

WIADOMOŚCI WYDZIAŁOWE

WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY

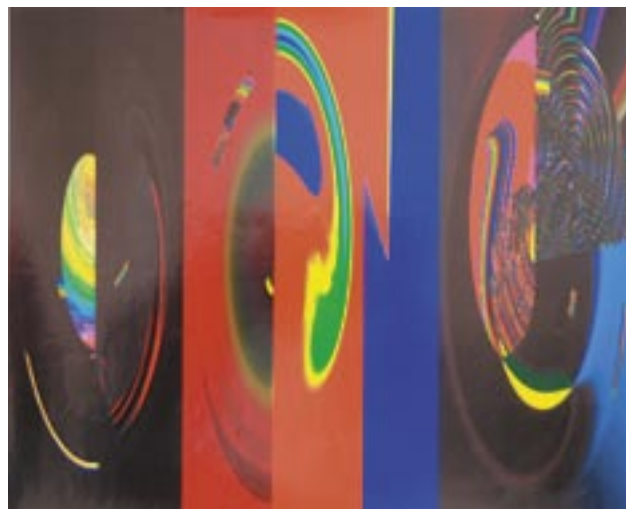
50 GALERIA grafiki Biblioteki Sztuki

7 października o godz. 17.00 w ramach wystaw Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2009 w Galerii Uniwersytetu Zielonogórskiego przy ul. Licealnej 9 odbędzie się prezentacja prac najwybitniejszych twórców polskiej grafiki współczesnej i zagranicznej z Kolekcji Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki. Patronat nad wystawą obejmuje JM Rektor Uniwersytetu Zielonogórskiego prof. Czesław Osękowski. Wystawa potrwa do 8 listopada.

KOLEKCJA DZIEŁ powstała w 2001 roku, zawiera prace płaskie z dziedziny malarstwa, grafiki, rysunku, fotografii, a także video oraz inne formy twórczości. Kolekcję tworzy zbiór 179 jednostek inwentarzowych będących pracami współczesnych artystów polskich i zagranicznych; dzieła pozyskano w formie darów. Posiadamy między innymi prace: Toina Horversa, Jozefa Jankoviča, Ilii Andrelle, Stanisława Fijałkowskiego, Jana Berdyszaka, Jana Pamuty, Antoniego Zydronia, Tadeusza Jackowskiego, Izabelli Gustowskiej, Ryszarda Otręby, Andrzeja Gieragi, Andrzeja Pietscha, Mariana Szpakowskiego i Jerzego Grabowskiego. Osobliwościami Kolekcji są: szkicownik malarski Rosen z lat 1888-1891 oraz całun z końca XVIII wieku - drzeworyt na tkaninie pochodzący z Baczkowskiego Monastynu w Bułgarii oraz poezja konkretna Henri Chopina, wydawana przez niego w Londynie.

Wystawa grafiki Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego wchodzi w skład wystaw organizowanych przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2009 stanowi wybór prac z Kolekcji Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki. Wystawa zostanie zaprezentowana 7 października 2009 roku w Galerii Uniwersytetu Zielonogórskiego przy ul. Licealnej 9 w Zielonej Górze. Patronat nad wystawą objął J. M. Rektor Uniwersytetu Zielonogórskiego prof. dr hab. Czesław Osękowski. Pokażemy prace: Jana Berdyszaka, Marcina Berdyszaka, Andrzeja Bobrowskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Dariusza Gajewskiego, Jerzego Grabowskiego, Izabelli Gustowskiej, Toine Horversa, Jozefa Jankoviča, Janiny Kraupe-Świderskiej, Zbigniewa Lutomskiego, Wojciecha Müllera, Ulricha Otto, Jana Pamuty, Mirosława Pawłowskiego, Adama Romaniuka, Marcina Surzyckiego, Mariana Szpakowskiego i Piotra Szurka.

Artoteka jest integralnie związana z Biblioteką Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego w jej skład wchodzi: Galeria



JAN PAMULA, IMAGE 11, 1995, GRAFIKA KOMPUTEROWA, E. A., 68 X 47 CM, FOT. MAREK LALIKO



MIROSLAW PAWLOWSKI, KAMUFLAZ - MASKI 3, 2003, SERIGRAFIA, 100 X 70 CM, FOT. MAREK LALIKO

Grafiki Biblioteki Sztuki, Kolekcja Dzieł Artystycznych, Dział Dokumentacji, i Informacji Artystycznej, materiały ze spotkań, wykładów i działań otwartych. Jest wspólną inicjatywą bibliotekarzy i pracowników Instytutu Sztuk Pięknych. Jej idea uzyskała poparcie wielu wybitnych artystów z różnych środowisk, którzy przyjęli zaproszenie do uczestniczenia w wystawach i spotkaniach, zadeklarowali chęć współtworzenia Kolekcji i działu dokumentacji w Bibliotece Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, która powstała w 1997 roku.

Biblioteka Sztuki gromadzi książki ze wszystkich dziedzin sztuk plastycznych. Księgozbiór liczy 5842 książki. Biblioteka posiada 22 bieżące tytuły czasopism krajowych i 13 czasopism zagranicznych, w tym również archiwalnych jak: Art das Kunstmagazin czy Gebrauchgraphik oraz dostęp do 17 tys. tytułów czasopism zagranicznych w formie elektronicznej. Zbiory są uzupełniane zakupami i głównie darami artystów. ARTOTEKĘ GRAFIKI tworzą: GALERIA GRAFIKI BIBLIOTEKI SZTUKI, KOLEKCJA DZIEŁ, DZIAŁ DOKUMENTACJI i INFORMACJI ARTYSTYCZNEJ oraz materiały ze SPOTKAŃ, WYKŁADÓW i DZIAŁAŃ OTWARTYCH.

Janina Wallis

>> INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH

LIDIA GŁUCHOWSKA

> Awangardowa grafika w internetowej epoce powtórzeń. Propaganda gnozeologiczna i inżynieria wyobraźni.

Jednym z najważniejszych akcentów sceny „Awangarda” na niedawnej wystawie „My, berlińczycy/ Wir Berliner. Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa”¹ było wskazanie na rolę nowych mediów - fotografii eksperymentalnej i fotomontażu, a przede wszystkim grafiki reprodukcyjnej - na kształtowanie zasad funkcjonowania nowoczesnej ikonosfery i świadomości odbiorców nie tylko kultury wysokiej, ale i popularnej. Dystans między nimi stopniowo się zresztą zaciera. Dzieło sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji - by odwołać się do klasycznej formuły Waltera Benjamina -, zwłaszcza w związku z karierą internetu, staje się coraz częściej świadomą, bądź mimowolną inspiracją kolejnych dzieł - jako cytaty, pastisz, parodia, *remake*, *retake* czy wręcz plagiat, niezadko w sensie ideowym dalekich od pierwowzoru i strywializowany.

