

WIADOMOŚCI WYDZIAŁOWE

WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY

47 GALERIA grafiki Biblioteki Sztuki

ZBIGNIEW SAŁAJ

> IN TRANSITU.

Od przejścia do uczestnictwa.

Rzecz o przedmiocie przeformowanym.

Najciekawsze inspiracje zaistniałe w czasie mojego dzieciństwa powstały w wyniku obserwacji ulotnych zjawisk, ich transformacji i z przekonaniem stwierdzam, że ważną częścią dialogującą tak z twórcą jak i z uczestnikiem-obszernikiem jest to, co odbywa się w trakcie powstawania nowej rzeczywistości, niezależnie od początku i końca. Ciekawość procesu dała początek wszystkim dynamicznym i mobilnym pojęciom w historii sztuki odtąd z zapisem filmowym.

Na pokazy zatytułowane „In transitu” składa się kilka projektów, które realizowane

były w zróżnicowanych przestrzeniach oraz geograficznie miejscach, w okresie od 2000 do 2006 r. Ze względu na celowo używany do aranżacji nietrwały materiał, większość pokazów wykazywała oznaki przejściowości oraz efemeryczności.

Temat „In transitu” zaczerpnięty z języka łacińskiego, w dosłownym tłumaczeniu znaczy „w przejściu” i trafnie określa obszar, którym zajmuję się od kilku lat, a w odniesieniu do pierwszych publikowanych eksperymentów w papierowym medium, kilkunastu lat. W pokazach z tego okresu najczęściej używanym tworzywem był zwykły, zadrukowany papier, ujawniający interesujący mnie, współczesny kontekst kulturowy. Zadrukowane kartki papieru, same w sobie są tym, czym w codziennej, użytkowej rzeczywistości. Chcąc z tego materiału stworzyć nową figurę, należy dokonać zmiany w obowiązującym każdego z nas, niepisany kodeks kulturowy. Ingerencja w zastany, często tradycyjny zespół znaczeń, po to, by doprowadzić do procesu przemiany zwykłych przedmiotów w niezwykle, wyrasta raczej z dialogu z tworzywem, porozumienia z nim, aniżeli dyktatu, gdzie transformacja dokonuje się już na poziomie wybranego materiału. Respektowanie „logikonu” materii, otwiera drogę do „bycia - w możliwości”, czyli osiągnięcia stanu gotowości przeformowania określonej rzeczywistości.

Podczas akcji plenerowej w Lille „Natura-Kultura” z 1997 r., przecinając rzędem papierowych kolumn hałdę kopalnianą, zastosowałem znaczenie „przejścia”, mimo to, po raz pierwszy nazwy „In transitu” użyłem na przetłumaczenie 1999

i 2000 r. do określenia specyficznej instalacji „wstawiania kolumny”, zrealizowanej w bielskim BWA. Kilkanaście papierowych słupów posłużyło mi do przestrzennego zwizualizowania sytuacji „przejścia”, począwszy od elementów leżących na podłodze, poprzez stopniowe ich podnoszenie, podpierając je o siebie, aż do osiągnięcia pozycji pionowej, przypartej do ściany. Rok później, cykliczny pokaz „Kwadrat”, organizowany w czterech miejscach państw Układu Wyszehradzkiego: Bielsku Białej, Ostrawie, Czadcy i Szolnoku stał się dobrym pretekstem, do kontynuowania wcześniej, zaledwie zasygnalizowanego tematu. Ideą przedwodzią wszystkich pokazów było wykorzystanie w każdym z nich tych samych modułowych elementów papierowych do zbudowania czterech różniących się między sobą utworów z gatunku „Site Works”, tworzonych w zależności od specyfiki charakteru zastanych miejsc. Modułowe elementy to walce wykonane metodą kolejno zaginanych do środka, pojedynczych, papierowych kartek z zadrukowanych prospektów reklamowych. Format arkuszy decyduje o przekroju i wysokości modułu, a liczba złożonych ze sobą walców o wysokości kolumny. Współzależność złożenia papieru z zadrukowanymi powierzchniami, potęguje w rozczłonkowanych formach optyczne złudzenie rytmicznego ruchu. Zastosowana logika składania papieru w wyniku, której kartka przekształca się w przestrzenny moduł walca stwarza gotowe elementy do budowy kolumny, stanowiącej jeden z fragmentów całego utworu. Ważnym punktem decydującym o charakterze instalacji, nadającym jej sens ścisłego przylegania do intencji tematu jest aranżacja, czyli relacja użytych elementów do przestrzeni oraz to, czy kolumny stoją, leżą, przechylają się, czy może lewitują. Najczęściej o wiele wcześniej przed montażem, znając parametry ekspozycyjnej przestrzeni, wykonuję projekt całego układu.

Kolejnym, elementem użytym do aranżacji, ważnym ze względu na jego osobliwe właściwości, odkryte podczas eksperymentów w okresie dzieciństwa, jest wyciągnięty z pop-kultury, ornamentalny wałek malarski, do niedawna używany do zdobienia ścian, jako rodzaj pratapyty. Już kilkukrotne nałożenie na siebie powtarzalnych znaków za pomocą tego narzędzia, tworzy rodzaj trójwymiarowej iluzji materii. W wydrukowanym na płaszczyźnie, dwuwymiarowym śladzie jest ta sama powtarzalność jak w przypadku budowy z zadrukowanego papieru trójwymiarowej, modułowej kolumny. W tym złożeniu pojawia się interesujący dialog formalny, rodzaj gry pomiędzy rzeczywistością i iluzją, gdzie jedno wnikając w drugie zatracza się w sobie, a przede wszystkim w poczuciu nierealności zatracza się widz. Wspomnę w tym miejscu realizację malarską w krakowskiej galerii „Potocka” z 1997 r. zatytułowaną „Na zewnątrz i wewnątrz”, gdzie na białe ściany i sufit pomieszczenia, nałożyłem kilkanaście warstw ciemnoszarego ornamentu. Płaskie ściany wnętrza galerii zostały przeformowane i zmieniły się w ruchliwą dla oczu widza, „dendrologiczną” strukturę.

