W każdej instytucji, która posiada zbiory dzieł sztuki, dba się o to, żeby wszystkie prace były w dobrym stanie. I tu rzeźba z plasteliny jest wyzwaniem! Jak to zrobić, żeby

się nie zakurzyła, nie uszkodziła? Jak ją bezpiecznie przewieźć? Żeby uchronić ją od zanieczyszczeń, na co dzień przechowuje się ją w magazynie w specjalnym pudełku, a na wystawach przykrywa przezroczystym plastikowym kloszem. W pudełku jest owinięta specjalnym śliskim papierem, do którego się nie przylepia, a pod spodem ma przezroczystą podkładkę, która jest niewidoczna, a dzięki której można ją wyjąć z pudełka (palce zostawiłyby przecież ślady). Jeśli podróżuje, to pod opieką pracownika galerii, który jej pilnuje i sprawdza, czy nie jest zbyt ciepło. Mogłaby się przecież roztopić!

Czy rzeźba musi
być trwała?

— 80 —



Jadwiga Sawicka,
Plaszcz, 2002, fotografia
laminowana, 170 x 120 cm

Jadwiga Sawicka urodziła się w 1959 roku w Przemyślu. W latach 1979–1984 studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Maluje, fotografuje, tworzy rzeźby, obiekty. Jej obrazy z czasu studiów nie istnieją, ponieważ artystka je przemalowała. Potem powstały obrazy z namalowanymi ubraniami, pastelinowe ubrania, ubrania też pojawiły się na dużych fotografiach. Wszystkie są ukazane w odwróceniu od osób, które mogłyby je nosić; pokazują, jak ważne się stały, ważniejsze niż ich właściciele. Artystka widzi w nich pustą formę na człowieka; jak mówi:

„Ubrania są jakąś wypadkową między tym, czym się jest, a kim się chce być”.

Stworzyła też wiele prac z pojedynczymi wyrazami, urwanymi zdaniem i hasłami z gazet, reklam, mediów, zwykle przy użyciu czarnych liter na różowym tle. Umieszczała je na obrazach, plakatach, billboardach, tekturowych pudełkach, a nawet papierkach od cukierków. Zwracała w ten sposób uwagę na potok słów, zdań, z którym mamy do czynienia. Jest ich tak dużo, że przestaje do nas docierać ich sens i stoją się przez to, jak ubrania, pustą formą.



↑
Jadwiga Sawicka,
Pragnienie sukcesu, 2006, olej,
akryl, płótno, 50 x 70 cm,
Fundacja Sztuki Polskiej ING

Ile prowokacji jest w tym, co prowokuje?

Marek Sobczyk, *Eurodeputowani atakują instalację (Taniec)*, 2008, tempera, płótno, 160 × 142 cm

Marek Sobczyk urodził się w 1955 roku w Warszawie. Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Stefana Gierowskiego. Jest malarzem, akcjonierem, grafikiem, teoretykiem sztuki i pedagogiem. W latach 1983–1989 współtworzył Grupę (zob. s. 64).

Od 2006 roku Sobczyk malował cykl obrazów *Psycho/somo/socjo-analiza*. Próbował w nim wszechstronnie analizować współczesne społeczeństwo, zachodzące w nim procesy kulturowe i polityczne. Do tego cyklu należy praca *Eurodeputowani atakują instalację (Taniec)*. Duże płótno namalowane w 2008 roku odnosi się do ważnego wydarzenia związanego z Zachętą. Żeby zrozumieć tę pracę, musimy sięgnąć wstecz: w 2000 roku z okazji setnej

rocznicy powstania gmachu Zachęty została zorganizowana wystawa jubileuszowa. Ówczesna dyrektorka Anda Rottenberg zaprosiła słynnego kuratora Haralda Szeemanna, który przygotował wystawę pod wieloznacznym i trochę proroczym tytułem: *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych* (tytuł to jeden z aforyzmów Stanisława Jerzego Leca).

Na wystawie znalazły się dzieła reprezentatywne dla sztuki polskiej XX wieku i historii samego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, ale wybrane przez szwajcarskiego kuratora, który na sztukę polską patrzył z zewnątrz, zestawione z dziełami współczesnej sztuki światowej. Jednym z nich była praca Maurizio Catellana *Dziewiąta godzina (La nona ora)* z 1999 roku, przedstawiająca leżącą na czerwonym dywanie naturalistyczną figurę Jana Pawła II przygniecionego meteorytem, który „spadł”, przebijając szklany świetlik Zachęty (na dywanie rozsypano kawałki szkła). W Polsce w roku 2000 pokazywanie figury papieża leżącego bezbroniście, przygniecionego



czymkolwiek (nawet jeśli meteoryt symbolizował, według niektórych, zło tego świata) nie mogło skończyć się dobrze.

21 grudnia wśród kamer telewizyjnych i fotoreporterów na wystawę wtargnęli politycy – posłowie Halina Nowina-Konopczyńska (Porozumienie Polskie) i Witold Tomczak (Liga Polskich Rodzin) i usunęli meteoryt, „ratując” papieża. Przy okazji doszło do uszkodzenia rzeźby – figurze papieża odpadła lewa noga.

Ile prowokacji jest w tym,
co prowokuje?

Konsekwencją akcji polityków była antysemicka naganka na Andę Rottenberg i jej rezygnacja ze stanowiska. Z wystawy zapamiętano tylko „skandalizującą” pracę Catellana. Poseł Tomczak został oskarżony o znieszczenie mienia. Do początku grudnia 2015 sprawa nie została rozstrzygnięta. Przez lata nie można było sądzić posta, którego chronił immunitet.

Dlaczego posłowie działali w obecności mediów?
Czemu mogło służyć publiczne pokazanie tego czynu?
Co się wydarzyło, waszym zdaniem: ratowanie papieża czy atakowanie (niszczenie) instalacji?



