

# wiadomości wydziałowe

wydział  
artystyczny .....Instytut Sztuk Pięknych

**28** GALERIA grafiki  
Biblioteki Sztuki

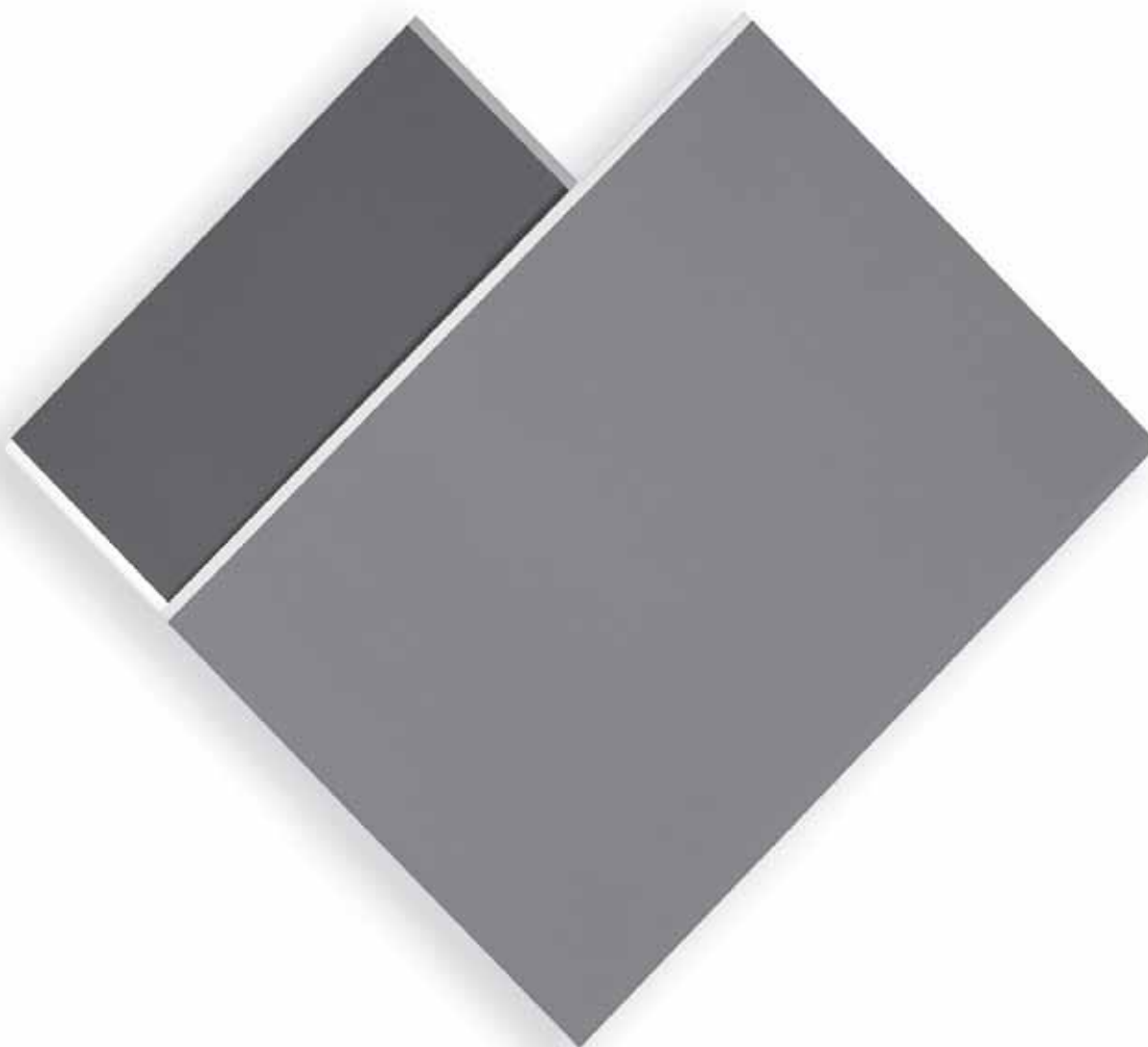
**Bożena Kowalska**

**TADEUSZ WIKTOR**

Na prace Tadeusza Wiktora można patrzeć, odczuwać je i pojmować wielowarstwowo. Jest to wprawdzie właściwość każdej liczącej się sztuki, ale u Wiktora urasta ta cecha do rzadko spotykanej wielorakości i głębi. Można w jego obrazach i rysunkach widzieć tylko

przedmiot estetyczny i cieszyć się doskonałym w nim wyważeniem form, kierunków napięć, harmonii barw, czy walorów czerni i bieli. Można podziwiać szczęśliwe zespolenie rzadko występujących razem, bo opozycyjnych zazwyczaj cech: rozmachu i precyzji. Można poddać się magicznemu oddziaływaniu jego wielkich rozmiarami obrazów, czy niezrównanych w ich perfekcjonizmie, a jednocześnie nieobojętnych emocjonalnie rysunków i grafik. Można szukać ukrytych w tych pracach wzruszeń. I można próbować odczytać zawarte w nich przesłanie sięgając do filozoficznego ich podłoża, powodu twórczego ich powstania.

