

Don't
hate the player

hate the game

12. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2024

8 listopada 2024 — 5 stycznia 2025

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

A dobrze będzie przypomnieć sobie, że chciwość
zawsze była wrogiem sławy i cnoty. Myśl
o korzyściach rzadko zbiera plony u potomnych.
Widziałem wielu już niemal u szczytu
rozkwitu swojej sztuki, którzy popadli
w chęć zysku i nie osiągnęli już potem
ani bogactwa, ani sławy; gdyby ci
sami byli rozwinęli swój talent
przez pogłębienie studiów,
łatwo uzyskaliby sławę,
a wraz z nią bogactwo
i zadowolenie.



Leone Battista Alberti
De pictura (1435)

Prawda z obrazka

Szczerość to jedno ze słów najczęściej nadużywanych w polu sztuki, zaraz obok inkluzywności i niehierarchiczności. W praktyce nawet programowo konfesyjne malarstwo pewnych tematów nie dotyka. Niemal każda osoba artystyczna ma na podorzędziu historii o spotkaniach z bucowatymi kolekcjonerami, którzy potrafią udzielać rad podczas wizyty w pracowni, choć sami nigdy nie trzymali w ręku pędzla, albo przyjechać na wernisaż studenckiej wystawy nowym porsche i targować się o 200 złotych. Jak często historie te trafiają jednak na płótna?

Zbroja kapitału chroni skutecznie, dlatego przykłady obrazów wprost drwiących z figury kolekcjonera to przypadki powstałe w specyficznych kontekstach. „When you ain’t got nothing, you got nothing to lose”, jak śpiewał klasyk. Marian Kopf nie miał nic do stracenia, bo tworzył w czasach, gdy rynku praktycznie nie było. Studia kończył jeszcze w epoce Bieruła. Już pod koniec lat 40. malował przesiąknięte gorzką ironią obrazy dotyczące kondycji życiowej artysty. *Incydent* (lata 60.) umieścić można z nimi w jednym szeregu. Niezależnie od systemu, miejsca na świeczniku zawsze jest mało i grę o widzialność

wygrywają nieliczne jednostki. Część z nich co prawda próbuje zmienić reguły owej gry, wciąż jednak zaskakująco wiele mechanizmów żywcem z połowy XIX wieku aplikuje się do współczesnego pola sztuki. Zza subtelnej nadbudowy, wspartej autorytetami takimi jak Pierre Bourdieu, wyłania się przeżarta kapitalistycznymi regułami baza; podobnie jak u Kopfa spod eleganckiej abstrakcji wyziera obraz dwóch chłopów, nawalających się maczugami w walce o ogień.

Kolekcjonerzy (1966) tego samego artysty to jedna z kilku wersji tego motywu w jego twórczości. Tytułowe postaci nie są tu żadnymi światłymi mecenasami i koneserami — walczą o przedmiot swojego pożądania jak wygłodniałe psy o kość. Stawką jest jedynie manifestowanie swojego statusu dzięki odpowiednim artefaktom. Równie bezpardonowo do tematu podchodzi Michał Żytniak. Obraz *Patrzanie na ludzi z góry* (2024) pozwala spojrzeć na świat oczami kolekcjonera wyglądającego przez okna swojego mieszkania przy Żłotej 44, jednego z najdroższych adresów w Polsce. Nie jest to panorama realistyczna, ale malowana grubą kreską, uproszczona jak obraz świata, w którym jedynym celem jest akumulacja. Szczerość Żytniaka jest o tyle wiarygodna, że w świecie sztuki funkcjonuje on właściwie w roli outsidera — przez lata aktywny przede wszystkim jako raper (właśnie wydał kolejny album nagrany z producentem Noonem, zatytułowany *GLITCHY PRAGA*), w buty malarza wszedł bezpardonowo, nie próbując dostosować się do panujących w polu sztuki reguł, ale malując, pokazując i sprzedając prace tak, jak mu się podoba. Oczywiście tak w art grze, jak i w rap grze radykalna szczerość jest rodzajem pozy i konwencji. W jej ramach mieszczą się m.in. opowieści o trudnych początkach, ciężkim dorastaniu chłopaków z bloków, którzy teraz do studia jeżdżą bentleyami. W tę konwencję wpisuje się *Łóżko piętrowe z siedmioma Polakami w Londynie* (2024). We współczesnym malarstwie także znajdziemy podobne opowieści, obudowane narracjami o awansie klasowym i powtarzalną bibliografią, pozbawione jednak charakterystycznego dla Żyta-rapera i Żytniaka-malarza luzu, dystansu i autoironii.