Fragment instalacji Goshki Macugi
na wystawie Goshka Macuga. Bez tytułu,
Zachęta, 2.12.2011–19.02.2012

Do czego prowadzi mylenie fikcji z rzeczywistością?
Czy sztukę trzeba traktować dosłownie? **Jaki obraz
społeczeństwa pokazuje ta praca?**

Marek Sobczyk po ośmiu latach od tego wydarzenia namalował obraz z podtytułem *Taniec*. Wybrał jedno ze zdjęć fotoreportera Piotra Grzybowskiego (związanego wtedy z „Super Expressem”) i stworzył pracę interpretującą wydarzenie z grudnia 2000 roku. Białe-czerwone tło, czarne figury ludzkie tłoczące się przy leżącej białej postaci. **Atakują czy bronią? Kogo przed czym?**

Czy praca mówi coś o artyście?

Alina Szapocznikow, *Nowotwory uosobione*, 1971, poliester, wata szklana, gazety, gaza, różne wymiary





Alina Szapocznikow uważana jest za jedną z najważniejszych polskich rzeźbiarek. Oryginalność jej sztuki wyraża się zarówno w poruszanych przez nią tematach, jak i w formie jej dzieł. Początkowo korzystała z tradycyjnych rzeźbiarskich materiałów, takich jak gips, kamień czy brąz, później coraz częściej eksperymentowała z różnego typu masami – poliestrową, poliuretanową, asfaltową – materiałami nieszlachetnymi, nietrwałymi, „plastikami”. Skupiła się przede wszystkim na ludzkim ciele, z biegiem lat wprowadzając coraz więcej wątków autobiograficznych. Charakterystycznym elementem jej rzeźb stały się odlewy własnych części ciała – nóg, brzucha, twarzy czy piersi. Nie ukazywała postaci ludzkiej w całości, ale właśnie we fragmentach, które często zwielokrotniała.

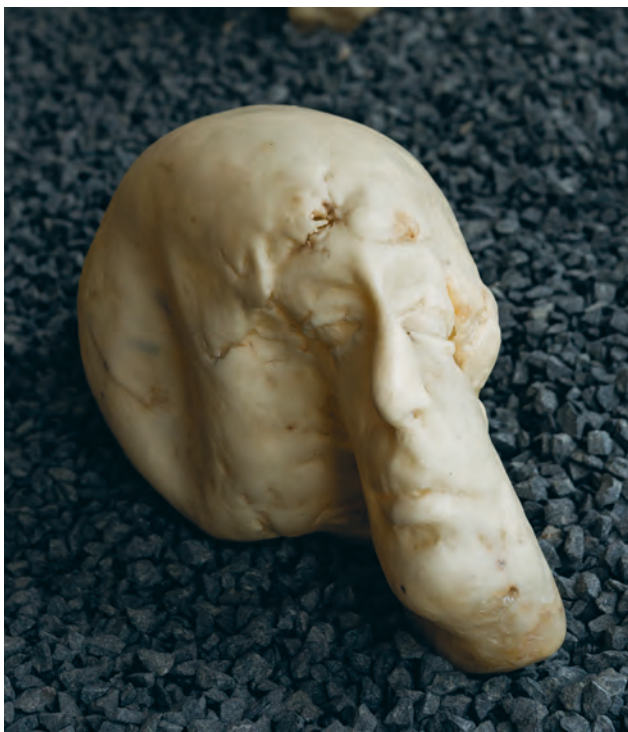
Czy o artyście powie nam więcej jego realistyczny autoportret (w jak największym stopniu odzwierciedlający rzeczywisty wygląd)? Czy raczej fragmentaryczne, „dziwne” przedstawienie tylko części jego ciała? To zależy od tego, czego chcemy się dowiedzieć. W pierwszym przypadku dobrze poznamy wygląd zewnętrzny, może się jednak okazać, że to właśnie przetworzony przez artystę wizerunek powie nam więcej o jego wnętrzu, życiu, historii.

Praca Aliny Szapocznikow z daleka wygląda jak kilkanaście dużych kamieni rozrzuconych na szarym żwirze. Kiedy przyjrzymy się bliżej, na poszczególnych elementach dostrzeżemy rysy twarzy. Wiemy, że Szapocznikow interesowała się odlewaniem własnych części ciała, możemy się więc domyślać, że jest to seria jej autoportretów, odlewów jej własnej głowy.

Poszczególne „główki” różnią się między sobą – są większe i mniejsze, jaśniejsze i ciemniejsze, bardziej i mniej przypominające swoim kształtem ludzką głowę – wszystkie w pewnym stopniu zdeformowane. W niektórych zobaczymy twarz pięknej kobiety



Alina Szapocznikow urodziła się w 1926 roku w Kaliszu, zmarła w 1973 roku w Praz-Coutant we Francji. Podczas II wojny światowej jako nastolatka przeżyła dwa getta i trzy obozy koncentracyjne. Studia artystyczne rozpoczęła zaraz po wojnie, najpierw w Pradze, potem w Paryżu. Wróciła do Warszawy, jednak ostatnie dziesięć lat życia spędziła we Francji.



w całości, ale tuż obok widzimy już tylko jej połowę, fragment, który na dodatek został bardzo spłaszczony i wygięty. Zaskakiwać może także faktura materiału – część powierzchni jest gładka, ale w wielu miejscach pojawiają się zgrubienia, pofałdowania, narośle.

Kiedy przypomnimy sobie tytuł – *Nowotwory uosobione* – możemy domyśleć się odpowiedzi na postawione na początku pytanie: Czy praca ta nie opowie nam więcej o autorce niż realistyczny portret? Ujawnia zmagania artystki z ciężką chorobą, próby jej oswojenia, obserwacje nieuniknionych zmian i destrukcji ciała, ale także wrażliwość, która pozwoliła jej opowiedzieć o tych doświadczeniach językiem sztuki.

Jak długo powstaje dzieło sztuki?

Zbigniew Warpechowski,
Talerzowanie, 1971/2014, instalacja,
różne wymiary

Odpowiedź na pytanie właściwie nasuwa się sama, kiedy przeczytamy, z czego składa się instalacja **Zbigniewa Warpechowskiego**: 84 talerze, okrągłe lustro, kaszanka, świeca woskowa, patyk, sześć kamyków, ziemia, pianka montażowa, sznurek, kostka sera/masła, kostka z cegły/gliny, przedwojenne zdjęcie grupowe – kopia ekspozycyjna, dwie spreparowane krewetki, potłuczone szkło, kartka z kalendarza, karta do gry as kier, 18 monet, okrągłe szkiełko, nowa świeca woskowa, sznurek, biała, zabrudzona rękawiczka, dwa drewniane klocki, pigmenty w trzech kolorach (żółty, czerwony, niebieski), koperta bąbelkowa (w środku talerz), smoczek dziecięcy – część butelki, prezerwatywa, słomka do picia, taśma izolacyjna czarna, kwiatek w doniczce, dekoracyjna serwetka, wódka i kieliszek, zmięty szary papier, łyżka stołowa, cytryna, tabletki żółte i białe, łańcuch z kłódką Gerdy, dwie monety jednogroszowe, zgaszony papieros i popiół, kartka z napisem „nie życzę sobie żadnego talerza”.

