

WIADOMOŚCI WYDZIAŁOWE

> WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY

60 GALERIA grafiki Biblioteki Sztuki

W ramach Ogólnopolskiego Tygodnia Bibliotek *Biblioteka zawsze po drodze, nie mijam - wchodzę*, w Galerii Grafiki Biblioteki Sztuki na Wydziale Artystycznym odbyło się otwarcie wystawy jednego z najwybitniejszych grafików polskich, prof. Ryszarda Otręby z Krakowa. Zaprezentowano prace z cyklu *Wyodrębnienie Znak* wykonanych w technice cyfrowej, które zostały sformułowane w języku sztuki niefiguratywnej. Grafiki te, utrzymane w pełnej skali walorów: czerni, bieli i szarości, charakteryzują się muzycznym rytmem form, a także filozoficzną refleksją. Znaki i symbole graficzne Ryszarda Otręby znakomicie wpisały się w Ogólnopolski Tydzień Bibliotek. Przytoczone na początku hasło zachęcało do odwiedzin biblioteki, zwiedzenia wystawy ale też nawiązywało do oczywistego faktu, że biblioteki to niezastąpiony element naszego rozwoju intelektualnego. Hasło Tygodnia Bibliotek 2011 umożliwiało prezentację różnorodnych działań bibliotekarzy, w tym również wystaw. Otwarcie wystawy Ryszarda Otręby odbyło się 9 maja br. w Galerii Grafiki Biblioteki Sztuki przy ul. Wiśniewej 10. Wystawa otwarta będzie do końca maja 2011 r. w godz. 9.00-18.00.

Janina Wallis

Jan Pamuła

> Mistrz grafiki

Twórczość Ryszarda Otręby, jednego z największych mistrzów współczesnej grafiki, to znakomita egzemplifikacja sukcesu polskiej grafiki, jej znaczenia dla sztuki drugiej połowy XX wieku i czasów obecnych.

Nie jest przypadkiem, że Ryszard Otręba, który w latach 1953-1959 odbył studia na Wydziale Architektury Wnętrz krakowskiej ASP i grafiką zajmował się jedynie dodatkowo, zainteresował się głębiej tą dyscypliną. Powody były co najmniej dwa: z jednej strony, ogromna potrzeba artystycznej ekspresji, tkwiąca w osobowości młodego projektanta naznaczonej przez trudne doświadczenia wojny, z drugiej - manifestująca się już siła krakowskiego środowiska graficznego, która doprowadziła do utworzenia najpierw ogólnopolskiego, a potem międzynarodowego Biennale Grafiki. Warunki debiutu były niezwykle sprzyjające. Tworzące się struktury organizacyjne wielkich prezentacji grafiki w Krakowie, możliwość obcowania z dojrzałą twór-

czością mistrzów polskiej grafiki co najmniej dwóch pokoleń: Wejmana, Srzednickiego, Kunza, Panka, Wójtowicza; Gielniaka, Mianowskiego, Skulicza, Lutomskiego - wszystko to dawało możliwość określenia własnej indywidualności i szansę konfrontacji z największymi osiągnięciami grafiki światowej.

Artysta rozpoczął swoją bogatą i niezwykłą karierę udziałem w I Ogólnopolskim Biennale Grafiki w Krakowie w 1960 roku, czyli prawie 50 lat temu. W katalogu Biennale tytuły dwóch jego prac wykonanych w technice linorytu, *Droga* (31x31cm) oraz *Głowa* (24x18 cm) - są to prace przedstawiające. Po tym debiucie Ryszard Otręba intensywnie poszukuje własnej formy graficznej i własnych środków wyrazu. Dochodzenie do własnego stylu, z jakiego jest znany, dokonano się w stosunkowo krótkim czasie. Już w 1963 roku pojawiły się pierwsze, szorstkie jeszcze gipsoryty - są to prace abstrakcyjne, ale zachowują element aluzyjności i charakterystyczne odniesienia do motywów postaci (z głęboko osobistym wątkiem: *Pol. 188550*) oraz pejzażu (*Ładny pejzaż*). Pojawia się początek dłuższej serii grafik, realizowanej także w kilku kolejnych latach, noszącej tytuł *Ślady*. Element serii, czy też cykli prac opatrzonych wspólnym hasłem zaczyna być wyznacznikiem koncentracji Ryszarda Otręby na pewnych obszarach tematycznych w różnych okresach jego twórczości; choć bywa i tak, że do niektórych wątków tematycznych wraca nieraz po kilkunastu latach, a samo hasło nie determinuje rygorystycznie formy prac danego cyklu.

W latach 1964-1966 stopniowo, lecz konsekwentnie zmienia się podmiot realizowanych prac, pojawia się rzeczywistość pojęciowa, będąca wyrazem syntezy emanacji skumulowanej energii psychicznej i intelektualnej spekulacji. Następuje jakby pełny proces realizacji osobowości przez sztukę, proces wyzwania się poprzez wizualność. Prace Ryszarda Otręby uzyskują coraz większą prostotę formalną, logiczność i siłę. W roku 1965 powstaje cykl prac zawierających reminiscencje okupacyjne, opatrzonych tytułami *Ściana* i odpowiednimi oznaczeniami związanymi z charakterystyczną dla artysty numeracją (*Ściana C*, *Czarna ściana*). *Ściana C 11* prezentowana była na I Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1966 roku. Ostatnie prace z tego cyklu powstały w roku 1968.

