

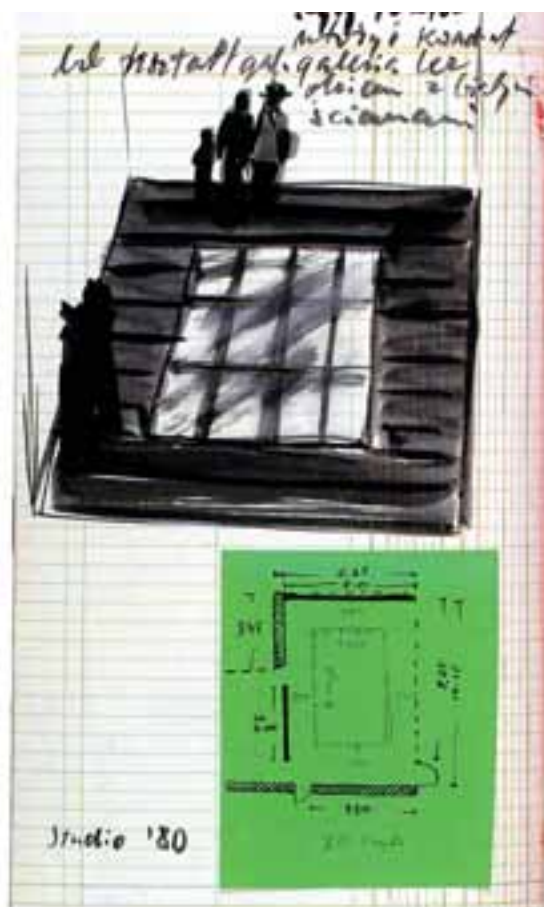
WIADOMOŚCI WYDZIAŁOWE

> WYDZIAŁ
ARTYSTYCZNY

68 GALERIA grafiki
Biblioteki Sztuki



6. Galeria jako kategoria artystyczna: Szkicownik 105 (26.VI.1977-23.XI. 1978): 25,5x10,2 cm
Gallery as an Artistic Category: Sketchbook 105 (26.VI.1977-23.XI. 1978)
Galerie als Kunstkategorie: Skizzenbuch 105 (26.VI.1977-23.XI. 1978)



7. Galeria jako kategoria artystyczna: Szkicownik 122 (10.XI. 1980-16.I.1983): 35x21,2 cm
Gallery as an Artistic Category: Sketchbook 122 (10.XI. 1980-16.I.1983)

> OD LEWEJ:
JAN BERDYSZAK, GALERIA JAKO KATEGORIA ARTYSTYCZNA, SZKICOWNIK 105 (26.VI.1977 - 23.XI.1978), 26 X 10,2
JAN BERDYSZAK, GALERIA JAKO KATEGORIA ARTYSTYCZNA, SZKICOWNIK 122 (10.XI.1980-16.I.1983)

Jan Berdyszak

GALERIA JAKO KATEGORIA ARTYSTYCZNA

(...) Tytuł ten mógłby obejmować wszelkie prace dotyczące galerii, pojawiające się w szkicownikach Berdyszaka.

Wnętrze służące wystawianiu dzieł emancypuje się w tym ujęciu ze swojej służebnej roli i aspiruje do rangi samodzielnej artystycznej kategorii równouprawnione wobec innych gatunków artystycznych „materii” i środków wyrazu. W przestrzeni zamkniętej czterema ścianami tkwi potencjał, który otwiera nowe możliwości rozgrywania relacji między dziełem a jego otoczeniem, a także do traktowania samej tej przestrzeni jako ekwiwalentnej wobec tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki. W galerii nie są wystawiane artystyczne obiekty, które mają stanąć w centrum zainteresowania, lecz ich miejsce zajmuje przestrzeń sama, akcentowana i przeobrażana dzięki wystawianym do wnętrza strukturom. Apogeum zainteresowania *white cube* przypada w sztuce XX wieku na lata 60. i 70., kiedy do głosu dochodzi *minima art.* I idące z nim w parze próby teoretyzacji nowych zjawisk (...).