W monumentalnej realizacji towarzyszącej wystawie „Anatomia momentów” w Marifred, w Szwecji z 2003r. wykorzystałem te same, cylindryczne moduły. 69 czterometrowych, papierowych kolumn zwisając pionowo spod sklepienia sufitu nawy głównej Grafikens Hus, huštało się kilkanaście centymetrów nad powierzchnią podłogi, two-

rząc wraże- nie gęsto zadrzewionego "lasu". Puste miejsce w środku instalacji, paradoksalnie dawało schronienie w kulturowym gąszczu informacji. Obracające się cylindry skonstruowane z atrapowego materiału, jakim jest zadrukowany papier, swoją budową i wyglądem przypominały pionowo połączone z sobą, modlitewne młynki tybetańskie. Krawędziowo zmultiplikowane złożenia przypadkowych fragmentów zdjęć i tekstów, diametralnie zmieniły wizualny przekaz wyjściowego materiału użytego do konstrukcji, a dodatkowy czynnik wprawiający całość w ruch obrotowy, wprowadzał widza w przestrzeń kontemplacyjną. Wcześniejsze monumentalne realizacje, poza papierowym labiryntem, zbudowanym do wystawy "Quadrat" w Bielsku Białej, zestawione z instalacją w Grafikens Hus, nie sytuowały uczestników w tak bezpośredniej, dotykowej relacji w stosunku do zaaranżowanego obiektu. Tutaj widz przedzierał się przez zawieszony, gęsty system okręcających się kolumn i walczył z realnym naporem długich "grawitonów". Nie żyjący już twórca happeningu Allan Kaprow w akcji "gaz", brnął wraz z uczestnikami przez niekończącą się masę piany. Dygresja dotyczy pełnego uczestniczenia w wymiarze, tworzonej przez artystę "rzeczywistości". Od partycypacji do przejścia zaledwie mały krok, a uczestnictwo warunkuje "przejście". Drugi, równoległy pokaz towarzyszący wystawie "Anatomia momentów" wymagał od widzów czynnego udziału w żywym procesie tworzenia obrazu. Skonstruowany przeze mnie "translator", to urządzenie elektryczne transportujące białą taśmę o długości ok. 8m., która zapętłona na dwóch rolkach, cyrkulując między nimi, mogła być zadrukowywana w nieskończoność. Po uruchomieniu urządzenia, watek malarski bez przerwy nakładał na obracającą się w kóło taśmę te same znaki, aż do utraty ich czytelności. Uczestnicy mogli kontrolować całość np. zmieniając kolor dolewanej farby, wtedy cały proces

zaczynał się od nowa. Wśród zainteresowanych transformacją, obserwowałem zaskoczenie realnością budującego się "teraz", poczucie uczestniczenia w alchemicznej tajemnicy przemiany, stawania się, bez początku i końca. Pojawiła się ważna przestrzeń kontemplacyjna.

Tuż obok "translatora", zaproszony DJ, używając analogowej płyty tworzył nowe byty dźwiękowe, dając jednocześnie podkład muzyczny pod drukowany obraz. Innym przykładem wykorzystania "translatora" do przeformowania wyjściowego znaczenia była zrealizowana w 2002 r. podczas trwania Inowrocławskiej wystawy "To samo, tożsamość", praca zatytułowana "Kopernik". Wizerunek astronoma wiele razy nakładany na siebie, stopniowo się zadrukowywał. Po dłuższym czasie nawarstwiania się rysunku powstał czarny pas z dużą ilością białych punktów. W konsekwencji dalszego drukowania stopniowo znikły również białe punkty pozostawiając obserwatorów w obliczu przemieszczającego się pasa czarnej otchłani Universum.

Przez ostatnie trzy lata realizowałem serię prac, roboto nazwanych "biblioteką indyferentną", na którą składa się wiele pojedynczych form papierowych dających się przekształcać w obrębie ich autonomicznego obszaru. Idea "form indyferentnych" zrodziła się z analizy współczesnych zachowań społecznych a źródło wizualnych analogii znajduje się w doświadczeniach z okresu dzieciństwa. Obserwacja podczas orki obojętnie wywracających się skib ziemi za lemiem pługa, bezpośrednio zainspirowała mnie do przełożenia obszaru zachowań na język plastyczny. Zbudowałem zwarte obiekty w postaci papierowych brytów. Klejone na krawędziach, za każdym razem przyjmują inną formę w zależności od ich ustawienia oraz kształtu podłoża. Niektóre z nich idealnie wyglądzone prowokują do dotykania, głaskania, inne wymagają użycia siły, po to by przemieścić cielesne warstwy papieru i przeformować poprzedni kształt



w nowy. Widoczne na ich powierzchniach szare warstwy, to ujawniona w wyniku przecięcia papieru struktura nawarstwionego tekstu. Budowa wewnętrzna przedmiotu warunkuje jego wizerunek zewnętrzny. W tym znaczeniu pojęcie atrapy można odnieść tylko w stosunku do przedmiotu o amorficznej budowie. Ryza papieru zadrukowana ważnymi społecznie tekstami zostaje przekształcona w "formę obojętną". Zrealizowany cykl fotograficzny "homoteka obojętna" zainspirowany został podobnym obszarem i dotyczył zabiegów dokonywanych na sobie. Plenerowe eksperymenty na równinnych Kujawach dostarczały mi specyficznych doznań. Na przykład podczas silnych wiatrów ubierałem na siebie o wiele za dużą ojcowską kapotę i jak żagiel wystawiałem się na działanie porywającej sily. W efekcie bohaterskiej walki najczęściej zostawałem wyrzucony i zbesztany z czarną ziemią. Kilka razy udawało mi się przez chwilę utrzymać ciało w pozycji przeczącej prawu grawitacji. To były moje małe zwycięstwa, które być może przyczyniły się do sformułowania idei "homoteki obojętnej". Cztery fotografie przedstawiają naturalnej wielkości moją postać w momencie niemożliwego odchylenia ciała od pionu, upadki do przodu, do tyłu i na boki. Obojętne pozy wobec ściśle obowiązującej reguły grawitacji.

Do wszystkich wcześniej opisanych sytuacji dodać należy jeszcze jedną, zabawową. Tuż obok ścisty konstrukcji pojawia się lekkość, rodzaj żartu, jako niepisana zasada równowagi. Tam gdzie pojawia się wzniosłość, pojawia się groteska. Obiekt metaforyczny jest jednocześnie przedmiotem zabawą. Ekspresja niektórych obiektów oparta na konstrukcjach conceptualnych jest tyleż poważna, co postępująca się zaskoczeniem i ludycznym oszukiwaniem zmysłów. W czynności malowania obrazu walceniem malarskim, mieści się nuta ironii na temat unikatowego i genialnego dotknięcia pędzla malarskiego demiurga. Zawsze tam gdzie pojawił się ruch, czyli przemieszczenie się wątku danej rzeczywistości następowała ciekawa prowokacja wizualna. Zabawa zabawą pozwala uciec dziecku od oswojonej, statycznej i nudnej rzeczywistości. Jej właściwości umożliwiają szybką, wizualno-mentalną przemianę przestrzeni i prowokują do odkrywania świata, umożliwiając przeformowanie granic własnej racjonalności.

G A L E R I A g r a f i k i B i b l i o t e k i S z t u k i

W ramach Festiwalu Nauki, Zielona Góra 2009 Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki zaprasza w poniedziałek 8 czerwca:

48

> godz. 9.00 wystawa - prof. Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego ... czeskie wiersze ... inne ...

oraz wykłady:

> godz. 10.00 - prof. Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, Kilka uwag o malarstwie i malowaniu,
> godz. 12.00 - dr hab. Alicja Lewicka-Szczegóła, Eksploracja problemu światła w instalacji artystycznej,

> godz. 16.30 - dr Lidia Głuchowska, 300 lat polsko-niemieckich związków artystyczno-literackich.

