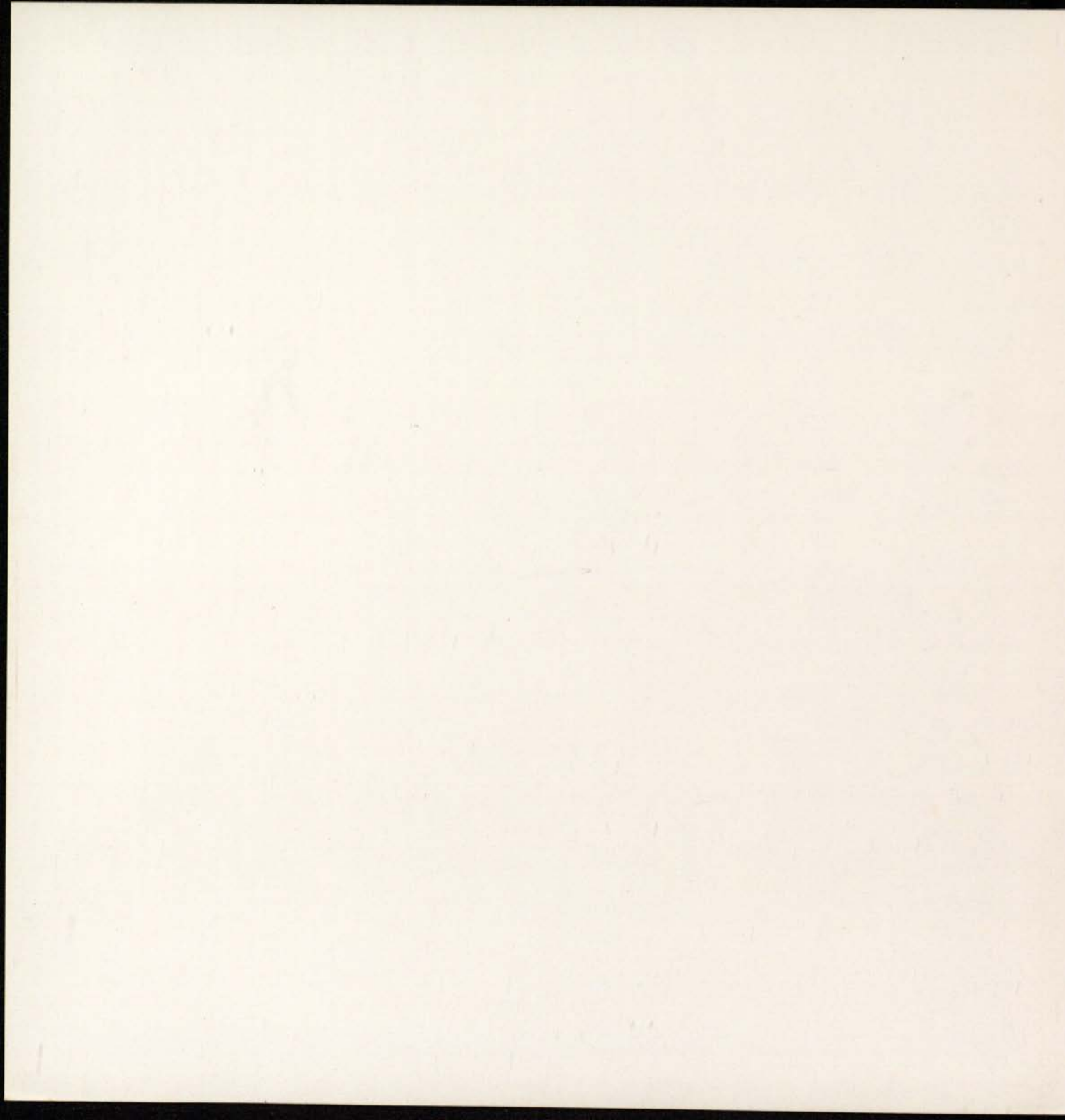
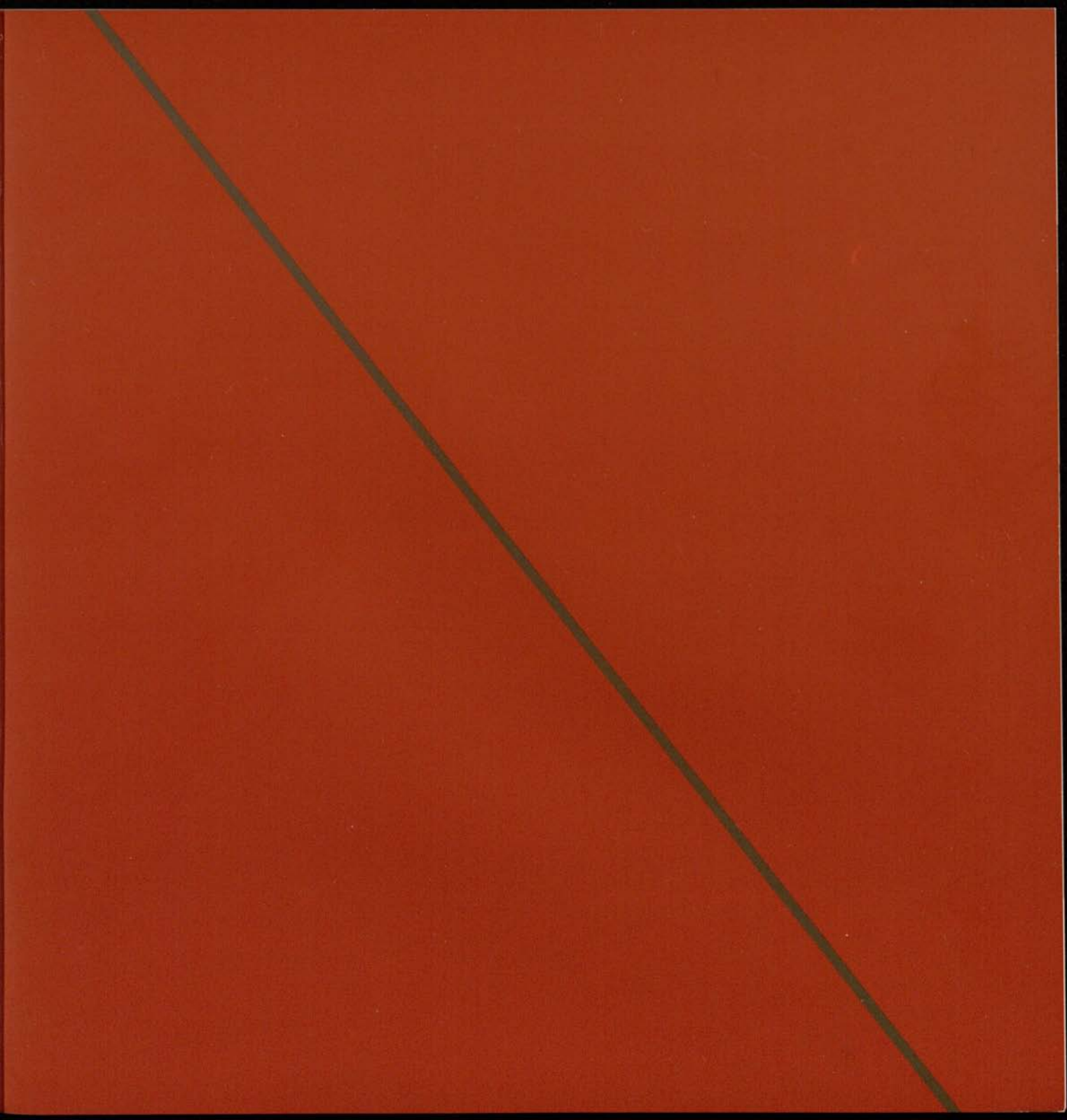
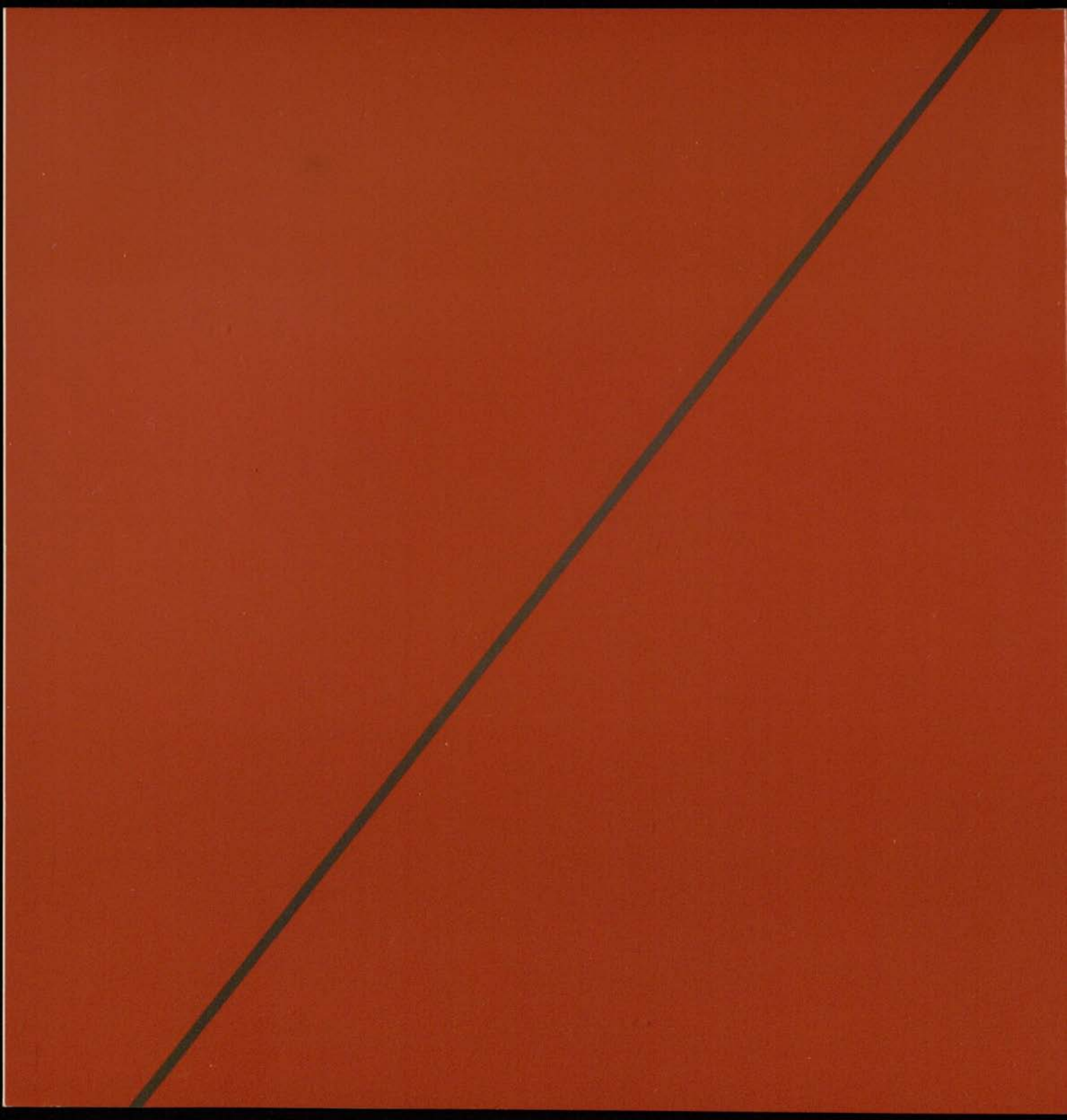