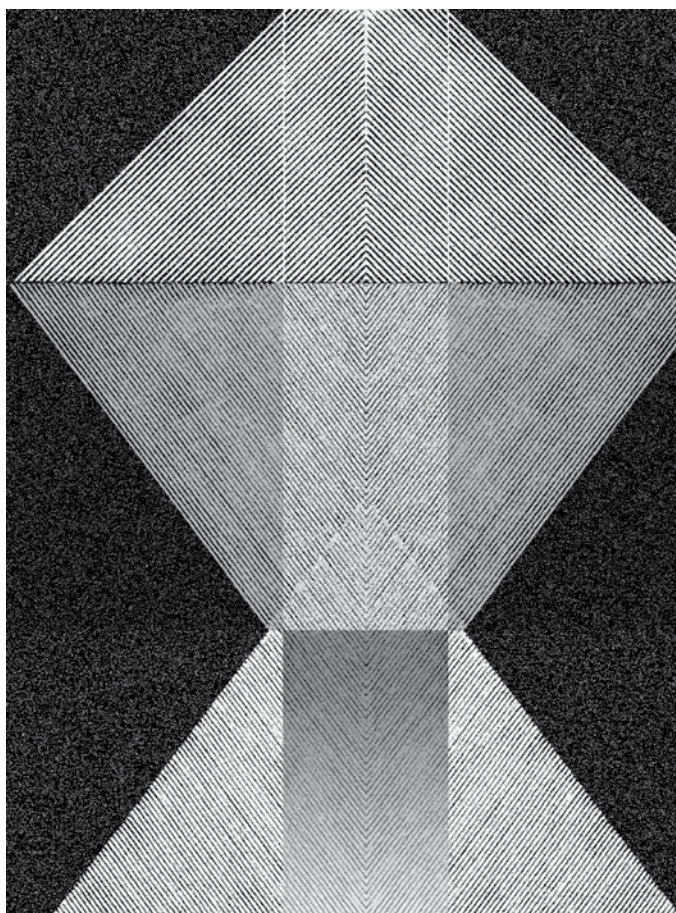
Bardzo istotne znaczenie dla dalszego rozwoju artysty miał wyjazd na stypendium Departamentu Stanu USA do Pratt Institute w Nowym Jorku w 1966 roku. Było to pierwsze bezpośrednie zetknięcie się Ryszarda Otręby z ekspansywną w tym okresie abstrakcyjną sztuką amerykańską, zwłaszcza z dominującym w drugiej połowie lat sześćdziesiątych minimal artem. Artysta nawiązał nawet osobiste kontakty z kilkoma twórcami, którzy brali udział w słynnej wystawie *The Responsive Eye*, zorganizowanej w 1965 roku przez Williama C. Seitz w nowojorskim Museum of Modern Art, jak również z wizualistami ze znanej grupy „Anonima”. W Pratt Institute technika gipsorytu Ryszarda Otręby wzbudziła ogromne zainteresowanie amerykańskich grafi-

ków, wkrótce też dwoje z nich wprowadziło do podręcznika technik graficznych termin „metoda Otręby”. Pratt Institute był również ważnym ośrodkiem designu, co pozwoliło artyście zapoznać się z metodologiami projektowania i zaprezentować swój dorobek w tej dziedzinie.

W 1967 roku powstają jedne z najbardziej znanych grafik Otręby: *List do Jadwigi II*, kolejne prace z rozpoczętego w 1964 roku cyklu *Szept*, prace z cyklu *Pokłon*, wśród nich niezwykle popularny *Pokłon V* - grafika wykonana na zamówienie Smithsonian Institution w Waszyngtonie na wystawę prezentowaną w Genewie z okazji Konferencji Pokojowej ONZ. Twórczość Ryszarda Otręby wchodzi w obieg międzynarodowy, pojawiają się oferty wystaw i zakupy prac do zbiorów znanych muzeów polskich, europejskich i amerykańskich.

Na początku lat siedemdziesiątych powstają dalsze prace z liczącego kilkanaście grafik cyklu *Ślady* oraz niewielki cykl *Inicjacje* (1973). Od 1974 roku pojawiają się na wystawach rysunki - wykonywane własną, oryginalną metodą próśnienia i zaginania papieru. Ten rodzaj twórczości artysta kontynuował w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, rozwijając swoją technikę rysowania w sposób wirtuozerski. Obok wielkich cykli, Ryszard Otręba cały czas wykonuje pojedyncze, bardzo osobiste prace dedykowane najbliższym, jak wcześniejsze *List do Jadwigi II: Drugie lato Pawełka* (1971), *Drugie lato Mateusza* (1973). W latach 1975 i 1976 powstaje monumentalny cykl *Znalezisko*, oparty na kontrastach dużych białych i czarnych płaszczyzn, symetryczności, ale i płynnej swobodzie cienkich, falistych linii. Najlepszą pracą z tego cyklu jest *Znalezisko V* (1975).