Janina Wallis

>> INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH

LIDIA GŁUCHOWSKA

> Mała apokalipsa i mała stabilizacja. Jarka Łukasika „Obrazy nieostatnie”

Galeria Pro Arte, Zielona Góra, 24.04.-5.05.2009

„Ostatnie płótna Jarka zaskoczą nawet wiernych wielbicieli jego twórczości. Eksplozja barw - wulkaniczny oranż, rozedrgany turkus i lazur, soczyste, nasyczone słońcem zielenie, feeryczny odrealniony róż. I światło, silniejsze niż kiedykolwiek wcześniej, rozmiękczające tak ostre jeszcze niedawno formy. Gdzieś powraca i gest, ekspresyjny dukt pędzla, niegdyś uznawany za *differentia specifica* jego twórczości, z czasem wyraźnie zredukowany. Wszystko to, częściej niż sceptycyzm, konotuje pełnię i optymizm. Czyżby w przeszłość odchodziła epoka bezkresnych szarości, agresywnych czerwieni i rytmicznej sekwencji zimnych kobaltów?

Z pozoru chłodne i hermetyczne, obrazy te określa *coincidentia oppositorum* - dysonans intelektualnej dyscypliny i liryzmu, oszczędnych w walor, matowych płaszczyzn i fluorescencyjnie połyskujących detali, zwartej kompozycji i rozległych przestrzeni, budowanych na kontraście geometrycznych plam i niespodziewanych w tym kontekście organicznych form - jakby z innego ontologicznie porządku.”

O „ostatnich” płótnach Jarka pisałam przy okazji wystawy w poznańskim Arsenale jesienią 2007 roku. Tymczasem, jakby z przekory wiosną 2009, w zielonogórskiej galerii Pro Arte Jarek postanowił pokazać „Obrazy nieostatnie”...¹ Jak sugeruje tytuł - wystawa ta daje wgląd w traktowaną na wpół serio prywatną eschatologię malarza.

Prolog ekspozycji tworzy sekwencja czterech płócien epatujących poetyką zgrzytu. To gabinet tortur - nokautujące odbiorcę imaginacyjne wizje samobójstwa, ironiczna kontemplacja *autodafé*, ukazanego z przy-

> Dr Jarosław Łukasik jest adiunktem w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego. Uzyskał dyplom w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (dziś ASP), w pracowni krakowskiego mistrza sztuki conceptualnej i malarza, Prof. Jerzego Kałuckiego w roku 1995. Od początku swej działalności twórczej, łączył ją z praktyką dydaktyczną na naszej uczelni. W 1993 otrzymał nagrodę czasopisma Format dla Młodych Krytyków Sztuki, a w roku 2004 był stypendystą Fundacji Promocji Sztuki powołanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

mrużeniem oka, wolnego od patosu. To do bólu rzeczowy katalog potencjalnych form samozagłady, pełen subtelnych półtonów.

Fortissimo na wstępie to wanna krwi ukazana „Po wszystkim” (2008), zielonym cieniem odgradzona od oswojonego świata. Dysonans. Pierwszy akt śledztwa.

Naprzeciw niej - „Autoportret pośmiertny” (2008) - ciemna plama cienia o amebowatym kształcie - i - różowe (!) kapcie - *pars pro toto* małej stabilizacji. Tło żółte jak pokój van Gogha na moment nim zagarnął go obłąd.

Tuż obok stryczek, cień wisielca w pośmiertnych drgawkach i pomarańczowe siedzisko stołka - oglądany zza węgła kadr filmu - „Po zeskoku taboret się przewrócił” (2008). Sfera cienia, mrok czy - jak twierdzi autor - „czkawka po szarościach”, szarościach sprzed lat z jego „szarych obrazów ze szczeliną światła”.

Jako kontrast, na prawo - plama oranżu, a na niej kropla krwistej czerwieni i cienka czerwona linia - „Ostatni tramwaj” (2008) - monochromatyczne płótno z Rodczenkowską perspektywą *au rebours*. Tramwaj ten ogląda się bowiem nie z dołu, lecz z góry, z parapetu okna, tuż przed skokiem....

Kolor i „montaż atrakcji” uwodzą na równi już od wejścia do wnętrza. A jednak jego aranżację organizują nie tyle formalne walory prac, ile rytm konstruowanej we wnętrzu literackiej niemal opowieści. Po Horacjańsku milczący dramat malarstwa (w myśl zasady *ut pictura poesis*...) konkretyzują wymownie znaczące tytuły i treści powstające na styku poszczególnych prac, jako subtekst obecne w całej wystawie. Tę metodę prezentacji autor nazywa narracją addytywną. Niekanonicznie? Być może. A może w istocie kształtuje swój podzielony na kwatery obrazów wizualny komunikat jako czaso-przestrzenne *continuum*.

Choć autokomentarz artysty traktować należy jak tekst do interpretacji, nie zaś wykładnię jego dorobku, warto przytoczyć fragment sformułowanej przed wernisażem obecnej wystawy wypowiedzi Jarka Łukasika, ujawniającej jego perspektywę twórczą. Artysta nie kryje podtekstów autobiograficznych swego malarstwa:

„Kolor jest istotą malarstwa, dzięki niemu ono istnieje, tak jak dzięki wodzie istnieć może życie. Pasjonuje mnie narracja życia jaką daje mi malarskie opowiadanie o sobie poprzez kolor mojej zewnętrznej i zarazem wewnętrznej rzeczywistości. Nie ma w niej jednego kierunku czy puenty. Ona, puenta jest każdorazowo domniemaniem, ufundowanym na intuicji, której pesymizm skrywa się pod kolorową maską obrazu. (...) Moje malarstwo dedykuję tym, którym jest gorzej, bo widzą więcej. Pod warstwą koloru i światła dostrzegają trwanie jako dążenie ku przyszłości z napisem „koniec”. Im dalej w lata tym napis bliższy, żywszy, wyraźniejszy.”²

Malarstwo to jest więc rodzajem pamiętnika, zawierającego nie tylko dokumentację rzeczywistych, minionych wydarzeń, lecz i wizjonerskich prognoz czy przeczuć. To jakby konstruowany na zasadzie korespondencji grafemu i obrazu niemy dramat, którego rytm wyznaczają retrospekcja, retardacja i repetycja.

Akt 1 wystawy ukazuje transgresje - polityczne i erotyczne - chłód, półotwarte drzwi, puste korytarze - bezludne i jakby nieludzkie przestrzenie - utrwalone w pracach sprzed dwóch-czterech lat (2005-2007). To wgląd w makro i mikrokosmos, polityczny komentarz na marginesie prywatnego uniwersum - dokument alie-nacji.



