

Andrzej Szczepaniak

283 x 100 x 27, 12 x 6 x 5

Rdza pokrywająca stalową blachę, sól, gąbka, zastygła, ociekająca magma farby zmieszana z tynkiem, metalowa beczka przemysłowa, wiejski jutowy sznur, wosk, klej, stare wieszaki na ubrania, papa budowlana, ptasia klatka, szafka ścienna z lat 60., tektura, topornie ociosane drewno, metalowe koła zębate, poobcinane otówki, zachlapany farbami zlew w pracowni.

Szorstki, trudny materiał, w pewnym stopniu nieprzyjazny, drażniący fakturą i kształtem, jaki mu nadano. Często uważany za mało szlachetny czy wręcz biedny, ma w sobie wiele poetyki i kryje nawarstwiający się znaczenia i wieloznaczne konotacje. Nie ma w wyborze biednego materiału ani glorii, ani chwały. Jest natomiast coś kongenialnego – potrafi udźwignąć bardzo wiele znaczeniowo jak i problematycznie. Doskonale nadaje się w sztuce do opowiadania o rzeczach trudnych, w pewien sposób nieprzyjemnych, ciężących i wypieranych. O tych aspektach egzystencji, które napawają nas lękiem czy odrazą, czasem szokują, ale jednocześnie wzbudzają nieodpartą fascynację. Używając przymiotnika biedny, nie mam tu na myśli odniesień do arte povera, ale chcę podkreślić ów świadomy artystyczny wybór charakterystycznego przedmiotu, kształtu i koloru.

O trudnych sprawach mówi się niechętnie, podobnie jak o ciągłym zmaganiu się z czymś – z czasem, ciężką pracą, historią, śmiercią, chorobą czy dewastacją. Podobnie jak o wypieranych przez nasz umysł przykrych czy bolesnych fragmentach życia. Można jednak znaleźć do ich wyrażenia odpowiednie instrumenty w postaci zardzewiałej stalowej blachy, drewna czy „brzydkiego” przedmiotu znalezionego choćby na śmietniku.

Celowe użycie mało szlachetnych materiałów przez artystów pomaga również w oczyszczeniu ich sztuki z wszelkiego rodzaju mitologii. Nie ma w niej elementów praktycznych, bezpiecznych czy w jakimś stopniu wygodnych. Nie upiększają ani nie naprawiają świata i chociaż sztuka lubi mity, celebrytuje je i żywi się nimi, to konsekwentnie ponawiane próby demistyfikacji mitów są ważne, nawet jeśli nie uda się kompletnie wyczyścić z nich sztuki. Mity, zarówno w sztuce, jak i w rzeczywistości, ograniczają wolność, deformują świadomość, prowadzą do fałszywej idealizacji bądź równie fałszywego katastrofizmu w postrzeganiu świata.

Wszystkie prace są wielowymiarowe, trochę analityczne, rozłożone w czasie i finalnie w pewien sposób silnie angażujące, bo zmuszają widza do wytworzenia sobie własnej postawy wobec ekspozycyjnego bądź też sytuacyjnego rezultatu.

Mirostław Bałka przy użyciu blachy czy gąbki zmagają się w głównej mierze z problemem pamięci – zarówno własnej, jak i zbiorowej. Tworzy coś w rodzaju instalacji-pamiętek, zagłębia się w swojej biografii, odnajdując te niekoniecznie przyjemne reminiscencje. Prace Bałki są oszczędne i chłodne, swoim rozmiarem i adaptacją przestrzeni wprowadzają pewien rodzaj powagi. Swoją minimalną formą i tytułami, które są niczym innym niż wymiarami poszczególnych elementów, sporo mówią również o wpisującym się w tę formę ciele ludzkim i konkretnym człowieku. Nieruchome „pomniki” Bałki emanują rdzawą i popielatą barwą. Milczą i jednocześnie mówią.

Jerzy Bereś zmagają się ze swoim rzeźbiarskim warsztatem. Rzeźbienie to ciężka praca. Ciosanie w drewnie wielkich totemicznych słowiańskich bogów wymaga sporego wysiłku fizycznego. Nie obrabiał drobiazgowo i nie wygładzał swoich rzeźb, ale brutalnie odrąbywał kawałki drewna, zachowując szorstką i porowatą powierzchnię. Zazwyczaj totemy te były jednym z rekwizytów jego happeningów, w których nagi „oddawał się” osądowi publiczności w akcie twórczym. Bereś przypominał przede wszystkim o zmaganiu się rzeźbiarza z materią i jednocześnie o samej kondycji ludzkiej.