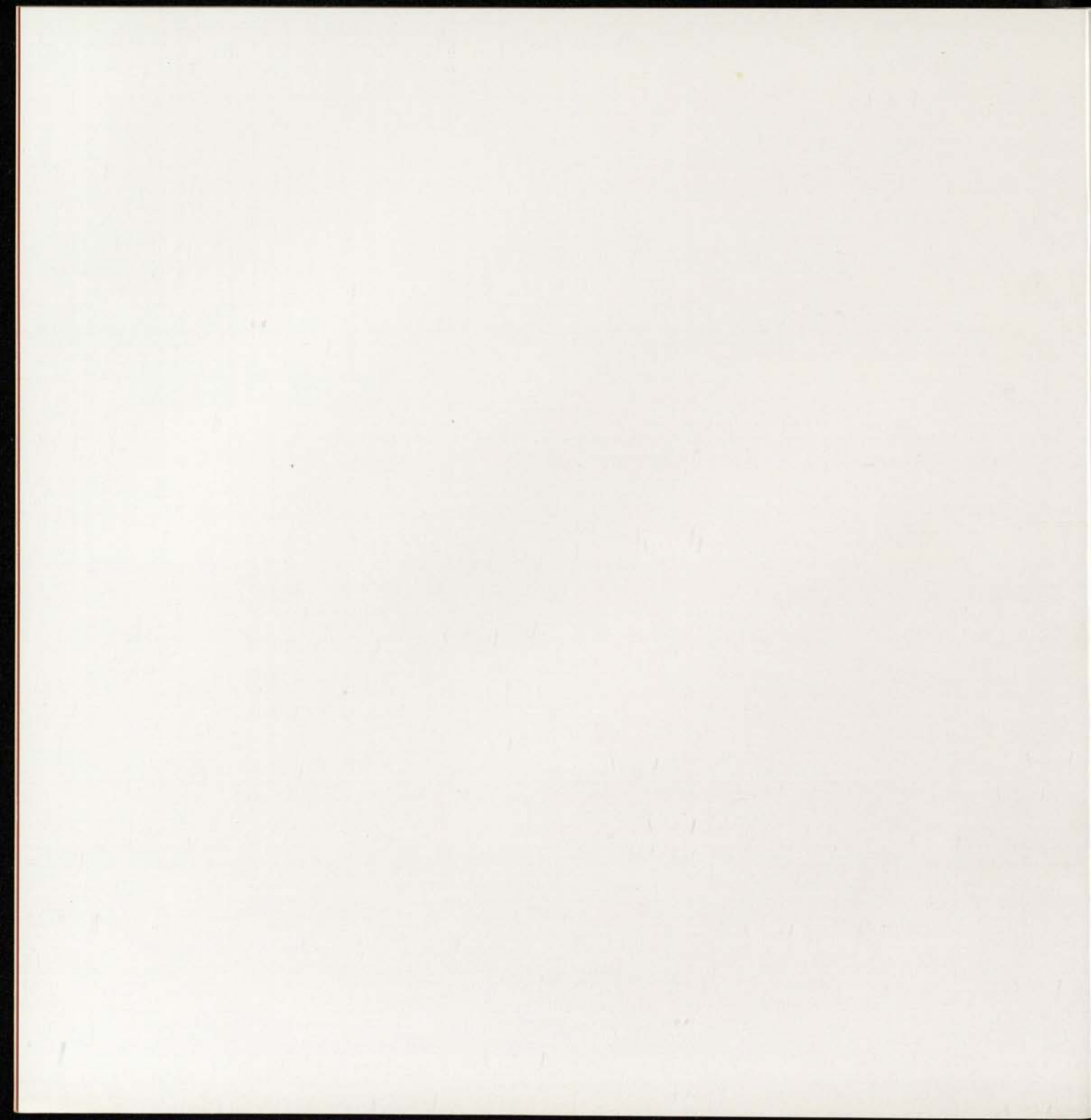
transfuzje







transfuzije



Transfuzje – całoroczny projekt artystyczny realizowany w jeleniogórskim BWA. W jego skład weszły: blok dotyczący performance oraz cykl paneli dyskusyjnych, w ramach których omawiano najbardziej interesujące zagadnienia związane z polską sztuką współczesną. W ramach bloku performance odbywały się działania, spotkania autorskie oraz warsztaty. Do udziału zaprosiliśmy grupę wyróżniających się młodych performerów: Annę Syczewską i Artiego Grabowskiego, Angelikę Fojtuch, Zorkę Wollny wraz z Anną Szwajgier oraz Wojciecha Bąkowskiego. W trakcie paneli dyskusyjnych rozmawialiśmy na temat współczesnego komiksu polskiego (Krzysztof Gawronkiewicz, Przemysław Truściński oraz Piotr Machłajewski), fotografii („Pomiędzy dokumentem a kreacją”, Adam Mazur, Janina Hobgarska, Katarzyna Karczmarsz), promocji i kolekcjonowania sztuki najnowszej (Jakub Banasiak, Łukasz Gorczyca, Wojciech Kozłowski, Piotr Machłajewski oraz Piotr Stasiowski), performatywności w sztuce (Łukasz Guzek i Paweł Jarodzki) oraz pograniczy kinematografii i sztuki (Piotr Dumała, Andrzej Kołodyński oraz Waldemar Wilk).

Piotr Machłajewski

TRANSFUZJE
performance

Artur Grabowski. CV.

Arti Grabowski – artysta totalny. Ponad sto działań i zdarzeń performance w ciągu ośmiu lat na najważniejszych tego typu festiwalach w kraju i za granicą. Często podkreśla, że był skazany na performance. Jego ojciec leśnik oraz górnik, niepoprawny buntownik, znany był, jako artysta malarz artbrut. Pierwsze próby działań parateatralnych Artiego zaczęły się jeszcze w Liceum Plastycznym imienia Tadeusza Kantora. Krakowską Akademię Sztuk Pięknych ukończył dyplomem z wyróżnieniem, broniąc go z performance, co było wydarzeniem bez precedensu w Polsce. Tam też, wraz z prof. Arturem Tajberem prowadzi pierwszą w Polsce Pracownię Sztuki Performance. Swoje 33 urodziny, postanowił spędzić w Jeleniej Górze. Gości zaprosił do Galerii BWA, by przedstawić swoje CV.

Klisze, kalki, rytuały.

To one budowały owego kwietniowego dnia, urodzinowe spotkanie Artiego z nami, gośćmi, domownikami, przyjaciółmi i dotąd jeszcze nieznanymi. Urodziny. Czas rozliczeń, bilansów, podsumowań i postanowień. A już urodziny 33 bywają momentem szczególnym, dla nas chcących czy nie, osadzonych w konkretnym kulturowym wzorcu. I o tym głównie na swoich urodzinach, mówił nam artysta. Jak zwykle dynamicznie, przewrotnie z dużą dawką humoru oraz autoironii. Z pełną gamą emocji, zaskakując, przerażając czasem. Bez momentu wytchnienia. Bez kompromisu. Tym razem obyło się bez stłuczeń i złamań, choć nie bez sińców.

Jak zwykle serdeczny i elegancki, z chwili na chwilę zmieniał się i przeistaczał. Wskakiwał na mównicę, przebiegał wśród urodzinowych gości, nabierał tempa, jakby kumulował w sobie naszą energię. Ogrywał sobą i swoją spowiedzią zwykle białe drzwi, jakich miliony w blokowiskach. W miarę upływu czasu, drzwi obrastały w symboliczne skróty, jeżąc się wielkimi gwoździami, którymi Arti przybijał kolejne tabliczki: SLD, USA, BMW, LSD, PIS, PRL, ADHD, ID, PIN, PKS, DR, MGR, HIV, DNA, WKU, EU, ASP, MO, UW, VIP, INRI, NFZ, PCK, AA, LSD, PO, AGD, ZUS...

Kolejna tabliczka, krótki komentarz - okrzyk OOO!, E, AUC!. Gra ciała, twarz i dłonie w sprayu; kolory czerwony i czarny. Nie ma miejsca na półcień. Szaleńczy bieg, kolejny gwóźdź, kolejna tabliczka przybita gołą ręką i nagły zwrot ku mównicy. Pędem, szybciej, już! Czas nie czeka na człowieka! Tempo, mimika, gest, rytm. Bezustannie wykrzykiwane skróty, komentowane monosylabą AUC! Dokąd ten pęd bez zastanowienia? Czym się to skończy? Jak długo tak można? Pytania. Na odpowiedź nie ma już czasu. Wyścig trwa! ASP, DNA. Auć!

Arti szczerze bawił się i z niesłychanym wyczuciem manipulował zarówno symbolem, słowem, ale także naszą percepcją. Historia w kilkudziesięciu skrótach. Bez ograniczeń. Większość z nich udawało się nam odczytać, choć nie wszystko było jednoznaczne. W tym szaleństwie jest metoda, zdawał się mówić artysta, nie tracąc przy tym nic ze swojej skromności i pokory wobec nas i tego, czym z nami się dzielił.



Artur Grabowski - CV. 26 kwietnia 2010r.

fot.: Jacek Jaśko

Kartoniki przybijane 30 centymetrowymi gwoździami do zwykłych drzwi. Jak słynne tezy Lutra na drzwiach świątyni. Cóż znaczą w naszym życiu, czym są dla artysty? Obsesją, nieodwołalną oczywistością? Przyjęcie urodzinowe trwa. Inaczej jednak niż zazwyczaj, Arti nie wciąga nas w wir swoich działań, przedstawia się nam, wykrzykuje swoje CV. Reszta należy do nas. UW, BMW. AUC!

Ze zdumieniem stwierdzam, że młodszy ode mnie o dwie dekady Arti, podlegał tym samym procesom, formatującym zdecydowaną większość mieszkańców naszego kraju, przez całe dziesięciolecie PRL. Jak to możliwe, przecież on nie mógł tego doznać. A jednak. Tabliczek na drzwiach przybija, kolejne nalepki, myślowe skróty, rozumiane bez słów. AUC I, Rzuci krótkim warknięciem pomiędzy ZUS a GUS. To mizdrzy się, to odskakuje od siebie, jak oparzony. Goście urodzinowego przyjęcia spoglądają po sobie. Tak, tak wszyscy mamy to w sobie.

Znamienne, że po performance, drzwi lądują na pobliskim śmietniku. Oddecham z ulgą. Podobnie, jak wielu, chcę wierzyć, że to już przeszłość. Zanim wpadniemy w sidła kolejnych stereotypów, bezrefleksyjnie przyjmowanych w natłoku wszędobylskich komunikatów, agresywnej reklamy, podstępnej agitacji. Bezwzględnej nagonki przygotowywanej przez speców od „formatowania zasobów ludzkich”, jak teraz poprawnościowo określa się przestarzałą już „socjotechnikę”. Wśród pozostałych po performance tabliczek, odnajduję jedną „czystą”. To CDN. Nieużyta i nie przybita do drzwi niepokoi ale też pozostawia nadzieję na nowy los. Bo iść trzeba zdaje się mówić artysta. Do utraty tchu.