>> INSTYTUT MUZYKI

> Muzyka dawna na Uniwersytecie Zielonogórskim

Cztery pory roku autorstwa barokowego kompozytora Antonio Vivaldiego (1678-1741) znane są na całym świecie, nie tylko melomanom. Słynny cykl czterech koncertów na skrzypce, poprzedzonych literackim komentarzem w postaci anonimowych sonetów, ukazuje krajobraz poszczególnych pór roku oraz człowieka na jego tle. To właśnie dzieło zielonogórzanie mieli okazję usłyszeć 29 października 2012 r. w Auli Uniwersytetu Zielonogórskiego, w wykonaniu orkiestry barokowej Accademia dell'Arcadia. Zespół poprowadził skrzypek Mikołaj Zgółka. Niecodzienną okazją była, nie tylko możliwość wystuchania całego cyklu czterech koncertów, lecz także kontakt ze słynnym dziełem wykonanym na kopiach osiemnastowiecznych instrumentów. Mikołaj Zgółka jest bowiem artystą specjalizującym się w grze na skrzypcach barokowych, prowadzi też klasę tego instrumentu w poznańskiej Akademii Muzycznej. Także i pozostali muzycy, będący członkami orkiestry Accademia dell'Arcadia, zajmują się wykonawstwem muzyki dawnej na instrumentach z epoki, zgodnie z obecnym stanem wiedzy na temat dawnych praktyk wykonawczych. Szczególnym polem działalności zespołu jest odtwarzanie kultury muzycznej Wielkopolski, z uwzględnieniem dzieł powstałych w tym regionie, jak i tam wykonywanych. Orkiestra ma na swoim koncie liczne nagrania płytowe, prowadzi także ożywioną działalność koncertową w kraju, jak i za granicą, prezentowała m. in. polską kulturę muzyczną na zaproszenie Ambasady RP w Tbilisi. Koncert, który odbył się na Uniwersytecie Zielonogórskim, wieńczył obchody dziesięciolecia działalności zespołu. Zielona Góra została włączona w ten cykl koncertów nieprzypadkowo, bowiem stałym współpracownikiem i dyrygentem orkiestry przez wiele lat był Bartłomiej Stankowiak, adiunkt w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Pod jego kierunkiem Accademia dell'Arcadia dokonała znacznej części nagrań płytowych.

Podstawą interpretacji *Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego, którą publiczność miała sposobność usłyszeć podczas koncertu w Auli UZ, był nie tylko zapis nutowy, bowiem zgodnie z intencją kompozytora i oczekiwaniami, jakie stawiano za jego czasów wykonawcom, do gry włączane były elementy improwizacji oraz swoistego malarstwa dźwiękowego. W partyturze utworu Antonio Vivaldi pozostawił szczegółowe określenia, wskazujące na odgło-

sy natury, których oddanie było jego zamiarem. Mikołaj Zgółka położył nacisk na wydobywanie efektów ilustracyjnych, wykonanie było zatem nie tylko pełne wirtuozerii, ale mieniło się także paletą nastrojów i barw. Każda z części cyklu poprzedzona została dodatkowymi fragmentami



Zakład Teorii Muzyki
ogłasza

KONKURS NA KOMPOZYCJĘ LUB OPRACOWANIE JAZZOWE
dla studentów Instytutu Muzyki.

Przewidywana nagroda główna, to profesjonalne nagranie wyłonionego w konkursie utworu w studiu nagrań RecPublica Studios w Lubrzy oraz promocja nagrania w mediach.

Prace należy składać w terminie do 15 kwietnia 2013 r. w sekretariacie Instytutu Muzyki.

Szczegółowe informacje oraz regulamin konkursu zamieszczone są na stronie Instytutu: <http://www.iksm.uz.zgora.pl/> w zakładce „Aktualności”. Zapraszamy do udziału!

kompozycji Antonia Vivaldiego. W ostatniej z nich, solistą był Radosław Kamieniarz. Do wykonania programu Mikołaj Zgółka zaprosił bardzo rozbudowaną grupę basso continuo, złożoną aż z pięciu muzyków, co dało interpretacji dodatkowe walory brzmieniowe. Licznie zgromadzeni słuchacze nagrodzili solistę oraz towarzyszący mu zespół owacją na stojąco, a na bis muzycy wykonali drugą część ostatniego koncertu z cyklu. Gospodarzem wieczoru był Prodziekan Wydziału Artystycznego, Bartłomiej Stankowiak, który zasiadał także za klawiaturą pozytywu, jako realizujący partię basso continuo, członek zespołu.

Więcej informacji na temat działalności orkiestry Accademia dell'Arcadia można znaleźć na stronie www.academia.com.pl.

Katarzyna Kwiecień-Długosz

>> INSTYTUT SZTUK WIZUALNYCH

> ŚWIATŁOCZULE

Małgorzata Bukowicz, Paulina Komorowska-Birger, Alicja Lewicka-Szczegóła, Patrycja Wilczek-Sterna
Galeria BWA Zielona Góra, 6-30. 09.2012 r.

6 września w Galerii BWA w Zielonej Górze otwarto wystawę zatytułowaną *Światłoczule* - projekt współtworzony przez cztery zielonogórskie artystki: Małgorzatę Bukowicz, Paulinę Komorowską-Birger, Alicję Lewicką-Szczegóła oraz Patrycję Wilczek-Sternę. Choć zaprezentowane w przestrzeni galerii prace są manifestacją odmiennych artystycznych postaw, a artystki wypowiadają się za pomocą różnych mediów, to udało się konceptualnie zintegrować projekt. Poddany tematyzacji i skorelowany został plan ekspozycji, wspólne jednak wydaje się także to, że we wszystkich wystawionych pracach wyeksponowany został nie tyle intelektualny pierwiastek, który zapewne stoi u źródła projektu, lecz pewien emocjonalny substrat oraz sygnalizowana (także tytułem prezentacji) wrażliwość. Delikatna tkanka wszystkich czterech prezentacji bowiem dodatkowo kondensuje afektywną moc przedstawień.