Skomplikowany był też proces powstania tej pracy. W podpisie pojawia się dziwny zapis daty: 1971/2014. Z takim zestawieniem dwóch różnych lat spotykamy się najczęściej w przypadku fotografii – pierwsza data odnosi się do momentu, w którym artysta

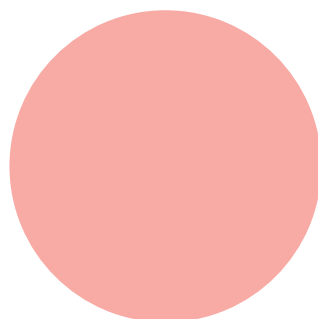
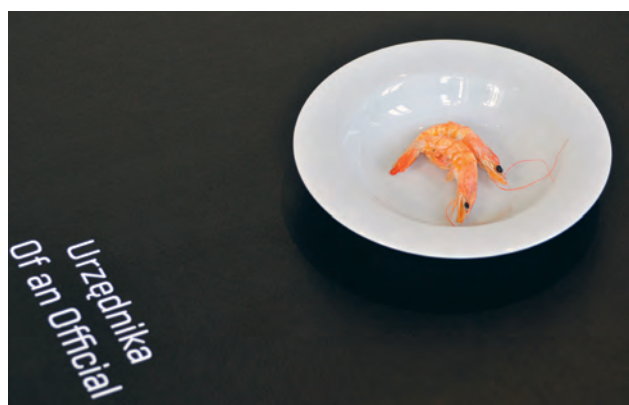






zrobił zdjęcie, druga natomiast wskazuje, kiedy wykonana została oglądana przez nas odbitka. Podobnie podpisuje się dzieła, które musiały być rekonstruowane i tak właśnie jest w przypadku *Talerzowania*. Po raz pierwszy artysta wykonał instalację w 1971 roku w Galerii Krzysztofory w Krakowie i z wystawy tej (i z późniejszych różnych wariantów prac z talerzami) pozostało bardzo mało materiałów – pojedyncze notatki, zdjęcia – tak więc proces odtworzenia pracy był utrudniony. Jak wspomina Zuzanna Sękowska, odpowiedzialna za proces rekonstrukcji pracy na wystawę w Zachęcie, „o ile materiałów dotyczących właściwego *Talerzowania* było mało, tak materiałów przedstawiających skrzyneczki z potłuczonymi na 1000 sposobów talerzami było zadziwiająco dużo. *Talerzowanie* Zachętowe jest więc dość osobliwym miksem różnych wizji, zabawą z pamięcią i pomysłowością autora”.

Później rozpoczął się proces samej produkcji. Konieczne było znalezienie talerzy w odpowiednim kształcie i rozmiarze. Rozłożone naczynia wypełniły całą powierzchnię mieszkania Zuzanny, gdzie odbywały się prace. „Podstawowym problemem było znalezienie techniki na tyle trwałej, by napisy nie odpadły od talerza. Zużyłam więc kilka puszek werniksu w sprayu, trzy litry lakieru do podłóg, kilka tubek farby, kilka tubek kleju. [...] Zdecydowanym hitem było jednak preparowanie kaszanki i krewetek oraz kompletowanie rekwizytów. [...] Do Zachęty zamówiłam kilka metrów





flaków do kiełbas oraz środek o czarującej nazwie Pekłosmaczek. Flaki do kaszanki należało namoczyć w ciepłej wodzie i dobrze rozciągnąć. Do takiej wątłej kiszki należało napchać dużo ugotowanej (i dobrze wysuszonej) kaszy gryczanej, wymieszanej z ziemią (to jedyna substancja mięsna, która kolorem przypomina farsz w kaszance)”.
Obiekty tworzone współcześnie przez artystów bardzo często powstają z dziwnych i zaskakujących materiałów, w nietypowych okolicznościach i miejscach. W wypadku takich prac warto spróbować odpowiedzieć na jeszcze jedno pytanie: „z czego to jest zrobione?”, a pobudzenie wyobraźni gwarantowane!

Instalacji Zbigniewa Warpechowskiego towarzyszył autorski opis:



TALERZOWANIE

Talerz — porcja konsumpcyjna

talerz — nieokreślona bliżej miara objętości

talerze — zawołanie, hasło, symbol

talerz — możliwość, nadzieja, spełnienie

talerz — codzienne zastosowanie

talerz — miara pokarmu uwarunkowana

przeciętną pojemnością żołądka (apetytu)

dla I dania z uwzględnieniem miejsca

(apetytu) na danie II i deser

talerz — jest modułem proporcji człowieka

TALERZOWANIE — jest porcjowaniem

TALERZOWANIE — jest porcjowaniem głodu
organizmu

TALERZOWANIE — jest porcjowaniem

rzeczywistości materialnej pojęciowej

i artystycznej



Zbigniew Warpechowski urodził się w 1938 roku na Wołyniu, studiował architekturę i malarstwo w Krakowie, obecnie mieszka w Sandomierzu. Jest malarzem, poetą, a przede wszystkim performerem.

W kwietniu 1967 roku wraz z Tomaszem Stańką, jednym z najbardziej znanych polskich trębaczy, wykonał

Improwizację – akcję uznawaną za pierwszy polski performans. Jego realizacje z reguły nie są pozbawione poczucia humoru: chcąc udowodnić, że dziczenie artysty może być akcją poetycką, zjadł raz swoje wiersze, kiedy indziej kazał wybiczować sobie na plecach najśłynniejszy obraz abstrakcyjny –

Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza, a jeszcze innym razem, aby unaooczyć „pożar rozumu”, podpalił sobie włosy na głowie. Stańko nazwał go rewolucjonistą, buntownikiem robiącym rzeczy, których wtedy się nie robiło.