Jacek Jaśko

Artur Grabowski (ur. 1977) absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom z wyróżnieniem uzyskał w Pracowni Działań Medialnych prof. Antoniego Porczaka oraz Universidad Castilla la Mancha w Cuenca (Hiszpania). Obecnie asystent w Międzywydziałowej Pracowni Intermediów prof. Artura Tajbera. Jeden z najbardziej cenionych polskich performerów młodego pokolenia. Występował na najważniejszych festiwalach sztuki performance, festiwalach teatralnych oraz przeglądach sztuki wideo w Polsce i za granicą. Wraz z Anną Syczewską współtworzy kuratorsko - artystyczny duet „Toothsystem”.



Toothsystem - warsztaty. 27 kwietnia 2010r.

fot.: z archiwum BWA

Anna Syczewska. Hommage a...

Syczewska ubrana w czarne bikini oraz przeciwsłoneczne okulary stoi wyprostowana na drewnianym stole, u jej stóp złożony w kostkę leży czarny kostium, są buty na wysokim obcasie, przy stole krzesło. Performerka trzyma ręce wzniesione ku górze, w dłoniach lody na patykach, prawy z napisem „LIFE”, lewy „ART”. W lody wycelowane są dwa reflektory podwieszone na stalowej konstrukcji u sufitu. Syczewska stoi bez ruchu, lody topią się, ściekają po jej przedramionach. Po jakimś czasie męczy się, ręce zaczynają drżeć, na jej nieruchomej dotąd twarzy pojawia się ledwie wyczuwalny, wyraz zawziętości. Publiczność obserwuje w milczeniu te zmagania, po sali przechodzą fotoreporterzy. Po chwili opada lewa ręka performerki, wkrótce potem prawa. Syczewska zgina lody, lepka masę wciera sobie we włosy, ustawia je na sztorc. Po chwili zaczyna się ubierać. Wnosi na stół krzesło i siada na nim, wkłada kolejno czarne spodnie, buty i białą koszulę. Chwilę potem zrzuca ze stołu siedzenie, schodzi, po czym kontynuuje swój rytuał ubierania. Sypie na twarz mąkę, znaczy oczy czarnymi węglami, wiąże sobie fikuśny krawat z balonem i mikołajami. Performance nabiera dynamiki. Syczewska zakłada czarną marynarkę, po czym wylewa na swoje usta tłusty płyn z niedużego dzbanka (olej?). Wrywa płatkę czerwonej róży, rozsypuje je po blacie stołu i na podłodze, w miejscu gdzie opadała mąka. Zbiera je ustami z podłogi i przenosi na stół, po chwili wchodzi na blat i czerwoną szminką za pomocą ust tworzy napis. Kończy go dłonią, zakłada białe rękawiczki i kładzie się pod stół. Chwyta ten ciężki mebel od dołu, z dużym wysiłkiem próbuje umieścić jego nogi na swoich butach, pomiędzy obcasami. Balansuje tak dłuższą chwilę, po czym zrzuca stół, ten pada z hałasem na podłogę. Syczewska zrywa się i przesuwa mebel blatem w stronę publiczności zbierając jednocześnie pozostałości po swoim działaniu, różę, mąkę, rekwizyty... Pokazuje wykonany szminką napis: „ART MUST BE BEAUTIFUL. ARTIST MUST BE BEAUTIFUL” zaczerpnięty z twórczości Mariny Abramović. Po chwili Syczewska siada przed blatem stołu na krześle ustawionym oparciem do przodu, chwilę koncentruje się, po czym zaczyna okładać się z całej siły po twarzy otwartymi dłońmi.

Performance inspirowany był twórczością Josepha Beuys'a, Roi Vaary, Mariny Abramović oraz Seiji Shimody, na całość złożył się szereg interpretacji ich działań, które następując jedne po drugich zbudować miały działanie uniwersalne, ideę sztuki i życia w jednym.

Syczewska poprzez swój performance postawiła odbiorcom szereg pytań o cielesność, przekraczanie własnych możliwości, o istotę sztuki i sens ciągłych artystycznych przekształceń. Zapożyczenia, z których ułożyła swoje działanie tworzą całość rwaną i bardzo różnorodną, elementami scalającymi są osoba artystki, jej ciało i ograniczenia. Syczewska penetruje obszary porzucone przez sztukę albo nierozpoznane, tym bardziej interesujące, im mniej zbadane.

Piotr Machlajewski

Anna Syczewska - absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom z wyróżnieniem uzyskała na wydziale rzeźby. Stypendystka i absolwentka University of Wolverhampton, School of Art & Design na wydziale mediów i rzeźby w Wielkiej Brytanii, stypendystka Ministra Kultury. Artystka intermedialna - zajmuje się performance, wideo, filmem oraz instalacją, tworzy obiekty. Jej twórczość prezentowana była na wielu festiwalach oraz przeglądach sztuki w Polsce i Europie. Razem z Artim Grabowskim współtworzy duet artystyczny - kuratorski „Toothsystem”. Jest członkiem redakcji internetowego portalu o sztuce współczesnej SPAM. ART, gdzie publikuje swoje teksty i ściśle współpracuje przy kształtowaniu i rozbudowywaniu portalu. Tworzy internetowy portal ARTACTION.EU, który jest bazą danych na temat sztuki akcji. Obecnie doktorantka w Katedrze Intermediów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.



Angelika Fojtuch. Mgła.

Najbardziej dotkliwie było uczucie pustki.

Tylko kilka uschniętych drzew i rzędy krzeseł zarezerwowanych dla kogoś, kto ma przybyć. Na gości oczekiwała młoda, ładna, ubrana na czarno dziewczyna. Stała w rzędzie gałęzi, bez ruchu, beznamietnie, bez emocji. Przed symbolicznymi drzewami – ustawiony na statywie mikrofon.

Taki obraz zastali widzowie, którzy przyszli na spotkanie ze sztuką performans Angeliki Fojtuch do Galerii BWA w Jeleniej Górze. Goście, którzy zaczęli się pojawiać, zatrzymywali się niepewnie wokół pustych krzeseł. Nikt nie usiadł, bo nie miał pewności, czy zaproszenie na performans jest równoznaczne z rezerwacją miejsc siedzących... Nikt nic nie wiedział, wszyscy przyjęli więc kierunek oczekiwania na akcję i na tych, dla których rozłożone zostały kartki z napisem „rezerwacja”. Czas mijał powoli. Rosło napięcie niespełnionego oczekiwania. Coraz bardziej zdezorientowani widzowie czekali mimo wszystko, mając nadzieję, że performerka wkrótce rozpocznie „przedstawienie”. Ale ona podobnie permanentnie jakby na coś, a może na kogoś czekała.

I w dalszym ciągu nie działo się nic. Przynajmniej nic z tego, co mogłoby zostać uznane za rozwój zapowiedzianej akcji, jakiegokolwiek zmiany. Angelika stała w milczeniu.

Akcja w wymiarze wizualnym została sprowadzona przez nią do absolutnego zera. Zabrzmiwały wewnętrzne napięcia, odczucia, intuicje.

Kiedy minimalizm performansu stopniowo nastrajał widzów do refleksji, coś zaczęło się jednak dziać: puste dotąd krzesłaapełniły się powoli. Służby porządkowe galerii usadziły na nich niektórych widzów. I zdarzyło się to, na co odbiorcy tak bardzo czekali: performerka wykonała pierwszy ruch - zaczęła bić brawo. Goście galerii odpowiedzieli natychmiast. Tym samym - brawami. I znowu, przez długi czas trwał ten dialog na dwóch płaszczyznach. Oklasków Angeliki i aplauzu widzów. I znowu długich chwil ciszy. Ludzie stawali się coraz bardziej aktywni. Już nie chcieli czekać. Woleli zrobić cokolwiek, co mogłoby przerwać nieskończony w swym trwaniu bezruch, w tych okolicznościach, w tym miejscu i czasie - nie do uniesienia. Przedmiotem do redukcji napięcia i zmiany kierunku akcji stał się mikrofon. Ktoś ustawił statyw kierując mikrofon w stronę publiczności, kto inny powiedział coś o mgłę.

Ludzie ośmielali się coraz bardziej, zaczęli przekraczać umowną granicę, przenosić krzesła na „scenę”, rozkładać je i siadać obok artystki, która w dalszym ciągu nagradzała oklaskami kogoś, lub coś, w galerii lub poza nią, a może w niej samej.

Kobieta z widowni (później okazało się, że to Izabela Chamczyk, znana wrocławska performerka) gwałtownie wyrwała krzesła innym, składała je i odstawiała na bok, jakby chciała usunąć bariery. Wśród zebranych stopniowo zapanował chaos. Ludzie na przekór sobie składali i rozkładali krzesła. Zaprowadzenie nad przebiegiem akcji nie było już możliwe, nie było też intencją performerki Angeliki Fojtuch.

Po performensie widzowie mogli uczestniczyć w spotkaniu z artystką, opowiedzieć o swoich emocjach, o odbiorze tego rodzaju sztuki. Jak się okazało, zobaczyli w performansie jeszcze jedną barwę, sobie znaną. Według niektórych uczestników, performerka w przygotowanym działaniu nawiązała do katastrofy smoleńskiej, która miała miejsce zaledwie miesiąc wcześniej, ponieważ ustawiła kilka rzędów identycznych jak w Smoleńsku krzeseł na tle pustego krajobrazu z pojedynczymi, uschniętymi gałęziami... Scenografia ta stanowiła czytelną dla wielu widzów wymowę - symbol. Słowa o mgle pojawiły się same... Angelika Fojtuch przyjęła ten kierunek z pełną akceptacją. Nadała akcji w Jeleniej Górze tytuł „Mgła”, jakby przyjmując przypadkowe słowa za drogowskaz płynący ze świata innej rzeczywistości.

Performans Angeliki Fojtuch był próbą sił. Rodzajem pojedynku, zmagania artysty z widzem. Był symbolem odwiecznej, nierównej dotąd relacji pomiędzy dziełem a jego odbiorcą, która zwykle charakteryzuje się istnieniem niemożliwej do przekroczenia granicy pomiędzy tymi dwiema płaszczyznami kontaktu. Bariere nieprzekraczalności obrazu kapitalnie przełamał bohater Kantora w „Dość mam siedzenia w obrazie, wychodzę”, a kolejny krok do zniwelowania dystansu między artystą, dziełem a odbiorcą, nastąpił w sztuce happeningu i performansu. W performansie z racji techniki przynależnej temu gatunkowi sztuki, relacja dzieło – odbiorca, stała się relacją rozgrywaną na poziomie bezpośrednim: akcji – reakcji. Nastąpiło bowiem przesunięcie a nawet zamiana znaczeń i ról – odbiorca stał się artefaktem a twórca – widzem, który ogląda to, co stworzył. Przysłowiowy obraz po raz pierwszy w historii przestał być niemy zyskał więc możliwości bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, dialogu oraz jak w przypadku jeleniogórskiego performansu Angeliki Fojtuch – stał się pojedynkiem sił wewnętrznych, zmaganiem, walką. Na razie walką nierówną, ponieważ przedstawienie ról w spektaklu wymaga czasu i przygotowania przez obie strony. Należy więc dać performansowi i widzom czas na dokonanie zmiany w sobie, na porzucenie przyzwyczajeń widza „starego typu” i otwarcia się na nowe. Być może nie wszyscy odbiorcy są już na te przemiany względności relacji gotowi...