JAROSŁAW ŁUKASIK „PO WSZYSTKIM” - OLEJ, PŁÓTNO, 90 X 140 CM, 2009

Akt 2 stanowi prywatną wykładnię małej stabilizacji. To triada obrazów opresyjnego osaczenia i namiętności wprowadzonej do temperatury pokojowej. Hipotetyczna rekonstrukcja chronologii sygnalizowanych zdarzeń odpowiada układowi płócien na ścianie. To po pierwsze - „Spotkanie” (2008) - dwie pary kapci po dwóch stronach domowego dywanika - echo erotycznego dialogu. A same kapcie? - to reminiscencja Łukasikowych „Ciepłochodów” sprzed lat (2003) - metonimia oswojenia, „udomowienia”, dusznej przytulności. W redakcji Anno 2008 jest jednak *novum*, łamiące jednoznaczność pierwowzoru. Dywanik podrywa się ponad ziemię, jak w baśni z tysiąca i jednej nocy, lecz jeden z łączków jak w letargu uparcie trwa ponad nim, wstrzymując się z krokiem we wspólne życie. To jakby reminiscencja sytuacji z obrazem nieosiągalnego „Stołu dla państwa Hopperów” sprzed trzech lat (2006). Lewitujący obrus i lewitujący dywan to (skazane na porażkę?) próby syntezy pragmatyzmu i marzenia. Wahanie, przyczajenie, przeczność. Akcja zawieszona.

Tuż obok „Kawa i papierosy” (2008) na jaskrawej makatce rozpostartej ponad zgrzytliwie konkretnym czerwonym stołem przed wygodną, zieloną sofą. Sofa ta - znak komfortu, wyparta obsesyjny dotąd *leitmotiv* twórczości Łukasika - krzesła czy agresywnie napierające na widza okaleczone ramiaki, symbol interakcji i konfliktów. Sofa jest obietnicą ukojenia, lecz dysharmonia barw makatki ściąga wzrok na nakrycie stołu - nie dla dwojga - demaskując złudność marzeń.

O pół kroku dalej - „Ołtarz hotelowy” (2008) - szklany ekran na stoliku - ambiwalentne signum współczesności. Telewizor to okno na świat, substytut kontaktów i prywatnych doświadczeń. Lecz telewizor nieczynny to synonim zamknięcia, a zarazem drwina z religii konsumpcji, żartobliwa profanacja i refleksja nad samotnością. Niby Witkacowskie barwy kompozycji - fiolet i morski turkus - rozbielone są do pastelu. Spokojny pokój w kojącej zieleni - wyspa samotności - oddział zamknięty.

Epilog ekspozycji ma dwie odłony. Pierwszą z nich tworzy finalny - ale nie zamykający - akcent tej narracji półgłosem - obraz na głównej osi wnętrza - „Perspektywa barowa” (2008). Ukazuje on plażę i przestrzeń marzenia, spowitą w lazur i amarant oniryczną wizję morza, wypierającą trywialną rzeczywistość oglądaną z okna dworcowego baru. Aura emanująca z tego płótna przywołuje na myśl niedawno powstałe elektryzujące płótno przedstawiające ławę w pociągu, spowitą w feerycznym różu światła („Bez tytułu”, 2007). Okno barowe i przedział drugiej klasy paradoksalnie ewokują sen o wolności. To metamorfozy rzeczywistości, przez moment oglądanej przez różowe okulary.

Druga odłona epilogu to zaskakujące widza *dejà vu* - tuż przy wyjściu z galerii. Przed oknem, za którym igra cień wiosennych liści, wpadający także do wnętrza - pojawia się jeszcze raz latający dywan (2008), unosząc szczęśliwie znajomą, lecz pojedynczą tym razem, parę kapci do innego świata - do krainy wytchnienia i wiecznych spełnień...

Magia zaklęta w formy

Oniryczna atmosfera wypełnia całą przestrzeń tej przedziwnie uwodzicielskiej ekspozycji. Dominuje tu poetyka pustki, magiczny realizm à la Giorgio Morandi czy Wilhelm Hammevsøej. To imaginacyjna przestrzeń przesycona rozproszonym światłem, rozbijającym kontur materialnego konkretnego. Cień rozmięka się z konturem przedmiotu, usamodzielniając się od niego i przecząc potocznemu do-

świadczeniu percepcji natury. Staje się jest substytutem ramy i wyrazistego kadru, akcentującym formalne i ideowe dominanty, czy też pogranicza rzeczywistości i onirycznej wizji.

Głębię w tych obrazach podkreśla nie światłocien, lecz kolor. Perspektywa jest arbitralna i nienaukowa. Wewnętrzny impuls góruje ponad regułą *costruzione leggittima* Albertiego. Natrętny do niedawna w malarstwie Łukasika geometryczny raster, systematyzujący rzeczywistość w rytm pitagorejskich figuracji i alchemicznych formuł - jak się zdaje - znika stąd ostatnio ustępując miejsca organicznym formom. Czyżby świadomy *retour à l'ordre* po konstruktywistycznych eksperymentach?

To prace surowe w formie, gruzłowe fakturalnie i młode duchem. Powstają kompulsywnie - jak wyznaje sam autor - natogowo: „Obrazy duże i małe, obrazy malowane długo lub tylko chwilę, doraźnie leczą mnie ze smutku. Są jak alkohol, po którym zawsze mam kaca. Ale jako uzależniony, nie potrafię inaczej myśleć o swoim życiu jak tylko poprzez kadry następných obrazów.”³

Żmudny, refleksyjny proces koncepcyjny kończy nagła, spontaniczna eksplozja malarskich wizji i optymistycznych barw. Jak *Opus quinque dierum* Dürera - jedna z renesansowych fascynacji autora - obrazy te dokumentują przełamywanie ograniczeń tworzywa. Lunatyczna aura i nokturnowe odrealnienie nie są w nich bynajmniej przypadkiem. Powstają bowiem w nocy, jak ekran filtrując koturnowe uniesienia i emocje. Stąd i kontur rzeczywistości rozmyty przez sztuczne światło znikąd - wskazujące na drugie dno trywialnych sytuacji.

Na pozór panuje tu poetyka dokumentacji, autor stroni jednak od arbitralnych rozstrzygnięć, traktując uwieczniane fakty (czy imaginacje) z przymrużeniem oka. Dokument ten bliższy jest zatem surrealistycznej niż hiperrealistycznej, parafotograficznej wizji. To polemika z voyeurystycznym duchem postnowoczesności, niwelującej intymność i bezpośredniość doznań, w której wszystko trzeba utrwalić i podejrzeć w internecie.

Przekora i żart, sublimacja i *understatement* wytłumiają lęk. Pozornie beztroska zabawa kolorem skrywa refleksję i autoironiczną zadumę. Efektem tej wirtuozerskiej strategii komponowania form i aluzji są świetliste wizje oglądanych z dystansu, oswojonych tragedii i barwne preparaty cierpienia, kontrolowane jak śmierć kliniczna.

Światło, kolor i baśniowa aura na podszewce z codzienności mają tu moc narkotyczną, odurzającą, znieczulającą, wciągającą do intelektualnej i estetycznej gry. Budzą tęsknoty jak malarskie ekwiwalenty wielkiej mentalnej podróży -- „Perspektywa barowa”, „Ołtarz hotelowy”, i ... „Ostatni tramwaj”.

To malarstwo rzeczy pierwszych i rzeczy ostatnich.
Obrazy wystudzonych namiętności.

PRZYPISY:

¹ Por. Lidia Głuchowska: Genius loci - Jarka Łukasika Miejsca osobiste. Uniwersytet Zielonogórski, nr 156-157/2007, s. 27-29.