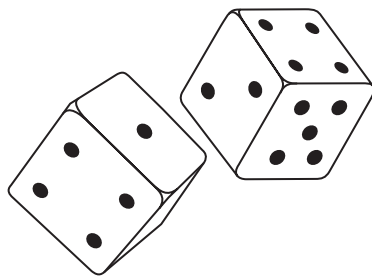
Czy dziełem sztuki może rządzić przypadek?

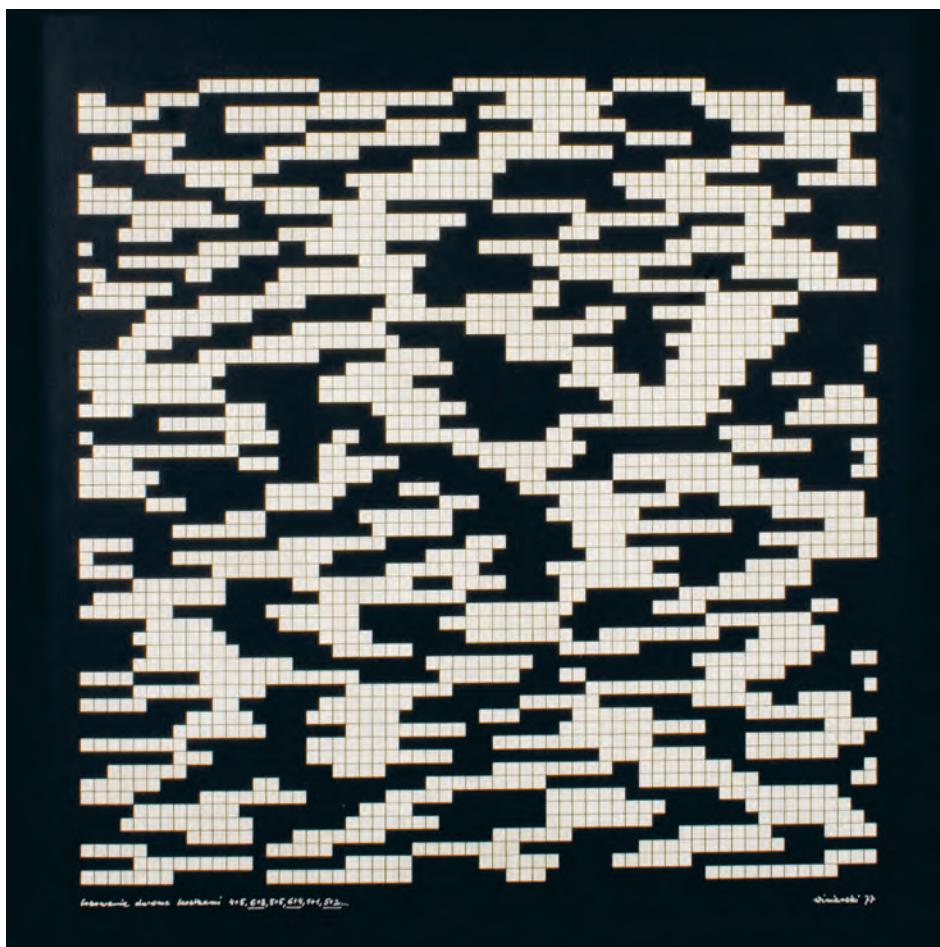
Ryszard Winiarski:
Losowanie dwiema kostkami, 1977,
akryl, płótno, 70 × 70 cm;
Obszar 144, 1973, akryl, drewno,
sklejka, 100 × 100 × 10 cm

Ryszard Winiarski urodził się w 1936 roku we Lwowie, zmarł w 2006 roku. Był malarzem, scenografem i autorem obiektów przestrzennych. Na początku studiował nie na kierunku artystycznym, ale na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej. Zaczął uczęszczać jako wolny słuchacz do pracowni Aleksandra Kobzdeja w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie następnie podjął regularne studia, dyplom uzyskał w 1966 roku. Od lat osiemdziesiątych był tam wykładowcą, przez dwie kadencje pełnił funkcję prorektora.

Artyści często całe życie poszukują, zmieniają tematy, techniki – gdy znamy ich dojrzałą twórczość, czasem zaskakują nas ich młodzieńcze prace. Winiarski jednak bardzo wcześnie sprecyzował swoje poglądy i artystyczne zainteresowania i pozostał im wierny. W 1966 roku wystąpił na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (gdzie otrzymał główną nagrodę) z pracami inspirowanymi rachunkiem prawdopodobieństwa, wykorzystującymi czarne i białe kwadraciki, które były stale obecne w jego twórczości.

Sympozjum odbywało się na terenie Zakładów Azotowych w Puławach pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie”. Pomysł i program wydarzenia wynikały z popularnej w latach sześćdziesiątych idei zbliżenia techniki i przemysłu ze sztuką, naukowców z artystami, z fascynacji technologią, cybernetyką i ich wpływem na życie codzienne.





Winarski zerwał z dotychczasowym podejściem do sztuki, a przede wszystkim z emocjonalnym podejściem artysty do swojego dzieła. W jego pracach to nie sam twórca decyduje o ostatecznym efekcie (np. nie ma znaczenia jego nastrój danego dnia), ale mechanizm przypadku. Jak to robił? Kiedy rozpoczynał malowanie obrazu czy formy przestrzennej, zakładał pewien moduł – rozmiar płótna lub płyty i siatkę z kwadratów. Kolejny etap – wypełnianie kwadratów kolorem – pozostawiał już przypadkowi. Używał w tym celu różnych metod: mógł być to rzut monetą, kostkami czy losowy wybór

Czy dziełem sztuki może
rządzić przypadek?



zobaczonych gdzieś liczb. Stosowane przez siebie systemy skrzętnie odnotowywał i dołączał do prac.

W przypadku rzutów kostką mechanizm był bardzo prosty: kiedy wylosowana liczba była parzysta, kwadracik zostawał zamalowany na czarno, jeśli nieparzysta – pozostawał biały, niezamalowany. W pracy *Obszar 144* sytuacja jest trochę

bardziej skomplikowana ze względu na elementy przestrzenne – słupki „wyrastające” z powierzchni. Ale możemy zerknąć na ściągę z tyłu obiektu, gdzie autor przykleił nawet wycinek z notowań giełdowych, na którym długopisem oznaczył kolumnę z liczbami do wykorzystania i rozrysował „strefę występowania elementów trójwymiarowych”.