Lata siedemdziesiąte zamyka artysta cyklami grafik penetrujących obszary „ciszy” i „szepu”. Wyjątkowa w swej prostocie i symetryczności pierwsza praca z cyklu *Cisza* (1977), z dwoma czarnymi trójkątami skierowanymi w dół, stała się niemal ikoną twórczości Otręby, tak jak *Pokłon V*. Znamienne są tytuły prac, poszerzające i wyodrębniające semantyczny sens pojęć związanych z akustyczno-wizualną synestezją doznawania stanów „ciszy” czy „szepu”: *Prywatna strefa ciszy* (1980), *Szept szepu* (1979), *Szept nadziei* (1979). Przejawia się w tym sublimacja jednostkowych w swym charakterze doznań, których wyrazem jest forma graficzna prac - obraz graficzny jest rodzajem trudno uchwytnej postaci doznania



> RYSZARD OTRĘBA, MILCZENIE II

(Gestalt), odczytywanej często z okrucich sygnałów percepcyjnych. W twórczości Ryszarda Otręby słowo może stać się kluczem do rozumienia obrazu, ale tytuł jest najczęściej zaledwie sygnałem, cienką nitką prowadzącą do jego sensu.

W latach osiemdziesiątych Ryszard Otręba zaczyna realizację cyklu dynamicznych prac *Wyodrębnienie sygnału*. Kompozycja większości oparta jest na mocnej, osiowej konstrukcji i symetrii prostych figur geometrycznych. Czasem, jak w pracy *Wyodrębnienie sygnału VII* (1994), pojawia się symetria dwuosiowa, kalejdoskopowy efekt nie zakłóca jednak jej czysto znakowego charakteru, który nadal dominuje. Artysta stopniowo zaczyna odchodzić od czystego gipsorytu, wzbogacając go o serigrafie; obecnie korzysta także z możliwości druku cyfrowego.

Około połowy lat dziewięćdziesiątych do niektórych prac - *Pozorna harmonia V* (1996), *Pozorna harmonia VII* (1996) - wprowadza kolor, są to zazwyczaj barwy podstawowe. Bardzo cennym podsumowaniem jego dorobku była duża wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1999 roku, zorganizowana w ramach cyklu *Graficy z Krakowa*.

Ryszard Otręba jest znany z aktywności w wielu dziedzinach: to wybitny specjalista z zakresu komunikacji wizualnej, badacz procesów widzenia i ich związków z zagadnieniami semiologii wizualnej i projektowania, profesor i wieloletni pedagog krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i *visiting professor* zagranicznych uczelni, to twórca i nauczyciel o ogromnym dorobku naukowym, dydaktycznym i projektowym. Jest niezwykle cenionym fachowcem zarówno w zakresie projektowania dużych systemów komunikacji wizualnej, aranżacji wystaw, jak też projektowania graficznego, obejmującego zarówno 2D, jak i cyfrowe techniki multimedialne. Bez wątplenia jednak największy rozgłos i znaczenie, w Polsce i na świecie, przyniosły artyście dokonania w dziedzinie grafiki artystycznej. W jego działalności sztuka graficzna zajmuje główne miejsce.

Twórczość graficzna jako obszar działalności Profesora Otręby jest miejscem, w którym skupia się i wyraża cała jego osobowość - bogata i skomplikowana. Właściwie każdy z wielu talentów, jakimi został obdarzony, mógłby stać się drogą pełnej realizacji i źródłem maksymalnych życiowych osiągnięć. Jednakże, mimo wszystko, to twórczość artystyczna najpełniej ujawnia całą jego siłę i daje możliwość wszechstronnej indywidualnej realizacji.

Cechy artystycznej osobowości Ryszarda Otręby, umożliwiające skomplikowany proces kreacji i manifestujące się w naturalnej potrzebie tej kreacji, zaowocowały twórczością bardzo osobistą i głęboką. Tworząc, czerpie Profesor - w sensie transcendentnym - bezpośrednio z własnej tożsamości, podczas gdy sam akt twórczy staje się dla niego doświadczeniem wyższego rzędu, jakby stanem wyższej rzeczywistości, doświadczeniem ontologicznym. Zakodowane genetyczne sygnały i doświadczenie czasu ujawniają się w postaci znaków, których wizualna obecność jest wyrazem kumulacji ogromnego ładunku energii duchowej, dostępnego, w całej prostocie formy, w procesie bezpośredniej kontemplacji jego obrazów graficznych.