Pierwszy rozdział wystawy domykają obrazy *Jeszcze raz* (2024) Zuzanny Bartoszek i pochodzący z kolekcji Galerii Bielskiej BWA *Galerie są zbyt drogie dla artystów* (2006) Pawła Susida — prace operujące innymi językami niż Kopf, choć z podobną bezpośredniością odnoszące się do prekarnej kondycji osób artystycznych, u progu nowego milenium i współcześnie. Obrazy Marioli Przyjemskiej z cyklu *Warszawa w budowie* (2015) stanowią z kolei dostowny i symboliczny łącznik między wnętrzem i zewnętrzem galerii. Grające z konwencjami rodem z pop artu i hiperrealistycznych pejzaży miejskich lat 70., stanowią rodzaj gabinetu luster, w którym zacierają się granice między miastem, obrazem, towarem i spektaklem.

Podwójne życie malarza K.

„Rzeczy i sytuacje, nad którymi pochyla się Kręcicki – choć doskonale znane – w jego interpretacji wyglądają tak, jakbyśmy patrzyli na nie po raz pierwszy”, pisał o obrazach krakowskiego artysty Jakub Banasiak na łamach „Szumu” w roku 2017. Czy aby na pewno po raz pierwszy? Niemal pół wieku wcześniej w tym samym mieście inny artysta malował zaskakująco podobne motywy, z podobną świadomością grając skalą i filmowym kadrowaniem. Historie Tomasza Kręcickiego i Józefa Kluzy to materiał na opowieść rodem z *Podwójnego życia Weroniki* Kieślowskiego – oto dwa poniekąd bliźniacze życiorysy, rozgrywające się jednak w zasadniczo odmiennych kontekstach społeczno-polityczno-ekonomicznych. Jeden z artystów odniósł sukces w realiach Polski Ludowej pomiędzy rządami Gomułki i Gierka, kierował lokalnym okręgiem Związku Polskich Artystów Plastyków i miejscowym Liceum Plastycznym, należał do partii i przyjaźnił się z twórczymi elitami z pola teatru, filmu czy Piwnicy pod Baranami. Do kanonu jednak nie przeszedł i dziś jego nazwisko niewielu cokolwiek mówi. Drugi debiutował w przededniu rynkowego boomu na malarstwo i dziś rozwija międzynarodową karierę, reprezentowany przez galerie Stereo i Esther Schipper.

W Galerii Bielskiej BWA ich obrazy spotykają się po raz pierwszy, a sposób ich prezentacji gra z konwencjami przaśnych pokazów na sztalugach i wymuskanych wystaw w galeryjnych białych szescianach. Klucze, szklanki oraz palce dzierzące igły i nici przeglądają się w sobie, stając naprzeciwko jak w westernowym pojedynku. Ujawniają tym samym zarówno formalne podobieństwa, jak i różnice postaw. „Ze sztuki bezprzedmiotowej (...) wyłoniła się figuracja Józefa Kluzy. Proces ów przebiegał stopniowo, tak, jakby koto barwne z umieszczonym w jego centrum przedmiotem powoli zwalniało obroty, zezwalając na dostrzeżenie zrazu ogólnej, jeszcze otoczonej smugami pędu sylwetki i powracających na swe właściwe miejsca, coraz wyraźniejszych plam koloru”, pisał Jerzy Madeyski w katalogu wystawy Kluzy w Zachęcie z roku 1971, na krótko przed śmiercią twórcy. Zwykłe przedmioty widziane przez Kluzę to elementy świata filtrowanego przez wrażliwość wyrastającą w kontekście sztuki *nouveau réalisme* i pop artu oraz egzystencjalistycznej filozofii. Przedmioty Kręcickiego to artefakty ze świata po kilku kolejnych renesansach figuracji, rzeczywistości, w której nawet memy coraz częściej przybierają postać zestawu produktów opisujących jednostkę. Kluzę maluje tak, jakby starał się uchronić świat przed rozpadem, Kręcicki tak, jakby możliwe było już tylko ślizganie się po gładkiej powierzchni.