Niedawno architekci odnawiający jedno z osiedli w Poznaniu postanowili wykorzystać metodę Winiarskiego przy tworzeniu mozaiki na balustradach balkonów. Zaprośili do udziału mieszkańców bloku i dzięki ich rzutom kostką powstał projekt układu białych i czerwonych kwadratów.



←
Blok na osiedlu Bolesława
Chrobrego w Poznaniu

Czy artysta
myśli o innych?

Krzysztof Wodiczko, *Projekcja na fasadę*
Zachęty Narodowej Galerii Sztuki,
2005, wideo, 19'11"





Krzysztof Wodiczko urodził się w 1943 roku w Warszawie, tam też studiował na Wydziale Projektowania Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych. W 1975 roku wyjechał z Polski, a obecnie mieszka i pracuje na przemian w Nowym Jorku, Bostonie i Warszawie. W 2009 roku reprezentował Polskę na 53 Biennale Sztuki w Wenecji. Jest performerem, twórcą instalacji i wideo, a także pedagogiem.

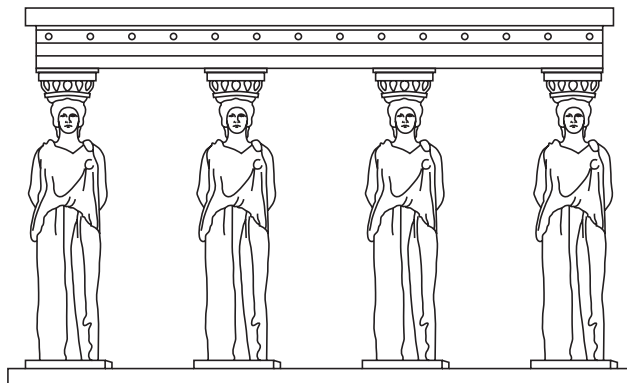
Już w najwcześniejszych pracach widoczne było jego zaangażowanie w problemy społeczne, skupienie się przede wszystkim na zagadnieniach związanych z grupami wyobcowanymi w społeczeństwie, z osobami zepchniętymi na margines (jak np. ludzie bezdomni, imigranci, ofiary przemocy czy wojny).

Wodiczko deklaruje, że uprawia krytyczną sztukę publiczną, aby pomóc ludziom „porozumiewać się poprzez miasto”. Najbardziej znane są jego monumentalne projekcje na słynnych budynkach i pomnikach na całym świecie (m.in. w Londynie, Nowym Jorku, Waszyngtonie, Jerozolimie, Hiroszimie czy Tijuanie) – ożywia je za pomocą obrazów i dźwięków, często oddając głos osobom wykluczonym. Do dziś zrealizował ponad 80 takich projekcji. Za każdym razem precyzyjnie wybierał temat, poruszając sprawy aktualne, ważne w konkretnym miejscu i czasie.

Artysta przygotował specjalnie projekcję na fasadę Zachęty w związku z otwarciem jego wystawy *Pomnikoterapia* 4 listopada 2005 roku. Wykorzystał architekturę Zachęty – w dwa pilastry podtrzymujące tympanon wpisał sylwetki



Czy artysta
myśli o innych?



kariatydy

kobiet, które wypełniają je w całości na wzór kariatyd z antycznych greckich budowli. Odwołał się także do nazwy galerii. Zauważył, że może ona oznaczać „[...] zachętę do walki o równoprawny dostęp do wszelkich sztuk i umiejętności. [...] Do umiejętności walki o swoje prawa ludzkie i obywatelskie”.

Bohaterkami projekcji jest kilka kobiet. Czasem rozmawiają ze sobą, innym razem zwracają się wprost do widzów. Poruszają bardzo trudne i bolesne tematy, opowiadając o swoich doświadczeniach związanych z przemocą fizyczną i psychiczną zadawaną im przez mężczyzn, o problemach z alkoholem, ale też o tym, jak łatwo można, będąc ofiarą, stać się sprawcą przemocy wobec innych.

„Zdarzyło mi się, że... wracałam wieczorem do domu... Miałam na ramieniu torbę. Idę i poczułam, że nagle ktoś pociągnął tę torbę. Byłam przekonana, że to jakiś znajomy, że chce zwrócić moją uwagę, zaskoczyć mnie. Odwróciłam się, a to jakiś koleś z wąsem piska mi gazem prosto w twarz i zabiera mi torbę”.

Oddając głos tym właśnie bohaterkom, artysta daje im szansę na wyrzucenie z siebie najtrudniejszych do opowiedzenia przeżyć jak podczas psychoterapii:

– „Gonił mnie po klatce, a ja nie mogłam krzyczeć, bo... Głosu nie mogłam odzyskać jeszcze przez następne dwa dni. To było dosyć trudne. Ale uciekłam...

– Powiedziałaś to komuś?

– Nie, nie powiedziałam, bo przez dwa dni nie mogłam mówić, a potem... To było dla mnie też za bardzo wstydliwe, że w ogóle to się wydarzyło. Nie ogarniałam tego swoim umysłem”.

Jest to także lekcja dla nas – widzów, przypomnienie o nierównościach społecznych, dyskryminacji kobiet i o tym, jak często zdane są one wyłącznie na siebie:

„Bardzo długo byłam przekonana, że państwo jest po to, żeby chronić słabych, że to jest takie... zabezpieczenie ludzi przed przemocą. [...] Sprawca został uniewinniony. W orzeczeniu sąd powoływał się na wątpliwości, twierdząc, że moje zachowanie było nielogiczne. I na brak dowodów, oczywiście, oraz na sprzeczności w moich zeznaniach, ponieważ po tych pięciu, sześciu latach nie pamiętałam, gdzie miałam klucze: czy wisiały na kołeczku, czy znajdowały się w szufladzie. To była sprzeczność w moich zeznaniach, która spowodowała, że człowiek, który mnie gwałcił, został uniewinniony”.