Realizacje graficzne Ryszarda Otręby w swej abstrakcyjności, jak sam podkreśla w jednym z wywiadów, są pozbawione jakichkolwiek odniesień - będąc obrazami autonomicznymi, zawierającymi autonomiczne przesłanie, stają się nośnikami duchowości i sposobem ujawniania treści duchowych. W pewnym sensie - miejscem objawiania bytu. Mimo że artysta się od tego odżegnuje, jego twórczość ma głęboki wymiar moralny.

Grafiki Ryszarda Otręby w swej ascetyczności przypominają czarno-białe malarstwo zen. Istnieje duża zbieżność, zarówno w sposobie traktowania sztuki, procesu kreacji, jak i charakteru samego znaku plastycznego, u twórców zen i w jego twórczości. Najważniejszym czynnikiem łączącym jest jednak wymiar ontologiczny i kontemplacyjny charakter twórczości - obraz staje się podporą dla oczu w drodze do obcowania z głębszą rzeczywistością. Profesor Otręba w swej sztuce graficznej sięga do samej istoty i tajemnicy twórczości.

Głębokie skupienie na zagadnieniach znaku, przekazu i wizualności pozwala artyście osiągnąć niezwyklej efektywność w dziedzinach projektowych - jest twórcą, jak wspomniano, dużych systemów komunikacji wizualnej, architektury wystaw i projektantem identyfikacji wizualnej, której esencją jest funkcjonowanie znaku graficznego. Niezrównanym w swej perfekcji przykładem jest znak graficzny zaprojektowany dla Centrum (dziś Muzeum) Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Jest także twórcą plakatu i książki. Jako autor plakatów wyraziście zaznaczył swą obecność poruszającym cyklem plakatów oświeceniowych. Sztukę plakatu uprawia systematycznie, dla samego Muzeum Manggha w ciągu 15 lat wykonał już chyba około 150 projektów; w 2005 roku 124 z nich pokazano w Muzeum Plakatu w Wilanowie. Organizując wystawy, sam projektuje do nich katalogi. Szczególnie interesujące są katalogi jego własnych wystaw, za każdym razem zaskakuje ich odmienną, nietypową formą, traktując projekt każdego katalogu jak wyzwanie. Każdy ma swoją „osobowość” określoną formatem, typografią, układem informacji, doбором papieru i sposobem reprodukcji prac.

Ryszard Otręba - twórca, pedagog i organizator - znany jest z umiejętności koncentracji na sprawach najistot-

niejszych i z niebywałej pracowitości. Jego aktywność jest trudna do wyobrażenia i opisanie: urządził ponad 80 wystaw indywidualnych, brał udział w kilkuset wystawach zbiorowych, międzynarodowych, zagranicznych, lokalnych i ogólnopolskich. Z ogromu pracy, która musi zostać wykonana przy prowadzeniu tak rozległej działalności wystawowej, zdają sobie sprawę wszyscy, którzy sami zajmują się organizacją wystaw czy udziałem w nich, przygotowaniem eksponatów, dokumentacją, ich pakowaniem i wysyłką. Rzadko spotykany talent organizacyjny Profesora powoduje, że zawsze obarczany był różnego rodzaju funkcjami, służąc środowisku, uczelni, przyjaciołom. Kręgi artystyczne niezwykle cenią działalność Profesora jako organizatora dziesiątków wystaw polskiej sztuki, szczególnie plakatu i grafiki, w kraju i za granicą, czy jako Przewodniczącego Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie w latach osiemdziesiątych.

Jako profesor i pedagog - prowadząc i organizując badania naukowe, kierując przez wiele lat Katedrą Komunikacji Wizualnej, pełniąc funkcje dziekana Wydziału Form Przemysłowych, następnie prorektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych - z wielkim zaangażowaniem oddawał się zawsze pracy dydaktycznej, przekazywaniu wiedzy i doświadczenia młodszemu pokoleniu artystów i projektantów. Ryszard Otręba prowadzi dokumentację swej działalności artystycznej i naukowej w sposób systemowy i systematyczny, jest pod tym względem niedoścignutym wzorem: wszystko jest dokładnie opracowane, skatalogowane, opisane z buchalterską precyzją i ujęte klarownie, zgodnie z własną metodologią i zaprojektowanym przyjaznym, łatwym do ogarnięcia tej wielości faktów systemem komunikacji wizualnej.

Twórczości i osobie Profesora Ryszarda Otręby poświęcono ogromną ilość opracowań teoretycznych, tekstów krytycznych, analiz, opisów i rozważań. Towarzyszyły one licznym wydawnictwom książkowym, pojawiały się w katalogach, pismach o sztuce i projektowaniu, w periodykach i publikacjach prasowych. Osobną grupę stanowią teksty recenzji przewodowych, związane z oceną poszczególnych etapów działalności artysty, osiągającego kolejne szczeble kariery akademickiej. Wiele uwag odnoszących się do twórczości i działalności Profesora spotkać można w opracowaniach ogólnych dotyczących polskiej grafiki i designu.