Wosk, drewniany taboret i ścisk stolarski to materiały, których używa Marek Chlanda jako rzeźbiarz. Pojawia się też maska i miniatura konfesjonatu ze sklejk. Wszystkie części pracy

odpowiednio ustawione względem siebie. Odbywa się tu coś, co można bytoby nazwać kanoniczną spowiedzią lub mocno podpartą wiarą medytacją. Jest też słuchanie i patrzenie. W kontekście prac Chlandy pytamy siebie: Do czego służą oczy? Do patrzenia, widzenia. Jednak one same nie wystarczają. Trzeba do nich dodać świadomość i umysł. I wtedy nie tylko widzimy, ale i postrzegamy, odbieramy. Oglądamy wizerunki (teograficzne) w najróżniejszych kompilacjach, zestawieniach i odśtonach, łączymy je i dzięki temu badamy nasz umysł i naszą świadomość. I wtedy czujemy. Można patrzeć i nic nie zobaczyć, ale można też patrzeć i doznać poruszenia, wstrząsu, a czasem nawet olśnienia i trwać w nim. Wyobrażenie (Obraz) nie mówi nam, na co patrzymy, ale w jaki sposób patrzymy. To doświadczanie czegoś. Nie chodzi o to, żeby doszukiwać się podobieństw, zacząć współodczuwać, bo może też być inaczej. Uruchamiając swój umysł na wysokich obrotach, dokonujemy czegoś w rodzaju jego badania, trenowania i ciągłej pracy w życiu. Stąd patrzenie puste i patrzenie, którego rezultatem jest zobaczenie. Obcując z pracami Chlandy, zadajemy sobie pytanie: Jak powinien wyglądać wizerunek obrazujący duszę? Czy to wizerunek życia zewnętrznego? (Jeśli przyjmie się stwierdzenie, że dusza jest poza ciałem, to jej wielorakie i barwne puzzle zobaczymy w wizerunkach życia zewnętrznego).

W pracowni malarza Tomasza Ciecierskiego jak łatwo się domyślić jest sporo farby. Jest też zlew, w którym artysta myje swoje pędzle po pracy. Farba jest wszechobecna na płótnach, pędzlach, palecie, ubraniu, posadzce pomieszczenia. Woda w zlewie wraz z czyszczeniem kolejnych przyborów malarskich zabarwia się na inny kolor. Wszędzie „panoszą się” puszki i ich zabarwione wieczka, a powyciskane, częściowo zużyte tubki z soczystą, barwną zawartością, mnożą się pokrywając, niczym w horrorze vacui, całą podłogę. Klasyczny warsztat malarski wymaga także konsekwencji porządków. Czynność ta jest ciągle powtarzana. Prawie bez końca. Trud „babrania się” w barwnikach i pigmentach można zapisać na papierze fotograficznym, pomimo tego, że efektem finalnym będzie obraz. Jeden proces twórczy towarzyszy drugiemu. Mówi to wiele o samym malarstwie, ale również o samym procesie twórczym malarza, w którym aparat fotograficzny posłużył jako narzędzie dokumentujące warsztat artysty.

Instalacja Stanisława Dróżdza to dwadzieścia siedem zegarów-budzików ustawionych w trzech rzędach na półkach szafki ściennej. Na dolnej półce szafki, w plastikowym pojemniku, dwudziesty ósmy zegar został kompletnie rozłożony na części. W rzędach artysta dokonał operacji na ruchu, natomiast w kolumnach na wskazówkach. W pierwszym rzędzie wskazówki zegarów chodzą w prawo, w drugim stoją, a w trzecim poruszają się w lewo. W kolumnach z kolei majstrował przy wskazówkach: pierwsza kolumna zegarów ma normalne wskazówki, druga jest bez nich, trzecia ma wskazówki godzinowe, czwarta minutowe, piąta ma godzinową wskazówkę na minutowej itd., aż do zmiany kombinacji w dziewiątej kolumnie. Takich manipulacji na zegarach można przeprowadzić bardzo wiele. Same zegary nic nam nie mówią o naturze upływającego czasu, bo można je według własnej koncepcji odpowiednio nastawić. Dróżdź podsunął nam pomysł „transcendentnej nieużyteczności” istniejącej poza konkretem, przypominającej tylko i wyłącznie o nieubtąganym poczuciu upływającego czasu.