Zderzenie tych obrazów to także zachęta do snucia fantazji o historiach alternatywnych. Jak wyglądałaby sztuka Kluzy, gdyby Polska znalazła się po drugiej stronie żelaznej kurtyny i została wyraźniej naznaczona przez rewolucję popartową? Jakże formy przybrałoby malarstwo Kręcickiego, gdyby rynkowy boom ostatnich lat nigdy się nie wydarzył?

Salon

Sposoby publicznej i prywatnej prezentacji obrazów na przestrzeni wieków często przybierały zupełnie odmienne postaci. Na XIX-wiecznych paryskich Salonach mieszczańska publiczność oglądała obrazy zawieszone w gęstych konstelacjach, konkurujące o uwagę i medale. W prywatnych atelier co zamożniejszych artystów i artystek funkcja użytkowa spotykała się z reprezentacyjną. Wybranim, eksponowanym w kamienicznych wnętrzach obrazom, towarzyszyły zdobne meble, fortepiany i rekwizyty w rodzaju historycznych zbroi i militariów. Odpowiednio zaaranżowane wnętrza stanowiło przemyślaną oprawę i dopowiedzenie samych prac. Dziś wystawy w galeriach komercyjnych są z reguły stonowane, starannie powieszone, oświetlone ostrym światłem świetlówek, w którym każde pociągnięcie pędzla widoczne jest jak rozkrojone ciało na stole sekcyjnym. Poza oczami szerokiej publiczności odbywają się jednak inne pokazy – niezobowiązujące z pozoru kolacje dla wybranych kolekcjonerów i kolekcjonerów to zarówno narzędzie zacieśniania quasi-przyjacielskich relacji z galerzystkami i galerzystami, jak i okazja do zaprezentowania obrazów powieszonych zupełnie inaczej, obok nowoczesnych mebli od znanych projektantów, w ciepłym świetle lampy produkcji Flosa czy Artemide. Czyli zademonstrowania, jak będą prezentować się wkrótce w saloniach nabywców.

Seria nowych obrazów Wiktorii Kieniksman – *Telewizor LG*, *Konsola PS5* i *iRobot Roomba* (2024) – tworzy scenografię domowego wnętrza, w którym każdy element jest zwodniczy i niepokojący, jak obserwowana na ekranie telewizyjnym sytuacja z *Simsów*, która ewidentnie wymknęła się spod kontroli. W pracach Veroniki Ivashkevich, utrzymanych w różowo-pudrowych tonacjach, portretowane przedmioty ulegają specyficznemu zniekształceniu, ich ekonomiczna wartość zaciera się. We *Fruits* (2024) filtrowane przez estetykę malarki banalne przedmioty i milenijne wnętrza zyskują niespodziewany powab. *Historia, o której na pewno zapomniacieś* (2024), *Prawdziwy koń* (2021) i obraz bez tytułu Jagody Czarnowskiej przesuwają nas o jeden krok bliżej w stronę koszmaru. Dom widziany przez okno zdaje się ożywać i krzyczeć, a niewinne przedmioty i obrazki wychodzą z ram, ożywają jak dzieła surrealistów w *Ostatnich dniach Nowego*

Paryża Chiny Miéville’a i lada moment mogą chcieć nas rozszarpać.

Najnowsze obrazy Patrycji Cichosz, wchodzące w skład powstającego od 2022 roku cyklu *Pod Żelazną Kopułą* i zrealizowane w ramach Gdańskiego Stypendium Kulturalnego Fundusz Twórczy ze środków Miasta Gdańska, przenoszą myślenie o „bezpiecznym domu” w szerszy kontekst geopolityczny. Tytułowa Żelazna Kopuła to alegoria neoliberalnej konstrukcji społecznej, służącej niewielkiej grupie osób w obrębie globalnej Północy. *Beton w Basenie* (2024) odnosi się do pojęcia Heather McGhee oznaczającego likwidowanie wszelkich dóbr wspólnych w obawie przed utratą uprzywilejowanego statusu społecznego. Jednym z przykładów tego rodzaju działań jest dewastacja basenu publicznego w Montgomery w stanie Alabama po zniesieniu segregacji, by czarni obywatele USA nie zyskali doń dostępu. *Dom Kątnika* (2024) to portret współlokatora może i nieco odstręczającego wizualnie, zupełnie jednak nieszkodliwego, jeśli pozwolimy mu z nami współegzystować. Jak zauważa przy tym artystka: „skojarzenie pająka-owada-pasożyta z «problematycznym» lokatorem wydaje się nader częste, a metody siłowe podejmowane przez eksmiterów tego świata przypominają subtelnością ekipy czyszczące”. Zarówno obrazy, jak i wnętrza, w których wiszą, zawsze są bowiem sprawą polityczną.