Przywołany tytuł prowadzi nas ku takim asocjacjiom, które fotograficzną szybkość rejestracji i wyrazistość obrazu rozświetlonego fleszem transponują w obietnicę reproduktywnej wierności oraz gwarancję natychmiastowego odbioru. Z kolei możliwość zatrzymania wyselekcjonowanego kadru, wyluskania z rzeczywistości detalu, czy też analitycznego wglądu sugeruje taka optyka, dla której większe znaczenie będzie miał poznawczy kontekst, niżli zarysowana estetyczna sytuacja. Fakt, że w ekspozycji dominują spokój i pewność, pozwala nam doszukiwać się w każdej z form wypowiedzi raczej specyficznego rodzaju intelektualnego namysłu, który przedmiotem czyni źródłową „czułość” (wrażliwość), niżli bezpośredniego odwołania do warstwy sensualnej. Jednakże kiedy wnikiemy w materię zaproponowanych przez artystki obrazów, okaże się, że są one przede wszystkim rejestracją ulotnych doświadczeń - dziennikiem wrażeń, w którym gradacja treści przebiega wedle indywidualnego klucza a emocjo-

nalność (nawet, jeśli towarzyszy jej zdystansowany osąd) konstytuuje podstawową warstwę sensów. Porzucenie technologicznego kontekstu dodatkowo ujawnia inne treści - fotowrażliwość bowiem zostaje ujęta nie jako efekt



ALICJA LEWICKA-SZCZEGÓŁA; LUMI, 160X250; HAFT NICIA LUMINESCENCYJNA, VIDEO_LOOP13; 2012. FOT. MAREK LALIKO

cywilizacyjnej progresji, która do życia powołała techniki reprodukcji obrazu, ale jako właściwość ożywionej materii, podstawa organicznego rozwoju.

Intermedialność, adaptowanie indywidualnej przestrzeni doświadczenia, „oswajanie” przedmiotów i sensów, sprawne poruszanie się w uniwersum kulturowych treści, a także intelektualny dystans wobec nich, czy wreszcie adekwatnie dobrane artystyczne środki, to znak rozpoznawczy twórczości Pauliny Komorowskiej-Birger. Przy rozpoznawalnej, specyficznej technice przetwarzania szklanej materii i powracającej metodzie krytycznego opracowywania gotowych form ewokującej zarówno organiczność kształtów, kruchość egzystencji, ale i oniryczność, mgławicowość zanurzenia w doświadczeniu, znajdujemy tutaj także zdolność opowiadania historii, budowania narracji na kanwie zespalanej z fragmentów rzeczywistości. Artystka w ten sposób wyzwala nie tylko bezpośrednio asocjacje, naruszając, zrywając, czy też redefiniując charakter więzi ukształtowanych pomiędzy człowiekiem a światem przedmiotów, ale sięga także do



PAULINA KOMOROWSKA-BIRGER: PRZESTAŃ SIĘ CHOLERA BAWIĆ TYM ŚWIATŁEM, SZER. 536, GL. 600, WYS. 400 CM; SZKŁO, DRUT, PAPIER, WIDEO_LOOP 3'; 2012, FOT. MAREK LALIKO

mniej czytelnych, bo dostępnych jedynie dla wyrobionego odbiorcy, treści kulturowych. Szklana nić osnuta wokół codziennych zdarzeń, przedmiotów, reminiscencji, to prawdopodobnie najbardziej nośna metafora auratywnego obramowania rzeczy, czy też splendoru, sakralizująca niejako banalność powszedniości, ożywiająca zastygłe we wspomnieniu chwile, jak również ukazująca symboliczne uwikłanie człowieka.

Ulotność i mgławicowość, to także cechy twórczości Alicji Lewickiej-Szczegóły, z tym, że przedmioty zaabsorbowane do jej świata przedstawionego poddawane są nieustającej wiwisekcji, której celem zdaje się być rzetelna hermeneutyka. W ten sposób artystka w kolejnych repetycjach usiłuje podważać ontyczny status elementów tak konstruowanego uniwersum. Zaburzając - wydawałoby się, stabilną, lecz w konsekwencji nietrwałą, czy nawet pozorną - więź łączącą treści doświadczenia z obiektami wchodzącymi w interakcję, wskazuje węższy, bo egzystencjalny, kontekst życia, w którym zjawiskowy komponent stanowi nie tyle fundament wiedzy, co wyłącznie jej substytut, zaś biologiczny byt będący podstawą reprodukcji staje się zaledwie horyzontem dla refleksyjnej aktywności. Jego modyfikowalność będąca osnową fantasmagoryczności, złudności, czy też nieautentyczności doskonale oddaje charakter oraz zatroskanie przytomnej obecności w świecie, dyskomfort procesów fragmentaryzacji i alienacji. Dlatego twórczość ta krytycznie wpisuje się w diagnozowaną współcześnie sytuację odrealnienia i wirtualizacji rzeczywistości, poszukując dla siebie miejsca być może wysnionego, ale stabilnego, dającego oparcie.