Julian Jończyk, członek Grupy Nowohuckiej i Grupy Krakowskiej, interesował się malarstwem materii, fotografią i fotomontażem, konceptualizmem, instalacją, performance i poezją. Postępował się wieloma gotowymi materiałami, jednak najbardziej kojarzony jest z neonowymi świetlówkami. Autoironiczna praca Juliana Jończyka – klatka na ptaki z neonowym nazwiskiem autora umieszczonym w jej wnętrzu to połączenie światła z gotowym przedmiotem. Jończyk dokonał tu swego rodzaju transformacji artystycznej materii i jednocześnie przekształcił też siebie samego, swoją tożsamość, siebie-artystę w świetlny znak liter jarzeniowych. Neon-przed-

miot, do którego zdążyliśmy się przyzwyczaić w codziennej rzeczywistości, wyjęty z niej staje się niezwykle intrygujący znaczeniowo. Zmienia swoją funkcję. Ujęty w coś w rodzaju świetlnego znaku istnienia. Z perspektywy gnostycznej Jończyk zaakcentował bowiem androgyniczną rolę światła, a także mistyczną jak i erotyczną funkcję samego dzieła sztuki.

18 stycznia 1969 roku w galerii Foksal rozpoczął się zbiorowy *Amballage* zimowy, w którym wziął udział m.in. Tadeusz Kantor. Wydarzenie to było próbą zaznaczenia przerwy w działalności wystawienniczej galerii. Podczas popisu happeningowego, który nosił tytuł *Maszyna do pisania z żaglem i sterem*, Kantor spisał na maszynie do pisania własne osądy na temat sztuki, nie odczytując ich, po czym umieścił zapiski w metalowej puszcze i ją zalutował. Zalecił nieotwieranie puszki przez piętnaście lat i opatrzył ją tytułem *Otworzyć* w roku 1984. Wydarzenie w galerii Foksal miało dać początek tzw. sztuce niemożliwej, w której nie ma żadnych ograniczeń przestrzeni, miejsca i czasu, a swoje dzieło autor określił jako ekspansja urojonego czasu. Czy dziś potrzebujemy tej opinii Kantora na temat sztuki? Nie opinia, ale sztuka jest ważna – jak na nas działa, co w nas uruchamia i to, jak radzić sobie z odwiecznym problemem czasu. Uptywający czas napawa nas lękiem, ale z drugiej strony, jak Kantor, fundujemy sobie raz po raz powroty w Przeszłość.

Każdy radzi sobie z własnym życiem tak, jak potrafi. Edward Krasiński żył i tworzył trochę z przy-mrużeniem oka. Swoją chorobę przekuł w artystyczny absurd, swego rodzaju żart konceptualny. Nie wyszukiwał ładnych przedmiotów, ale zadowalał się zwykłymi, banalnymi rzeczami, np. powrozem. Uformował go w zabawny zawijas za pomocą stalowego pręta. Kropką nad i obiektu był umaczany w czerwonej farbie supeł zawiązany na jednym z końców sznura. Ot tyle i tak wiele, bo efekt końcowy zaskakuje, może bawić i śmieszyć, ale niezaprzeczalnie intryguje, budząc naszą niewymuszoną ciekawość. Może kawałek prostego sznura nie jest ładny, może nawet jest brzydki i biedny, ale czy to istotne skoro przyjął formę bardzo oryginalnego znaku?

Cóż jeszcze można zrobić z klasycznym podobrazem? Zwyczajnym, gładkim płótnem naciągniętym na blejtram? Co wymyślić nowego, gdy wydaje się, że w tej materii już wszystkiego próbowano? Andrzej Pawłowski postanowił z nim poeksperymentować według własnego pomysłu. Na początku lat 60. jakby testując wytrzymałość materiału na naciąganie w granicach drewnianej ramy i efekt powstającego przez wypychanie od strony odwrocia płótna drewnianymi listwami, stworzył cykl szarych, laminowanych płócien tzw. *Form naturalnie ukształtowanych* (Powierzchni naturalnie ukształtowanych uwarunkowanych światłem), które przechodzą z dziedziny malarstwa w rzeźbę. Obrazy-rzeźby Pawłowskiego przypominają naciągniętą w różnych kierunkach kuriozalną tkankę czy skórę, na której interesująco uktada się światło. Swoje eksperymenty opatrzył komentarzem: „Zmieniając długość lub punkty zawieszenia, decydujemy o kształcie krzywej, niemniej zawsze kształtować się ona będzie według zasad fizyki, które pozwalają sobie nazwać naturalnymi. Każdej zmianie kształtu towarzyszyć będzie również w tym wypadku *a u t o k o r e k t a*, czyniąc go za każdym razem doskonałym. Jeżeli założymy, że dysponujący tymi zmianami uzna zasadę takiej logiki kształtu, przy czym dyspozycje wynikną z jego subiektywnej potrzeby, to kształt ten będziemy mogli nazwać *f o r m ą n a t u r a l n i e u k s z t a ł t o w a n ą*”.