De Pictura et Fetish

De Pictura Leona Battisty Albertiego – pierwszy nowożytny malarzski traktat – powstał w 1435 roku. Mniej więcej w tym samym czasie bracia van Eyck oraz wczesnorenesansowi malarze włoscy „wynajdują” technikę znaną pod pojęciem *olej na płótnie*. To kamienie milowe w rozwoju zachodniego malarstwa. Połączenie ze sobą prestiżowego pierwiastka intelektualnego oraz logistycznego, w postaci wygodnego w handlu, gromadzeniu oraz transportowaniu prostokątnego obrazu, okazało się formułą na tyle pod każdym względem skuteczną, że w zasadzie niezmienną do dziś. Co zaskakujące, dla Albertiego niebotyczne kwoty płacone za pojedyncze dzieła są całkowicie uzasadnione, więcej nawet – stanowią niezaprzeczalny dowód na potęgę medium. Przywołuje on w tym kontekście historię o królu, który nie zniszczył miasta, ponieważ znajdował się w nim jego ukochany obraz. Jak pisze: „Rodos zostało wykupione za cenę jednego obrazu”. Interesująca może być również anegdota o potężnym starożytnym malarzu-celebrycie Zeuksisie, który swoje obrazy miał podobno rozdawać ludziom za darmo, twierdząc że są one bezcenne. Dzisiaj o podobnym prestiżu malarstwa świadczą już tylko spektakularne doniesienia o kolejnych niebotycznych rekordach aukcyjnych.

U Albertiego znajdziemy mnóstwo opinii o malarstwie, obrazach i artystach, które brzmią wyjątkowo świeżo. Píše on między innymi o znaczeniu przyjacielskiej i eksperckiej krytyki, potrzebie kreowania artystycznych person, technologicznych wspomagaczach, optymalizacji czasu pracy. Przestrzega przed ryzykiem popadnięcia w malarską manierę, pretensjonalną erudycją czy nieodpowiednim mierzeniem sił na zamiary, np. przy wyborze formatu dzieła. Jednak najważniejszym składnikiem jest w tym wszystkim pojedyncze dzieło sztuki – obraz będący „oknem otwartym na świat”. Alberti rozumiał tę metaforę dosłownie, podobnie jak Zuzanna Bartoszek w obrazie *U-Bahn* (2024). Ramy kompozycji wyznaczają geometryczne, żelazne konstrukcje z iluzjonistycznie przedstawionymi nitami, tabliczkami technicznymi oraz wydrapanymi napisami. Przez tego rodzaju „okno” spoglądamy na ekspresyjne, szkicowe ujęcie tunelu berlińskiego metra – stylistycznie bardzo odległe od renesansowych rozwiązań perspektywicznych. Również elementy narracyjne zostały tutaj zredukowane do minimum. Wykorzystując albertiański motyw *finestra aperta*, Bartoszek przyciąga wzrok widza, aby skonfrontować go z surową, bezceremonialnie wydłużoną onomatopieją wyrażającą złowrogi albo ironiczny śmiech.

Podobny zabieg przyciągania uwagi odbiorców artystka wykorzystuje w pracy *Mercedes 170 V* (2024), przedstawiającej ustawiony frontalnie klasyczny niemiecki samochód produkowany w III Rzeszy, popularny między innymi pośród nazistowskich oficjeli. Bartoszek monumentalizuje kompozycję, wypełniając motywem auta niemal całą przestrzeń obrazu, kontrastując ze sobą biel rozpalonych reflektorów i lśniąca czerni karoserii. Pomimo ponurej i przytłaczającej atmosfery, praca artystki oczarowuje fetyszystyczną wręcz mocą. Nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy auto zmierza w stronę odbiorcy czy tylko beczelnie świeci mu po oczach. Stajemy wobec niego pokornie, w napiętym oczekiwaniu, poddając się temu, co ma się wydarzyć. Z tego typu przyciągających, nęcących wizualnie rozwiązań formalnych stygnie także twórczość Cyryla Polaczka. Artysta ochoczo sięga nie tylko po tradycyjne gatunki malarstwa w stylu nokturnów, krajobrazów czy marin – chętnie też pogrywa sobie z jego potężnymi toposami. *Spinnerei baby* (2022) to konceptualne studium malarstwa 3w1 – łączy w sobie dosłowne przedstawienia „perspektywy linearnej”, „iluzjonizmu” oraz „materialności farby”. Wszystko jest poprawne, chociaż scena sama w sobie sprawia wrażenie absurda.