Z reguły są to teksty znanych i cenionych polskich teoretyków i krytyków sztuki oraz wybitnych profesjonalistów z zakresu sztuki i dydaktyki artystycznej. Wszyscy oni są jednakowo zgodni w niezwykle wysokiej ocenie dorobku Profesora Ryszarda Otręby. Dotykając zasadniczych problemów obecnych w jego twórczości, nie wyczerpują przecież ogromnej ilości zagadnień, którym artysta poświęca uwagę, i wielowarstwowej złożoności jego sztuki. Mam nadzieję, że sztuka ta doczeka się wkrótce opracowania na swoją miarę. ■



Panu mgr. Markowi Lalko

składamy serdeczne wyrazy współczucia z powodu śmierci OJCA

Koleżanki i Koledzy z Wydziału Artystycznego UZ

>> INSTYTUT SZTUK WIZUALNYCH

Ewa Jędrzejowska

> Jak to jest nie być. Instalacja Heleny Kardasz.

Jak to jest nie być? Pytanie fundamentalne, które każdy choć raz w życiu zapewne sobie postawił. Nie bez przyczyny dotknijemy odpowiedzi, psychologowie nazywają sytuacją graniczną. Pytanie, na które wyczerpująca odpowiedź nie istnieje. Możemy snuć przypuszczenia, wspierać się wiarą, próbować oswajać jego ostateczność, lecz pełna odpowiedź wymaga właśnie nie-bycia. A także uświadomienia sobie, co też właściwie znaczy być.

Najnowsza instalacja Heleny Kardasz, wystawiona w Galerii Wieża Ciśnień w Koninie, jest próbą zmierzenia się z tymi problemami. Przede wszystkim, w moim odczuciu nieco przewrotnie, konfrontuje odbiorcę z jego własną ułomnością postrzegania rzeczywistości. Innymi słowy najpierw musimy dotknąć rzeczywistości, by móc próbować wyjść poza nią. Artystka penetruje jednocześnie kilka światów - wewnętrznych stopni uporządkowania budowanych przez różne kanały percepcyjne. W ten sposób rozważa raczej głęboką indywidualność doświadczania, aniżeli próbuje wysnuć jakieś ogólne prawdy. Stawia pytanie o to, czym właściwie jest bycie jednostki, w jaki sposób pojmuje ona w rzeczywistość. Dopiero po próbie odpowiedzi na pytanie o bycie - ale o kantowski model bycia opartego na indy-

widualnym kategoryzowaniu danych zewnętrznych - można szukać znaczenia przekroczenia granicy bycia. Odnaleźć i doświadczyć, intuicyjnie jedynie, innego istnienia.

W *Jak to jest nie być* pojawia się kilka nośników znaczeń - przekaznik, podług McLuhana, równie istotny jak wiadomość, intensyfikuje przekaz pracy. Artystka z dbałością o każdy element pracy, ze świadomością otwartości dzieła, możliwości jego wielopoziomowego odczytania, posługuje się wybranymi środkami formalnymi. Dźwięk, obraz i tekst, każde potraktowane w sposób specyficzny, okrojone z najbardziej oczywistych, przynależnych mu właściwości komunikacji tworzą - czasem poprzez nadmiar, czasem brak - wielopiętrową opowieść. Ta otwartość interpretacyjna dodatkowo podkreśla intymność pracy - wrażenie rozmowy jeden do jeden. Kardasz, nie po raz pierwszy zresztą, uświadamia odbiorcy absolutną indywidualność percepcji jednostki - to, że żyjąc tworzymy nowe, własne światy, ale i to, że tworzymy je w relacji z innymi. Zmierzenie się z pojęciem bytu, czy kładącą mu kres śmiertelnością, jest oczywiście zagadnieniem jak najbardziej uniwersalnym. Lecz jednocześnie, penetrując tak ogólne obszary doświadczeń, poprzez zastosowane środki wyrazu, autorka przywołuje najbardziej intymne skojarzenia. Tak, jak wspominałam wcześniej, zdaje się zwracać do każdego odbiorcy pojedynczo.

Problem postrzegania rzeczywistości pojawiał się już w pracach Kardasz, choć w każdym przypadku wzbogacany o nową perspektywę teoretyczną. Jej najwcześniejsze realizacje opierają się na dialektycznym napięciu pomiędzy przejawiającą się rzeczywistością, skonkretyzowaną, „ściśniętą” w zasadach fizycznych i tym co niesprawdzone, metafizyczne, ogólne. Czasem, jak w *Ikononoemacie*, dialektyka prezentowanego obiektu zasadza się na rozróżnieniach między sporadycznym, lecz intensywnym przeży-



HELENA KARDASZ, „JAK TO JEST NIE BYĆ”, 1. INSTALACJA - FRAGMENT, NAPIS/TEKST Z FOLII TRANSPARENTNEJ 36X208 CM, GALERIA SZTUKI WIEŻA CIŚNIEŃ, KONIN, KWIECIEŃ-MAJ 2011