W jednym i drugim przypadku za sprawą artystycznej praktyki wypracowany został algorytm działania, modus obrazowania, który nie wymaga już dalszych modyfikacji

i uaktualnień. Jednakże związany z nim repetytywny charakter przywoływanych motywów, jeszcze mocniej eksponuje intelektualny pierwiastek - świadomość znaczenia każdorazowego gestu powoduje, że sięganie do rezerwuaru artystycznych środków deskrypcji świata nie dystansuje się od kulturowego kontekstu ujawniając również kryjące się za tą decyzją emocje.

Patrycja Wilczek-Sterna już we wcześniejszych realizacjach multimedialnych proponowała grę ze światłem i przestrzenią, jednocześnie wskazując na procesy asymilowania prywatności w obszar artystycznej kreacji. Tym razem eksplorowanym przez nią miejscem staje się nie tylko obszar twórczej kreacji, ale także jego egzystencjalny horyzont, który - wpisany w interaktywny schemat - zostaje zdekontekstualizowany przez odbiorcę. Dekoracyjność pojawia się tutaj na poziomie określonego ładu, wewnętrznej dyscypliny oraz transparentności obrazu. Nie stanowi ona jednak narzędzia powierzchownej stylizacji, czy też dostosowywania formy do odbiorczych preferencji.

Dla Magorzaty Bukowicz z kolei, poruszanie się w obrębie wielu technik oraz formalne poszukiwania, stanowią zasadę twórczości, która w równym stopniu wykorzystuje rozległe doświadczenia, jak i emocjonalny potencjał. Tutaj także tory zmysłowej fascynacji zbiegają się z refleksją dotyczącą kondycji człowieka, kształty pamięci zaś przenikają z fantastycznymi formami. Przedstawienia wzbogacone o walor estetyczny, bogate faktury imitujące obiekty naturalne, ale i zdeformowane, groteskowe kształty potwierdzają usiłowania odworowania przestrzeni intymnej, indywidualnego obszaru percepcji, który w intrygujący sposób reprodukuje dostępne empiryczne formy. Pomimo, że formy te są ograniczane poprzez spro-

PATRYCJA WILCZEK-STERNA: PRZEPROWADZKA, 75x75x75, INTE-
RAKTYWNY OBIEKT TYPU LIGHT BOX, FOT. MAREK LALKO



MALGORZATA BUKOWICZ, TIKNIECIE, 200x270, GLINA SZAMOTOWA FORMOWANA NA KOLE GARNCARSKIM, TERRA SIGILLATA, SZKLIWO NAKED RAKU,
WYPAL. W PIECU RAKU, SZKLO SODOWE - FUSING, - LED, 2012, FOT. MAREK LALKO



wadzenie do bardzo oszczędnego i zredukowanego pola prezentacji - nie są w stanie przesłonić emocjonalnego tła, które wypełnia nie tylko kompozycyjny ład, ale przenika także wszystkie dostępne środki wyrazu plastycznego, stając się integralną częścią wizualnego komentarza.

Prace tych czterech artystek zostały umieszczone w przestrzeni, którą - niczym fotograficzną ciemnię - wypełniły incydentalne rozbłyski przytłumionego światła instalacji Pauliny Komorowskiej-Birger. Taki sposób prezentacji „otworzył” dzieło, chroniąc bowiem przed światłem jednocześnie uczynił je jego źródłem. Ich poblask nie odbija żadnej zewnętrznej formy - opalizują zatem własną immanentną energią. W ten sposób, za pomocą wyostrzonej zmysłowej percepcji, uwaga może zostać przekierowana

na samo źródło przedstawienia - odsyła wszakże do czegoś, co jest poza nim, co konstytuuje jego sens, będąc jednocześnie zupełnie skryte. Dlatego obrazy już dopełnione (zapamiętane), bądź utrwalone w jakimś tworzywie, muszą z jednej strony nabrać cielesności, wzmocnić swój fizyczny status, z drugiej zaś tęże fizyczność zakwestionować - stać się znakami, w których materialny substrat całkowicie zostałby „prześwielony” (zniesiony).