Tymczasem w okresie klasycznej awangardy obieg grafiki reprodukcyjnej - a zatem i wzorców ideowych czy ikonograficznych - był jeszcze znacznie bardziej zamknięty i elitarny, co stanowiło poniekąd gwarancję jej jakości. Reprodukowana na plakatach czy w czasopiśmie artystycznych, docierała wprawdzie w odległe zakątki świata - o czym świadczyć może choćby mapa z okładki 10 numeru *revue de moderne - Bloku* -, czy listy abonentów z periodyków o podobnym profilu, ukazujących się w innych krajach, lecz jednocześnie był to obieg autoteliczny. Swoją komunikat artyści kierowali bowiem głównie do artystów. Upowszechnienie awangardo-

wej grafiki służy obecnie renesansowi jej popularności a jej atrakcyjność potwierdza choćby niefortunny nieco przykład recepcji i reinterpretacji jednego z klasycznych dzieł polskiej grafiki ekspresjonistycznej.

W styczniu 2004 roku na łamach dodatku do *Gazety Wyborczej* - *Dużego Formatu*, ukazał się obszerny artykuł poświęcony cierpiącemu na epilepsję mimowolnemu sprawcy śmiertelnego wypadku. Ilustracją do niego był m.in. *Portret więzienny 2003* z inicjałami Bartosza T., bohatera tekstu.² W istocie jednak rysunek ten jest jednak kopią jednego z najczęściej reprodukowanych dzieł polskiej grafiki międzywojennej. Oryginał to *Autoportret IV* Kubickiego - zaginiony, lecz znany z kart słynnych czasopism awangardowych - *Zdroju* i *Die Aktion* z 1918.³ Sam Kubicki zastąpił jako *spiritus rector* poznańskiej ekspresjonistycznej grupy *Bunt*, a jego prace wyróżniał szczególnie jednolity styl i precyzyjna kompozycja. Wspomnianą pracę w jego dorobku chronologicznie poprzedza go dużo czytelniejsze otówkowe studium. W samym linorycie rysy twarzy zaznaczone zostały sumarycznie, za pomocą ciężkich, kanciastych plam, akcentujących głębokie oczodoły, trójkątny zarys linii włosów i dłoń podpierającą głowę. Geometryzacja i wręcz abstrakcyjny charakter tego wizerunku decydują o jego wyjątkowości - inni *Buntowcy* i *Formiści* koncepcję portretu ekspresjonistycznego rzadko realizowali tak konsekwentnie, umieszczając zwykle realistycznie potraktowaną twarz na stylizowanym tle. Wy-mowne pendant do *Autoportretu IV* Kubickiego stanowi autoportret jego żony Margarete z tego samego roku. Frontalny, ze spojrzeniem skierowanym wprost na widza, ewokuje interakcję, stanowiąc przeciwieństwo wizerunku Kubickiego z pustymi oczodołami, pogrążonego w introspekcji. Właśnie owo nieobecne, odwrócone od świata spojrzenie i dominacja czerni - barwy abstrakcji *par excellence* zbliżają portret Kubickiego do *Autoportretu przed lustrem I* Ottona Dix'a z 1915 czy *Autoportretu w cieniu* Edwarda Muncha z 1912 r. Czerń - szyfr transcendencji, nicości i pustki, oznacza transgresję w saturniczny wymiar egzystencji

Brak indywidualnych cech fizjonomicznych i naturalistycznie traktowanego wizerunku sugeruje świadomy odwrót od estetyzującej imitacji zewnętrznego świata. Kanciasty zarys twarzy przywodzi na myśl czaszkę jako swoiste *memento mori* czy może maskę - w sztuce prymitywnej, stanowiącej inspirację awangardy, konotowaną magicznie. Podobnie wygląda rzeźba Ottona Freundlicha z 1912 r. o znamienym tytule *Nowy człowiek*. *Autoportret IV* odsyła więc do zmitologizowanej przez ekspresjonistów duchowej rzeczywistości, z dala od zmysłowego świata - więzienia cielesności.

Głowa i dłoń w schemacie ikonograficznym *Melancholii* rodem ze sztychu Dürera, który Kubicki znał choćby z kart *Chimery*, są symbolem nobilitacji artysty. W przeciwieństwie do palety i pędzla - utensyliów malarskich z konwencjonalnego autoportretu, akcent pada tu na intelektualny, a nie rzemieślniczy aspekt procesu twórczego

Ów schemat Kubicki wykorzystał już wcześniej w swym otówkowym *Autoportrecie III*, który jednak w porównaniu ze wspomnianym linorytem, jest znacznie bardziej realistyczny i „elegancki”. Nie



> STANISŁAW KUBICKI, WIEŻA BABEL, LINORYT, 1917, ZB. PRYWATNE

nosi on ani tak wyrazistych znamion awangardowej syntezy i deformacji formy, ani ekspresjonistycznego antyestetyzmu. Również w linorytach *Autoportret VI* i *La pensée* z 1919 r. opublikowanych w monachijskim piśmie *Der Weg*. Ręka i głowa - *pars pro toto* intelektualnej autodefinicji artysty - pojawiają się tym razem w osobnych pracach, jak hieroglify z przecinających się linii, eksponując dualizm kondycji twórcy - rzemiosło i intelekt, *disegno* i *ingenio*. W abstrahującej alienacji od swej zmysłowej, ludzkiej natury Kubicki nigdzie nie posunął się dalej niż tu, gdzie w dziele brak właściwie śladów biograficznej anegdoty i fizjonomii twórcy, gdzie preferowana przez niego stylistyczna formuła pojawia się - zamiast artysty, jako *pars pro toto* jego istoty - abstrakcyjna aktualizacja tematu *artifex doctus*.

Do wspomnianego wzorca ikonograficznego Kubicki powraca jednak jeszcze w dwóch dziełach. Jego *Autoportret VII* z 1922 roku, obraz od prawie dwóch lat eksponowany w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w swej stylistyce i wymowie pokrewny jest dziełom Jawlensky'ego, uznawanym za nowoczesne ikony. Ta surowa linearna kompozycja, złożona ze statycznych, płaskich form, reprezentuje dojrzały, abstrakcyjno-konstruktywistyczny styl artysty. Ledwie rozpoznawalna, geometrycznie opracowana twarz niknie w mozaikowym tle. Geometria w odniesieniu do ludzkiego wizerunku wywołuje efekt obcości. Jego abstrakcyjność ta wpisuje się w tradycję nowoczesnych redakcji *vera icon*, takich jak *Głowa Chrystusa* Paula Klee z 1927 roku. Geometryczny raster to formalny wyznacznik międzynarodowego języka konstruktywistycznej awangardy. Na tle typowych prac w tym stylu, zwykle utrzymanych w kontrastowych barwach, dzieło to wyróżnia jednak dyskretna gradacja tonów. Uderza tu „konkretność“, „rzeczowość“ wizerunku, pozbawionego niemal identyfikujących modelu elementów i aury antropomorfizmu. Podobne cechy wykazują powstałe w podobnym czasie autoportrety Witolda Kajruksztisa czy Władysława Strzemińskiego. W przeciwieństwie do nich wizerunki własne Henryka Berlewiego i Mieczysława Szczuki są - mimo pewnej geometryzacji - bardziej realistyczne i stanowią hybrydyczny konglomerat konwencjonalnego wzorca ikonograficznego - autoportretu z paletą i pędzlem - oraz awangardowego repertuaru form.