HELENA KARDASZ, „JAK TO JEST NIE BYĆ”, INSTALACJA (9 SŁUCHAWEK NAUSZNYCH, NAPIS/TEKST Z FOLII TRANSPARENTNEJ 36X208 CM, 18 WYDRUKÓW BARWNYCH OPRAWIONYCH W CZARNY FUTRZAK 110X85 CM), GALERIA SZTUKI WIEZA CIŚNIEN, KONIN, KWIECIEŃ-MAJ 2011

waniem sacrum a wypełniającym egzystencję profanum. Kolejnym razem bardziej nośnym dualizmem, do którego odnosi się artystka, jest rozróżnienie między jak najbardziej obiektywnym światem zewnętrznym a jego ludzkim, indywidualnym odbiorem. Zarówno w *Ziarnistości* jak i w *Innych czasach*, Kardasz porusza się po cienkiej linii dzielącej rzeczywistość od metarzeczywistości. Podobnie rzecz ma się w *non_ens.net*, gdzie spotykają się dwa wymiary - dzień i noc, doświadczenie i śnienie, rzeczywistość fizyczna i cyberprzestrzeń. Autorka zaś próbuje odnaleźć spójność naszej rozbitej egzystencji, ogarnąć uniwersum światów - łącznie z jego elektronicznymi „dziurami” - by wreszcie dookreślić miejsce w którym funkcjonuje człowiek. Stawiając coraz bardziej fundamentalne pytania - o przestrzeń w której jesteśmy zawieszani, o relację między naszym odbiorem świata a naszymi na ten temat wyobrażeniami - konsekwentnie, zarówno pod względem formy jak i kontekstu, Kardasz realizuje swoją fascynację napięciem, jakie rodzi się pomiędzy potocznym odbiorem świata rozbitego na zdarzenia, a trwaniem pojmowanym jako całość.

W *Jak to jest nie być* pojawia się nowy wątek - próba poddania analizie samego rdzenia egzystencji jakim jest pamięć zdarzeń, pytanie o świadomość doświadczeń tworzącą naszą indywidualność, zmierzenie się z granicznością jaką jest moment uświadomienia sobie własnej śmiertelności, wreszcie przekroczenie tej granicy. By tego dokonać, artystka adaptuje na potrzeby swojej opowieści całą przestrzeń galerii, tworząc z niej swoistą Przestrzeń Znaczącą. Zmienia salę ekspozycyjną w kaplicę - księgę. Przy czym wprowadzone w oczywistość samego sposobu komunikacji zakłócenia, zmuszają odbiorcę do zaangażowania w odczytywanie znaków, ale i zapraszają do gry w odszukiwanie wszystkich wątków zawartych w przekazie.

Najbardziej sugestywną częścią pracy, narzucającą się za-

równy z racji wielkości, jak i dlatego, że absorbuje najważniejszy dla przeciętnego człowieka zmysł - wzrok - jest zestaw rozwieszonych na kilku ścianach barwnych wydruków. Przedstawiają tylne części nagrobków - jeszcze bardziej narzucające się dzięki swej skali, ale i wciąż prawdziwe dzięki fotografii. Nie bez przyczyny bowiem, pojawia się tu nośnik, który poprzez swój etos, od momentu wynalezienia poświadczał wobec przeciętnego odbiorcy wiarygodność ukazywanych wydarzeń. Prezentowane zdjęcia, to niepokojące obrazy. Rewersy, jako elementy zazwyczaj nie przeznaczone do oglądania, reprezentują przestrzeń ukrytą. Funkcjonują niejako poza oswojeniem wynikłym z celebrycji, kwiatów i lampek, przyzwyczajenia. Rzadko zaszczyca my je swoją uwagą. Przy tym nadal ich kształty pozostają łatwe do rozpoznania. Obiekty sfotografowane przez Kardasz niepokoją swoją anonimowością. Pozbawione pola informacyjnego w postaci tekstu, wydają się być otwarte na przyjęcie kogokolwiek. Są jak nieoznaczone drzwi - sugerują moment przejścia - przypominają o swojej nieuchronności. Ale to nie-bycie, brak obecności lub niepamięć wynikająca z braku wyrytych na marmurze liter, nie musi oznaczać nieistnienia. Kardasz dodatkowym zabiegiem na obrazach oswaja, „ociepla” symbolizowaną przez pomniki śmierci. Jej nie bycie nie ma w sobie lęku przed ostatecznym unicestwieniem, raczej sugeruje inny rodzaj bycia. Zdjęcia są ubrane w czarne, miękkie, futrzane „koszulki”. Przytulność materiału oswaja ostateczność kamienia. Czarny futrzak, mimo swojej sztuczności, sugeruje jakąś pierwotną, taktynną obecność, datującą się jeszcze z czasów sprzed tekstu, a może nawet sprzed samej mowy. Jest ciepły. Reprezentuje sobą odmienną przestrzeń, schowane - ciemne - miejsce istnienia innego niż to, które nas otacza. Samo ubranie obrazów przywodzi na myśl okryte zdobnymi koszulkami ikony. Dzięki temu zabiegowi, przez dyskretne nawiązanie do