Światło od dawna absorbowało uwagę zarówno tych, którzy rozpoznać chcieli fizyczną jego naturę, analizując całe spektrum postaci, jak i tych, którzy w subtelnych refleksach lokowali symboliczny potencjał. Dla jednych i drugich tajemnicza i urzekająca wielopostaciowość światła stanowiła inspirujący fundament poznawczych peregrynacji - wzbudzała zarówno ciekawość związaną z odstawianą się, widzialną zasadą świata, jak i była źródłem metafizycznych doznań. Światło, blask, przejrzystość, połyskliwość już w tradycji neoplatonńskiej zostały związane z *sacrum*, z jego przejawianiem się i spektakularnością. Jednocześnie doceniono sensualną wartość światła, zaś w symbolicznym porządku obramowano estetycznie poznawczą aktywność modyfikując tym samym antropologiczny horyzont obecności. Dlatego wszelkie „oświecone” projekty nowoczesności zostały powszechnie zaakceptowane jako bariera dla mroku czasów przeszłych.

Podobnie autorki każą nam dociekać jeszcze innych sensów poza fizyczną naturą i logiką biologii - światło prezentując jako ślad zadomowienia, zagospodarowania świata, dostrzegając przy tym instrumentalność strategii przestawiania i zabudowy przestrzeni. Światło staje się w tym przypadku także zapowiedzią gry, dystansu, ale i zagrożenia. Jego refleksy generują iluzoryczne obrazy, bądź stanowią - jak w pracy Alicji Lewickiej-Szczegóły - fascynujący i groźny zarazem przedmiot adoracji.

Projekt, oczywiście, odstawiać może także inne konteksty, w których sensory lokowane byłyby w dyskursach emancypacyjnych - prace mogłyby zostać „odczytane” wtedy bądź jako manifestacje określonych postaw, bądź też jako wyraz świadomości politycznej mocy spojrzenia. Nie sposób jednak pominąć tego, że przefiltrowane przez artystyczną wrażliwość i wzbogacone refleksyjnie, te prywatne narracje - tworząc specyficzny mikrokosmos indywidualnych doświadczeń - układają się tutaj w prześwielany błyskami uniwersalny spektakl, fascynujący nie tylko z perspektywy estetycznej, ale i imaginacyjnego potencjału. Poprzez transformację wizualnego kontekstu bowiem została zatarta granica artystycznego przedstawienia - pozostały, co prawda, umiejętnie spreparowane, przywoływane ślady rzeczywistości, wyciszające jej pulsujący rytm i rozprasające intensywność i totalność percepcji, lecz przede wszystkim wzmożona została wieloznaczność sytuacji odbiorczej, nie wikłając jednak auterek w dyskurs autotematyczny. Pomimo tak atrakcyjnego medium, artystki nie dążyły do efektów iluzjonistycznych. Estetyczny walor także nie był ponad miarę eksploatowany - uśłowieniem było raczej uprzedzonym wizji oraz nadanie jej wiarygodności psychologicznej.

Artur Pastuszek

> PROJEKT 6 NA ODDZIALE VI

Tatiana Borda, Remigiusz Borda, Agnieszka Gracze-Czarkowska,
Radosław Czarkowski, Katarzyna Kutzmann-Solarek,
Ireneusz Solarek
Samodzielny Publiczny Szpital dla Nerwowo
i Psychiczenie Chorych
w Międzyrzeczu-Obrzycach, 15.09-15.10.2012 r.

15 września w Międzyrzeczu-Obrzycach, w budynku Oddziału VI Samodzielnego Publicznego Szpitala dla Nerwowo i Psychiczenie Chorych, odbył się wernisaż wystawy, będącej zwieńczeniem projektu sześciu artystów: Tatiany Bordy, Remigiusza Bordy, Agnieszki Gracze-Czarkowskiej, Radosława Czarkowskiego, Katarzyny Kutzmann-Solarek oraz Ireneusza Solarka. W projekcie tym twórcy zaprezentowali rozległą paletę środków - narzędziami swej wypowiedzi uczynili wszakże nie tylko rysunki, fotografie, czy murale, ale i instalacje, obiekty w przestrzeni oraz aranżacje wnętrz. Projekt nie jest zatem pod względem artystycznym, czy estetycznym homogeniczny - oscyluje pomiędzy mocą osobowości twórczych, wielością doświadczeń oraz jakością interakcji w obrębie tego artystycznego kolektywu. Prace mają różnorodne pochodzenie estetyczne i intelektualne, łącząc doświadczenie malarstwa, teatru, grafiki, fotografii ze sztuką konceptualną. Znajdziemy tu - pomimo różnorodności - świadomy wybór specyficznego sposobu narracji, rodzaj konsolidującej przedstawienia opowieści, która sięga zarówno ku przeszłości, jak i odstania niuanse teraźniejszości, kreśląc taką diachroniczną ramę a jednocześnie dekonstruując histo-

ryczny czas. Jeśli bowiem powstawała spontanicznie - jak deklarują autorzy - to już u jej początku musiały zostać zakreślone konceptualne ramy. Artyści zatem byli świadomi historii tego miejsca, co miało wpływ na ich działania.