Kubicki tak narracyjnych formuł unikał. Od zasady tej odstąpił właściwie tylko, gdy dziesięć lat po powstaniu *Autoportretu VII* uczynił go - jakby w formie autocytatu - elementem jednej z najważniejszych swych kompozycji, zatytułowanej *Święty i zwierzęta* z 1932 roku. Ów kryp-

toautoportret pod postacią świętego Franciszka to synteza koncepcji kosmologicznej Kubickiego wypracowana w obliczu kryzysu wartości cywilizacyjnych i narastającego faszyzmu. Ewokowana tu alternatywna rzeczywistość symbolizuje mit antycywilizacyjny i (niespełnione?) marzenie twórcy o samorealizacji i życiu w harmonii z naturą. Eskapizm wyraża kryzys utopii „nowego człowieka“ i „nowej wspólnoty“ oraz negację realnego otoczenia - wypalanej ideowo awangardy, rozproszonej zresztą wraz z objęciem władzy przez Hitlera.

Z kolei przed ledwo co ukończonym obrazem *Święty i zwierzęta* sfotografował Kubickiego w jego berlińskim atelier wspomniany już ex-dadaista Raoul Hausmann Po-
dejmując rodzaj intertekstualnego dialogu z dorobkiem

przyjaciela, za pomocą efektów światłocieniowych odtworzył jego linorytny autoportret z 1918 r. - ową posępną prymitywizującą maskę - ekspresjonistyczne *memento mori*.

Autocytat i cytaty świadczące o podejmowaniu przez artystów dialogu intertekstualnego w czasach klasycznej awangardy nie stanowiły więc bynajmniej rzadkości. Czym innym jest jednak nonszalancki stosunek odbiorców sztuki do kwestii autorstwa w epoce internetu.

Autoportrety Kubickiego nijak nie ułatwiają wyśledzenia biograficznej anegdoty. Przeciwnie - cechuje je wyjątkowa rzeczowość i matematycznie koncyptowana klarowność. Niezależnie od ewolucji stylistycznej ona pozostaje konstantą. Ów ład wizualny sugerować mógłby wewnętrzną harmonię artysty. Jego podszyte groteską i ironią teksty, jak choćby fragment wiersza *Zwątpienie* przynoszą jednak odmienny komunikat. Wspomniany (czyżby nieświadomy?) plagiat jest natomiast zdecydowanie anegdotyczny, już w konsekwencji włączenia w przestrzeń obrazową tytułu-komentarza *Portret więzienny 2003* i opatrzenia wykonanej w technice rysunkowej kopii linorytu sygnaturą kopisty, podającego się za autora zresztą także w komentarzu udzielonym dziennikarzowi i opublikowanym na łamach jednej z najpoczytniejszych polskich gazet: „To mój autoportret na papierze pakowym, w chwili, gdy ty i teraz nie ma już nic.“⁴ Sens oryginału jest więc odwrócony, a wspomniana mistyfikacja przedziwnie naiwna, gdyż chodzi przecież o zawłaszczenie autorstwa dzieła reproduktowanego, m.in. na okładkach słynnych periodyków awangardowych. Jej sprawca jest przy tym, jeśli zawierzyć treści artykułu, zdolnym studentem, czy



„To mój autoportret na papierze pakowym w chwili, gdy ty i teraz nie ma już nic“



> STANISŁAW KUBICKI, *AUTOPORTRET IV*, 1918, LINORYT, ZDRÓJ 2 (1918) 8/
DIE AKTION VIII (1918) 281/282
BARTOSZ, T., *PORTRET WIĘZIENNY 2003*, RYSUNEK NA PAPIERZE PAKOWYM. W:
MARIUSZ SZCZYGIEL, *DALEKO OD OK. W: DUŻY FORMAT (DODATEK DO GAZETY
WYBORCZEJ)*, 26.01.2004, S. 7.

może już absolwentem wydziału architektury... W tytule *Portret więzienny 2003*, nawiązuje zresztą do faktu, iż Kubicki opublikował swój autoportret wraz z wierszem *Więzień*, stanowiącym nota bene jedynie ekspresjonistyczną metaforę osaczenia. Znamienne jest to, iż ich autora nigdzie nie wspomina, choć najwyraźniej zainspirowała go nie tylko jego grafika, ale i poezja, komplementarnie i sugestywnie transponujące idee przeduchowionego „nowego człowieka“ i „nowej wspólnoty”. Koegzystencja obu mediów - słowa i obrazu - była zresztą typowym znamiem awangardowego komunikatu.

Za soczewkę stylu wczesnoawangardowej grafiki uznać można zresztą także *Wieżę Babel* Kubickiego z plakatu pierwszej wystawy poznańskiej ekspresjonistycznej grupy Bunt w kwietniu 1918 roku. To, obok wspomnianego *Autoportretu*, jeden z najbardziej rozpoznawalnych linorytów w sztuce polskiej. Idiom nowoczesności określają tu syntetyzacja formy, silne kontrasty czerni i bieli, płaszczyznowość, antyestetyzm i dosadności ideowa. Praca ta wykonana w najpopularniejszej w tym czasie technice, odzwierciedla koncepcję egalitaryzmu sztuki, reprodukowanej w artystycznych czasopismach, w których korespondencja słowa i obrazu służyła intensyfikacji komunikatu. Forma i treść warunkowały tu się wzajemnie, służąc transmisji programowych treści.⁵

Wspomniany plakat, promując eksplozywną synergię słowa i obrazu, *conditio sine qua non* awangardowych periodyków i afiszy, akcentował programowe *épater le bourgeois*. Jego stylistyka nawiązywała choćby do szaty graficznej berlińskiego czasopisma *Die Aktion* i, w mniejszym stopniu, *Der Sturm*, a zewnętrzne analogie odzwierciedlały wspólnotę ideową. W Poznaniu, inaczej niż w Niemczech, gdzie odrodził się wówczas drzeworyt, uprawiano jednak głównie linoryt, niekiedy, dążąc do nobilitacji techniki, określając go mianem drzeworytu oryginalnego.