Joanna Mielech

Angelika Fojtuch (ur. 1978) performerka, autorka instalacji i wideo, artystka intermedialna. Studiowała rzeźbę na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, rzeźbę i intermedia na ASP w Krakowie i ASP w Gdańsku oraz intermedia na ASP w Poznaniu. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w pracowni intermedialnej prof. Grzegorza Klamana na ASP w Gdańsku w 2005 roku. Prace Angeliki Fojtuch mają niezwykle osobisty charakter, działa ona na granicy prywatnego i publicznego, podejmuje tematy związane z kobiecością i sposobami jej postrzegania oraz opisywania.



Angelika Fojtuch - *Mgła*. 11 maja 2010r.

fot.: Marcin Oliva Soto



Angelika Fojtuch - *Mgła*. 11 maja 2010r.

fot.: Marcin Oliva Soto

Zorka Wollny. Słopiewnie.

Jelenia Góra / Wzgórze Kościuszki – miejsce nad stawem
czerwcowy wieczór...

Prosimy o zamknięcie oczu i zapraszamy na koncert...

Rozbrzmiewają odgłosy ptaków, śpiew, różne intonacje – głosy czyste, ornamenty dźwięków, onomatopeje, glosalia; zaklęcia, przyśpiewki, wróżby? Uśmiechasz się sam do siebie, śpiew przynosi ukojenie, poddajesz się temu, już nie trzeba nawet otwierać oczu, godzisz się na to. Szumy, pluskania, buczenia dochodzące z przeróżnych stron sprawiają wrażenie jakby było się w środku czegoś niezwykle, tętniącego życiem, zintensyfikowanego, w przedświcie czegoś ważnego, dziwnego, rytualnego, przerażającego, ale jakby bliskiego - w lesie, nad mokradłami. Śpiew dziewcząt i młodzieńców - można usłyszeć w nim świeżość, chęć życia, ciekawość, wolność. Śmieją się do siebie i odpowiadają sobie śmiechem, wtórują sobie i powtarzają za sobą załotnie.

„Aniu” - wołanie, śpiew ptaków, wołanie, cisza. Pozorny spokój przerywa męski śmiech, krzyk i powietrze ponowne rozdziera nawoływanie kobiecego imienia załotnie i przerażająco za razem. Głosy przerywają ciszę, ale nie przeszkadzają, uspakajają, wydają się być przyjazne. Wtórą im szum wody, pluskanie, przelewanie, cisza... Z oddali ponownie dochodzi śpiew, piękny, przywodzący na myśl znajomą melodię – może kołysanki, może rytualnej pieśni przodków, którą każdy z nas nosi w sobie? Szmer lasu, rzucane i rozsypujące się kamienie, ziarna a może żółędzie? Harmonia przesuwania, szurania i uderzeń gałęzi ze śpiewem ptaków, szeleszczącymi liśćmi drzew i szmerami. Męski głos nawołuje, echo odpowiada w oddali, głos niesiony przez wodę wraca, głosy żeńskie i męskie mnożą się stopniowo, osaczają. Nawoływanie przechodzi w śpiew - śpiew sylabiczny, melizmatyczny, monotonny, powtarzalny, wprowadzający w trans chór „słodkich” głosów młodości. Ukojenie przerywa dziki krzyk, odgłosy zdziwienia czy przerażenia najpierw pojedyncze mnożą się, są daleko i całkiem blisko, otaczają... i cisza - szum i pluskanie wody. Głośnie, wyraźne, stanowcze, mocne męskie głosy przywołują imię pogańskiej bogini miłości i leczniczych roślin – Kupały, odpowiadają sobie, a może rywalizują ze sobą? Słowa pojawiają się coraz szybciej, staje się niebezpiecznie, są natarczywe, przerażający krzyk przerywa walkę, pojawia się dźwięk metalu, ostrego i zimnego, nieprzyjemnego, złego... Słyszemy ponownie śmiech, krzyk, i znowu śmiech – załotny i szyderczy; gonitwa, śmiech, krzyk, gonitwa, śmiech, krzyk, śmiech, cisza... Szepty, wypowiedane słowa o nocy, wodzie, obrzędzie święta Kupały. Nieprzerwane szepty przywołują strach i podniecenie, wrażenie potęgą uderzenia bębenków, kamieni, gałęzi. Postukiwania nasilają się i przerywane są od czasu do czasu zawodzeniem zwierząt. Odgłosy nakładają się na siebie, przenikają się, są co raz bardziej nachalne, otaczają. Stukanie, naprężone struny, odgłosy zwierząt stają się nieprzyjemne, „chore”. Niebezpiecznie wciągającą grę przerywa rozlanie się cieczy (może krwi?), odgłosy łamania i rozrzućenia... – przerażające i ekscytujące. Cisza a po chwili ponownie słyszemy szum... Cisza... Już nawet ptaki nie odpowiadają. Cisza dłuży się, choć minęło kilka sekund – magiczne...

Było to 20 minut, a może cała noc niezwyklego koncertu przygotowanego przez Zorkę Wollny i Annę Szwałgier oraz Dominikę Górską, Joannę Kowską, Agatę Mauzer, Wojciecha Bykowskiego, Piotra Kamolę, Jakuba Kopanieckiego, Dominika Rintera i Filipa Wieczorka. Dokonali oni niemożliwego – sprawili, iż prastawiański rytuał obchodzony w najkrótszą noc w roku podczas przesilenia letniego w Noc

Kupały - odżył i zaistniał. Działo się to oczywiście w innym wymiarze, w podświadomości.

Zadanie jakie postawiły sobie Zorka oraz Anna nie było proste. Wydaje się być niemożliwym „wywanie” dziś kogokolwiek z pędu codzienności i przeniesienie go do innego, wymyślanego świata. One jednak znalazły sposób – wystarczy przecież zamknąć oczy – to był początek, bez tego koncert nie udałby się. Dlatego temu kto sprostał zadaniu – gratuluję i cieszę się wspólnie doznany mi emocjami. Trudno było się skupić – nieznane otoczenie, bliskość wody i lasu, wieczór, niemal obcy ludzie dookoła. Jednak kiedy się przez to przedarło rozpoczął się prawdziwy spektakl wyobraźni – bowiem koncert to zbyt mało na określenie tego zjawiska. Zapach wody, lasu, ludzi – wszystko to potęgowało wrażenia. Przez tych kilka chwil udało się przywołać echa pierwotnych instynktów, które przecież każdy z nas ma utajone głęboko w podświadomości. Udało się zanurzyć w święto ognia, wody, słońca i księżyca. Udało się poczuć obecność przerażających demonów wodnych czy leśnych. W kilkunastu minutach wykonawcy wykreowali za pomocą przeróżnych brzmień zjawisko łączące wiarę w młodość, miłość, radość z obcowania z naturą ale i złowieszczy charakter przyrody, tu: niebezpieczeństwo igraszek nad brzegiem rozlewisk, gdzie według dawnych wierzeń wodniki, wodnice i utopce zaczęły się na nieostrożnych ludzi chcących zażyć kąpieli przed Nocą Kupały. Pojawiły się więc piękne i wiecznie młode rusalki, wiły czy przerażające topielce, ale także dobierający się w pary młodzi, dla których Noc Kupały była jedyną możliwością przerwania zwyczaju zamążpójścia z wyboru opiekunów. Emocje te zostały znakomicie odrysowane, zwłaszcza jeśli poddamy się myśleniu dawnych Słowian przyjmujących, iż to co nadprzyrodzone przejawia się w codziennym życiu, w przyrodzie nas otaczającej.

W performance tym Zorka pomogła wyzwolić emocje, subtelnie zaingerowała w prywatną przestrzeń odbiorcy. Zaczęła prowokować raz strachem innym razem czymś tak miłym, że aż trudno to było znieść. Wszystkie te zabiegi wpisują się w charakter słowiańskich rytuałów: zmiany tempa, spontaniczność, wrzaski czy poddanie się siłom natury i żywiołów. Zaproszenie gości performance'u nad jezioro było kolejnym elementem na drodze do przywołania atmosfery słowiańskiego obrzędu. Naturalne dźwięki przyrody, polifoniczne szemranie wody pozwoliły na wyłonienie się snów i podświadomych myśli oraz na spostrzeżenie, a raczej usłyszenie tego co nieuchwytnie, na wskazanie związków między naturą a wyobraźnią. To z wodą przecież najczęściej porównywalny być może stan śnienia, wzmocniony w tym przypadku pewnym oderwaniem od rzeczywistości poprzez zamknięcie oczu.

Zorka nie pozostawiła nas samym sobie. W poddaniu się i wczuciu w atmosferę sobótkowych obrzędów pomógł rozpropagowany przed koncertem fragment „futurystycznego manifestu” Juliana Tuwima „Ślopiewnie”, a performance był muzycznym obrazem dźwięków nastrojowego utworu „Wanda” :

*Woda Wanda wiślana / głaz głębica srebliwa
po ciemnurzu pazurem / wodzi jaskro księżawiec*

*sino płynie dno śpiewa / woda wanda ruślana
czesze włosy świetłodziu / topiel dziewny kniaziówny.*

Performance ten stał się przemysłowym, a za razem pełnym intuicyjnych i spontanicznych działań koncertem – spektaklem. Grupa młodych, otwartych, ciekawych świata i chcących eksperymentować ludzi stworzyła ten „obraz” w kilka dni.

Działania te wpisują się w pewien artystyczny nurt, wśród których do klasyki należą już: „Panoramiczny happening morski” Tadeusza Kantora, w którym Edward Krasinski dyrygował falami morskimi, koncert „4'33”, w którym John Cage wygrał ciszę lub kiedy układał kompozycje muzyczne z odgłosów kąpiącej czy leżącej się wody; a Georges Ives eksperymentował z akustycznym echem. Za każdym razem były to zaskakujące, porywające wyobraźnię akcje artystyczne, będące intensywnym doświadczeniem i prawdziwą uczta dla wyobraźni.

Luiza Laskowska

Zorka Wollny (ur. 1980) performerka, autorka filmów wideo, malarka; studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2000-2001) oraz sztuki wizualne w Sabanci Üniversitesi (2005) w Stambule. Absolwentka krakowskiej ASP – dyplom w Pracowni Intermedialnej Zbigniewa Sałaja i Grzegorza Sztwiertni (2006r.). Zorka Wollny w swojej twórczości podejmuje tematykę feministyczną (dekonstruuje patriarchalne kody zachowań albo też afirmuje stan dziewczynstwa, kobiecości, kobiece relacje i wspólnoty), podejmuje grę z obrazem i obrazowaniem, zajmuje się krytyką instytucji. W swoich realizacjach łączy różne media oraz środki wyrazu. Zorka Wollny jest stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2008/2009, 2004/5) włoskiego Ministerstwa Kultury (2007/2008) i Cittadellarte Fondazione Pistoletto (2007), została wyróżniona nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 8 konkursie im. Eugeniusza Gepperta (2007), jest finalistką konkursu Spojrzenia Deutsche Banku (2009).