Inicjatorem przedsięwzięcia był Remigiusz Borda, któremu udało się taką kolektywną optykę zaproponować i dla potrzeb projektu zaadaptować duży budynek o wyjątkowej architekturze - dawny oddział szpitala psychiatrycznego z początku ubiegłego wieku. Docenić należy w tym wypadku zarówno pole organizacyjne, jak i twórcze przygotowanej ekspozycji, która ewoluowała od spontanicznego przedsięwzięcia (moment zawiązania projektu) do w pełni intencjonalnej eksploracji dziejowego kontinuum, swoistego rozliczenia, dialogu z przeszłością. Udało się w tym wypadku twórczo wykorzystać różnorodność doświadczeń członków grupy (teatr, malarstwo, grafika, instalacje), co więcej - zaowocowały one wspólnym projektem, który nie nosi znamion wystawy zbiorowej, ale stanowi w pełni integralną formę.

Interesującym rozwiązaniem okazało się takie „uporządkowanie” przestrzeni prezentacji, w którym wykorzystano praktycznie wszystkie kondygnacje, otwierając wnętrza i ustalając sieć połączeń, niczym naczyń limfatycznych pozostających w stałej zależności. Duża ilość wykorzystanych pomieszczeń pozwoliła na stworzenie autentycznej przestrzeni sztuki - poprzez twórczą asymilację zarówno historycznego kontekstu, miejsc noszących ślady czasu, jak i działanie skalą, wzmocniono ekspresję. Miejsce to bowiem umożliwiło konfrontację wstydliwie skrywanej historii dwudziestowiecznych eksperymentów władzy z potencjałem sztuki współczesnej. W tym wypadku jednak artystyczny eksperyment nie stanowi testu wrażli-



> AGNIESZKA GRACZE-CZARKOWSKA, FOT. R. CZ.

> IRENEUSZ SOLAREK, FOT. R. CZ.

> KATARZYNA KUTZMANN-SOLAREK, FOT. R. CZ.

> RADOSŁAW CZARKOWSKI,
FOT. R. CZ.

wości konfrontującego okrucieństwa wojny z otwartą formułą współczesnego dzieła sztuki, nie jest też próbą wyzyskania patosu cierpienia chorych, ani doświadczenia dwudziestowiecznych totalitaryzmów, lecz przejawem fundamentalnego zatroskania. Pomimo zatem, że samo cierpienie jako źródło i impuls duchowego rozwoju stało się osią centralną ekspozycji, to wszelkim uproszczeniom, syntetycznym modyfikacjom, posiadającym funkcję znoszenia ograniczającej tradycyjnej formuły przedstawiania, towarzyszyła dbałość o staranny dobór artystycznych środków tak, aby kolejne działania nie powielały banalnych diagnoz, żeby wypełnione zostały autentyczną troską nie przekładającą się na prosty komunikat, lecz zawłaszczającą określony artystyczny idiom. Tym samym uwaga została zwrócona nie na deskrypcję, czy uzasadnienie zbrodni, która miała tu miejsce, tylko na uniwersalne kwestie sublimowania wrażliwości, standardów wpisanych w sieć społecznych relacji, czy historycznego procesu konstruowania sensu.

Co prawda kwestie te zyskały już bogaty kontekst literacki - obrosły wieloma narracjami, które pragnęły przybliżyć i oswoić tragiczną przeszłość, na wiele sposobów wypowiedzieć to, co w istocie jest „nie do wypowiedzenia”. Ujmując zaś w słowa - nawet wpisane w poetycki kontekst - opowieści te nie były w stanie objąć całego spektrum zjawisk, oddać zniuansowanej rzeczywistości. Być może językowe strategie są zbyt „dosłowne”, zbyt precyzyjne, a tym samym - paradoksalnie - nieadekwatne. Dlatego sięgnięcie po obiekty, rzeczy, a zwłaszcza ich wizualność jest swoistym zniesieniem ograniczeń językowego medium na rzecz spostrzeżeniowego ekwiwalentu, rozwiązaniem komunikacyjnego dylematu i otwarciem pola twórczej ekspresji. Można

wtedy - podobnie jak Remigiusz Borda w pracy *Villa Germania* - uniknąć nużących analiz kultury niemieckiej jednocześnie precyzyjnie ją charakteryzując.

Pracom prezentowanym na Oddziale Szóstym przydano walor wyjątkowości także poprzez efemeryczny, ulotny ze względu na substancję, jak i topografię (przestrzeń zmienianą przez czas) charakter - choć wydarzenie to jest jednorazową manifestacją, która nie oprze się próbie czasu, to jednocześnie może stanowić specyficzny rodzaj eksperymentu, który racji dla siebie poszukuje w strukturze (materii) ludzkiej pamięci. Tak rozumiana sztuka byłaby wtedy - poza swym estetycznym kontekstem - przywołanym przez Jose Ortegę y Gassetę „wehikułem czasu”, którego atrakcyjność potwierdzałaby się w rekonstrukcji historii oraz potencjale imaginacyjnym zwróconym ku przyszłości.