- Lidia Głuchowska: Amor vacui (?) i coincidentia oppositorum. Jarek Łukasik. Obrazy z lat 2006-2007. W: Jarek Łukasik - Miejsca osobiste. Galeria Arsenał. Poznań 2007, s. 1-26.

² Jarek Łukasik: Obrazy nieostatnie. Puls. Zielona Góra, 19.04.2009; www.zpap.zgora.pl.

³ Jarek Łukasik: Obrazy nieostatnie, op. cit.

LIDIA GLUCHOWSKA

> Awangarda i Epilog. O prezentacjach sztuki na wystawie „My, berlińczycy/ Wir Berliner. Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa”

Jeszcze do 14 czerwca w Muzeum Miejskim w Berlinie (Stadtmuseum) trwa wielka wystawa poświęcona polskiej obecności w społeczno-politycznym i kulturalnym życiu obecnej stolicy Niemiec od XVIII wieku do dziś. Oprócz scen skoncentrowanych na historii i polityce, zwiedzić tam można bogate w źródłową dokumentację i ciekawe pod względem scenograficznym sale poświęcone filmowi, teatrowi, nauce czy literaturze. Sztuka dawna prezentowana jest w scenach „Prolog”, „Rodzinna Europa” i „Historyzm”. Sztuce dwudziestowiecznej, traktowanej jako autonomiczny komunikat, nie zaś jako dokumentacja losów jednostek i społeczności, poświęcono natomiast dwie obszerne prezentacje. Pierwsza z nich, dwuczęściowa sekcja „Awangarda” („Ekspresjonizm” i „Konstruktywizm”), prezentowana w Ephraim-Palais, w historycznej dzielnicy Berlina - Nikolaiviertel, omówiona została w poprzednim numerze naszego pisma.

Druga sekcja wystawy „My, berlińczycy”, skupiona na polskiej awangardzie w Niemczech mieści się w osobnym budynku Muzeum Miejskiego, nieco tylko oddalonym od Ephraim-Palais. Jest to „Epilog” w Märkisches Museum, ukazujący subiektywnie wybrane, choć bez wątplenia wyraziste, zjawiska polskiego życia kulturalnego w Berlinie w ciągu ostatnich trzydziestu lat. Mieszka i tworzy tam dziś wyjątkowo wielu artystów o polskim rodowodzie. Nie sposób więc zaprezentować wszystkich. „Epilog” ukazuje więc nie niekończący się katalog nazwisk, lecz to, jak ewoluowała definicja i autodefinicja przybyłych z Polski twórców w międzynarodowym środowisku obecnej stolicy Niemiec na przestrzeni lat. Dowodzi ona, że zwłaszcza wobec sztuk wizualnych, przyporządkowania narodowe nie zawsze się sprawdzają, gdyż sztuka często ma i powinna mieć charakter uniwersalny, choć oczywiście pewne jej cechy mogą wynikać z lokalnej specyfiki oraz aktualnych przemian społeczno-politycznych.

Istotne punkty orientacyjne w dziejach powojennego polskiego życia artystycznego wyznacza kilka dat - rok 1968, kiedy do Berlina przybyli jego pionierzy i przez lata najważniejsi animatorzy, Witold Wirpsza i Maria Kurecka, przelotem lat 1980/1981 związany z działalnością Solidarności, gdy podobną rolę odegrała graficzka, Helena Bohle-Szacki, kolejny przelotem polityczny w 1989 roku, przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w roku 2004 i wreszcie ostateczne otwarcie granic w wyniku tzw. porozumienia „Schengen” w roku 2007.

Po drugiej wojnie światowej na ograniczoną wymianę kul-

turalną między Polską a Niemcami, złożyły się przede wszystkim kontakty z twórcami w Berlinie Zachodnim. Intensywna migracja i turystyka w tym kierunku (NB głównie zarobkowa) związana była ze złagodzeniem przepisów wizowych około 1980 roku. Specyficzna sytuacja polityczno-kulturalna miasta podzielonego murem, „zachodniej wyspy” we Wschodnich Niemczech i socjalistycznej części Europy stwarzała, m.in. przez system stypendiów i udogodnień podatkowych szczególne warunki do rozwoju sztuki. Ze stypendialnego programu artystycznego DAAD (Niemieckiej Centrali Wymiany Akademickiej) w Berlinie skorzystali choćby tak znani twórcy z Polski jak Ryszard Fangor (1964), Roman Opałka i Karol Broniatowski (1976), Wojciech Bruszewski (1980), Jarosław Kozłowski (1984), Ryszard Waśko (1985), Paweł Althamer (2001), Katarzyna Kozyra (2003), Artur Żmijewski i Paulina Otowska (2007), a ostatnio Agnieszka Brzeżańska (2009). To m.in. ich dokonaniem poświęcona jest sala zatytułowana „Przegląd historyczny”, gdzie przypomniane zostały m.in. takie miejsca wystaw polskiej sztuki jak Polski Instytut Kultury, Dom Artysty Bethanien (Künstlerhaus Bethanien) (istniejący od 1987 roku), Galeria Klubu Inteligencji Katolickiej w dzielnicy Tempelhof (od 1987 roku), a spośród czy rzadko prezentowanych prac choćby rysunki erotyczne Jerzego Stajudy.

Inni artyści przybywali tam z początkiem lat osiemdziesiątych XX wieku, by kontynuować swą karierę, już po tym jak w kraju odnieśli swe pierwsze sukcesy. Należą do nich m.in. performerka Ewa Partum, założycielka pierwszej prywatnej galerii w Łodzi („ADRES”), istniejącej od 1972 roku, w której zorganizowała wiele wystaw, via mail-art utrzymując kontakt z przedstawicielami międzynarodowego ruchu fluxus i sztuki konceptualnej, wśród nich np. z Wolfem Vostellem, Johnem Cagem i Richardem Kostelanetzem. Od roku 1979 jej artystyczne interwencje - akcje, takie jak „Hommage à Solidarność” (1982/1983), fotografie i poezja wizualna wpiły się w nazbyt jeszcze wówczas w Polsce świeży, a przez to niezbyt zrozumiały i akceptowany, dyskurs feministyczny, który w Berlinie zyskiwał większy i zgodny z jej intencjami rezonans. Istotny wkład w berlińską panoramę społeczno-artystyczną wnieśli także rzeźbiarz Karol Broniatowski, autor powstałego w 1991 roku betonowego pomnika na rampie dworca towarowego w dzielnicy Grunewald upamiętniającego deportacje i eksterminacje 50.000 berlińskich Żydów w latach 1941-1945 - jeden z najważniejszych symboli Berlina, a także znany przedstawiciel polskiej szkoły plakatu, Jan Lenica, od 1986 roku profesor na Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych (Hochschule der Künste). Ten zmarły w 2001 roku w Berlinie artysta zasłynął również jako twórca eksperymentalnych filmów animowanych o specyfice bliższej „The Yellow Submarine”, jednak powstałych wcześniej niż słynny film grupy „The Beatles”.