Zorka Wollny - *Stopiewnie*, 19 czerwca 2010r.
fot.: Joanna Mielech







Słopiewnie - warsztaty 15 - 18 czerwca 2010r.

fot.: Wojciech Bykowski



Słopiewnie - warsztaty 15 - 18 czerwca 2010r.

fot.: Wojciech Bykowski

B jak Bąkowski.

Zdumiewa nie to, że artyści przestali traktować piękno jako konstytutywną jakość aktu twórczego, ile to, że instytucje edukujące przyszłych artystów wciąż funkcjonują pod anachroniczną ze wszech miar nazwą Akademii Sztuk Pięknych. Zdumiewa to o tyle, że sztuki wizualne, jak i szeroko rozumiana kultura artystyczna przed niemal wiekiem zrezygnowała z prostej, czy też bezpośredniej reprezentacji, co po pierwsze, jak i z wiary w piękno tejże reprezentowanej rzeczywistości, co po drugie, i przekierowała swoje zainteresowania na takie jakości jak nowatorstwo, zmiana społeczna, czy też poznawczy eksperyment. Nie wiele zmienia tu fakt, że u Mondriana, Kandinskiego, czy Miro można jeszcze natknąć się na rezydualną reprezentację i swoiste poczucie formalnego piękna, z czasem coraz bardziej autotelicznego, aż wreszcie ustępującego miejsca brzydocie, czy też surrealistycznej wzniosłości, jak u nieprzecenialnego Duchampa, a dalej Bacona, akcjonistów wiedeńskich, Christo i niezliczonej rzeszy kontynuatorów i kontynatorek. Nie znaczy to, że piękno ostatecznie i nieodwracalnie wyparowało z obszaru sztuk wizualnych - można się tutaj powołać np. na różne mistycyzujące doświadczenia Nowosielskiego, by powstrzymać się przed nazbyt radykalną i jednoznaczną tezą, znaczy to tylko tyle i aż tyle, że dzieła sztuki tworzone na bazie dawnych receptur estetycznych stanowią zaledwie margines ogólnych tendencji rozwojowych sztuki współczesnej, tendencji, w wyniku których piękno ulega procesowi atrofii na rzecz innych jakości aktu twórczego, czy też ewoluuje w różne niezbyt jasne, zazwyczaj mało przekonujące definicje, czy też rozmywa się w różnego rodzaju naiwnościach i nazbyt już łatwych, a tym samym i artystycznie obojętnych, nostalgicznych. Wojciech Bąkowski, absolwent Akademii Sztuk Pięknych, z całą pewnością należy do tej grupy artystów, których poszukiwania twórcze unikają odniesienia do kategorii piękna, czy też, których twórczość odnosi się do piękna na zasadzie zaprzeczenia. Co niezwykle istotne, zaprzeczenie to posiada swoje specyficzne okoliczności. Bąkowski to bowiem artysta zakorzeniony, artysta, który sięga po brzydotę jako kategorię konkretną, jako lokalny, przestrzennie określony koloryt. W tym sensie można by pokusić się o tezę, że to artysta wyjątkowy, że jak mało komu udało mu się zaadaptować na rzecz własnych działań artystycznych lokalny koloryt społeczny. W przypadku Bąkowskiego koloryt ten odnosi nas do specyficznych społecznych jakości Poznania, do specyficznego rejestru jego życia społecznego, tj. penerstwa. Widać to zarówno w jego twórczości filmowej, jak i w twórczości audioperformatywnej, przede wszystkim zaś w pisanych przezeń tekstach, które niejednokrotnie, jak wskazuje sam artysta, stanowią zapis rozmów, wypowiedzi rejestrowanych w czasie jego poznańskich peregrynacji. Można by się na tej podstawie pokusić o tezę, że Bąkowski to realista rejestrujący życie określonych grup społecznych, czy też określonych habitusów w sensie Bourdieu. Byłaby to jednak teza na wyrost. Bardziej zasadnym wydaje się stwierdzenie, że Bąkowski to przede wszystkim konstruktor posługujący się określonymi maszynami społecznymi, z których jak z drobnych trybików układa swój własny habitus artystyczny. Bąkowski nie tyle jawi się tutaj realista, ile kolorystą korzystającym z określonej palety społecznych gestów i praktyk językowych, na bazie których tworzy osobny świat, nie tyle referencyjny, co autoteliczny, nie tyle przedstawiający, ile autoironiczny. Doskonale współgra z tą penerską estetyką sięganie po anachroniczne narzędzia i techniki. Mam tu na myśli m.in. technikę nonkamerową, czy też użycie magnetofonu kasetowego jako podstawowego narzędzia kompozycji i wykonania publicznego. Dzięki takim zabiegom Bąkowskiemu udaje się uzyskać odpowiednią ziarnistość brzmienia, czy też obrazu. Specyficzny analogowy szum. Twórczość Wojciecha Bąkowskiego dowodzi nie tylko faktu zdezaktywizowania się piękna, ale i czegoś jeszcze, tj. nieustającej ewolucji życia artystycznego w kierunku syntezy niegdyś oddzielnych i autonomicznych dyscyplin życia artystycznego, faktu nakładania się niegdyś heteronomicznych konwencji, w szczególności zaś nieustannej

fluktuacji granic życia galeryjnego i szerzej sztuk wizualnych. Wojciech Bąkowski to bowiem artysta obrzeży, artysta wykraczający poza schemat artysty zakorzenionego w sztukach wizualnych. Główne obszary jego aktywności artystycznej to przecież literatura, muzyka i film. W tym sensie można by stwierdzić, że to artysta z pogranicza sztuk wizualnych i ich *innego*. Pytanie jakie warto byłoby sobie tutaj postawić dotyczy tego, jak artysta posługujący się środkami „innych” dziedzin sztuki może funkcjonować w obszarze sztuk wizualnych, czy też w obiegu galeryjnym. Być może odpowiedź jest banalna i odnosi nas do wykształcenia Bąkowskiego, co dla większości galerii, tudzież krytyki artystycznej stanowi ostateczny dowód afiliacji tej czy innej praktyki artystycznej. To wszakże nie cała prawda. Nie ulega wątpliwości, że dwudziesty wiek przeddefiniował i rozszerzył na wszelkie możliwe sposoby obszar eksploracji artystycznej sztuk wizualnych. Sam zresztą termin sztuki wizualne stanowił odpowiedź na nieadekwatność terminu sztuki plastyczne w związku z określonymi zmianami jakie dokonały się w sztuce dwudziestego wieku. Chodzi tu między innymi o sumowanie doświadczeń różnych dyscyplin prowadzące ostatecznie do zatarcia granic i dezaktualizacji określonych tradycją terminów i typologii. Tego typu zjawiska jak instalacja dźwiękowa, performance, video-art jako określone i zdefiniowane zjawiska artystyczne mają już swoje co najmniej półwieczne tradycje, historie, obiegi i rynki. Nie sposób więc nie zauważyć, że praktyka artystyczna Bąkowskiego wpisuje się w określoną tradycję, że jego działania artystyczne mają swoje zaplecze historyczne, uzasadniające jej obecność w przestrzeni sztuk wizualnych. Podobnie jak John Cage Bąkowski szuka przestrzeni pomiędzy, instaluje się w poprzek artystycznych praktyk i typologii. Podobnie jak Cage Bąkowski to artysta hiatusu i heterogenii, a jednocześnie artysta syntezy, reprezentant sztuki postautonomicznej i postdyscyplinarnej.

Paweł Krzaczkowski

Wojciech Bąkowski (ur. 1979) grafik, performer, twórca rysunków, eksperymentalnych filmów animowanych, muzyki alternatywnej, poeta. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu – w 2005 r. uzyskał dyplom w zakresie audioperformance w pracowni prof. Leszka Knaflewskiego oraz animacji w pracowni prof. Hieronima Neumana. W 2004 r. założył grupę muzyczną „Kot”, w której pisze wszystkie teksty i muzykę. Jest też liderem zespołów muzycznych „Czykita” i „Niwea” oraz członkiem stowarzyszenia PINKPUNK. W 2007 r. wspólnie z Radosławem Szlągą, Tomaszem Mrozem, Konradem Smoleńskim i Piotrem Bosackim utworzył grupę artystyczną PENERSTWO.

KOT - jeden z trzech projektów muzycznych Wojciecha Bąkowskiego (dwa pozostałe to Niwea i Czykita). KOT stanowi muzyczne oblicze tzw. Nowej Ekspresji Poznańskiej, reprezentowanej szerzej przez członków artystycznego kolektywu PENERSTWO. Grupa koncertuje regularnie od 2004 roku. Znakiem rozpoznawczym KOT'a są używane w roli instrumentów magnetofony kasetowe. Proste, repetytywne kompozycje z dźwięków konkretnych i syntetycznych stanowią tło dla melorecytacji Bąkowskiego. Zespół występował w Polsce, Czechach i Wielkiej Brytanii. Ma na swoim koncie trzy albumy długogrające: jeden wydany na CD oraz dwa sieciowe. Większość dotychczasowych koncertów odbyła się w miejscach przeznaczonych dla sztuk wizualnych, między innymi w Muzeum Sztuki w Łodzi, warszawskiej Zachęcie, Zamku Ujazdowskim, czy SCVA w Norwich w Anglii. Grupa brała także udział w dużych imprezach muzycznych, takich jak OFF festiwal w Mysłowicach. Muzycznie KOT nawiązuje do eksperymentalnego Hip Hopu i Zimnej Fali lat 80-tych.



Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki, Przemysław Sanecki - KOT. 23 czerwca 2010r.

fot.: Joanna Mielech



Przemysław Sanecki, Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki - *KOT*. 23 czerwca 2010r.

fot.: Joanna Mielech



TRANSFUZJE
spotkania

Współczesny komiks polski.

Wypowiedzi Krzysztofa Gawronkiewicza oraz Przemysława Truścińskiego zebrał Piotr Machłajewski.