HELENA KARDASZ

Urodzona 1969,
mieszka i pracuje w Zielonej Górze.
1992-1996 studia w Instytucie Sztuki i Kultury Plasty-
cznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w Zielonej Górze (obecnie Uniwersytet Zielono-
górski), 1996 dyplom w Pracowni Fotografii pod
kierunkiem prof. Piotra Wołyńskiego, 2002 I stopień
kwalifikacji artystycznej
w dyscyplinie fotografia na Wydziale Komunikacji
Multimedialnej Akademii Sztuk Pięknych w Pozna-
niu. Obecnie prowadzi dyplomującą Pracownię
Fotografii w Zakładzie Multimediów Instytutu Sztuk
Wizualnych na Wydziale Artystycznym UZ.
2000-2003 współorganizator i organizator działalno-
ści Galerii Pracownia Wolnego Wyboru (PWW) Kate-
dry Sztuki i Kultury Plastycznej UZ, ul. Wrocławska
7 w Zielonej Górze; 2003-2009 opiekun Koła Nauko-
wego PWW Wydziału Artystycznego UZ (działalność
wystawiennicza Galerii PWW w Zielonej Górze)

Zajmuje się fotografią, wideo, obiektem, instala-
cją.

sacrum, pojawia się nadzieja - poprzez wiarę. Ale obraz to dopiero początek opowieści.

Po lewej stronie od wejścia zwisa z sufitu dziewięć na-
uszných słuchawek. Dzięki konieczności ich założenia,
w prosty sposób Kardasz przenosi nas w przestrzeń pry-
watności. Mamy do czynienia z dźwiękiem intymnym, nie
przeznaczonym do szerokiego odbioru. Sam gest nałożenia
słuchawek odcina nas przecież od otoczenia, zwiększa sku-
pienie, podkreśla istotność informacji odbieranych przez
uszy. Artystka monopolizuje nasz słuch, pozbawiając do-
stęp do naturalnych dźwięków zewnętrznych, narzucając
jednocześnie przez siebie zbudowany przekaz. Izoluje od-
biorcę. Słuchawki sprawiają, że nie dzielimy z nikim innym
słyszanych dźwięków, tak jak nie możemy mieć pewności,
czy inni słyszą to samo. Dzięki izolacji doświadczamy ob-
cowania z informacją - swojego bycia jeden do jeden.
Mamy więc bycie „wsobne”, charakterystyczne dla komu-
nikacji dźwiękowej - zawsze rozgrywającej się w czasie
teraźniejszym. Wrażenie intymności pogłębia sam rodzaj
dźwięku - nagrane odgłosy życia codziennego - zmywanie
naczyni, szmer radia, szum uliczny. Odgłosy tak powszednie,
że właściwie niesłyszalne, zostały wyizolowane i „podane”
przez artystkę. Z jednej strony dzięki temu zabiegowi ich
monotonia staje się znacząca. Słuchawki jeszcze bardziej
podkreślają ich istotność, domagają się skupienia, zamy-
kając odbiorcę w przestrzeni dźwięku. Z drugiej strony,
naturalność dostarczonych dźwięków, ciepło idące za roz-
poznaniem, sugeruje pewną bezpieczeńność, brak potrzeby
zachowania czujności. Pozwala słuchającemu na osunięcie
się w bycie, w jego najprostszym, nie do końca świadomie
przeżywanym wymiarze. Podana przez uszy - zatem przez
kanał dla naszej wzrokocentrycznej percepcji świata po-
boczny - dźwiękowa codzienność, jest i jednocześnie nie
jest obecna - pojawia się na krańcach uwagi i natychmiast

odchodzi w niepamięć. A przecież ona również składa się na
nasze życie, tworzy świadomość świata. Być może właśnie
po to, by wyrwać odbiorcę z letargu - niczym uporczywe
memento nieprzewidywalności losu - co kilka, kilkanaście
sekund nad spokojne falowanie powszednich dźwięków
wybija się uporczywe, wyraźnie słyszalne szczekanie psa.
Domaga się uwagi, wyrwa z nieświadomości bycia, ataku-
je. Przenosi odbiorcę ze sfery monotonii w sferę bytowości
- już nie bycia jedynie, a nieodparcie związanego z napię-
ciem uwagi, przeżywania.

Podobnie jak czarny, miękki futrzak dookoła nagrobka,
tak i hałaśliwe ujadanie zwierzęcia ma za zadanie pobudzić
odbiorcę, wkraczając w jego przyzwyczajenia. Kamienne,
zimne memento śmiertelności zostaje oswojone, zmiękczo-
ne, przyjmujemy ten zabieg może nawet z ulgą. Miętkość
uspia, czyni nie-bycie czymś akceptowalnym, sugerując
kontynuację. „Futro” - sierść ma w sobie jakąś pierwot-
ność, przytulność. Jego zwierzęcy aspekt sprowadza się ra-
czej do wymiaru przytulanki niż ostrzeżenia. To sfera zapo-
mnienia, miękkiego osunięcia się w nie-bycie. Natarczywe
szczekanie psa, wybijające się ponad ciepło bezpiecznej,
znanej powszedniości ma raczej odwrotny skutek - irytuje,
ale i pobudza, wyostrza zmysły. Jest przywołaniem, kłuje
jak szpilka rozpoznania w morzu zapomnienia.