W *The Bow (Fuck Chin@zi)* (2020) Patrycja Cichosz sięga po kategorię fetyszu, kojarzonego między innymi z unikatowymi przedmiotami czy bronią w grach wideo – często wyłącznie o funkcji estetycznej. Tego typu „skiny” są dostępne dla użytkowników i użytkowniczek w ramach mikrotransakcji dokonywanych za prawdziwe pieniądze. Pojawiająca

się na obrazie smukła, sportowa sylwetka napiętego łuku może kojarzyć się także z wpołabstrakcyjnym, modernistycznym projektowaniem. Jednak w tym przypadku inspiracją były akcesoria sportowo-lucznicze, realnie wykorzystywane podczas społecznych protestów w Hongkongu w 2019 roku. Zresztą inwentarz protestujących składał się również z katapult, ptonących strzał oraz ceglanych minibarykad – w fotografiach prasowych wręcz fetyszyzowanych. Od czasów słynnych zdjęć Rogera Fentona z wojny krymskiej z 1848 roku, sztuki wizualne oraz przekaz medialny często estetyzują tego typu wizerunki. Balans pomiędzy społeczno-politycznymi stawkami a estetyką okazuje się rozchwiany.

The Gift (2024) Veroniki Ivashkevich bazuje na znalezionej w internecie fotografii, przedstawiającej oglądane zza muzealnej szyby jubilerskie cacko spod ręki Petera Carla Fabergé. Ivashkevich w niewielkim stopniu jest zainteresowana jego artystyczną oraz ekonomiczną wartością. Skupia się natomiast na tzw. zawłaszczającym spojrzeniu – szybkim, obsesyjnym fotografowaniu dzieł sztuki i gromadzeniu ich w pamięci telefonów na zasadzie potencjalnego kapitału, gotowego do spożytkowania w przyszłości. W przeciwieństwie do wykładni Waltera Benjamina, dzieło nie zostaje obdarte ze swojej jednostkowej aury, lecz „wzięte na kredyt”. Powraca bowiem w obieg w mediach społecznościowych, w najróżniejszych kontekstach zależnych od ich „posiadaczy”. Zamiast rozłożonego w czasie oglądania, dominującym trybem kontaktu ze sztuką staje się obecnie jej cyfrowe przechwytywanie, przechowywanie i publikowanie. To dlatego arcydzieło złotnictwa traci w pracy Ivashkevich czytelność oraz powab – zaczyna przypominać zwykły bibelot.

„Ekonomia” „daru”

Jedną z pozostałości XX-wiecznych awangard jest dziś przywiązanie do wizji sztuki jako narzędzia kształtowania społeczno-politycznej rzeczywistości. Mimo zdolności jej wpływania na zbiorową wyobraźnię jedno jest pewne – kapitalizm nie da się obalić przy użyciu pędzla. Czy zmuszone do funkcjonowania w rynkowej rzeczywistości osoby artystyczne muszą więc odczuwać kaca moralnego po każdej sprzedaży? Jak pokazują przykłady Agaty Słowak i Łukasza Radziszewskiego – niekoniecznie.

Radziszewski to twórca wszechstronny, bardziej niż z malarstwa znany m.in. z działań kuratorskich. Stosunkowo nieliczne obrazy jego autorstwa znajdują się w nieprzypadkowych kolekcjach prywatnych, namalowane dla podlaskiego planatora borówek czy z myślą o projekcie etykiety lokalnego bimbru. Jak mówi artysta: „Borówka jest w mojej okolicy symbolem. Początkowo jako źródło oszałamiającej prosperity, na poziomie odkrycia