Na początku lat 60., podczas pierwszych wyjazdów do Włoch, Teresa Rudowicz zaczęła tworzyć jedyne w swoim rodzaju sentymentalne collages. Farby na płótnie łączyła z gotowymi przedmiotami znalezionymi najczęściej na pchlich targach. Używała do tego rozmaitych gatunków papieru i tektury, starych gazet i plakatów, tkanin, starych fotografii z czyjąś historią i przeszłością, znaczków i kartek pocztowych, fragmentów starych manuskryptów czy rękopisów skupowanych u włoskich antykwariuszy na Piazza Fontanella Borghese w Rzymie.

Przyklejała do obrazów staroświeckie koronki, biżuterię, gipsową sztukaterię czy nawet elementy pasmanteryjne. Wszystkie te precjoza pozwoliły jej na wytworzenie specyficznego klimatu collage'u, obrazów-podróży w intymną, jej tylko znaną przeszłość. Te odpryski pamięci współgrały zawsze z ograniczoną, jakby celowo poblakłą gamą kolorów, w których dominowały ugry i brązy, zazwyczaj kojarzące się ze starymi przedmiotami. Potrafiła jak nikt inny łączyć farby z gotowymi przedmiotami w harmonijną całość, zabierając nas wstecz do przeszłości i swojej prywatnej archeologii.

Interdyscyplinarny Mikołaj Smoczyński całe swoje życie poświęcił kontemplacji czasu, jego upływu i destrukcji malarskich, a także budowlanych materiałów lub przedmiotów. Punktem odniesienia w jego sztuce był czas przeszły. Dokonywał zapisu stanów zmieniającej się rzeczywistości w tym samym pomieszczeniu, obserwował fakturę posadzki, kształt wody, formę kurzu na płytach podłogowych i utrwał to wszystko na zdjęciach, dokumentując zmieniającą się i przedstawioną w wielu odstępach prywatną, bo we własnej pracowni, rzeczywistość miejsca. Trudnił się czynną ingerencją w zastaną przestrzeń, operując metodą site specific, demontował wnętrza, w których realizował swoje rozbudowane przestrzennie projekty. Determinujące doświadczenia np. przy dekonstrukcji fragmentów podłogi we własnej pracowni i montażu przeniesionych jej elementów w nowym kształcie w zupełnie innym miejscu, przyklejanie do ścian galeryjnych płócien, a następnie ich zdzieranie wraz z warstwami starych farb i tynku, były pewnym sposobem eksponowania rewersu rzeczywistości, przynależnej tylko konkretnej przestrzeni. Wykorzystywał tani materiał budowlany w postaci supremy – płyty wiórowo-cementowej, znanej również w budownictwie jako strużkobeton. Paraarchitektoniczne realizacje Smoczyńskiego z rusztowań czy eternitu przebudowywały i tworzyły nowe, nieprzyjazne, mroczne wnętrza. W ostatnich latach jego twórczości pojawiły się w niej popalone żarówki, pochłapane wapnem cytryny, drewniane wieszaki na ubrania, które w różnorodnych wariacjach tworzyły abstrakcyjne koliste układy, zamknięte ramą prostokątnych, wykonanych ze sklejk i drewna skrzyń.