Krzysztof Gawronkiewicz

Mam wrażenie, że w latach 70-tych i 80-tych opowieści rysunkowe były składową kulturą masową. Sięgając pamięcią głęboko wstecz przypominam sobie wiele tytułów. Przypadały na mój okres przedszkolny i szkolno-podstawówkowy. Poczynając od krótkich historyjek z Kaczorem Donaldem, poprzez serie publikowane na łamach Świata Młodych, propagandowe serie zeszytowe o milicji, śmigłowcach czy o przygodach Hermanna Brunnera i przebranego za Niemca Stanisława Mikulskiego. Wielkim uznaniem cieszyły się comiesięczne dostawy do kiosków świeżych egzemplarzy magazynu Relax. Na kartach Relaxu poznałem różnorodność form komikсового przekazu. Dyskretnie podpatrywałem jak prawidłowo rysować sceny podpalania kanistrami z benzyną afrykańskiej sawanny, czy śmierć Posłańca Śmierci Reinharda Heydricha. Jeszcze rzadszym okazem była fantastyczno-naukowa Alfa (z elementami twardej jak na tamte czasy S-F) w której zaprezentowano najbardziej udaną i najbardziej przerażającą komikсовą wizję "Wojny światów" według H.G.Wellsa. Bardzo przydatnym miejscem dla młodego adepta sztuki rysowanej był w tamtych czasach Perski Rynek na warszawskim Wolumenie, czyli okno na świat dla szarej codzienności PRL-u. Na tym największym warszawskim bazarze królowały podstawowe dobra zachodniej kultury masowej: VHS-y z kinematografią obyczajową (głównie twarde obyczaje z NRF i Skandynawii), muzyka winylowa (m.in. Mireille Mathieu), literatura przygodowa (Alfred Szklarski, James Fenimore Cooper), żelazniaki (Matchbox), małe żołnierzyki Afrika Korps... I komiksy. Co tydzień rzesze fanów ścigały tłumnie na Wolumen aby zakupić lub tylko przyjrzeć się legendarnym zeszytowym wydaniom amerykańskich serii: Turok, Klassiker, Magnus, Doktor Solar. Znakomicie zaprojektowane okładki utrzymane w specyficznie ekspresyjnej, realistycznej stylistyce zapowiadały wewnątrz zeszytów rysunki takich mistrzów jak Alberto Giolitti czy Burne Hogarth. Nie mówiąc już o Russie Manningu. Wielu gigantów komiksu z Wolumenu odcisnęło piętno w zarysowanych przeze mnie zeszytach w kratkę. Najbardziej irytujący był dla mnie styl Giolittiego. A to dlatego, że w żaden sposób nie potrafiłem go podrobić. Dla najbardziej wytrawnego poszukiwacza nie lada rarytasem okazały się niemieckojęzyczne wersje amerykańskich serii. Charakteryzowała je typografia zbliżona do czcionki maszyny do pisania. W zderzeniu z modnym w tamtych czasach rastrowaniem, minimalistyczną gamą kolorów nadrukowanych na specjalny zeszytowy gatunek papieru, typografia "niemiecka" dopełniała niejako dzieło doskonałe. Innym równie przyjemnym hobby była telewizja. Francuskie filmy rysunkowe o białym delfinie, japońskie o "Żalodze G" czy angielski serial o kosmosie "Cosmos 1999" trafiały bezpośrednio ze srebrnego ekranu na karty zeszytu w kratkę. To były moje pierwsze próby komiksowej adaptacji seriali telewizyjnych. I pierwsze porażki: nieudane portrety komandora Koeniga (w tej roli oscarowy aktor Martin Landau) et cetera. Zupełnie zaniechałem tego proceduru gdy w ręce wpadł mi egzemplarz "King Konga" wyrysowany na

podstawie przedwojennej wersji filmu. Rysunki sygnował sam mistrz Giolitti. Alberto swoim niedoścignionym geniuszem zniechęcił mnie do dalszych prób adaptacyjnych. Zniechęcił hurtowo do komiksu amerykańskiego. I kazał tym samym rozejrzeć się za jakąś alternatywą. Komiks francuski pokazał zupełnie nowe możliwości i nową jakość opowiadanych historii. Aby bliżej zapoznać się z frankofońskim bande dessinée, należało odwiedzić czytelnię Instytutu Francuskiego lub raz do roku pomaszerować na Międzynarodowe Targi Książki w Pałacu Kultury i Nauki. A Wolumen? Komiksy zniknęły stamtąd ponad dwie dekady temu. Na dobre lub na złe. Bazar przebrażował się w hybrydę warzywniaka z elementami kradzionej elektroniki. Tu i ówdzie można jeszcze uchodzić obyczajowe VHS-y, ostatnie relikty świetności Perskiego Rynku... Złota era retro-komiksu bezpowrotnie odeszła. Po roku 89-tym zaczęły nieśmiało pojawiać się nowe tytuły. Spozierały z księgarskich witryn, zza szyby w przydrożnych kioskach lub z przepoconych kartonowych pudeł handlarzy komiksem. Kultura masowa czasu wolumenowego komiksu odcisnęła swój ślad we wszystkich obrazkach, które wymalowałem lub wyrysowałem. I już się od tego nie uwolnię. Kończąc przygodę z podstawówką należało pożegnać się z kratką. Będąc w Liceum Plastycznym nie wypadało rysować komiksów na papierze w kratkę. Akurat w Liceum Plastycznym w ogóle w złym tonie było rysowanie komiksów. Robienie tego w dodatku na kratce powodowało powszechną dezaprobatę prowadzącą do śmierci cywilnej wśród innych plastyków. Nie dopuszczano cię do elitarnych dyskusji na temat Joy Division, Bauhaus a nawet Xmal Deutschland. Et cetera. Piotrek, Sławek, Krystian i Radek - najfajniejsi koledzy w klasie, świeżo upieczeni nowofalowcy (znaczką The Cure wpięte w swetry) na moje szczęście również parali się komiksem. Koleżeński parasol ochronny pozwolił mi rozwijać swoją obrazkową pasję w tych nieludzkich licealnych czasach. Zmiana materiału (papier) podyktował zmianę treści i formy obrazków. Pomocnicza kratka w zeszycie zachęca do zarysowywania dużej ilości kątów prostych i w ogóle stechnicyzowanych kształtów. I w prostej linii prowadzi to do oczywistego wyboru tematyki: S-F. Komiksy rysowane w pełnym utajnieniu na gładkim papierze zyskały na charakterze. Linie nie były już tak proste (brak pomocniczej kratki) a wizyty w Instytucie Francuskim kazały spojrzeć szerzej na możliwości jakie daje to medium. Tym sposobem doznałem do realizacji pierwszych albumów zarysowując w międzyczasie dużymi ilościami obrazków duże ilości papieru pozbawionego kratki. Krótka forma komiksowa towarzyszyła mi wiernie od zawsze. Jest najlepszym poligonem doświadczalnym. A na pewno najkrótszym. Krótka forma niesie ze sobą wielorakie korzyści. Dzięki niej można wygrywać konkursy na krótką formę w Domu Kultury w Łodzi. Autorska, własnoręcznie wykonana krótka forma to z kolei znakomity prezent na każdą okazję. Et cetera. Dzięki wynalazkowi krótkiej formy mogliśmy z Dennisem powołać do życia "Miasteczko Mikropolis". Mamy tu do czynienia z materiałem, który funkcjonuje jednostkowo jako pojedynczy pasek komiksowy a także grupowo jako składowa większej całości. Po raz pierwszy bohaterowie Miasteczka objawili się w formie pasków na łamach Gazety Wyborczej (dodatek Co Jest Grane). Mikropolis w połowie lat 90-tych towarzyszyło czytelnikom od pierwszego numeru Co Jest Grane. Nie myśleliśmy wówczas o albumie. Bawiło nas kreowanie kolejnej krótkiej historyjki o łysym chłopcu, jego babci i innych mieszkańców. Bardzo się z nimi wszystkimi zaprzyjaźniliśmy. Krótkie historie w formie

plansz pojawiały się w wielu popkulturowych magazynach, a swój debiut zanotowały w 1994 roku (miesięcznik komiksowy *Kelwin & Celsjusz*). W roku 2000 daliśmy im z Dennisem drugie życie. Ukazał się w formie książkowej zbiór pasków i plansz pod wspólnym tytułem "Mikropolis. Przewodnik turystyczny". Album można czytać i oglądać od strony pierwszej do ostatniej i na wrywki nie tracąc nic z miasteczkowego klimatu. Jak to w przewodniku. Układ pasków zdeterminowany jest przewodnikowymi rozdziałami, takimi jak np. "Gastronomia", "Noclegi", "Rundfunk". Z czasem krótka forma mikropolisowa wyewoluowała w formę średnią, czego dowodem jest album "Mikropolis. Moherowe sny". Ale to już zupełnie inna historia.

Krzysztof Gawronkiewicz (ur. 1969) absolwent warszawskiego Liceum Plastycznego, studiował na ASP w Warszawie (Wydział Architektury Wnętrz, Wydział Grafiki). Twórca komiksów: „Mikropolis” (cykl, wraz z Dennisem Wojdą), „Tabula Rasa” (wraz z Dennisem Wojdą), „Achtung Zelig” (wraz z Krystianem Rosińskim) oraz „Przebiegle dochodzenie Ottona i Watsona” (wraz z Grzegorzem Januszem, seria przygotowana na zamówienie francuskiego wydawnictwa Glénat po zwycięstwie w pierwszej edycji Europejskiego Konkursu Komiksowego). Zdobywca Grand Prix OKTK w roku 1992 i 2000.

Przemysław Truściński

Komiks zaprowadził mnie, głodziutko, za rączkę, do świata sztuki. Już w młodości był dla mnie pomostem do tego co wydarzyło się później. To właśnie komiks oraz Liceum Plastyczne i ASP w Łodzi umożliwiły mi artystyczny, jakościowy, zarówno warsztatowy, jak i intelektualny skok do przodu. Po ukończeniu liceum miałem „chwilę wolnego”, studiowałem prawo, ponieważ musiałem się gdzieś schronić przed wojskiem. Byłem pewien, że chcę rysować, zadawałem sobie jednak pytania: jak to robić, gdzie robić, co robić ... Wtedy pojawiła się propozycja, wszystkich zainteresowanych komiksem ktoś zaprosił do Kielc, jak się później okazało byli to Robert Łysak i Jurek Ozga. Pojechalismy tam z grupą fascynatów z Łodzi, był to surrealistyczny nocny wypad, w czasie bardzo mroźnej zimy. W Kielcach poznaliśmy Parowskiego, Gawronkiewicza... To były początki środowiska. Na imprezie panował chaos, był też elementy komiczne, organizatorzy dosyć szybko odpadli, ponieważ wciągnęli za dużo płynów wysokokowych. My jako grupa łódzka, zaproponowaliśmy, że następny taki konwent odbędzie się w Łodzi, wymyśliliśmy, że sami go zrobimy. Otwierano wówczas po latach remontu Łódzki Dom Kultury, jego szefostwo było zainteresowane, żeby wziąć pod opiekę grupę młodych organizatorów, świeżo po szkole średniej, na początku studiów. Na pierwszą imprezę w Łodzi (Ogólnopolski Konwent Twórców Komiksu) przyjechało trzydzieści osób, przerodziło się to w międzynarodowy festiwal komiksu, który teraz odwiedza publiczność w granicach dwóch tysięcy osób. Artysta powinien być osobowością na wielu płaszczyznach. Poza tym, że musi skupić się na kreowaniu swojej wizji artystycznej, na wypracowaniu oryginalnego i charakterystycznego, rozpoznawalnego na pierwszy rzut oka stylu musi

odcisnąć swoje piętno. W mojej twórczości bardzo ważna jest logika tworzenia, świadomość momentu kreacji, umiejętność wytłumaczenia potem swojego dzieła, każdej jego kreski. Zdaję sobie sprawę, że odcisnąłem pewnego rodzaju piętno na twórczości wielu rysowników działających w latach dziewięćdziesiątych, to widać po rysunkach. Teraz też jest to widoczne, z pewną dozą bufonowości muszę przyznać, że po tym jak zrealizowałem kampanię dla Roxy FM, jak wyrysowałem kilka projektów dla Gazety Wyborczej, dla Dużego Formatu, wszyscy zaczęli rysować na mój sposób. Nie twierdzą oczywiście, że jestem „właścicielem” bardzo realistycznego sposobu rysowania, faktem jednak jest, że po moich publikacjach wszyscy zaczęli tak robić. W niektórych pismach wszyscy ilustratorzy rysują w ten sposób... Wywołuje to u mnie kwaśny uśmiech, tak na granicy zażenowania. W przeszłości traktowałem to jako pewnego rodzaju powód do dumy, potwierdzenie tego, że wybrałem w swojej twórczości właściwą drogę, dzisiaj tego rodzaju podobieństwa i to na skalę masową, zaczynają mnie lekko żenować. Ja sam inspirowałem się przeróżnymi rzeczami. Jak jadę na festiwal do Angoulême przywożę dwadzieścia pięć kilogramów komiksów, wprawdzie nie mam nawet czasu wszystkiego przeczytać, ale jest kilku młodych rysowników, których twórczość szczególnie mnie interesuje: Nicolas de Crécy, Sergio Toppi, Ashley Wood... Komiks artystyczny – undergroundowy. Teraz, kiedy byłem w Tokio nie kupowałem mangi jako takiej, ale właśnie komiksy z tego nurtu, o dziwo jest ich tam bardzo dużo.