Na podstawie tych kilku cytatów można przypuszczać, że praca jest drastyczna, jednak nie znajdziemy tu żadnych scen przemocy. Jakimi środkami należy się posługiwać, by poruszyć uczucia innych i przekonać ich do pochylenia się nad ważnym problemem? Czy muszą być drastyczne i brutalne? Monumentalna projekcja na ważnym budynku w centrum miasta pokazuje, że nawet bardzo trudne tematy można poruszać, oddziałując skalą i rozmachem samej pracy, przydającymi przekazowi artysty wielkiej mocy.



Czy praca jest kontrowersyjna?

Julita Wójcik,
Obieranie ziemniaków,
2001, wideo, 10'5"

Julita Wójcik urodziła się w 1971 roku. Jest autorką performansów i akcji artystycznych. Mieszka w Gdańsku. Studiowała tam na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych. Aby sprowadzić sztukę z piedestału i zrównać ją z codziennym życiem, artystka obiera ziemniaki, sadi kwiaty, dzierga szydełkiem misie czy modele budynków. Buduje też karmniki dla ptaków na wzór siedzib różnych instytucji, gdzie miała wystawy. Z szacunkiem traktuje rękodzieło, wszelkiego rodzaju hobby, robótki ręczne. Ceni wspólną pracę i często zaprasza ludzi, by tworzyli razem z nią. Przyczyniło się do tego pewne zdarzenie – tuż przed egzaminem dyplomowym gipsowe płasko-rzeźby wykonane przez artystkę zostały niechcący potłuczone przez sprzątaczkę. Julita Wójcik, zamiatając resztki, uświadomiła sobie, jak sztuczny jest „gipsowy” świat sztuki i jak bardzo różni się od zwykłego życia.





Najgłośniejszą jej pracę z ostatnich lat jest *Tęcza* na placu Zbawiciela w Warszawie. Pierwsza tęcza (a właściwie półtęcza) powstała w Wigrach w 2010 roku i podpierała mur otaczający zabudowania wokół kościoła pokamedulskiego. Do stworzenia warszawskiej *Tęczy* zaproszeni zostali mieszkańcy miasta, którzy przez kilka dni wraz z artystką tworzyli w *Zachęcie* kolorowe kwiatki.

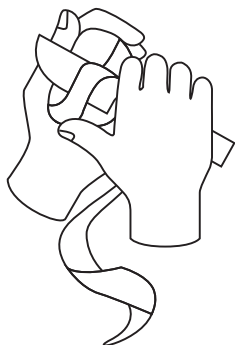
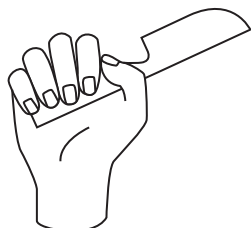
W sposób niezamierzony rozpoczęła swoją artystyczną drogę głośnym skandalem spowodowanym akcją *Obieranie ziemniaków* w 2001 roku.

Przebieg wydarzenia został utrwalony na wideo. Widzimy, jak artystka obiera 50 kilogramów ziemniaków. Trwa to długo, czynność jest jednostajna, obierki piętrzą się na podłodze. Kto z was obierał ziemniaki? Czy w tej zwyczajnej czynności dopatrywalibyscie się skandalu? A jednak! Obieranie ziemniaczanych bulw w galerii sztuki spotkało się z ostrą reakcją części

społeczeństwa. Na artystkę i dyrektorkę *Zachęty* Andę Rottenberg posypał się grad oskarżeń, a gazety pełne były głosów oburzenia: „Jako podatnik kategorycznie protestuję przeciwko wyrzucaniu moich pieniędzy w obierki!”.

Za kontrowersyjne publiczność uznała przeniesienie zwykłej, codziennej czynności do sali wystawowej. Oczekiwania widzów są bardzo duże: w narodowej galerii sztuki powinno się pokazywać ważne i piękne rzeczy, a nie to, co zwyczajne i prozaiczne.

Artystce natomiast chodziło o zwrócenie uwagi na to, że sztuka jest wszędzie, a język, którym się o niej mówi, należy uprościć: „Na studiach zauważyłam, że zaczynam mówić o sztuce w taki sposób, że sama tego nie rozumiem. Moi znajomi, rodzice, niezajmujący się sztuką na co dzień mówili, że nie potrafią zrozumieć moich wypowiedzi lub że ich nie pamiętają. Zaczęłam więc pracować nad uproszczeniem języka, także nad uproszczeniem formy. Zależało mi na tym, żeby dotrzeć do większej liczby ludzi i nie musieć tłumaczyć tego, co robię”.



KI





Jak to jest zrobione?

Julita Wójcik, *Falowiec*, 2005–2006,
włóczka bawełniana, metal,
drewno, 115 x 800 x 30,5 cm

Falowiec **Julity Wójcik** to bardzo precyzyjnie wykonany model bloku mieszkalnego zwanego tak z powodu swojej pofalowanej formy. Budynek w znajduje się na osiedlu Przymorze w Gdańsku i został zbudowany w latach 1970–1973. Mieszka w nim ok. 6000 osób, a jego długość to 860 metrów. Aby dojść od jego początku do końca, trzeba minąć po drodze trzy przystanki autobusowe! Przez swoje rozmiary sam w sobie jest „niehumaniczny” – nie jest możliwe, aby wszyscy sąsiedzi się znali i stworzyli wspólnotę. Artystka, wykonując białoróżowy model z bawełnianej włóczki, na powrót nadała blokowi „ludzką formę”.

Zapewne łatwiej byłoby zrobić np. odlew z gipsu, ale wybrany sposób wykonania jest tu bardzo ważny. Julita Wójcik zastosowała technikę, którą tworzy się m.in. ozdobne serwetki na stół – szydełko i bawełnianą włóczkę. Pracę nazwała „przestrzenną serwetką”.





Szydełkowanie kojarzy się z domowymi, zwykłymi czynnościami. Wybór metody nie jest przypadkowy – jest ona bliższa artystce niż wszelkie tradycyjne techniki, których uczyła się w Akademii Sztuk Pięknych. Zawiera się w nim uznanie i szacunek dla rękodzieła oraz dystans do bycia „wielkim artystą”.