W pomieszczeniach Oddziału Szóstego, w których siedemdziesiąt lat wcześniej „łaskawą śmierć” przyjęło z rąk swych opiekunów (personelu medycznego) tysiące chorych, artyści zaprezentowali takie prace, których emocjonalny rezerwar nie tylko porusza, ale wyzwala subwersywny potencjał - opór wobec wszelkiej próby okietznania indywidualnej wolności, nawet, jeśli miałaby się ona przejawiać jako łamanie społecznie akceptowanej normy. Taką perspektywę rekonstruuje Katarzyna Kutzmann-Solarek, która przywołuje notatki z znalezionej na oddziale zeszytu rejestrującego zachowania pacjentów w latach siedemdziesiątych. Ujawnienie tego specyficznego „dziennika zniewolenia i kontroli” porusza skłaniając do refleksji nad naturą przemocy oraz jej „cywilizowanymi” formami. Podobną funkcję zdają się pełnić rysunki kryształów na ścianach pomieszczeń autorstwa Remigiusza Bordy - są to wyobrażenia



REMIGIUSZ BORDA, FOT. R. CZ.

TATIANA BORDA, FOT. R. CZ.

chemicznej struktury związków wchodzących w skład leków psychotropowych. Uwodzą swoją geometryczną doskonałością, podobnie jak producenci leków łudzą nas obietnicą zdrowia i poprawy jakości życia. Ich estetyczna forma staje się jednocześnie znakiem zniewolenia.

Kolejne prace zatem burzą spokój percepcji prowokując do krytycznej reorganizacji wraźniowej treści. Spektakularne staje się to w odniesieniu do Agnieszki Graczeu-Czarkowskiej, której prace już wielokrotnie wpisywały się w przestrzeń publiczną, aranżując ją i podporządkowując autorskiej wizji. Tym razem także w zaadaptowanych pomieszczeniach Oddziału Szóstego była w stanie wygenerować ogromne pokłady emocji. Topografia zaanektowanych przez nią niewielkich sal rozrzuconych po całym budynku, w których zmnożona pamięć znaczy swoje ślady, łudzi nas nie tylko swoim ładem, ale i wewnętrznym ustrukturuowaniem. Uszeregowane zbiory, klasy przedmiotów, kolekcje zwodzą swą wielością i precyzją przyporządkowania, w istocie przypominając o nietrwałości, niekoherencji i destrukcji, za sprawą artystki otwierając się także na przekraczający doraźność horyzont czasu. W tych „wylizankach” rzeczy znoszą się wzajemnie, ilości nie determinują zmian jakościowych, numery zaś są odległymi notacjami pustki, choć nadal niosą symboliczną treść. Podobnie jak tytuł całego projektu, który może przecież deszyfrować zarówno numer oddziału, jak i liczbę artystów, choć nie musi być prostym liczebnikiem wskazującym wyłącznie ilościową konotację.

Może rzeczywiście jedynie przypadek sprawił, że sześciu artystów spotkało się na Oddziale Szóstym, że szóstka tylko przygodnie została związana z ich projektem. O ile jednak bardziej intrygujące byłoby przyjęcie założenia, że symboliczny kontekst był integralną częścią projektu, że liczba ta, jako znak równowagi, ale i ambiwalencji postużyła do wyeksponowania ludzkiej duchowości. Także to, że świadomie związana została z dualizmem - dwoistością i dwuznacznością leżącymi u źródeł wszelkiej polaryzacji i podziału. Taka jest wszakże ta wystawa: „uporządkowana” i zrównoważona strukturalnie z jednej strony, a spontaniczna i nieco „dzika” z drugiej - nie daje się bowiem do końca okiełznać za pomocą kryteriów estetycznych i strategii konceptualnych. Organizującą kategorią estetyczną nie było na pewno piękno, lecz tak mocno zadomowiona w nowoczesności wzniosłość. Wśród kryteriów należy także wskazać jedność i koherencję realizacji. Ale jej dualny charakter oraz dynamizujące skonstrastowanie burzą spokój i (pozorną) statyczność przedstawienia - skonsolidowane elementy umieszczone w przestrzeni, które początkowo sprawiają wrażenie intelektualnej gry, czy też efektu ładotwórczego konceptu, w konsekwencji generują wewnętrzny niepokój, a w zestawieniach ujawniają swą heterogeniczność.