Związany z prawostawną tradycją pisania ikon Andrzej Szewczyk swoją sztuką przypominał, że każda biografia zawiera pewną prywatną i społeczną tragedię. Mówił także o tym, że nieodłączną częścią składową każdego życia jest śmierć. Wrażliwy erudyta zaczął od malarstwa, ale potem podjął się próby jego neutralizacji. Używał przy tym skrawków kolorowych kredek i ołówków, łupin pistacji, kopert przeczytanych już listów, trującego otowiu lub wosku. Tworzył z nich serie tablic, woluminów, bibliotek, ciągi nagrobków, przesiąkniętych mocno poczuciem lęku i paraliżującego smutku. Jak ikonopisarz wymyślił nowy rodzaj zakodowanego pisma, litery zamieniając na otowiane stemple, pocięte ołówki i wzory starego wątko malarskiego. Był owładnięty ideą swojego WIELKIEGO PISMA, które nie było jedynie samą ideą, ale również jego życiem. Jego praca manualna w postaci cyklów coraz to innych dzieł była tożsama z pracą umysłową i z pisaniem zaskakujących listów, przemyśleń wysyłanych do przyjaciół artystów i kuratorów. Dla Szewczyka pisanie, malowanie, korespondencja, myślenie, zaduma czy nawet milczenie były równoprawnymi objawami jego zatrudnienia, znacznikami jego eterycznej, ale konkretnej, często niepokojącej epistolografii. Nie ma w niej humoru ani żartu. Jest natomiast poezja smutku, bo jak pisał: „Poezja otowiu. Prosta uroda strachu. Prosta uroda LĘKU, SMUTKU. Ołów jest trucizną. Zawsze zestawia mi się w pamięci ze śmiercią. Z martwym nie tylko niezdolnym do dalszej przemiany (fizyka), ale z martwym po ludzku: z zabitym, zatrutym, zaszczutym...”.

Dlaczego samoistna rzeczywistość musi być okrutna i niepokojąca? Śmierć, choroba czy kalectwo – katastrofa jako pewna możliwość, a kto wie, może też jako pewna potencja czy aktywno-

na siła. Chcąc nie chcąc, jesteśmy w nią uwikłani, wydani na jej pastwę, tak jak ona wydana jest na naszą pastwę. Nie odbywa się wówczas wywoływanie duchów i nie mamy do czynienia z tworzeniem odniesień do czegokolwiek – chodzi o znalezienie bądź wytworzenie specyficznej cielesności, innej, niewygodnej, będącej wyrazem tej katastrofalnej siły, tej erozji, albo zagłady duszy. Grzegorz Sztwiertnia dotyka w swojej twórczości problemu niepełnosprawności. Nie jest to dla niego niewygodna kwestia, ale przejaw jak najbardziej ludzki i obecny. Unaocznia nam to, czego się boimy bez powodu: wszelkiego rodzaju anomalii, wynaturzeń, chorób, zakażonej bądź martwej tkanki. Poprzez nieoczekiwane zestawienia wyobcowanych przedmiotów, w postaci kół zębatych i stalowych rurek, problematyzuje bezrefleksyjnie przyjmowane „klisze”, zmuszając do zerwania z myślowym schematyzmem w kontakcie z tym, co z pozoru znane, jak choroba i ułomność człowieka.

Kiedy przyglądam się na nowo wszystkim pracom wybranym na wystawę, tyleż niepokojącym co i pięknym jednocześnie, odnoszę wrażenie, jakbym prze-nosił się w świat nie tylko przeraźliwie chłodny, ale smutny i poważny zarazem, naznaczony jak gdyby widmami niegdyś żywych. I to nie z powodu odejścia wielu z ich autorów. Większość prac przypomina rozpaczliwą podróż, tragiczną wędrówkę, której towarzyszy optakiwanie utraconej rzeczywistości, tego, co kiedyś było rzeczywistością, a teraz niezaprzeczalnie należy do przeszłości. To są smutne doświadczenia, ale i wiarygodnie poruszające, bo otwierają przede mną nieskończenie pojemną przestrzeń pamięci. Przyswajając jej charakter, koloryt i specyficzną poetykę, odnoszę wrażenie, że najważniejsze tutaj nie są tylko same konotacje historii, miejsca czy konkretnych osób. Prace na wystawie przypominają o wielu kwestiach i uruchamiają wiele nowych kierunków myślowych, nowych znaczeń, nie tylko takich, które w jakiejś presji skojarzeń w prostej linii prowadzą do konkretnych wątków z doświadczania życia. O wiele cenniejsze i ciekawsze jest samo doświadczanie tej podróży w przestrzeń pamięci, towarzysząca jej samotność i przede wszystkim wysiłek, zmęczenie, zmaganie się jako nieodłączne składniki każdej wędrówki obciążonej osobistymi, noszonymi w sobie niepokojami.

Wszystko to sprawia, że zaczynamy zastanawiać się nad losem wędrującego w czasie i przestrzeni człowieka – jednostki, artysty, pielgrzyma.