złotych samorodków w przydomowej rzece, aż do jedynej nadziei, dla której warto zajmować się rolą, a nie wydzierżawiać ziemię na 29 lat i pozwolić stać na niej panele słoneczne”. Obrazy powstałe w czasie stawiania pierwszych artystycznych kroków (*Borówka amerykańska*, 2010) i współcześnie (*Borówka amerykańska*, 2022), odnoszące się do wspomnień związanych z sezonową pracą przy zbiorach borówek, podlaskim krajobrazem i odnajdywaniem w nim swojego miejsca, układają się w mikroopowieść o lokalnych stosunkach społecznych i mecenacie z prawdziwego zdarzenia. Ukazują głęboką więź z otoczeniem, zarówno artyści, jak i kolekcjonerów, którzy sztukę traktują nie jako lokatę kapitału, a bezcenny zasób symboliczny. *And The Romantic Horse* (2022) to z kolei praca namalowana z myślą o ulubionym zajęciu twórcy, czyli podróżowaniu z przyjaciółmi autem po okolicy. Obraz sprzedany kolekcjonerce krótko po pierwszej prezentacji w Galerii Arsenat w Białymstoku, Radziszewski ostatecznie odzyskał od nabywczyni, by wręczyć go jako prezent urodzinowy jednemu z przyjaciół, z którymi owe przejażdżki odbywał.

Wszystkie prezentowane na wystawie obrazy Agaty Słowak także zostały ich właścicielkom i właścicielom подарowane przez artystkę. Publicznie prezentowane są po raz pierwszy. Słowak należy do przedstawicielek młodego pokolenia, które odniosły największy sukces komercyjny. Zaskakująco duża liczba jej prac nigdy jednak w obiegu komercyjnym się nie znalazła. Podarowane partnerom, przyjaciółkom i znajomym, funkcjonują w osobnym, równoległym do rynkowego obiegu. W pracach Słowak możemy się dopatrzeć licznych nawiązań do sztuki dawnej; w przypadku obrazów подарowanych bliskim nawiązania te artystka wykorzystuje w szczególnie sposób. Intymne portrety i autoportrety stają się narzędziem do wyrażenia subtelnych, nieraz niejednoznacznych emocji związanych z daną relacją. W przypadku wizerunków kuratorek z reprezentującą ją Fundacji Galerii Foksal, artystka gra z bardziej reprezentacyjnymi konwencjami renesansowych i barokowych portretów fundatorów. Dzięki hojności malarki, jej prace znajdują się nie tylko w czołowych kolekcjach prywatnych, ale i skromnych zbiorach osób ze świata sztuki, które z uwagi na żenująco niskie zarobki w branży, nigdy nie mogłyby sobie pozwolić na ich zakup w galerii. Niesie to z sobą pewne ryzyko – czasem подарowana praca zostaje z kimś na zawsze, innym razem może zostać szybko upłynniona w domu aukcyjnym. Z perspektywy kontroli rynku jest to z pewnością niekorzystne, jednak dbanie o relacje może być ważniejsze niż obsesyjne zarządzanie własną karierą.

Na ramionach olbrzymów

Przytłaczająca większość obrazów w ostatnich latach to malarstwo figuratywne. *Kompozycja wielopostaciowa z akcją* – według Albertiego oraz Leonarda – próbuje malarskich umiejętności i talentu – wciąż stanowi format wykorzystywany przez większość współczesnych malarzy. Można jednak przypuszczać, że gdyby przywołani artyści-teoretycy mogli zobaczyć dzisiejsze obrazy, byłoby mocno zaskoczeni. I to raczej nie ze względu na ogólną stagnację kreatywności, którą cechuje się obecnie kultura: od filmów i gier wideo, przez modę, muzykę, aż po sztuki wizualne. Byliby zdziwieni, ponieważ współczesne obrazy nie różniłyby się znacząco od tych z XV wieku – i to dostownie.

Malarstwo zdaje się porzucać poszukiwania nowych form wyrazu i języków wizualnych. Triumfuje dosłowność, stylizacja oraz zapatrzenie w przeszłość. Jednym słowem: ariergarda. Od naiwnych, kiczowatych remake'ów klasyki, poprzez stylizowanie dzieł na średniowieczno-dworskie baśnie, po subtelne nawiązywanie do konkretnych estetyk w stylu stimmungowych, mglistych i melancholijnych pejzaży XIX i początku XX wieku – współcześni malarze i malarki wciąż zapatrzeni są w przeszłość, jakby bojąc się wyjścia poza proste odwrotania do historii sztuki. A jednak, w tym ogólnym oporze wobec nowości i ryzyka, pojawiają się interesujące dzieła, które bardziej niż na konkretnej tematyce i ikonografii, koncentrują się na relacjach oraz conceptualnych gestach wobec dawnej sztuki.