Choć szeroko znany i po wielokroć nagradzany za grafikę i rysunek, Wiktor uważa się przede wszystkim za malarza. Tyle, że prace artysty należące do dwóch tych pierwszych dyscyplin pokazywane są stosunkowo często, dzięki czemu uzyskiwały popularność i uznanie, gdy



jego malarstwo, prezentowane rzadko i fragmentarycznie, pozostaje mało znane. Przyczyną są tu nietypowo wielkie wymiary realizacji malarskich twórcy, dla których niełatwo znaleźć odpowiednie warunki ekspozycyjne. Jego liczne polipptyki sięgają formatem od 220 x 410 cm do 190 x 1200 cm.

Dorobek artysty jest bardzo bogaty. I mimo skrajnych różnic w wymiarach jego obrazów i wieloobrazów, jak je nazywa, mimo różnego ich ukształtowania, a także sposobów użycia barw: raz delikatnych, mieszanych na palecie, a kiedy indziej zderzanych ze sobą kontrastowo - malarstwo to jest w pełni jednorodne i spójne. A co najważniejsze, jest to malarstwo bardzo wysokiej próby.

W swojej twórczości i teoretycznych rozważaniach, jako jeden z istotnych problemów o implikacjach filozoficznych, Wiktor podkreśla dualizm wartości przeciwstawnych - pozytywu i negatywu, czerni i bieli. Stara się łączyć tę postawę typową dla człowieka Zachodu z dalekowschodnim sposobem myślenia, który w obszarze jego teorii zdobył sobie nawet pozycję priorytetową. Artysta łączy więc ekstremy stadiami przeobrażeń. Stworzył nawet model procesu matematycznie obliczonej progresji przekształceń wiodących od czarnego kwadratu do przeciwstawnego białego i analogiczny model dla okręgu. Każdy też, podjęty przez niego wątek - problem, czy to w malarstwie, czy w rysunku i grafice, realizowany jest co najmniej w kilku, a niekiedy w kilkudziesięciu wariantach. Tak się manifestuje w dużej urody dziełach Tadeusza Wiktora proces wiecznych przemian, nieustającego zdążania do buddyjskiego wyzwolenia, zenistycznego czy chrześcijańskiego Absolutu.

Wiktor jest postacią niecodzienną, egzystującą na pograniczu naszego powszedniego i rzadko komu dostępnego, mistycznego świata. Obdarzony bezbłędną intuicją plastyczną, należy do artystów z kręgu sztuki odwołującej się do sacrum, a jednocześnie operującej językiem geometrii. Jego sztuka jest medytatywna, pełna ciszy, nie narzuca się oczom, ale przyciąga magnetycznie, budzi niepokój myśli, każe stawiać trudne, egzystencjalne pytania.

(fragmenty wstępu do katalogu wystawy Tadeusza Wiktora. Katalog w przygotowaniu)

← TADEUSZ GUSTAW WIKTOR, Z CYKLU: DIAGONALNE. DIAGONALNE 5; 2003; OLEJ, PŁÓTNO, RELIEF; 194 X 227 CM



**GALERIA grafiki**  
**Biblioteki Sztuki**

W piątek 27 stycznia 2006 o godz. 11.00 zapraszamy razem z autorem Markiem Glinkowskim na „Prawdziwą wystawę” oraz „Prawdziwy wykład”.

Janina Wallis

## ...Katedra Sztuki i Kultury Plastycznej

Manuela Schöpp

### LILA KARBOWSKA I KULT TEGO, CO BANALNE

#### Filc merynosowy zamiast filcu tatarskiego

W pracy pod tytułem *Śnieg* Lila Karbowska, artystka urodzona w Kole i mieszkająca dziś w Berlinie, prezentuje parę butów z białego filcu, stanowiących odwrotność domowej sielanki – zazwyczaj kojarzonej z filcowymi kapciami. Na każdy but wycięto 21 grubych warstw filcu w formie wkładek do butów w ten sposób, że zmniejszają się one ku dołowi, po czym zostały one położone jedne na drugich i sklejone. Inaczej mówiąc: stopa osoby noszącej te buty spoczywa na najszerzej z warstw. Chodzenie w nich staje się tym samym niebezpiecznym balansowaniem.