O jakości grafiki burtowców, stanowiącej swoisty wehikuł reklamowy promujący manifesty tej formacji, publikowanej zarówno w *Die Aktion* i *Der Sturm*, jak i, przede wszystkim, w poznańskim *Zdroju*, świadczyć może fakt, iż jak wspominał Henryk Stażewski, periodyk ten jeszcze długo stanowił w Polsce „jedyną źródło nowoczesności”⁶, a artystów z kręgu *Jung Idysz* i *Bloku*, jak choćby Wincentego Braunera i Dinę Matusównę czy Marię Nicz-Borowiakową wyraźnie inspirowała w nim tu głównie twórczość Kubickich.

Sam motyw wieży Babel, w całej swej złożoności, jest symbolem prometejskiej generacji międzynarodowej awangardy, a zarazem symbolem społecznej i artystycznej rewolucji. Najpewniej nie przypadkiem twarze rozbiegających się spod wieży postaci przypominają tę z obrazu *Krzyk* Muncha, sygnalizując alienację jednostki we współczesnym świecie i egzystencjalny lęk. Gdzieś w tle wyczuwa się nastrój groteski, podobnie jak w *Balladzie o śnie i śmierci* Franza Werfla, jednego z ulubionych autorów Kubickiego, a także w jego własnym manifestie *Panującym*, zawierającym wizję świata *au rebours*, powstałym w 1916 roku w odpowiedzi na tekst Paula Adlera o tym samym tytule. *Wieża Babel* jest jednocześnie symbolem „rewolucji pałacowej“ w redakcji *Zdroju*, która przyniosła ze sobą *succés du scandale*⁷ *Buntu* i *detronizację Przybyszewskiego jako teoretyka tego pisma, wynaczając zarazem cezurę między modernizmem a radykalną awangardą*.

Wymowa tego programowego dzieła jest ze wszech miar ambiwalentna. Andrzej Turowski uznaje topos wieży Babel za „obraz najśmielszej budowy sięgającej niebios a zarazem ruiny chaosu, klęski człowieka. Mimo tej dwuznaczności był to dyskurs optymistyczny, prometejski, którego historiozofia opierała się na wizji nieskończonego progresu świata,

a estetyka na odkryciu absolutu sztuki. Ruiny były jego marginesem.”⁸ Ambiwalencja dzieła wynika również z faktu, iż łączy ono w sobie pierwiastek racjonalny i irracjonalny, politykę i metafizykę, przywołując moment z księgi *Genesis* chronologicznie poprzedzający potop - jedno z rzadkich zresztą w dorobku polskich ekspresjonistów przedstawień starotestamentowych. Określając apogeum awangardowej utopii przeduchowionego *nowego człowieka* i ponadnarodowej *nowej wspólnoty*, emanuje zarazem przecuciem ich klęski, na prawach paraboli stając się krytycznym rozrachunkiem z konstytutywnymi mitami pokolenia. Zgodnie z narracją biblijną bunt i klęska poprzedzać jednak mają duchowe odrodzenie, narodziny *nowego świata*.

Klasyczna awangarda kształtowała się ponad granicami państw i narodowych partykularizmów. Dynamikę jej rozwoju wyznaczał rytm publikacji artystycznych periodyków i almanachów, wystaw i spotkań oraz międzynarodowy *network*⁹ kontaktów twórców próbujących *urzeczywistnić utopię międzynarodowej wspólnoty i międzynarodowego języka sztuki, popularyzowanych za pomocą nowoczesnej typografii*. *Network* ten symbolizować może wspomniana na początku mapa z okładki *Bloku*.

Profil ideowy klasycznej awangardy określa napięcie między polityką a metafizyką, którą nadal niestudnie zwykle stylizuje się na racjonalną, konstruktywną i areligijną, a komponenty spirytualne i mistyczne nie należą do jej oficjalnego paradygmatu. W rzeczywistości są one jednak jednym z najistotniejszych elementów awangardowego uniwersum, co potwierdza choćby praktyka twórcza tzw. metafizycznej frakcji Bauhausu, a na gruncie polskim działalność i twórczość grup *Bunt* i *Jung Idysz*¹⁰ Magię, alchemię, astrologię i kabałę artyści tej formacji, podobnie jak wcześniej twórcy renesansu, traktowali z równą powagą jak fizykę, matematykę i teologię. Konsekwencją odkrycia promieni rentgenowskich dla sztuki była choćby kariera wizji astralnych.

Zarówno artyści *Buntu*, jak i *Jung Idysz* odwoływali się do powszechnej w kręgach awangardowych niekanonicznej, ponadkonfesjonalnej, synkretycznej religijności¹¹, co wyrażało się choćby w serii linorytów *Szmaja Bożki* (1918/1919), w której ukazał on pramatkę, praojca, Mzimu, Światowidę, Marsa, Astartę, Zaratustrę i Mahometę, odsyłającej ponadto na poziomie stylistycznym do sztuki prymitywnej, będącej inspiracją syntetyzowanej, brutalizującej figuracji i nośnikiem magii.

W dorobku wczesnej polskiej awangardy z jednej strony narracyjne ujęcia - mistycyzująca, symboliczna figuracja -, a z drugiej abstrakcja stanowiły równouprawnione strategie, służące propagowaniu idei nowej duchowości. Oblicze ówczesnej grafiki i manifestów, stanowiących jej teoretyczne uzasadnienie, określić miała strategia określana jako kosmiczny komunizm, religijny socjalizm, czy wręcz socjalizm serca.¹² Częściej niż historyczne hasła artyści tego czasu przywoływali w swych dziełach kosmiczne rekwizytorium¹³, tworząc wizje bezczasowego porządku wszechświata, nie zaś politycznej rzeczywistości.

Wbrew powszechnym opiniom, nawet najradykalniejszemu z twórców *Buntu* i *Jung Idysz*, Kubickiemu - autorowi charyzmatycznego *Autoportretu* i plakatowej *Wieży Babel*, podobnie jak innym twórcom metafizycznej formacji awangardy, obcy był najwyraźniej rewolucyjny patos, choć niewątpliwie fascynowała ich inżynieria wyobraźni. Jeśli uprawiali propagandę, to głównie propagandę gnozeologiczną. Swą grafikę instrumentalizowali w służbie ponadkonfesjonalnej czy sekularnej, religii „nowego człowieka” i „nowej wspólnoty”, znoszącej zasadniczo różnicę między mistyką a polityką. Ówczesne symbole artystycznej i społecznej utopii

dziś urzekają zwłaszcza swą wizualną sugestywnością, stając się obiektem świadomych czy mimowolnych zawłaszczeń ze strony uczestników popularnej ikonosfery internetowej epoki powtórzeń.

Tekst ten, podejmujący niektóre wątki wystąpienia dr Lidii Głuchowskiej w ramach Festiwalu Nauki na Uniwersytecie Zielonogórskim w czerwcu 2009, opublikowany zostanie w katalogu Wystawa Kartoteki Grafiki ze Zbiorów Uniwersytetu Głuchowskiej w ramach Festiwalu Nauki na Uniwersytecie Zielonogórskim w czerwcu 2009, opublikowany zostanie w katalogu KOLEKCJI ARTOTEKI GRAFIKI ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, red. Janina Wallis, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2009.