Obraz Veroniki Ivashkevich *Self-Portrait as L.* (2023) jest intrygującym nawiązaniem do *Lenina w Smolnym* autorstwa Isaaka Brodskiego – sztandarowego przykładu stylu określanego jako „salon radziecki”. W swojej pracy Ivashkevich reinterpretuje ikoniczny, propagandowy wizerunek Lenina, przekształcając go w subtelny scenę, w której postać – tutaj autoportret artystki – siedzi w zadumie w domowej, intymnej przestrzeni. Brodski przedstawił Lenina w pozie przy pracy, ukazując go jako przywódcę skupionego na konkretnych zadaniach. Ivashkevich tworzy coś zupełnie przeciwnego: jej postać wydaje się zanurzona w przestrzeni oderwanej od konkretnego miejsca i czasu. Sceneria jest rozmyta, pełna pastelowych barw, co tworzy wrażenie zawieszenia w bezczasie, poza historią – jak w odległym wspomnieniu lub sennym momencie. Prace artystki często czerpią z estetyki glamour, mniej lub bardziej przeciętnych przykładów kultury wizualnej pierwszej dekady XXI wieku oraz klasycyzujących motywów kultury radzieckiej. Podobnie jak w przypadku *Lenina w Smolnym*, będącym jedną wielką synkretyczną scenografią (meble i wystrój pochodzą z różnych epok, a Instytut Smolny w Petersburgu zanim stał się

główną siedzibą rewolucji był wcześniej stynną carską szkołą dla dziewcząt), artystka kreuje rodzaj mieszczkańskiego eklektyzmu, którego podstawową wykładnią stanowi uniwersalna „ideologia bez ideologii”.

Z kolei obraz Ant Łakomsk *Dziewczyny* (według „*Poranka nad jeziorem*” Gustava Klimta) z 2024 można odczytywać jako komentarz na temat tradycyjnego toposu „żywej obecności” malarki we własnym dziele. Łakomsk bez skrupułów kopiuje jeden z wczesnych pejzaży Klimta, niemal dwukrotnie powiększając jego skalę i wprowadzając do sceny szkicowo przedstawione sylwetki dwóch dziewczyn, co może przypominać rodzaj autorskiego znaku wodnego. Podobnie jak Ivashkevich, która zastępuje postać Lenina własnym autoportretem, Łakomsk przekształca dzieło innego artysty w swoje osobiste tło. Konkretny obraz Klimta z 1889 roku staje się „Klimtem” – dekoracyjną planszą, gotową do nakładania na nią kolejnych warstw. W ten sposób przyroda, która bez wątpienia fascynowała młodego wiedeńczyka, zostaje przez Łakomsk metaforycznie pozbawiona życia. Przestaje być ostatecznym celem obrazu, oglądamy ją jakby przez pokrytą rysunkiem szybę. Ten zabieg nadaje kompozycji pewnej sztuczności oraz dystansu – jest jak wspomnienie, które straciło swoją pierwotną moc. Paradoksalne „ożywienie” krajobrazu następuje w wyniku odrealnionej obecności artystki, która z jednej strony składa Klimtowi rodzaj artystycznego *hommage*, z drugiej – poetycko go zawłaszcza, a może nawet prowokacyjnie przekreśla. Jeśli to remake klasyki, to wyjątkowo odważny i wieloznaczny.

Zasoby cyfrowe

I nie będę słuchać tych, którzy twierdzą, że malarz nie powinien przyzwyczajać się do tego, co wprawdzie może stanowić pomoc w malarstwie, lecz jest pomocą tego rodzaju, że potem malarz może z trudem bez niej pracować. Nie żądamy przecież od malarza – i chyba mamy słuszność – jakiegoś nieokreślonego wysiłku. W taki sposób Alberti zachęcał artystów do używania podczas malowania wszelkich technologicznych wspomagaczy.