Dlaczego artystka wybrała tak czasochłonną technikę? „Pewien rodzaj zagubienia ludzi w tej wielkiej maszynie spowodował, że postanowiłam podjąć to wyzwanie, czyli wyszydełkować makietę takiego giganta. Tamten był budowany przez trzy lata, mnie zajęło około ośmiu miesięcy szydełkowania. W tej chwili wygląda on sympatycznie, trochę jak taki szalik”. Inne wykonane przez Wójcik modele budynków zostały jak tradycyjne „babczine” serwetki usztywnione krochmalem (mieszanką z mąki

Jak to jest
zrobione?



– 110 –

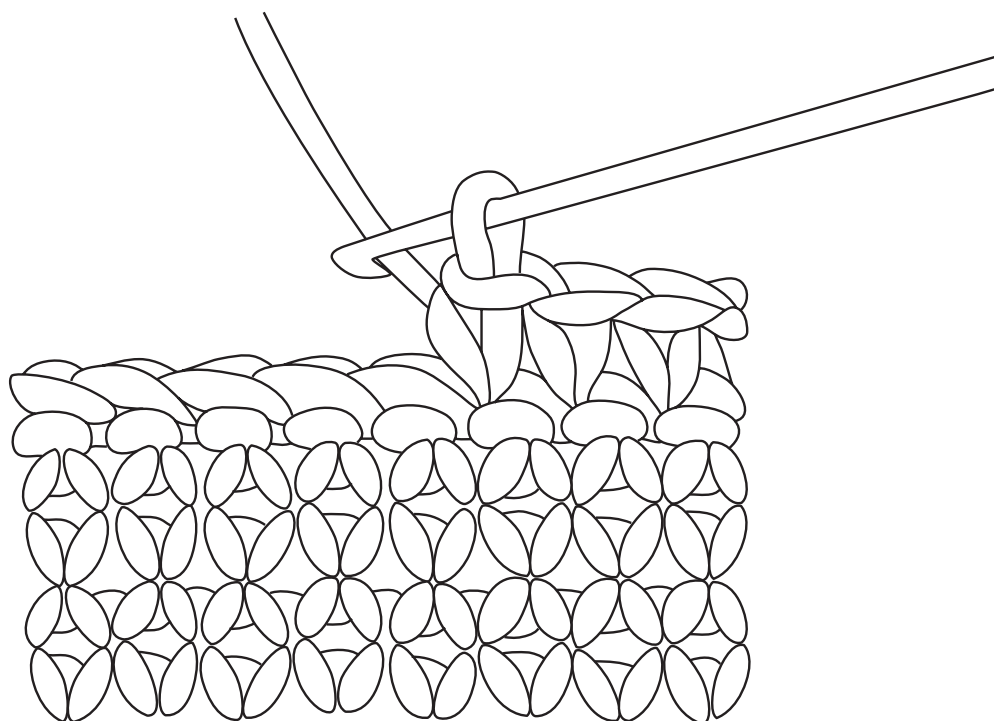
ziemniaczanej i wody), jedynie *Falowiec* ze względu na swoje rozmiary i wagę – ma 8 metrów długości, a artystka zużyła do jej wykonania 10 kilogramów włóczki – kryje w sobie specjalny metalowy stelaż.

Falowiec zyskał takie uznanie, że obecnie jest jedną z najczęściej wypożyczanych prac z kolekcji Zachęty na wystawy na całym świecie.

→

Julita Wójcik, *Koronka*, 2005, wełna,
20 × 64 × 17 cm, Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych i Galeria
Arsenał w Białymstoku





Jakub Banasiak, *Śmiech na sali* (wystawowej), „Obieg”, 23.12.2008, <http://www.obieg.pl/felieton/5795>, dostęp 10.12.2015 [Azorro]

Rozmowa z (Super) Grupą Azorro, „Życie Warszawy”, nr 277, 29.11.2005

Mirosław Bałka, *Around 21°15'00"E 52°06'1"N+ GO-GO (1985–2001)*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001

Doświadczanie jaskini – rozmowa z Mirosławem Bałką, „Notes na 6 Tygodni”, marzec–kwiecień 2013

Rafał Jakubowicz, *Pieśń ciała. O sztuce Mirosława Bałki*, „Odra” 2001, nr 5

Wojciech Bąkowski, *Nie ma sensu ze mną gadać*, rozm. Agnieszka Gonczar, „Głos Wielkopolski”, 3.01.2011, <http://www.gloswielkopolski.pl/artukul/352466,wojciech-bakowski-nie-ma-sensu-ze-mna-gadac,2,id,t,sa.html?cookie=1>, dostęp 10.12.2015

Jaromir Jedliński, *Rozmowa*, w: *Moby Dick Krzysztofa M. Bednarskiego*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994

Marek Goździewski, *Moby Dick (Fragment Demone simulacrum)*, w: *Krzysztof M. Bednarski. Prace z lat 1976–1995*, katalog wystawy *Pasaże słoneczne*, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995

Cezary Bodzianowski, *To miejsce nazywa się jama*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Museum Abteiberg Mönchengladbach, 2012

Dorota Jarecka, *Co widzi maska? Prace Marka Chlandy w Galerii Foksal*, „Gazeta Wyborcza”, 10.10.1996

Zapisy wywiadów z Markiem Chlandą, Jadwigą Sawicką i Julitą Wójcik zarejestrowane podczas spotkań towarzyszących projektowi *To nie jest wystawa*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2008

Stanisław Dróżdż, Małgorzata Dawidek-Gryglicka, fragmenty rozmowy, <http://www.drozdz.art.pl/02050100.htm>, dostęp 10.12.2015

Stanisław Dróżdż, *Miniatury*, <http://www.drozdz.art.pl/02010002.htm>, dostęp 10.12.2015

Hotel Polonia. Budynków życie po życiu, książka towarzysząca wystawie w Pawilonie Polskim na II Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji, Warszawa 2008

Spojrzenia 2005, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005 [Azorro, Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga]

Paweł Jarodzki. *Najlepsze*, książka towarzysząca wystawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2009

Katarzyna Kozyra. *Casting*, książka towarzysząca wystawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010

Katarzyna Kozyra. *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Hatje Cantz, Wrocław–Ostfildern 2007

Edward Krasieński, katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997

Siusiu w torcik. *Prace ze zbiorów Zachęty Narodowej Galerii Sztuki*, gazeta towarzysząca wystawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2009 [Edward Krasieński]