PRZYPISY:

¹ Lidia Głuchowska, *Awangarda: Poznań - Berlin*. W: *My, berlińczycy/Wir Berliner. Historia Polsko-niemieckiego sąsiedztwa*, red. Traba, Robert Leipzig 2009, s. 159-196. - tejże, *Awangarda w dwóch odstonach O prezentacjach sztuki na wystawie „My, berlińczycy/Wir Berliner”* (20.03-14.06.2009, Stadtmuseum Berlin). W: *Uniwersytet Zielonogórski*. 5 (170) 2009: 21-23. - *Awangarda i Epilog. O prezentacjach sztuki na wystawie „My, berlińczycy/Wir Berliner Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa”*. W: *Uniwersytet Zielonogórski*. 5 (170) 2009: 29-30.

² Mariusz Szczygieł, *Daleko od ok.* W: *Duży Format* (dodatek do *Gazety Wyborczej*), 26.01.2004, s. 7-9.

³ Lidia Głuchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910-1945*, Berlin 2007. - tejże: *Artifex doctus - autoportret Stanisława Kubickiego a kod wizualny klasycznej awangardy*. W: *Gazeta Malarzy i poetów* 2008/1, s. A-D.

⁴ Mariusz Szczygieł, *op. cit.*, s. 7.

⁵ Por. Lidia Głuchowska: „Ezoteryka i polityka w grafice wczesnej polskiej awangardy - Formistów, Buntu i Jung Idysz”, W: „Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku, red. Barbara Chojnacka (w druku) (Katalog Wystawy w Muzeum Okręgowym im. Leona Wysockiego w Bydgoszczy, otwarcie 26.09.2009).

⁶ Por. Lidia Głuchowska: *Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Bauhausprofessors Lothar Schreyers*, w: *European Avantgarde and Modernism Studien*, red. Walther de Gruyter, 2009 (w druku). - tejże, *Miejsca puste, czyli co nie dochodzi do głosu w obrazie. Tak zwany epizod dadaistyczny w twórczości Stanisława Kubickiego*. W: „Brak słów”. Red. Maria Poprzęcka. Warszawa 2007, s. 207-233. - tejże, *Ostatni obraz. Mojész przed krzewem gorejącym Stanisława Kubickiego*. W: „Wielkie dzieła, wielkie interpretacje”. red. Maria Poprzęcka. Warszawa 2007, s. 215-228.

⁷ Przybyszewski Stanisław, list do Jerzego Hulewicza, 18.05.1918, w: *Listy*, T. 2, Warszawa 1938, s. 67-68.

⁸ Andrzej Turowski: *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków 2000, s. 8

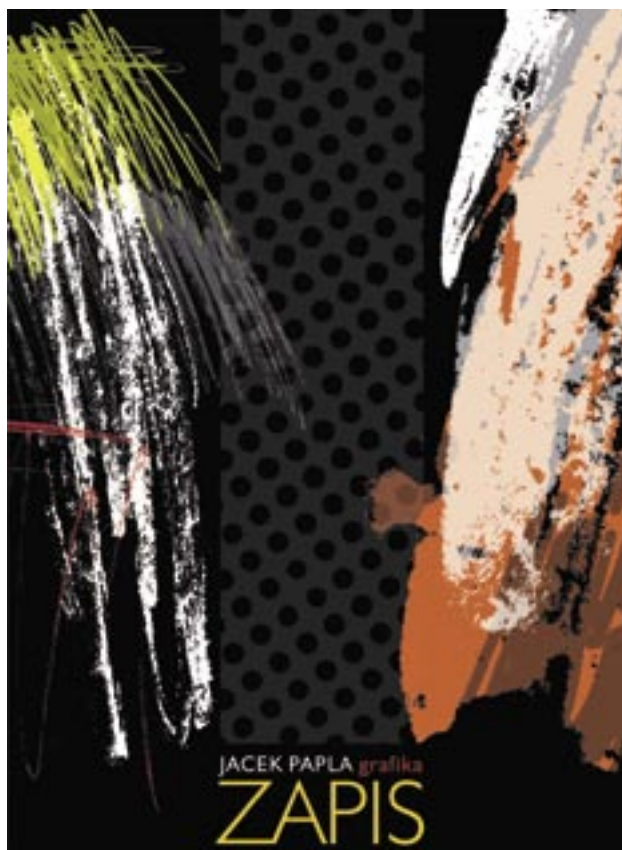
⁹ *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, red. Timothy O. Benson: Cambridge, Massachusetts 2002. - Hubert van den Berg, *Die inter-/übernationale Vernetzung der europäischen konstruktivistischen Avantgarde mit besonderer Berücksichtigung Polens*, w: *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918-1939) (Colloquia Baltica 6)*, red. Marion Brandt, München 2006, s. 65-80.

¹⁰ *Obszerna literatura przedmiotu w Głuchowska, Mimesis und Transzendenz*, w: *Avantgarde und Liebe*, *op. cit.*, s. 206-264 oraz w: *Głuchowska, Okkultismus, Esoterik, Mystik*, *op. cit.*

¹¹ Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917-1922*, Wrocław 1991, s. 98-99.

¹² Por. Otto Freundlich, red. Joachim Heussinger von Waldegg, Bonn 1978, s. 49. - von Wiese Stephan, *Graphik des Expressionismus*, Stuttgart 1976, s. 142. - Stephanie Barron, *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925*, München 1989, s. 31-40.

¹³ Por. Ryszard Przybylski, *Ekspresjonizm poznański*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1, 1918-1932, Warszawa 1975, s. 261-271.



> 22 maja w Galerii Pro Arte Okręgu Zielonogórskiego ZPAP otwarta została wystawa grafiki Jacka Papli *Zapis*. Była to kolejna w tych wnętrzach prezentacja (po wystawach Zenona Polusa i Jarosława Łukasika) twórcy związanego z zielonogórską uczelnią artystyczną.

Jacek Papla zaprezentował zestaw kilkunastu grafik powstałych ze swoistego melanzu technik - grafiki warsztatowej i cyfrowej. Wystawa nosi tytuł „Zapis” i w istocie nim jest. Prace sprawiają wrażenie migawkowych ujęć, spojrzeń i wrażeń trwających określony czas. Jedne są zapisem chwili, ulotnego momentu, sekundy („Szał”, „Poranek”), utrwalając jakby tylko fragment kadru, ciała, ubrania; inne rejestrują okres dłuższy („Wiosna”, „Jesień”), te operują już planem szerszym, niosąc większy bagaż obserwacji. Za każdym razem jest to jednak opis pewnego, skończonego odcinka czasu. Nie jest to zapis wyłączny dokumentalny, wychodząc od fotograficznego obrazu Artysta dodaje doń elementy syntetyczne, uproszczone prawie do wręcz graficznego znaku.