Dolna warstwa ma rozmiar stopy dziecka, które właśnie uczy się chodzić, górna zaś sugeruje, że model wykonany został dla konkretnej osoby. Pantofle dopasowane są do ciała artystki, zachowują jego odcisk, wskazując jednocześnie na jej nieobecność; mniej w sensie erotycznym, w którym to but pojawia się jako substytut właścicielki, bardziej zaś w znaczeniu pozostawionych śladów przeszłości.

Dwie kolejne prace, w których Karbowska również posługuje się filcem merynosowym, czyli filcem z białej wełny merynosowej, to *Das Ende* i *Der Thinker*. Filc tak samo jak i tłuszcz ściśle kojarzy się z nazwiskiem Josepha Beuysa, który wszedł do historii jako „mężczyzna w filcowym kapeluszu”<sup>1</sup> oraz artysta „nieapetycznych kostek tłuszczu”<sup>2</sup>. To jemu zawdzięczamy wejście obu materiałów w latach sześćdziesiątych na salony sztuki.

Z kwestią pochodzenia filcu związane są liczne legendy: z powodu jego właściwości przypisuje się go kulturom nomadów, przede wszystkim Mongołom, którzy nie tylko używali go jako materiału dla jurt i ubrań, ale również nadali mu znaczenie semantyczne; uosabiał on odnowę lub też przejście do innej formy istnienia. Beuys zakotwiczył w swym życiu i twórczości zarówno praktyczną jak i symboliczną funkcję filcu. W akcjach artystycznych służył mu on jako warstwa ochronna. A opowiadając historię, jak to będąc pilotem w czasie II wojny światowej rozbił się samolotem na Krymie i został uratowany przez Tatarów – wprowadził w obieg bajkę, która na długi czas powiązała Wehrmacht z filcem tatarskim.

Mimo, iż Karbowska w swej pracy dyplomowej dogłębnie zajmowała się Beuyssem, nie nawiązuje do niego bezpośrednio: jej prace ani nie posiadają owej brudnej kolorystyki, która powodowała, że filc w czasach cudu gospodarczego wydawał się być materiałem *biednym*, ani nie są obciążone Beuysowskimi znaczeniami, ani też nie uzasadnia się w nich użycia filcu jako *drugiej skóry*. W pracach *Das Ende* i *Der Thinker* autorka eksperymentuje w pierwszej kolejności z takimi właściwościami materiału jak jego ciężar lub chłonność, a dopiero później wykorzystuje je w kontekście narracyjnym.

W obiekcie ściennym *Das Ende* filc pokrojony został w równe paski i umocowany na kwadratowej powierzchni otoczonej białą ramą. Pod wpływem siły ciężenia paski filcu wydają się wystrzeliwać z obrazu do wnętrza pomieszczenia. Redukcja środków oraz seryjne powtarzanie matematycznej formy podstawowej przypomina estetów i ascetów minimal art, którzy słownictwo swych „specific objects” czerpali z malarstwa. Sięgając po *miękki* materiał praca *Das Ende* przeciwstawia się sztu-



ce ostrych krawędzi, która wypowiedziała wojnę reprezentacyjności, i jednocześnie tworzy do niej komentarz. Podczas gdy obiekty minimalistyczne – chcąc być tylko przedmiotami w świecie – nie chciały wskazywać na nic innego jak tylko na siebie same, w przypadku pracy *Das Ende* mówić możemy o minimalizmie poetyckim, na który wpływ miała krytyka rzekomej neutralności materiałów i form następných pokoleń artystów.

### Paradoks seryjnych oryginałów

*Der Trinker* jest początkiem całego szeregu multipli, które Karbowska rozpoczęła w roku 1999 dziełami *Polskie Voodoo* oraz *Tonbandsalat*. W starannie zapakowanym pudełku znajdują się „knot” z białego filcu oraz instrukcja obsługi<sup>3</sup>, która wykonanie pracy deleguje do widza. To on ma dolewać wina do obydwu kieliszków, które najpierw powinien połączyć filcem.