Gdybym miał wybrać jednego artystę, którego twórczość najbardziej wykreśliła mi mózg a jego klasa jest tak wielka, że nadal mnie inspirował, wskazałbym na Moebiusa. Niesamowita swoboda w operowaniu różnymi stylami, niezwykle sposób kreacji, tworzenie wszystkiego od podstaw, powiedziałbym, że to wręcz „tworzenie światów”. W młodości inspirowałem się też oczywiście twórczością Grzegorza Rosińskiego oraz Bogusia Polcha z jego „Funkym Kowalem”, kumple z liceum, na przykład Jarek Jurga, też mieli na mnie wpływ. No i sztuka współczesna.

Ostatnio praca nad projektami komercyjnymi trochę mnie przytłoczyła, wracam teraz do realizacji projektów artystycznych, efektem tego są moje wystawy: indywidualna (Eternity ART Gallery, Łódź) oraz „Czas na komiks” (BWA Jelenia Góra, BWA Zielona Góra, BWA Studio Wrocław). W mojej twórczości pojawia się element powrotu. Na całą moją działalność artystyczną ma wpływ fakt, że maluję, to znaczy malowałem, przez ostatnie kilka lat tego nie robiłem i czuję się z tym bardzo niekomfortowo. Ten powrót jest bardzo ważny dla całej mojej higieny tworzenia.

Przemysław Truściński (ur. 1970) absolwent łódzkiego Liceum Plastycznego, studiował na ASP w Łodzi. Współzałożyciel stowarzyszenia „Contur”, wieloletni współorganizator łódzkiego OKTK. Autor licznych komiksów opartych na eksperymentach formalnych (kolaż, fotografia), twórca albumów: „Trust: Historia choroby”, „Najcześniejsza RP: Antylista Prezerwatora” (do scenariusza Tobiasza Piątkowskiego), „Komiks W-wa” (wraz z Alexem Kłosem oraz Tomkiem Kwaśniewskim). Twórca cyklu „Męska muzyka” drukowanego w Dużym Formacie. Autor projektu graficznego postaci Wiedźmina stworzonego na potrzeby gry komputerowej. Współtworzył (opracował i wyreżyserował) prezentację Warszawy w konkursie na Europejską Stolicę Kultury 2016. Zdobywca Grand Prix OKTK w roku 1993. W roku 2010 wyróżniony honorową odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.



Współczesny komiks polski. 14 maja 2010r.

fot.: Joanna Mielech



Współczesny komiks polski. 14 maja 2010r.

fot.: Joanna Mielech

Między dokumentem a kreacją.

Wykład Adama Mazura (historyka sztuki, krytyka fotografii i kuratora w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie) stanowił przegląd podstaw twórczych polskich artystów posługujących się fotografią w ostatnich latach. W swoim wystąpieniu autor skupił się wokół refleksji nad prawdą obrazu fotograficznego i znaczeniami jakie buduje on w kulturze. Pojawiły się nawiązania między innymi do twórczości Piotra Ukłańskiego, Zbigniewa Libery, Konrada Kuzyszyna, Roberta Kuśmirowskiego, Mikołaja Długosza, Katarzyny Kozyry oraz Anety Grzeszykowskiej.

Podczas dyskusji, która odbyła się po wykładzie, poruszono dwa istotne wątki związane z przemianami, jakim podlega fotografia. Pierwszym z nich było zagadnienie dokumentalności. Niektóre współczesne realizacje stawiają bezpośrednie pytania o dokumentalność, podważają jej status quo, zwracając uwagę na względność prawd zawartych w obrazie fotograficznym. Jako przykład mogą tu posłużyć choćby prace Anety Grzeszykowskiej, która drogą komputerowej kreacji powołuje obrazy-fotografie osób, które nie istnieją w rzeczywistości. To refleksyjne podejście do znaczeń ukrytych w obrazie fotograficznym stoi niejako w opozycji do klasycznego rozumienia fotografii, które każe przyjmować jej obraz za jednoznaczny prawdę. Dyskusja wokół klasycznie pojmowanej fotografii dotyczy estetyki obrazu i społeczno - filozoficznego znaczenia przedstawionej prawdy. Ta zmiana pociąga za sobą kolejną, fotografia w realizacjach wspomnianych artystów nie jest już obiektem - fotografią, który ma zawisnąć na ścianie i „cieszyć oko”, jest raczej ideą artystyczną wyrażoną poprzez fotografię.

Kolejnym wątkiem poruszonym podczas spotkania było zagadnienie *stylu*. Mazur neguje pojęcie *stylu* w fotografii, jako że jest ona – jego zdaniem – ze swej natury automatyczna i bezosobowa. Wydaje się jednak, że o ostatecznym charakterze medium fotografii stanowi w dużej mierze sposób, w jaki się ją wykorzystuje. Podobnie jak poprzedni, tak i ten wątek sprowadził dyskusję do podstawowego problemu spotkania – różnicy w sposobie rozumienia i wykorzystania fotografii. Warto w tym miejscu nadmienić, że problem ów celnie został ujęty w jednej ze współczesnych koncepcji fotografii, poprzez rozróżnienie *fotografii artystów i sztuki fotografów*^{*}. Pierwsza z nich to działanie za pomocą fotografii, w obrębie uprawianej przez artystę sztuki, druga zaś to działanie artystyczne podejmowane wewnątrz sfery fotograficznej. Oba sposoby eksploracji fotografii są w pełni uprawnione i kompletne, ale nie przenikają się wzajemnie. Dlatego też dyskurs wokół każdego z nich wymaga przyjęcia odmiennych założeń w interpretacji.

Spotkanie z Adamem Mazurem, rzecznikiem - nota bene - *fotografii artystów*, było cennym wydarzeniem dla jeleniogórskiego środowiska fotografów oraz pozostałych osób zainteresowanych refleksją związaną z rolą i miejscem fotografii we współczesnej sztuce.

Katarzyna Karczmarska

^{*}Rouillé, A. (2007). Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną. UNIVERSITAS, Kraków.



Promocja i kolekcjonowanie sztuki najnowszej

Jak wygląda polski rynek sztuki? W ramach spotkania „Promocja i kolekcjonowanie sztuki najnowszej” moderowanego przez Piotra Machłajewskiego i Piotra Stasiowskiego, Łukasz Górczyca, założyciel Galerii Raster wraz z Jakubem Banasiakiem, prezesem stowarzyszenia i wydawnictwa 40000 Malarzy, założycielem Galerii Kolonie oraz Wojciechem Kozłowskim, dyrektorem zielonogórskiego BWA mieli sposobność zaprezentować swoje refleksje dotyczące kondycji i konstytucji współczesnego rynku sztuki polskiej.

Z wypowiedzi wszystkich zaproszonych wynika, że polski rynek sztuki jest jeszcze dość amorficzny. Obecny stan rzeczy warunkowany jest m.in. słabością i/lub brakiem krytycznej recepcji aktywności artystów wizualnych. Godną uwagi inicjatywę stanowi przedsięwzięcie wydawnicze Jakuba Banasiaka, przełamujące impas intelektualny towarzyszący sztukom wizualnym. Wojciech Kozłowski w trakcie rozmowy poruszył problem promocji młodych artystów przez galerie publiczne, przez instytucje, które w swoim programie mają zapis dotyczący łączenia programów (promocja artystów młodych połączona jest z wystawami uznanych twórców). W dyskusji często przewijał się wątek braku szerszej społecznej recepcji aktualności sztuk wizualnych. Współcześnie dominujący paradygmat estetyczny – intelektualny jest daleki od pożądanego przez artystów. Uderzającym jest wniosek podkreślający społeczną peryferyjność i indyferentność sztuk wizualnych w Polsce. Paradoksalnie jednak, działalność instytucji, których przedstawicielami byli zaproszeni goście daje nadzieję na awans społeczny sztuk wizualnych w Polsce.

Relacja: KB



Promocja i kolekcjonowanie sztuki najnowszej. 18 listopada 2010r.

fot. Krzysztof Kuczyński

Performatywność w sztuce.
Performance i skok w... (głos w dyskusji)

Czy każde samobójstwo należałoby odczytywać w kategoriach estetycznych? Jako ostateczne i niepodważalne dzieło sztuki? Dzieło totalne? Opus magnum? Zapewne konwencje społeczne, czy też mechanizmy społecznej recepcji nie pozwalają na tak jednoznaczną afiliację. Był wszakże jeden wyjątek, który choć poboczny, odcisnął się znaczącym piętnem na sztuce XX wieku.

Rudolf Schwarzkogler swoim „wyskokiem” z pewnością postawił kilka niebatalnych pytań odnośnie sztuki i jej granic. Właściwie należałoby stwierdzić, że swoim „wyskokiem” otworzył perspektywę dla nowych jakości artystycznych. Nie bez znaczenia byłby tu fakt, że to nietypowe *wyjscie na zewnątrz* było zarazem wyjściem *poza* pracownię artystyczną. Symbolicznie, intencjonalnie, czy też wyłącznie tragicznie i przypadkowo, Schwarzkogler wyszedł *na zewnątrz* klasycznych przestrzeni artystycznych, wyszedł *poza* to, co uchodziło dotąd za przestrzeń aktualizowania się sztuki. Schwarzkogler przekroczył granicę sztuki w taki sposób, by te granice przesunąć, by pozostawić za sobą dzieło jako artefakt oraz pracownię jako miejsce kreacji artefaktu, i wychylić się, czy też przeskoczyć w akt, dzieło jako działanie. Zauważmy, że materiałem twórczym było w tym wypadku ciało. To właśnie ono zaistniało tutaj jako fakt artystyczny.

„Wyskok” Schwarzkoglera, będący wyskokiem z płaszczyzny bytu jako płaszczyzny artefaktu w kierunku płaszczyzny nicowania, należy z całą pewnością widzieć w szerokim kontekście XX-wiecznych zjawisk społeczno-kulturowych. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wiek XX zaproponował własne rozumienia rzeczywistości, że podmienił płaszczyznę bytową na płaszczyznę działania. Już u Charlesa Sanderce’a Peirce’a płaszczyzna znaczenia z sensu jako samoznaczenia, jako ontycznego, przemieszcza się w kierunku aktu, performatyki. Znaczenie definiuje się tutaj poprzez współbieżne akty, działania. Płaszczyzna samoistnego logosu przegrywa z płaszczyzną czynienia.