Ta dwoistość wyraża się w połączeniu różnych technik graficznych - na cyfrowym wydruku niektóre elementy nalożone są klasyczną techniką sitodrukową, punktując fragmenty pracy, dodając dystans i nowe konteksty.

Można tu zauważyć jakby dwa etapy poczynionej przez Autora obserwacji. Na początku jest obraz fotograficzny, rejestrujący ulotną chwilę. Nie ma tu wiele autorskiej ingerencji, to prosty zapis fragmentu rzeczywistości, naniesiony na płótno techniką cyfrowego nadruku. Technika jest tu istotna - do tego etapu pracy Papla wykorzystuje narzędzie skrajnie niezindywidualizowane, mechaniczne, pozornie obiektywne. Być może właśnie o to chodzi, aby tworząca pierwszą warstwę dzieła fotografia była jak najwierniejszym zapisem, utrwaleniem migawkowego wrażenia, kadrem spojrzenia,



∧ CZTERY PORY ROKU_LATO, 2007, 120 X 90, DRUK CYFROWY, SITODRUK
CZTERY PORY ROKU_JEŚIĘŃ, 2007, 120 X 90, DRUK CYFROWY, SITODRUK ∨





> JACEK PAPLA

(rocznik 1951) - artysta grafik. Zajmuje się grafiką warsztatową i projektową. Ukończył PWSSP w Poznaniu robiąc dyplom w 1976 roku w pracowniach Sitodruku doc. Jacka Rybczyńskiego i Malarstwa prof. Tadeusza Brzozowskiego. Przez 20 lat pracował w PWSSP w Poznaniu zaczynając od asystenta a kończąc na prowadzącym Pracownię Sitodruku.

Obecnie jest adiunktem w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego, prowadzi Pracownię Sitodruku i Pracownię Grafiki edytorskiej. Jest prezesem Stowarzyszenia Polskich Artystów Malarzy i Grafików WIELKOPOLSKA oraz właścicielem Studia Graficznego MJM.

Wystawia od 1975 roku. Miał ponad dwadzieścia wystaw indywidualnych, uczestniczył w kilkudziesięciu najważniejszych ekspozycjach zbiorowych w kraju i za granicą. Spośród otrzymanych wielu nagród najbardziej ceni sobie przyznaną mu w 1985 roku Nagrodę Artystyczną Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego.

ulotnym jeszcze nie przetrawionym przez pamięć. To jednak dopiero początek.

Teraz następuje etap drugi - analiza zaobserwowanego obrazu. Artysta syntetyzuje pewne elementy przedstawienia, upraszcza ich formę, i kolor. Przetwarza zapis pierwszego spojrzenia w zapis wrażenia jakie wywołało. Elementy zbędne zostają usunięte, informacyjny szum odsiany. Pozostaje syntetyczna forma, niemalże graficzny znak. Komentarz do wspomnienia.

Efekt analizy zostaje naniesiony na wcześniejszy, „obiektywny” wydruk. Jacek Papla dokonuje tego przy użyciu grafiki bardziej tradycyjnej - sitodruku. Ten wybór również ma znaczenie, grafika warsztatowa jest tu adekwatna jako narzędzie przekazywania obrazu subiektywnego, przetworzonego, osobistego.

To właśnie stanowi o sile tych prac. W ramach jednego przedstawienia dostajemy tak naprawdę dwa aspekty - bezstronną obserwację i jej osobistą analizę. I świadomość dystansu, który je dzieli.

Oczywiście obiektywizm pierwszej obserwacji jest tu pozorny i sugerowany, bezstronne oko nie istnieje.

Jest też grupa prac (*Szal, Poranek*), które zdają się przemierzać odwrotną drogę. Wychodząc od migawek bardzo osobistych, intymnych ulegają „obiektywizującym” przetworzeniom. Utrwalone przy pomocy fotografii migawkowe ujęcia są czyszczone, formy wyraźnie oddzielane od siebie. Rzeczywistość jest jakby segregowana, nie tworzy już jednej całości. Poszczególne formy zostają rozbite ich odrębność podkreślona. Niektóre elementy tracą kolor, inne Twórca ujmuje w grube rastry. Spojrzenie całościowe zamienia się w collage, świat podzielony. Podzielony i zarazem uproszczony, zredukowany do kilku wyraźnych form. Otrzymujemy zapis już nie konkretnego, osobistego wrażenia lecz ogólnego, uniwersalnego wzoru. Obserwacja subiektywna ewoluje w symbol.

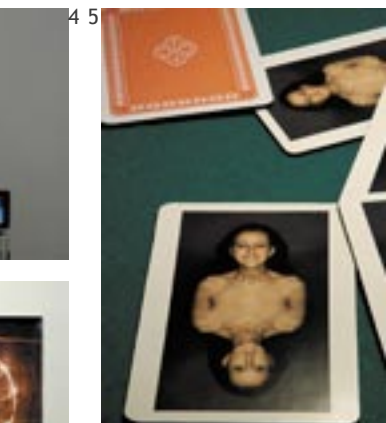
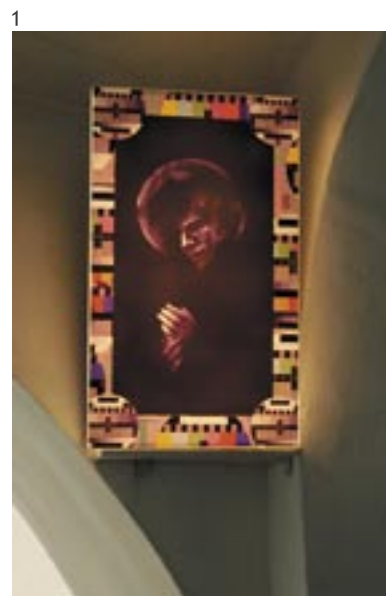
Zestaw grafik składający się na *Zapis* rozegrany jest właśnie na tych dwóch krawędziach grafu - obserwacji subiektywnej i obiektywnym lub tylko obiektywizującym przekazie. Trzecim elementem wykresu jest czas, który upływa nim wrażenie doświadczane TERAZ stanie się wspomnieniem, relacją, zapisem...