Multiple to trójwymiarowe dzieło sztuki, składające się z obiektów limitowanych przez artystę, równorzędnych pod względem materialnym, estetycznym i ekonomicznym. Każdy egzemplarz mogący zająć miejsce innego uosabia „ideę multipla” oraz „multipla jako ideę”. Jest oryginałem, gdyż posiada sygnaturę artysty, ta jednak w pierwszej linii nie wskazuje na jego genialność, tylko posiada charakter prawny; umożliwiając rozróżnienie między wykonaniami *legalnymi* i *nielegalnymi*. Ponieważ jednak wszystkie wykonania „notation” autoryzowane przez artystę – podob-

nie jak wykonania dzieł muzycznych – traktowane są jako *prawdziwe*, nie są one unikatami.

Dlatego też multiple samo w sobie budzi refleksję nad oryginalnością. Powstało w latach pięćdziesiątych jako alternatywa między złym a gorszym: z jednej strony skierowane było przeciwko abstrakcyjnym ekspresjonistom i ich postawie twórczej, z drugiej – w odróżnieniu od neoawangardy, która chciała sprowadzić produkcję artystyczną do poziomu społecznego – trzymały się materialnego obiektu oraz wyobrażenia o własności. Poprzez sygnaturę wiąże się w dosłownym tego słowa znaczeniu z *charakterem pisma* artysty, co podważa produkcję seryjną. Z tego powodu multiple atakowane było przez krytykę – argument brzmiał, że jest ono wyłącznie afirmacją prywatnej własności. Dzisiaj określa ono raczej – i w tym kontekście należy umieścić multiple Karbowskiej – „praktykę małej formy”<sup>4</sup>, która towarzyszy historii sztuki komentując, ironizując i parodiując ją w sposób przede wszystkim przyjemnie niepatetyczny.

Karbowska wielokrotnie zajmowała się hierarchią istniejącą między oryginałem a reprodukcją. To zainteresowanie, zainicjowane przez jej pracę konserwatora zabytków, na płaszczyźnie teoretycznej znalazło swój punkt kulminacyjny w pracy dyplomowej, w której na przykładzie Beuysa autorka zajęła się konserwacją sztuki *efemerycznej*. Próbuje w niej przeciwstawić się powstałemu w okresie renesansu wyobrażeniu o oryginalności.

Na płaszczyźnie artystycznej zainteresowanie to znajduje swe odzwierciedlenie w powstałej mniej więcej w tym samym okresie pracy *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*: jest to kostka z polerowanego pleksy, w której umieszczono jedną za drugą przezroczyste folie ze skopiowanym esejem Waltera Benjamina o tym samym tytule. Mimo, że dzieło ze wszystkich stron jest przezroczyste, tekst nie jest czytelny; na końcu reprodukcji pozostaje tylko nazwisko autora i tytuł eseju – ironiczny komentarz do historii sztuki, która kilka lat temu masowo cytowała Benjamina.

Karbowska potraktowała autora dosłownie i w absurdalny sposób skierowała teżę o „upadku aury przez reprodukcję techniczną” przeciwko niemu samemu. Reprodukując tekst przy pomocy skopiowania i stawiając go na postumencie, nadaje mu *aure*: wystawiony w pomieszczeniu muzealnym staje się „jedynym w swoim rodzaju zjawiskiem z daleka, niezależnie od tego, jak jest bliskie”.

### Widoki z wewnątrz i z zewnątrz

*Polskie Voodoo*, poduszeczka na igły w kształcie serca, z dużą ilością wbitych w nią igieł, z uch których





wychodzą długie czerwone nitki to jedyny obiekt będący wyraźną aluzją do polskiego pochodzenia artystki. Powodem tego jest zapewne fakt, że Lila Karbowska od dawna już nie mieszka w swej ojczyźnie. Przed 21 laty wsiadła w pociąg jadący do Berlina, przejechała granicę między Wschodem a Zachodem i wysiadła na dworcu ZOO, z kilkoma rzeczami w walizce i 20 dolarami w kieszeni. Być może dlatego świadomie sprzeciwia się koncentrującemu się w dalszym ciągu na północnym zachodzie rynkowi sztuki, który często przekształca prace artystów z krajów afrykańskich, Ameryki Południowej oraz Europy Wschodniej w świadectwa egzotycznej obcości.

Tytuły u Lili Karbowskiej mają z zasady znaczenie konceptualne, nie tylko dlatego, że wiele z jej prac zrozumiałe staje się dopiero na ich tle, ale też z tego powodu, iż czerpiąc z języka polskiego i niemieckiego wskazują na produkcję sztuki usytuowaną w przestrzeni międzykulturowej. Mówiąc inaczej, na produkcję sztuki operującą różnymi kodami kulturowymi, które – jak w przypadku pracy *Tonbandsalat*, nie funkcjonującej w języku polskim – nie dają się przetłumaczyć w skali 1:1. Tłumaczenie to jednak coś więcej niż po prostu przeniesienie słów.