Izolowany szpital, który swą architektoniczną masą wy dostał się poza mury miasta, stał się odległym satelitą, związanym, a zarazem oddzielnym od miejskiej tkanki. Jak w zwierciadle, przeglądają się w jego historii strategie władzy, dla której kwintesencję stanowią nowoczesne praktyki eliminowania niepożądanych zjawisk, usuwania z zasięgu wzroku, wymazywania. Tedy już sam pomysł, żeby „niewidzialne” uczynić widzialnym, żeby to, co kontrolowane, ale skrywane wyeksponować i uwolnić, jest inspirujący - otwiera dla doświadczenia nową przestrzeń, tak skrętnie kamuflowaną przez mechanizmy opresji. W ten sposób na przykład Radostaw Czarkowski swą pracą *Hide* wprost dekonstruuje ową skrytość i nieprzejrzystość.

Wyraźnie artykułując i symbolicznie „opakowując” sens wszelkiej mistyfikacji wpisuje swoją narrację w historię (dramat) szpitala. Jego uwaga nakierowana jest od dawna na taki artystyczny gest, który lokowałby się w obrębie przestrzeni nieoczywistych. Tam też znajduje miejsce dla swych prac, mierząc się niejednokrotnie ze znaczeniami słów, czy rzeczy. Także w przestrzeni Oddziału Szóstego jego działania nie tylko zmierzały w stronę eksploracji kulturowych treści - znaczeń, sensów, wartości - ale także rozpoznawały i niejako pacyfikowały kolejne miejsca, nadając im nowy sens. Takie działanie chyba najmocniej stymuluje przekraczanie przez sztukę zakreślonych granic, ucieczkę z przypisanych jej gett. Co więcej, wkraczanie w przestrzeń publiczną nabiera spektakularnego charakteru właśnie przy wykorzystaniu odpowiedniej skali. Wtedy też wydobywanie „ukrytego”, odświeżanie kolejnych warstw, uzyskuje postać swoistej archeologii, która wyzyskać ma nie tylko ikoniczny sens, ale i językową treść.

Podobny charakter posiada praca Ireneusza Solarka *Norbert von Hannenheim*, gdzie dialektyka skrytego/nieskrytego uzyskuje rozciągłą nie jedynie w przestrzeni, ale także w czasie wizualno-muzyczną formę. Fantomatyczny kompozytor z przeszłości siada za fortepianem uruchamiając maszynę pamięci. Jego życie, choć ograniczone do ocalałych partytur, jawi się bardziej realne, niżli estetyczne w swej regularności spełniania drzwi sali, w której był przetrzymywany. Zmysłowy pejzaż Oddziału Szóstego generuje bowiem specyficzną audiosferę - poza wykorzystaną w instalacjach muzyką, ekspozycji towarzyszą dźwięki wydobywane przez stare, rozległe wnętrza, pogłosy, zużyte sprzęty, osypujące tynki etc. To sprawia, że jakiś podskórny rytm wyznacza interwały tej opowieści, która powraca za każdym razem twórczo odmieniona - zdefiniowana, a jednocześnie bardziej realna. W tym wypadku sztuka nie jest zwierciadłem rzeczywistości, lecz rzuconym jej wyzwaniem. Dopiero bowiem ten indywidualny, subiektywny filtr - w swych kolejnych, odmiennych powtórzeniach - nałożony na tragiczną historię tego miejsca, miał kreślić scenariusze lokalne, wydobywać intymną treść z zachowanych szczątków, dokumentów, zapisów, eksponuje uniwersalną tkankę ludzkiej egzystencji - jej pesymistyczny kontekst, wstydlivą bojaźń, skrywane lęki.

Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu pewnej nieoczywistości - wśród bowiem głosów poważnych, pieczeniowicie rekonstruujących mroczną aurę - jak instalacja Tatiany Bordy *Białe koszule*, w której niewinność, choroba i śmierć spłoty się w złowieszczym tańcu - znajdziemy w pełni zdystansowane gry formą i przestrzenią. Czy jednak te wizualne symulacje stanowią symboliczną reprezentację cierpienia a sztuka może ocalić pamięć i emancypować to, co represyjnie skryte? Ponadto, czy może ona wstydlivie *hide* zamienić w spektakularne show?

W tym szczególnym przypadku artystyczny gest wpisany został w obszar specyficznego *genius loci*, demona który zawładnął przestrzenią podporządkowując sobie wszelkie jej modyfikacje. Artystom nie udało się zatem „wybronić przed historią” - wykorzystując przestrzeń Oddziału Szóstego zagarnęli także (mimo woli) skorelowany z nią czas. Ale potwierdzili także, że „otwarcie” przestrzeni publicznej dla działań artystycznych może być inspirujące - nie musi prowadzić do tworzenia kolejnych galerii, ale skutecznie zmieniać jakość relacji - przestrzeń publiczną nadaje bowiem rzeczom wyeksponowanym nowy rodzaj energii.

Artur Pastuszek