Igor Myszkiewicz

>> KATEDRA SZTUKI I KULTURY PLASTYCZNEJ

> Wystawa końcoworoczna

Kierunki plastyczne Wydziału Artystycznego powróciły w tym roku do kultywowanej przez Katedrę Sztuki i Kultury Plastycznej tradycji wspólnych wystaw prac studentów. Wernisaż wystawy finalizującej efekty ich całorocznej aktywności odbył się 16 czerwca br. w trzech miejscach: gmachu Wydziału Artystycznego przy ul. Wiśniowej, studenckiej Galerii PWW przy ul. Wrocławskiej oraz w nowo powstałej Galerii Uniwersyteckiej w budynku Rektoratu. Katedra Sztuki zaprezentowała obszerny dorobek artystyczny wszystkich pracowników w roku akademickim 2008/2009. Znalazły się na niej najciekawsze realizacje będące rezultatem wspólnej pracy studentów i pedagogów pokazujące różnorodność mediów, metod kształcenia, idei i postaw twórczych. Publiczność mogła oglądać dokonania z dziedziny malarstwa, rysunku, instalacji,





8



9



10



11



12



13



14

performance, projektowania graficznego, rzeźby, fotografii i multi-mediów a także działania warsztatowe. Wystawa dała szansę spojrzenia na wieloaspektowość i charakter poszczególnych pracowni a także ujawniła ciekawe indywidualności artystyczne. Jest ona ważnym spotkaniem - swoistym

świętem - naszej społeczności, możliwością konfrontacji i refleksją nad efektami całorocznej pracy. Dla studentów pierwszego roku - często pierwszą przymiarką do późniejszych wystaw. Mamy także nadzieję, że dzięki niej stajemy się bardziej widoczni w artystycznym pejzażu miasta oraz że stanowi ona atrakcyjne zaproszenie dla kandydatów na nasze studia.

Więcej prac z wystawy studentów Katedry Sztuki można oglądać na stronie internetowej <http://www.kskp.uz.zgora.pl>

(al)

FOT. HELENA KARDASZ

GALERIA PWW

- 1 - MAGDALENA KOŚCIAŃSKA, PRACOWNIA FOTOGRAFII
- 2 - BEATA KOT, PRACOWNIA FOTOGRAFII
- 3 - ELŻBIETA WRONA, PRACOWNIA FOTOGRAFII
- 4 - BEATA KOT, PRACOWNIA FOTOGRAFII
- 5 - MONIKA KAMIŃSKA, PRACOWNIA FOTOGRAFII
- 6 - ADAM MARIUSZ, PRACOWNIA FOTOGRAFII
- 7 - MICHAŁ TALARCYK, PRACOWNIA FOTOGRAFII

WA, WISNIOWA 10

- 8 - EDYTA PIOSIK, PRACOWNIA MAŁARSTWA
- 9 - MICHALINA WALICHT, PRACOWNIA RZEŻBY
- 10 - BARBARA ŻOLNIERCZYK, PRACOWNIA RYSUNKU
- 11 - PRACOWNIA DZIAŁAŃ PRZESTRZENNYCH, METODYKA EDUKACJI PLASTYCZNEJ
- 12 - PRACOWNIA PROJEKTOWANIA GRAFICZNEGO
- 13 - ADAM BARTKOWIAK, PRACOWNIA RYSUNKU
- 14 - MAGDALENA GROŃSKA, PRACOWNIA MAŁARSTWA

> Zielonogórska OFERTA we Wrocławiu

Dwupiętrowe pomieszczenie Galerii Miejskiej we Wrocławiu wypełniło się pracami dwunastki studentów Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz ich wykładowcy, a zarazem prowodyra całej akcji - ad. Radostawa Czarkowskiego. Wystawę ph. *Druga oferta* można było oglądać od 10 do 28 sierpnia. Galeria jest istotnym punktem na mapie sztuki polskiej i obszarem artystycznego dyskursu od prawie dwóch dekad. Stanowi miejsce prezentacji zarówno twórców jak i krytyków oraz teoretyków sztuki (swoją działalność twórczą przedstawiali tam m.in.: Natalia LL, Jarosław Kozłowski, Antoni Gryt, Andrzej Dobrzaniecki, Teresa Murak, wrocławski Luxus, Anna Płotnicka, Eugeniusz Get-Stankiewicz i wielu innych). Jej dyrektorem i moderatorem działań od samego początku jest Teresa Kukuła. Galeria Miejska aktywnie współpracuje z wrocławskim WRO, z ASP prezentując najciekawsze dokonania jej studentów, a w ciągu ostatnich kilku lat chętnie gości także studentów Katedry Sztuki i Kultury Plastycznej UZ. W jej salach znajdują schronienie instalacje i obiekty, odbywają się też działania performatywne.

No i jak wygląda ta galeria? - sama byłam ciekawa zwłaszcza, że miałam robić tam performance i wolałam zachować dla siebie chociaż margines przewidywalności. Koleżanka (jedna z uczestniczek wystawy), która była już na miejscu i zdążyła pieczołowicie opstrykać teren, równie pieczołowicie zaczęła mi go opisywać. Na podstawie samego jej opisu mogłabym sporządzić dokładny zarys ekspozycji i miejsca. Ale byłam, widziałam, uczestniczyłam - opiszę ją więc z własnej perspektywy.

Otwarcu wystawy towarzyszył performance (autor - Magdalena Kościańska). Prosty, nie narzucający się. Ta historia opowiedziana została szeptem, stanowiąc lustrzane odbicie tego, co rozgrywało się w galerii równolegle - i rozgrywa cały czas. W relacji przestrzeń - grupa. W związku człowiek - człowiek. Tu, w galerii tworzą się granice, niewidzialne ramy. A gdyby je zmaterializować? Gdyby pozostawić wybór tym, którzy w nich tkwią? I na ile ja, stojąc z boku, jestem ich częścią? Wystarczyła gruba taśma klejąca, nożyczki, kreda, stół. Taki mały sprawdzian - na ile krępująca obwiednia będzie pretekstem do współpracy, a na ile stanie się tylko obojętnym elementem rzeczywistości. Po performansie pojawiła się na stoliku krótka dokumentacja poprzednich akcji autorki. Działań, które za każdym razem są testem - nie tylko dla widza, ale - chyba przede wszystkim - dla niej samej.

Przemierzmy po kolei pięć sal galerii żeby łatwiej było ogarnąć całość. Odbiorcę witają prace dwóch młodych artystek. W widnej, przestronnej sali, po lewej tronie zawisły prace funkcjonujące jako swego rodzaju tryptyk. Edyta Piosik, autorka pracy, zastosowała syntezę, ograniczenie do symbolu, brył stanowiących fundament rysunkowych konstrukcji - koła, kwadratu i trójkąta. Po raz kolejny okazuje się, prostota kształtu wpływa na moc jego odbioru. Trzy figury wpisane w surowość ściany zdają się opowiadać historię znaku, ale i mozolnego, niekiedy mechanicznego procesu tworzenia. Monotonne gesty, pociągnięcia powstałe jakby w hipnotycznym transie, odłamki węgla pozostawione na papierze podkreślają znaczenie pracy rąk, warsztatu twórcy i rzemieślnika, z którego - poprzez inspirację ów kształtami - tworzy się nowy obraz i przekaz.