W XV wieku chodziło mu przede wszystkim o *velum* – prostą kratownicę ustawioną pomiędzy artystą a obserwowaną sceną, dzięki czemu łatwiej i szybciej można było przenosić przestrzenne kształty na płaską powierzchnię obrazu. W ciągu następnych stuleci narzędzia stawały się coraz bardziej złożone: zwierciadła, *camera obscura*, fotografia, cyfrowy rzutnik czy obecnie – sztuczna inteligencja. Ta ostatnia jest w dyskusjach przedstawiana albo jako zapowiedź ostatecznej zagłady malarstwa, albo wręcz przeciwnie – jako nieistotna z punktu widzenia profesjonalnego świata sztuki ciekawostka dla nerdowych artystów-amatorów. Norman Leto w swojej rozpoczętej

w 2024 roku malarskiej serii *A Different Kind of Home* wykorzystuje zarówno technologiczne, jak i poetyckie możliwości generatorów obrazów bazujących na AI. Wspomnienia sennych wizji artysta układa w odpowiedni prompt, który algorytmy przetwarzają na wizerunek, a Leto finalnie tworzy na jego podstawie tradycyjny obraz malarski. Choć forma jego prac może kojarzyć się z postimpresjonistyczną techniką pointytlizmu, artysta skupia się przede wszystkim na próbie oddania w ramach malarstwa sposobu, w jaki modele AI tworzą wizerunki – stopniowo oczyszczając ogólny szum losowego zestawu pikseli za pomocą kolejnych wersji obrazów, które coraz bardziej zbliżają się do kształtu odpowiadającego wprowadzonemu na wstępie komunikatowi.

Jeśli Norman Leto w pewnym stopniu świadomie poddaje swój proces twórczy algorytmizacji, podważając tym samym pełną kontrolę oraz obecność autora we własnym dziele, to Tymek Borowski w najnowszych pracach zmierza w przeciwnym kierunku. Trzy zaprezentowane na wystawie obrazy artysty z 2024 roku (z czego ostatni stanowi remake pierwszego) – *GDFJKGHUIERHTRHI RHGK, BWUOWRBU* oraz *GDFJKGHUIERHTRHI RHGK (low sampling)* – łączą abstrakcyjne, proste tła z ciągiem niezrozumiałego tekstu powstałego w wyniku szybkiego, bezmyślnego wpisywania dowolnych znaków na klawiaturze. Typograficzne rozwiązania artysty, w połączeniu z przetrąconą geometrią tła, odnoszą się do popularnych układów pojawiających się w memach, „tłumaczących świat” instagrafikach i szeroko pojętym internetowym wizualnym pseudo-kontencie. Borowski jako autor chce być obecny w swoich obrazach – świadomie cytuje malarskie gesty, podkreśla fakturę farby, sięga po „typowo malarskie” zestawienie kolorystyczne. Jednak w momencie, gdy jako podmiot może zabrać głos (do czego stale jesteśmy współcześnie zachęcani), decyduje się na taktyczny odwrót. Odbiorcy pozostają sami z chaotycznymi ciągami liter – generycznymi, pustymi „placeholderami” gotowymi do wypełnienia docelowym tekstem i treścią.



← przeczytaj
również tekst
kurator'ski

organizator:



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury

partner:



sponsorzy:



partnerzy medialni:

Don't hate the player

hate the game

12. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2024

8 listopada 2024 — 5 stycznia 2025

Galeria Bielska BWA

artystki i artyści:

Zuzanna Bartoszek, Tymek Borowski, Patrycja Cichosz,
Jagoda Czarnowska, Veronika Ivashkevich, Wiktoria
Kieniksman, Józef Kluza, Marian Kopf, Tomasz Kręcicki,
Norman Leto, Ant Łakomski, Cyryl Polaczek, Mariola
Przyjemka, Łukasz Radziszewski, Agata Słowak,
Paweł Susid, Michał Żytniak

kuratorzy:

Janek Owczarek, Piotr Policht

projekt scenografii i identyfikacji wizualnej:

Kuba Maria Mazurkiewicz

produkcja:

Grażyna Cybulska, Agnieszka Gadzińska, Ada Piekarska
(współpraca: Paulina Dartak, Krzysztof Morcinek)

komunikacja:

Jessica Kufa, Barbara Swadźba

edukacja:

Ala Gocka, Julia Ogińska, Karolina Zięba

korekta tekstów:

Ada Piekarska

tłumaczenia:

Jarosław Fejdych

realizacja wystawy:

Stawomir Iłasz, Maciej Trzeciak

ISBN: 978-83-65901-30-9

Nakład 400 szt

Druk: Przedsiębiorstwo poligraficzne „MODENA” Sp. z o.o.