Zbigniew Libera. *Prace z lat 1982–2008*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009

Włodzimierz Pawlak. *Autoportret w powidokach*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008

3 kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011

Dominika Buczak, *Różowa rewolta*, „Gazeta Wyborcza”, dod. „Wysokie Obcasy”, 1.02.2008

Sasnal. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007

Wilhelm Sasnal. *Lata walki*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007

Jadwiga Sawicka. *Podatność materiałów*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1999

Roman Pawłowski, *Zniszczył rzeźbę, straci immunitet*, „Gazeta Wyborcza”, 27.06.2008, http://wyborcza.pl/1,75475,5404990,Zniszczy_l_rzezbe__straci_immunitet.html?disableRedirects=true#ixzz3g3zLLnqp, dostęp 10.12.2015 [Marek Sobczyk]

Marek Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Karakter, Kraków; Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2015

Warpechowski. *Droga performer*, publikacja multimedialna towarzysząca wystawie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Ryszard Winiarski. *Prace z lat 1973–1974*, katalog wystawy, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002

Krzysztof Wodiczko. *Pomnikoterapia*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005

O autorkach

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek – historyczka sztuki, kieruje działem zbiorów i inwentarzy Zachęty. Kuratorka pokazów dzieł z kolekcji, współautorka projektu *To nie jest wystawa* poświęconego opiece nad dziełami sztuki i podsumowującej go książki *O opiece nad kolekcją* (2008, wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki).

Maria Świerżewska-Franczak – historyczka sztuki, animatorka kultury. Pracuje w dziale zbiorów i inwentarzy Zachęty. Kuratorka pokazów dzieł z kolekcji, koordynatorka projektu *Otwarta Zachęta*.

Zofia Dubowska – historyczka sztuki, kieruje działem edukacji Zachęty. Autorka książek dla dzieci: *Zachęta do sztuki* (2008, wyd. Muchomor i Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) i *Kto to jest artysta* (2013, wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki).

Autorzy fotografii: Paweł Eibel (s. 67); Jerzy Gładykowski (s. 26, 27, 31, 32, 38, 39, 42, 47, 52, 59, 60, 61, 62, 65, 68–69, 75, 80, 97, 109, 110); Bartosz Górka (s. 86–87, 88, 89, 98, 99 góra); Anna B. Gregorczyk, www.fotoarchitektura.pl (s. 99 dół); Joanna Kinowska (s. 36 góra); Marek Krzyżanek (s. 23, 43, 78, 90–93); Maciej Landsberg (s. 84); Sebastian Madejski (s. 54–55, 100–103); Jerzy Sabara (s. 10, 20); Jacek Sielski (s. 57, 83);

Fotografie dzięki uprzejmości: Pawła Jarodzkiego (s. 44); Rodziny Marii Pinińskiej-Bereś (s. 70); Fundacji Sztuki Polskiej ING (s. 81); Instytutu Adama Mickiewicza, (s. 105); Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, fot. Marcin Kucewicz (s. 72); Muzeum Sztuki w Łodzi (s. 12, 18–19); galerii Raster (s. 40); Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i Galerii Arsenaf w Białymstoku (s. 110–111)

Fotografie z Wikipedii: domena publiczna (s. 21, 28); fot. Sotteis, CC BY-SA 3.0 (s. 68); fot. Johan von Nameh, CC BY-SA 3.0 (s. 108)

Wydawca:

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, Warszawa
zacheta.art.pl

Bardzo nam się podoba.

Współczesna. Sztuka. Pytania

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek

Zofia Dubowska

Maria Świerżewska-Franczak

koordynacja wydawnicza:

Dorota Karaszewska

projekt graficzny: Syfon Studio

(Ula Janowska, Filip Tofil)

redakcja: Małgorzata Jurkiewicz

współpraca: Jolanta Pieńkos

opracowanie zdjęć: Mesa

druk: Argraf, Warszawa

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki,

Warszawa 2015

Tekst, projekt graficzny oraz fotografie prac
na okładce i na s. 23, 38, 39, 41, 90–93, 97, 98,
99 (góra) dostępne na licencji Creative

Commons Uznanie Autorstwa-Na tych
samych warunkach 3.0 Polska

Jeśli nie zaznaczono inaczej, reprodukowane
prace pochodzą z kolekcji Zachęty —
Narodowej Galerii Sztuki

Publikacja sfinansowana ze środków

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

na okładce:

Aneta Grzeszykowska, *Negative book #35*,
2012/2013, fotografia, tusz pigmentowy,
papier bawełniany

ISBN 978-83-64714-19-1

Sztuka współczesna jest formą komunikacji z ludźmi. Artyści po to wystawiają swoje prace zamiast trzymać je w pracowniach, żeby rozmawiać. A skoro zapraszają do rozmowy, to dlaczego mielibyśmy nie pytać, nie spierać się i nie dyskutować? Możemy nie zgadzać się z rozmówcą? Możemy! I róbmy to. Drążmy, dociekajmy, krytykujmy.

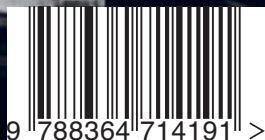
(Po co jest ta książka?, fragment)

Dzięki książce szansa na porozumienie z tymi, którzy bronią się przed wejściem w świat sztuki, będzie na pewno większa. Czytelna, napisana zrozumiałym językiem praca, pełna szacunku dla młodego czytelnika i widza dopiero zaczynającego swoją przygodę ze sztuką współczesną, to rzecz, na którą wielu czekało.

Anna Dziewit-Meller, WeBook

To pozycja dla tych, którzy czują frajdę z odkrywania znaczeń i nawiązań, dostrzegania aluzji w sztuce, ale brak przygotowania teoretycznego odbiera im pewność siebie i wstydzą się zabierać głos. Tymczasem, żeby lubić czyjeś dzieło, nie trzeba mieć doktoratu z historii sztuki. By pozbyć się poczucia zagubienia, wystarczy poznać parę nazwisk, pojęć i znaczeń – tu podanych w sposób zrozumiały (z myślą o młodzieży). Szybko okaże się, że świat sztuki współczesnej nie jest wcale straszny ani hermetyczny.

Max Suski, dziennikarz



ZACHĘTA