Vis a vis pracy Edyty znalazło się miejsce na wyznania Małgorzaty Tokarskiej. Jej historia, zapisana na dużych planszach, opowiedziana została prywatnym, wymyślonym językiem. Dodatkowym (a być może głównym?) elementem pracy jest książka autorstwa Gosi, w której jedyną formę literackiej wypowiedzi stanowią zapiski na marginesach stron. Rodzą się pytania o próg tajemnicy - kiedy zostaje on przekroczony? Kiedy wyznaczenie staje się wyznaniem, a kiedy pozostaje sekretem? I przede wszystkim - jak duże znaczenie odgrywa język? To, że wyznaczenie padnie w języku czytelnym dla nas nie musi przecież oznaczać, że zostanie przez nas pojęte, zrozumiane. Czasem gest, niedomówienie niosą ze sobą więcej niż słowo... Nie mogę się jednak oprzeć jeszcze jednemu „wścibskiemu” pytaniu, które było ze mną gdzieś



z boku podczas oglądania tej pracy i towarzyszy mi także gdy piszę ten tekst - na ile autorka chciała ujawnić swoją historię nam, odbiorcom? Jedno jest pewne - książka trafi do szerszego grona ponieważ została wydrukowana w zwiększonym nakładzie i posiada wszystkie „techniczne walory” profesjonalnej pozycji wydawniczej - z numerem ISBN włącznie.

Gosia, wraz z Martyną Krutulską i Dorotą Jabłońską tworzyły do niedawna formację „Grzędę”. Na wrocławskiej wystawie znalazła się krótka retrospektywa ich działań, będąca dalszym etapem naszej podróży po galerii. Sztandarową pracą jest tu *Miasto Grzędę*, przewrotna i dowcipna seria zdjęć, na których autorki zastąpiły nazwy znanych ulic i miejsc swoimi nazwiskami. Kto wie - w końcu Traugutt czy Sienkiewicz też zapewne nie spodziewali się w młodości, że kiedyś ich nazwiskiem będą znaczone polskie ulice... Dodatkiem do pracy były foldery ukazujące akcje grupy - m. in. *Pomnik Grzędę* - zeszłoroczne działanie, które odbyło się w czasie zielonogórskiego festiwalu sztuki Zonart - i czytanie poezji w autobusach (świetna alternatywa dla wiszących tam od niedawna monitorów emitujących reklamy).

Zaraz obok wzrok przykuwa nieco psychodeliczna praca Mariusza Tórza przypominająca kompilację prastawiańskiego bóstwa z ryciną ilustrującą psychoanalityczne rozważania Freuda. Mimo zabawnej, nieco groteskowej formy jest w niej jakiś pandemoniczny niepokój.

Z chaosu towarzyszącego diabelskiej swawoli rodzi się jednak nowy początek - zewnętrzna, ciężka skorupa zostaje zrzuczona i oczom widza ukazuje się nowa postać. Jej subtelność współgra kolorystycznie z sąsiadującą pracą, której autorką jest Edyta Pawlak. Zapiski w postaci stempelkowych kompozycji pozwalają uspokoić wzrok, pomagają też przypomnieć sobie, że rysunkowy język wypowiedzi to nie tylko kreska, linia - i kropka.

Pozostając w monochromatycznych klimatach zwrócimy się ku pracy Bernardy Gołąb. Rysunek okazuje się tu także geometryczną formą w przestrzeni trójwymiarowej, czymś, co samo w sobie jest treścią, ale także tą treść zawiera. Prosty symbol kartonu - jako bryły i jako opakowania - wydobywa te funkcje i staje się pretekstem do ukazania rysunkowych walorów przestrzennego obiektu.

Tuż obok margines błędu (Błędu?) rozważa w swej pracy Radosław Czarkowski. Praca, znana nam już z pierwszej *Oferty* (zeszłoroczna wystawa w galerii PWW - przyp.) skłania do refleksji nad tym, co uznajemy za właściwe bądź nie. Nadajemy przedmiotom szereg znaczeń, ram, cech i wystarczy drobna dysfunk-

cja, przedstawienie elementu by ten misterny domek z kart wbudowany w naszą mentalność zachwiał się i runął. W tym wypadku nie będzie nawet możliwości z braku sił osunąć się na krzesło.

Zejdźmy teraz do „piwnicznych czeluści” galerii. Na tle ścian z surowej cegły bieli się okazały paw - albinos (nie tabędz - gwoli rozwiania wątpliwości niektórych odbiorców) stanowiący część pracy dyplomowej Katarzyny Lotki. Wygląda jakby został stworzony właśnie dla tej piwnicy. Jego ogon z papieru mache świetnie współgra z łukami piwnicznego sklepienia.

Ale dosyć tej liryki. Czas powrócić do prozy życia, ochłonąć przy szklance wody. Jeden, drugi łyk - jak co dzień. Dzień w dzień krople, tyki wody odmierzają za nas po cichu upływający czas. Powtarzalność tego prostego rytuału uchwyciła w swojej pracy Joanna Kowalczyk. Szklanki, z których każda naznaczona jest datą i godziną tworzą swoisty pamiętnik. Obok, na ekranie, wije się przed nami czarna sylweta. Sekwencja ruchów postaci odbitej na pościeli przywodzi na myśl spazmatyczny taniec. Tańczymy we śnie, zmieniając pozycje. Pijąc wodę budujemy swoją historię. Proste czynności, umykające nam gdzieś obok, a uchwycone przez autorkę składają się na obraz naszego „ja”. Są notatka, którą podświadomość wpisuje w margines świadomości.

W kolejnej sali - jeszcze jedna praca Kasi Lotki, także znana nam z pierwszej *Oferty* - *Przed czy po*. Czysta pościel, nad nią - nagie, nieco frywolne postacie. Moment, w którym przeszłość zajął się z przyszłością - kochankowie nad czystą, nietkniętą pościelą... już? Czy może „jeszcze nie”?

U kresu tej podróży docieramy do prac Hanny Dzianach. Prace, choć na „szarym końcu” (właściwie - to zależy od tego, z której strony zaczyna się zwiedzanie) były jednymi z najchętniej omawianych przez uczestników wernisażu. Syntetyczne, nieco ascetyczne martwe natury o przyjemnych dla oka walorach kompozycyjnych. Po prostu. A jednak - jest w nich coś ujmującego.

Miejsce, jakim jest Galeria Miejska (podobnie jak jego opiekunowie) okazało się wyjątkowo przychylnym dla zielonogórskiej grupy. Niewątpliwym atutem stanowił dwoisty charakter pomieszczeń: na piętrze - klasyczna, galeryjna sterylność, przejrzystość i dużo światła. W piwnicy - nieco niszowy, „cięższy” klimat. Obszar ten jest więc dostosowany do prezentacji różnego typu prac. *Druga oferta*, podobnie jak pierwsza była ofertą zróżnicowaną. Atmosfera wrocławskiej galerii pozwoliła owo zróżnicowanie podkreślić.

Magdalena Kościńska