Przedwojenną historię polskiej awangardy symbolicznie

>1



>2



określają losy polsko-niemieckiej pary artystycznej, Margarete i Stanisława Kubickich, których twórczość prezentowana jest w sekcji „Awangarda”. Dla awangardy powojennej istotne są dokonania innych artystycznych par - Rolanda i Alicji Schefferskich oraz Lexa i Jadwigi Drewińskich. Twórcy ci reprezentują różne dyscypliny artystyczne - fotografie, ceramikę, design oraz tkaninę artystyczną, jednak wszyscy, swą edukację artystyczną ukończyli w Polsce, a karierę rozpoczęli już w Berlinie. Z kolei grupę rozstawionych tam twórców-autodyktów reprezentują na wystawie Andrzej Nowacki, Lila Karbowska oraz Roman Lipski, wspierany przez słynnego kolekcjonera sztuki, Ericha Marxa, którego prace dokumentują krajobraz postkomunistyczny.

Z czasem decyzję o przybyciu do Berlina coraz mniej warunkowała ekonomia, a coraz bardziej otwartość i wielokulturowy charakter tej metropolii. Do najbardziej znanych przedstawicieli młodej generacji twórców, którzy odnieśli międzynarodowy sukces należą zapewne Sławomir Elsner oraz uczeń Georga Baselitza, Joachim Reck, którzy jeszcze jako dzieci przyjechali wraz z rodzicami do Niemiec Zachodnich, po czym trafili do Berlina. Działają tu też poszukując swej twórczej tożsamości, jeden z najbardziej znanych polskich fotografów, Krzysztof Zieliński, a także malarz i autor instalacji, Ryszard Górecki. Silne związki z Berlinem ma również uczestnicząca w licznych polsko-niemieckich projektach grupa URBAN ART.

Epilog wystawy „My, berlińczycy” sygnalizuje także rolę określonych galerii czy wystaw w kształtowaniu artystycznego profilu Polonii artystycznej w Berlinie. A że środowisko to częściej niż przez pochodzenie pragnie definiować się przez swe twórcze dokonania, wystawa raczej dyskretnie wskazuje

na polskość ich śladów w stolicy Niemiec. Istotny jest tu raczej artystyczny wymiar wkładu przybyłych z Polskich twórców w kształtowanie *genius loci* wielokulturowego Berlina.

Autorką dwuczęściowej sekcji Awangarda w Ephraim Palais jest Lidia Głuchowska. Epilog wystawy „My Berlińczycy” w Märkisches Museum poświęcony sztuce współczesnej przygotowała Anna Baumgartner. W artykule wykorzystano materiały prasowe jej autorstwa.

Wykład dr Lidii Głuchowskiej z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego na temat wystawy „My, berlińczycy/Wir Berliner. Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa” oraz polsko-niemieckich związków artystyczno-literackich w Berlinie odbędzie się w ramach obchodów Festiwalu Nauki w poniedziałek, 8 czerwca na Wydziale Artystycznym przy ul. Wiśniowej 10 o godz. 16.30.

ILUSTRACJE

1. SEKCJA „AWANGARDA” NA WYSTAWIE „MY, BERLIŃCZYCY”, KONCEPCJA I ARANŻACJA LIDIA GŁUCHOWSKA - WIDOK Z SALI EKSPRESJONIZMU NA SALĘ KONSTRUKTYWIZMU. NA PIERWSZYM PLANIE OBRAZY STANISŁAWA KUBICKIEGO „GDAŃSK” (1924) I „WIEŻA KOŚCIELNA NA TLE WCHODZĄCEGO SŁOŃCA” (1919), W TLE SŁUPY INFORMACYJNE Z REPRODUKACJAMI CZASOPISM, PLAKATÓW I FOTOGRAFII AWANGARDOWYCH, NA OSI „MANUFATURA” HENRYKA BERLEWIEGO (1924).

2. SEKCJA „AWANGARDA” NA WYSTAWIE „MY, BERLIŃCZYCY”, KONCEPCJA I ARANŻACJA LIDIA GŁUCHOWSKA - SALA KONSTRUKTYWIZMU. OD LEWEJ FOTOGRAMY ZNISZCZONEJ PRZEZ SA PRACY POLI LINDENFELDOWY „MATKA I DZIECKO” (OK. 1922), „GŁOWA KOBIETY” JEJ AUTORSTWA (RZEŻBA I FOTOGRAFIA), REPRODUKCJA FOTOGRAFICZNEGO PORTRETU STANISŁAWA KUBICKIEGO AUTORSTWA „DADAZOFA”, RAOULA HAUSMANNA, GRAFIKI I RYSUNKI JANKIELA ADLERA, JEGO OBRAZ „BŁOGOSŁAWIENSTWO BAAL SZEM TOWA” (OK. 1919), A TAKŻE, PRZESŁONIĘTY PRZEZ ZWIEDZAJĄCEGO COLLAGE ARTURA NACHTA-SAMBORSKIEGO „PORTRET ŻYDA CZYTAJĄCEGO GAZETĘ” (OK. 1921-25).

3A. KAROL BRONIATOWSKI, POMNIK NA RAMPIE DWORCA TOWAROWEGO BERLIN GRUNEWALD, 1991, FOTOGRAFIA KIMMO LAARKO Z ARCHIWUM AUTORKI SCENY, ANNY BAUMGARTNER, EKSPONOWANE W „EPILOGU” WYSTAWY, REPRODUKOWANE DZIĘKI UPRZEJMOSCI WŁAŚCICIELKI.

3B. KAROL BRONIATOWSKI, „AKT II” I „AKT V”. 1988, BRĄZ, WŁASNOŚĆ PRYWATNA, FOTOGRAFIA Z „EPILOGU” AUTORSTWA ANNY BAUMGARTNER W MÄRKISCHES MUSEUM, LIDIA GŁUCHOWSKA. RZEZBY KAROLA BRONIATOWSKIEGO PREZENTOWANE OBECNIE W MUZEAŁNYM WNĘTRZU STANOWIĄ POZYTWYW DO NEGATYWOWZCH FORM POMNIKA W OTWARTEJ PRZESTRZENI BERLINA. ANONIMOWE FIGURY LUDZKIE SĄ TU ARCHAICZNYM SYMBOL LUDZKIEJ EGZYSTENCJI.

4. EWA PARTUM, HOMMAGE À SOLIDARNOŚĆ, 1982/1983, PERFORMANCE W GALERIE WEWERKA, BERLIN 1983, WŁASNOŚĆ FUNDACJI SIGNUM, FOTOGRAFIA Z „EPILOGU” AUTORSTWA ANNY BAUMGARTNER W MÄRKISCHES MUSEUM, LIDIA GŁUCHOWSKA



>3a



>4

>3b



>> KATEDRA SZTUKI I KULTURY PLASTYCZNEJ

> HALO ZENONA POLUSA

W dniach 20-27 marca 2009 w zielonogórskiej *Galerii Pro Arte* można było obejrzyć wystawę Zenona Polusa, adiunkta w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej UZ, pt.: „*Wielkie mi to HALO Zenona Polusa - nowy alfabet*”. Wystawa ta, jest kontynuacją refleksji autora nad kondycją człowieka i sztuki, jest też kontynuacją cyklu rozpoczętego w 1999 roku w Galerii Wieża Ciśnień w Koninie.