Być może to właśnie było powodem, dla którego Karbowska w zeszłym roku odwróciła się od obiektów i zwróciła ku akcji i instalacji, by sprostać zmieniającym się własnym perspektywom; dwóm praktykom artystycznym, którym od zawsze przypisane są „site specificy” i które od kilku lat firmuje etykieta „sztuki kontekstu”. Tak więc artystka wyruszyła pociągiem do Wittenbergii, miasta Lutra, z walizką zawierającą długie zwoje białego śliskiego materiału. Przeszła ulicą Schloßstraße, okrążającą większość historycznych budynków starówki Wittenbergii i zatrzymała się przy jednym z wielu niezamieszkałych, choć w większości odrestaurowanych budynków, by otworzyć okna i na jeden dzień zawiesić w ich kawałki materiału – wszystkie identyczne i o wiele za długie.

*Freie Räume* to ironiczna aluzja do wsi potiomkinowskich; atrap, które podobno postawił faworyt Katarzyny Wielkiej na Krymie po to, aby dla spojrzenia jej wysokości nędra zmieniła się w kwitnące krajobrazy. Podobnie zachowują się politycy wielu miast, kształtując miasto wedle potrzeb spojrzenia turysty, poszukującego tego, co spektakularne. Przerabiając poszczególne części miasta w ten sposób, by stały się atrakcyjne dla mediów, polityka taka odbiera miastu przestrzeń, w której rozgrywa się życie polityczne i społeczne. Konserwuje dobrze sprzedające się architektoniczne fasady, aby zainscenizować kulisę, za którą znika teraźniejszość.

Turystyczna obecność przeszłości, wizerunek pięknego starego miasta zakrywa fakt, że w przypadku Wittenbergii mamy do czynienia z „kurczącym się miastem”, w którym na skutek dezindustrializacji nie ma już pracy i które konfrontowane jest z odpływem ludności.

Ale akcja Lili Karbowskiej nie tylko inscenizuje ślady minionego życia, zaznaczając w ten sposób stratę, lecz również powstałe przez odpływ ludności puste przestrzenie w tkance miejskiej. Takie puste / wolne przestrzenie, które inicjatywy artystyczne mogą co prawda przejąć w swoje posiadanie, ale jedynie na jakiś czas, jeżeli nie chcą same stać się wyposażeniem miasta. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych sztuka w przestrzeni publicznej stała się standartem nawet w miastach prowincjonalnych, o ile tylko świetnie nadawała się do celów promocji miasta, i w ten sposób pozornie przyczyniała do łagodzenia konfliktów społecznych.

Pracą *Wysokie ciśnienie*, „miejscu wylęgu” balonów, której koncepcję Lila Karbowska opracowała i którą realizuje specjalnie dla Galerii Wieża Ciśnień, artystka nawiązuje do dzieła *Freie Räume*. Również i w tej instalacji decydującą rolę odgrywa motyw okna, gdyż stanowi granicę łączącą widok zewnętrzny z wewnętrznym. Jadąc pociągiem z Berlina do Warszawy niedługo zobaczymy wieżę ciśnień, z której okien wydobywają się na zewnątrz czerwone balony.

Manuela Schöpp

Z niemieckiego przełożyła Agnieszka Grzybkowska

#### PRZYPISY:

- 1 por. Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Monachium 2001, s.197
- 2 tamże, s. 197
- 3 *Der Trinker* istnieje w wersji polskiej, niemieckiej i francuskiej: 1. Postaw na stole dwie puste szklanki do wina! Nie mają być to kieliszki, tylko szklanki do prostego wina stołowego, w jakich pija się wino na południu Europy. / 2. Połącz kieliszki knotem z filcu! Wyglądem powinno przypominać to pomost. Nalej wina do jednego z kieliszków. Pić jak pije tylko czerwone wino, niezależnie od regionu jego pochodzenia, gatunku oraz ceny. / 3. Regularnie dolewaj wina! Chodzi o urzeczywistnienie idee fixe pijaka: wino ma wędrować z jednego kieliszka do drugiego. Może to trwać miesiącami. / 4. Uwaga! Pijak zużywa dość dużo wina. Projekt do dziś nie został zrealizowany. Życzymy sukcesu! / 5. Ustawianie i pielęgnacja *Pijaka* odbywać się powinna w stanie trzeźwym!
- 4 Pias, Claus: *Multiple*. w: Hubertus Butin (wydawca): *Du-Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Kolonia 2002, s. 224.



FOT. PIOTR POLUS