To wyostrenie percepcji jest nam potrzebne dla odbioru
trzeciego elementu instalacji. Na podłodze galerii artystka
umieściła duży na kilka metrów napis. Został wygodnie zwró-
cony przodem do zawieszonych słuchawek, tak by można było
go odczytać, nie rezygnując z dźwięków. Kardasz zastosowa-
ła proste liternictwo, pogrubioną, w założeniu czytelną ma-
juskulę. Ale tekst, wykonany z transparentnej, błyszczącej
folii, zaledwie skłania się do istnienia, jest ledwie widoczny.
Jego odczytanie nie jest pewne, musimy polegać bardziej na
skojarzeniach, pamięci niż na wzroku. Możliwość zobaczenia
pojawia się jedynie w interakcji z przestrzenią rzeczywistoą
- odbiorca musi spojrzeć na podłogę pod odpowiednim ką-
tem, zbudować sytuację, w której w literach odbijają się
światła galerii. Zatem sfera rzeczywistości, tej zewnętrznej,
fizycznej rzeczywistości, dopiero pozwala stworzyć nam ja-
kiś punkt odniesienia, pozwala odczytać przesłanie i zara-
zem tytuł instalacji: „Jak to jest nie być”. W tej symbiozie
między ledwie widocznym tekstem a budującym go przez
odbicia otoczeniem, po raz kolejny powraca refleksja nad
głównymi wątkami pracy. Jesteśmy budzeni alegorią przypo-
mnienia - rozpoznania, jaką jest ujadanie psa. Stoimy twa-
rzą w twarz z gładkością pozbawionych napisów kamiennych
tablic - niepamięcią, podkreśloną dodatkowo przez miętkość
otulającego sztucznego futra. Różność doświadczeń, to co z
nich umyka w zapomnienie, sam rdzeń jakim jest utorność
odbioru świata - wszystko to składa się na naszą indywidual-
ność. Jednostkowość życia, którego nie da się przekazać po-
przez geny, które dla tego świata nieodwołalnie ulega zatra-
cie w momencie śmierci. Pojawiający się i nikiący napis pod
stopami - niczym żałobne epitafia wmurowane w posadzki
gotyckich kościołów - uświadamia jednocześnie naszą bezsil-
ność wobec śmierci, jak i nadzieję jaką niesie żywa pamięć
zewnętrznego świata. I zostawia nadzieję, poprzez odnośni-
ki do religii, ale i, przewrotnie, poprzez miękkie futrzane
oswojenie kamienia, że dowiemy się kiedyś, jakąś cząstką
świadomości siebie, jak to jest nie być. ■

JAK TO JEST NIE BYĆ

Helena Kardasz
Galeria Sztuki „Wieża Ciśnień” Konin
8 kwietnia - 7 maja 2011

Jarosław Łukasik

> **Malarstwo Normana Smuźniaka, czyli niebo (lub piekło) widziane od „środka”**

Fragment tekstu *Malarstwo Normana Smuźniaka, czyli niebo (lub piekło) widziane od „środka”* z katalogu do wystawy *Parfum* (Galeria Sztuki w Legnicy, 15.04-01.05. 2011r.) Normana Smuźniaka

Obraz jest przestrzenią dla różnych miejsc i zakamarków ludzkiej wyobraźni. Lecz czym była by wyobraźnia bez inspiracji rzeczywistością rzeczy; czym było by widzenie, gdyby nasz świat pozbawiony był obiektów do oglądania? Odpowiedź jest prosta: byłby tym, co zechcemy zobaczyć lub widzimy, w malarstwie Normana Smuźniaka.

Jeżeli piekło (lub niebo) swych emocji artysta zmateriałizował w formie obrazów o różnej wielkości to i tak wiemy przecież, że są to jedynie wycinki, fragmenty twórczego kosmosu. Droga, jaką sobie Norman Smuźniak wyznaczył w malarstwie nie opiera się na współrzędnych geograficznych obecnie panujących mód i trendów w sztuce. Nie jest też szlakiem biegnącym z punktu do punktu. To ruch jednoczesny w wielu kierunkach.

Ostatecznie, twórczość Normana Smuźniaka przypomina dotykanie płaszczyzn obrazu skłębionej chmury doznań, w której nie ma jakiegos uprzywilejowanego kierunku, sposobu rozumienia, odczuwania. I jak każda chmura ujawnia przed nami jeden prosty fakt: niebo (lub piekło) widziane od środka nie ma „góry” i „dołu”, nie ma swego dna. Czasami wydaje się, choć tego nie wiemy, że Norman za nim tęskni. Tak jak się tęskni za punkiem podparcia.



NORMAN SMUŹNIAK „SPACEFACE”, FRAGM., 100 X 70CM, TECHN. MIESZANA NA KARTONIE, 2005