Elementy gry, układanki zaszyfrowanej we fragmentach liter pojawiają się w rozmaitych konfiguracjach i kontekstach. Anektuje on swoimi formami przestrzeń, wnętrze w którym aktualnie się znajduje. Ogromne, gipsowe formy, niczym powiększona układanka, prowokują widza do zadawania sobie pytania o ludzką aktywność, prowokują do próby stworzenia własnego indywidualnego HALO. Przypomina to zestaw klocków, zabawek służących do konstruowania własnej układanki bądź rekonstrukcji obrazu już istniejącego. Każdy z nas jest motywowany własną ambicją i przekonaniem o własnej wyjątkowości buduje, własne mi to HALO. Autor poddaje siebie, swój punkt widzenia pod rozagę widzowi, odbiorcy, zakładając przy tym, że z tego odbioru może powstać HALO osoby, która da się wciągnąć w tę zabawę, zbuduje tym samym swój fragment rzeczywistości, lub dopełni zaczęte przez artystę zdanie. Intelaktualna gra, świadomie rozpoczęta lecz nie zakończona.

O wystawie zrealizowanej w 2004 roku w Galerii Stara



> Zenon Polus, adiunkt w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej, Wydział Artystyczny, UZ. Od 1991 prowadzi samodzielną pra-

cownikę Rysunku na kierunku Edukacja Artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. Współprowadzi Galerię Stara Winiarnia w Zielonej Górze. Organizator i kurator sześciu edycji *Biennale Sztuki Nowej*, Zielona Góra.

Zajmuje się rysunkiem, instalacją, obiektem. Jest autorem około 30 wystaw indywidualnych i brał udział w około 60 wystawach zbiorowych. Ważniejsze wystawy; Galeria Wielka 19, Poznań; Galeria Foto Medium Art, Wrocław; BWA Brama Królewska, Szczecin; Galeria Dziekanka, Warszawa; Kunstszene Tagebau - I Biennale LandArt, Cottbus, Niemcy; Europa-Biennale Niederlausit, II Biennale LandArt, Cottbus, Niemcy; Galeria Miejska Arsenal, Poznań; Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra; Galeria Wieża Ciśnień, Konin; *Labirynt*, Land Gewinnen, Kulturlandschait Gotzsche, Landschaftskunstprojekt - EXPO 2000, Dessau, Niemcy; Galeria Stara Winiarnia, Zielona Góra; Galeria BWA, Zielona Góra; BGS, Słupsk; Galeria Miejska, Wrocław.



ZENON POLUS. „WIELKIE MI TO HALO ZENONA POLUSA III - NOWY ALFABET” - OBIEKTY (STYROPIAN, TYNK GIPSOWY) GALERIA PRO ARTE, ZIELONA GÓRA, 2009 - FOT. PIOTR POLUS

Winiarnia pt. "Via... czyli wszyscy jesteśmy w drodze" Michał Fostowicz pisze; (...) *Instalacja Zenona Polusa wprowadza w przestrzeń pustą i niezbyt przyjazną. Nie wiele tu otrzymujemy i nie mamy powodu do wdzięczności. Można mówić o tradycjonalizmie we współczesnych manifestacjach artystycznych zawsze wtedy, kiedy mamy możliwość podziwiać kunszt, precyzję, finezję lub epifaniczność formy; ale kiedy artysta okazuje bezradność, nonszalancję lub ironię, znaczy to przeważnie, że obarczeni zostajemy powinnością dopełnienia tej pustki, szczyby w rzeczywistości, jaką nam przedstawia, czy mówiąc inaczej - proponuje. Nonkonformizm autora owocuje również brakiem komfortu po stronie widza(...)*¹. Uczestnicząc w zdarzeniu proponowanym przez Polusa w Galerii Pro Arte czujemy, że historia ta, ma swój ciąg dalszy, wspomniany *brak komfortu widza* jest tu nadal obecny, po raz kolejny nie wiemy czy bezradność jest po naszej stronie czy artysty. Pojawia się nawet zakłopotanie, niezręczność niemożności odszyfrowania kodu artysty, do momentu kiedy niespodziewanie zaglądamy do niewielkich, pojawiających się niespodziewanie lusterek. Poprzez nakłonienie nas do refleksji, po raz kolejny jesteśmy obarczeni odpowiedzialnością myślenia. Analiza dzieła ukończonego wymienia się z procesem, z aktywnością. Owa niezręczność, w tym wypadku, polega na zaskoczeniu, że Ja, Odbiorca, powinienem tę grę kontynuować, powinienem *pustkę dopełnić*.

MG

PRZYPISY:

¹ Michał Fostowicz, *Spacer czy ucieczka*, Exit nr 2(58) 2004, str. 3410-3411

> Alicja Lewicka

KSIĘŻYC I UCHO



Galeria Nowy Wiek
Muzeum Ziemi Lubuskiej
27.03-24.05 2009

Próbując zdefiniować najszerzej swoją twórczość, myślę, że jej inspiracją i materia są pytania dotyczące kondycji człowieka żyjącego w pewnych realiach, zarówno rzeczywistych jak i fikcyjnych - subiektywnych, które przejawiają się w interesujących mnie stanach i relacjach emocjonalnych: głównie samotności, swoistego bycia wśród ale zawsze obok ludzi. Historie, które staram się opowiedzieć tworzy pamięć wyobrażeń, rozmów i snów, kryjących w sobie pragnienia, lęki i całą skalę doznań budujących obszar wewnętrznej tożsamości. Jego kontury i dynamikę wyznacza niemal fizyczne doświadczenie zmagania się z poczuciem niekompletności, wątpliwym czy może kruchym sensem naszej egzystencji.

Instalację jaką uprawiam, rozumiem jako obraz-przestrzeń, który przez wewnętrzne luminacje de-realizuje to, co w nim rzeczywiste, gdzie byty żywe i sztuczne wydają się tworzyć wspólne genetycznie środowisko odrealnionej natury, tworząc pole dla wyobrażeń poza nie wykraczających.

(al)



A. LEWICKA-KSIĘŻYC I UCHO, FOT. T. DAISSLER

KOŁO NAUKOWE PRACOWNIA WOLNEGO WYBORU

> KROKÓW BADANIE

Odkąd potrafimy czerpać pożytek z naszych nóg, chodzenie wydaje nam się być czymś tak naturalnym jak oddychanie. W większości przypadków nie zachowuje się w pamięci moment, który zapewne - gdy nastąpił - budził w nas ogromne emocje, czyli moment uczynienia pierwszego kroku. Potem kroków były tysiące, miliony...

Można czynić krok ku czemuś. Można czynić go tak po prostu, dla samego kroku... choćby w tańcu. Gdy krok ma do czegoś prowadzić lub gdy decyduje o gracji na tanecznym parkiecie - staramy się go przemyśleć. A na co dzień? Kroczymy, drepczemy, tupiemy... bez zastanowienia. Stukamy w pośpiechu obcasami lub niedbale powłóczymy buciorami. Wystarczy zatrzymać się na chwilę żeby zauważyć, ile odmian, odcieni i dźwięków kryje w sobie ta z pozoru banalna czynność. Ile mówi o człowieku, który ją wykonuje... I jak buduje otaczający nas obraz rzeczywistości. Kroki przenikają się, same w sobie stają się żywym obrazem.

Przemyślenia na temat chodzenia stały się inspiracją dla Patrycji Wilczek do stworzenia projektu *Chodzi o... chodzenie*, którego pokaz można było zobaczyć 23.04. o godz. 19.00 w galerii PWW. Nauczyciel tanga w Rennes uświadomił jej oraz pozostałym uczestnikom warsztatu, że tango to nic innego jak właśnie... przechadzka, której częścią staje się rytm i muzyka. *Właściwie to jak ja chodzę? Jak rozpoznać*

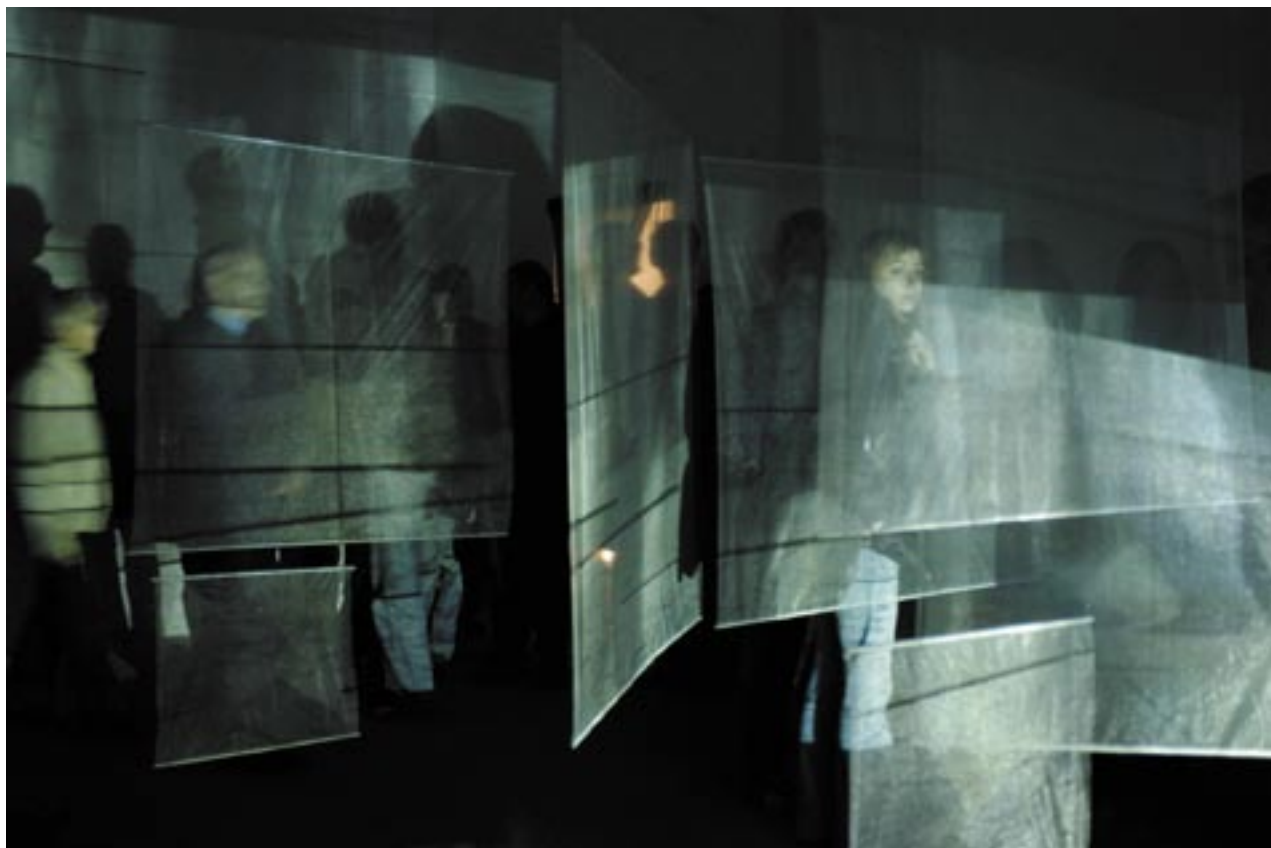
i określić ten ruch nieświadomie towarzyszący przy poruszaniu się? (...) Czy przemieszczamy się według własnej woli, czy raczej maszerujemy do rytmu jaki narzuca nam społeczeństwo? W odpowiedzi na te pytania autorka stworzyła wideoinstalację oraz serię przeźroczy obrazujących chód, spacer, ruch uliczny... Obrazy emitowane na półprzezroczystych tiulowych planszach przenikają się, nakładają na siebie, krzyżują - jak ludzkie kroki, które przedstawiają. Przechodząc pomiędzy nimi można stać się częścią tego ulicznego tańca, który prowokuje nas do podjęcia decyzji - czy jestem (tu) przechodniem przypadkowym? Czy chcę stać się częścią całości, czy przejść obok?

Materiały wykorzystane w instalacji budzą skojarzenie z ulotnością każdego naszego kroku. Jednocześnie nakładające się obrazy, stopy jakby zastygłe w ruchu uświadamiają, że każdy krok, choć jest już przeszłością w stosunku do kolejnego, zapisuje się gdzieś w naszej rzeczywistości, stając się nieodzowną jej częścią. Ważny element stanowiła też muzyka, dźwięki akordeonów przywołujące klimat Francji i stanowiące tło dla „ulicznego tańca”, który rozgrywał się przed nami, obok i wśród nas. Przechadzając się po galerii wpisywaliśmy w niego swoje kroki i swoją obecność.

W zasadzie można by jeszcze wiele pisać na temat tej pracy i tego, co się za nią kryło. Można snuć wiele wątków, dopatrywać się różnych aspektów, analizować (dosłownie i w przenośni) każdy krok. Ale, podsumowując - po prostu - *Chodzi o... chodzenie*.

Magdalena Kościańska

> Patrycja Wilczek, urodzona w 1978 roku w Tychach. Studia na Uniwersytecie Zielonogórskim na kierunku *malarstwo*, również w dziedzinie Sztuk Plastycznych na Uniwersytecie Rennes 2 we Francji. Od 2005 roku wykładowca Uniwersytetu Zielonogórskiego. Prowadzi warsztaty artystyczne dla dzieci i dorosłych. Aktywność twórcza na pograniczu malarstwa, fotografii, instalacji oraz wideo.



PATRYCJA WILCZEK CHODZI O... CHODZENIE. POKAZ PROJEKTU 23.04.2009, GODZ. 19.00, GALERIA PWW W ZIELONEJ GÓRZE FOTO-GRAFIA, VIDEOINSTALACJA - FOT. HELENA KARDASZ