„Wyskok” Schwarzkoglera łączy dwie najistotniejsze cechy performance’u jako gatunku artystycznego. Z jednej strony zakłada jako swoją podstawę użycie cielesnego aspektu nadawcy artystycznego komunikatu, z drugiej zaś strony neguje kategorię trwałości. To, co wieczne i stałe zanika na rzecz tego, co labilne, jednorazowe, przygodne, historyczne. Dzieło sztuki jako byt przekształca się w *aktowe, performatywne*.

„Wyskok” Schwarzkoglera jako dzieło sztuki, jako akt wyjścia *poza bytowe* był z pewnością najbardziej kategoryczną wypowiedzią na temat ontycznego charakteru twórczości artystycznej. Schwarzkogler przekroczył płaszczyznę artefaktu i skoczył w to, co zanikające, momentowe i nietrwałe. Sens jako metafizyczna trwałość, stabilność, nie mniej niż forma, arbitralnie aspirująca do rangi *pozaczasowego*, zostały tutaj wpisane w porządek przyczyn i skutków, w porządek działania, w logikę przyczynowo-skutkowych ingerencji w czas. Moment przejścia Schwarzkoglera z pracowni w *poza* wyznacza na sposób symboliczny nowy rozdział rozumienia sztuki. Sztuki jako aktu, jako działania. W sposób najbardziej bezpośredni staje się ona powstającym-zanikaniem.

Paweł Krzaczkowski

Performatywność w sztuce – wykład Łukasza Guzka. Panel dyskusyjny poprowadził Paweł Jarodzki.



Performatywność w sztuce. 10 grudnia 2010r.
fot.: z archiwum BWA

W lesie Dumay myślenie ma dużo czasu.

Las jako labirynt? Jako nieludzkie? Jako księga? Nie sposób nie zapytać: do kogo przemawia las? Księga lasu? Labirynt lasu? Nieludzki las? A dalej: kto mógłby doświadczyć las jako księgę? A nawet: kto mógłby przeczytać księgę lasu? Czy jeśli mielibyśmy doświadczyć las jako księgę, jako pismo, być może lekturę labiryntu, a nawet nieludzką lekturę, winniśmy biec, czy raczej przechadzać się? Przemieszczać się z punktu A do punktu B, czy raczej przebiegać przez, wzdłuż, w poprzek? Czy słuszniej byłoby wędrować w labiryncie lasu, czy może zatrzymać się w nieludzkim lesie, i poprzez znaki zawrócić w kierunku ludzkiego? Doświadczenie biegnącego z pewnością nie równa się doświadczeniu spacerującego. Biegący to omijanie przeszkód, wymijanie drzew, nierówności terenu, konarów, korzeni, o które można się potknąć. Bieg nie uwzględnia szczegółu i nie wnika w znaczenie znaków. Szczegół to tyle, co przeszkoda. Las to, co najwyżej uchybienie. *Biegnać* nie ma czasu ani okoliczności sprzyjających wnikliwej obserwacji tego, czy innego detalu. *Biegnać* nawet nie wie, że nie przeczytało korony drzewa, faktury kory, przepływającego obok strumyka. *Biegnać* wie co najwyżej, że biegać w lesie to omijać nieludzkie. Jakże więc nie omijać, żeby przeczytać znaki? Jakże nie omijać znaków, a tym bardziej Znaków? Bohaterowie filmu preferują ruch powolny i przechadzkę. Właściwie przechadzka nie byłaby tu najlepszym słowem. Przechadzka to przecież tyle, co powolne przemieszczanie się skupione na sobie jako swoim własnym celu. Tymczasem bohaterowie nie tyle poświęcają się przemieszczeniu jako celowi, ile wędrują poprzez las, czy też w granicach i warunkach stanowionych przez las. Nie tyle nawet wędrują, co idą. Być może nawet jeszcze inaczej. Zdaje się, że stan *ić* przysługuje jedynie ojcu, który odbiera las jako miejsce naznaczone kierunkami. Ojciec zna kierunki i potrafi odczytać las zgodnie z jego własną naturą, jak też podług intencji kierunkowej aktualizującej się w tej z pozoru bezkierunkowej przestrzeni wolnej od jakichkolwiek ludzkich ingerencji, śladów, ścieżek, wskazówek. Z dwóch, a może trzech, tj. oka, jedynie ojciec potrafi odnaleźć się w lesie, być może lesie doświadczenia, i jako jedyny z dwóch, albo trzech, posiada dyspozycję przemieszczania się w lesie jako miejscu znaczącym, ukierunkowanym, tzn. zdolny jest przechodzić w lesie. Nie *przez*, lecz *w*. Syn nie posiada takiej dyspozycji. Odbiera las jako miejsce obce, jako labirynt, jako nieludzkie. Nie będąc zdolny przechodzić lasem jako miejscem ukierunkowanym, ulega kierunkom wskazywanym przez tego, który czyta znaki. Czy także te, które pojawiają się na piecu kaflowym? „Ale ja tego nie widzę”? „Czytam, ale po chińsku. I tak byś nie zrozumiał”? Ojciec to jedyny punkt odniesienia, jedyne inne w bezkierunkowym świetle lasu. Syn to zatem podążanie, czy też bycie prowadzonym. Ojciec byłby tutaj przejściem, a syn cieniem tego przejścia. Nie sposób nie zapytać: jakiego przejścia? Przejścia w mityczne? W miejsce legendy ofiary całopalnej? A syn? Przecież i syn prowadzi ojca. Tym razem w domu, w innych okolicznościach. Ale i tu pojawia się las. Jako źródłowe? Jako źródło wytworu? Drewniana podłoga, krzesła, deski łóżka, opał do pieca? Tym razem to syn przemieszcza się w lesie i prowadzi ojca? Wprowadza ruch do jego nieruchomego, nieludzkiego ciała. Syn byłby tutaj przewodnikiem, a ojciec

prowadzonym. A zatem dwa symboliczne rejestry? Dwie przenikające się płaszczyzny? Ojciec-prorok prowadzący nieświadomego syna na miejsce ofiary całopalnej, oraz syn-opiekun utrzymujący ojca przy życiu? Wędrowaniu przewodnika przeciwstawia się statyka sparaliżowanego? Otwartej przestrzeni lasu przeciwstawia się ograniczona przestrzeń pokoju i łóżka? Mogłoby się wydawać, że to nie tylko dwie płaszczyzny przestrzenne, ale i czasowe. Czynności opiekuńcze syna można by rozpatrywać jako teraźniejsze, leśną wędrówkę zaś jako przeszłość i retrospekcję. Zamordowany syn jednak żyje. W głębi grobu ojciec ma jednak dużo czasu. Cóż znaczą te znaki? Symbole? Wiemy, że syn opiekuje się sparaliżowanym ojcem. Wiemy też, że ojciec prowadzi syna w lesie, i w przeciwieństwie do Abrahama zabija syna, by złożyć z niego ofiarę całopalną. Czyżby ofiarę? W rezultacie losy syna i ojca rozchodzą się. Syn zostaje sam w opustoszałym, nieludzkim domu. Ojciec zaś płynie łodzią po rzece. Styksie? Gdzie zatem prowadzi nas ta wędrówka? Czyżby widział synem, którego Dumala prowadzi poprzez las symboli? Dokąd zatem prowadzi nas Dumala? Dokąd nas prowadzą symbole Dumala? Można by przypuścić, że płaszczyzna domu to płaszczyzna realnego, płaszczyzna lasu to z kolei symboliczne wyobrażenie. Czy to jednak słuszne założenie, i czy film nie przemieszał z sobą obu płaszczyzn tak, że obie stają się symboliczne, że i to, co z pozoru realistyczne zyskuje zarazem rangę symbolu? Że to, co jakoby realne, czy też materialne, okazuje się zarazem tym innym? W głębi grobu ojciec ma dużo czasu. A zatem to ojciec umiera? Być może więc oglądamy dwie strony śmierci? Jedną od strony świadka śmierci, i drugą od strony odchodzącego. Stykamy się zatem z dwoma doświadczeniami śmierci, ze śmiercią jako zjawiskiem podwójnym. Syn żegna się tutaj z ojcem, ojciec zaś swoją śmiercią zabija syna? Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że relacja syna i ojca to relacja symetrycznie determinująca. Syn bez ojca przestaje być synem? Podobnie ojciec bez syna? Śmierć ojca byłaby zatem jednocześnie śmiercią syna? Zapewne nie chodzi wyłącznie o kres dzieciństwa. Niedojrzałości? Odpowiedzialności? Samodzielności-samotności? Pozostają przecież znaki. Hieroglify? Nie sposób nie zapytać: co ze zdolnością tłumaczenia znaków? Syn-nie-syn pozostaje w lesie bez przewodnika, bez tłumacza, hermeneuty. Czyżby las określił się teraz jako miejsce nieludzkie? Miejsce pozbawione kierunków? Czyżby syn-nie-syn nie był zdolny pójść dalej? Jako że las utracił kierunki? Jako że nie ma już żadnego od-do? Żadnego miejsca i różnicy? Czym byłby taki las? Labiryntem? Nieludzkim? Księgą? Nieludzką księgą? Nie sposób nie zapytać: kto objaśni znaki? Kto poprowadzi w labiryncie? Kto zawróci w kierunku ludzkiego? Nie sposób nie zauważyć: piękny to las. Solidny las. Oby więcej takich.

Paweł Krzaczkowski

Spotkanie z Piotrem Dumalą poprzedzone projekcją filmu "Las", udział wzięli: Andrzej Kołodyński oraz Waldemar Wilk.

Piotr Dumala (ur. 1956r.) reżyser, scenarzysta, pisarz, rysownik, grafik, prozaik i autor oprawy plastycznej filmów animowanych. Ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych, specjalność konserwacja rzeźby kamiennej na Wydziale Konserwacji Dziel Sztuki u prof. Adama Romana. Przez dwa lata studiował w Pracowni Filmu Animowanego na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie u prof. Daniela Szczechury. Obecnie wykłada na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, na Wydziale Animacji University College of Arts Crafts and Design Konstfack w Sztokholmie w Szwecji oraz na Uniwersytecie Harvarda w USA. Jest jednym z najbardziej znanych i cenionych na świecie polskich twórców filmu animowanego. W swojej działalności stosuje efektowne techniki animacyjne, najbardziej oryginalna z nich polega na ryciu i zamalowywaniu rysunków wykonywanych na gipsowych płytach. Przez wiele lat Dumala związany był ze Studium Filmowym Se-ma-for w Łodzi i Studium Miniatur Filmowych w Warszawie. Debiutował filmem „Lykantropia” (1981r.), jego kolejne filmy to: „Czarny Kapturek” (1983r.), „Latające włosy” (1984r.), „Łagodna” (1985r.), „Nerwowe życie kosmosu” (1986r.), „Ściany” (1987r.), „Wolność nogi” (1988r.), „Kafka” (1991r.), „Seria absurdów” (1993r.), „Zbrodnia i kara” (2000r.), „Las” (2009r., czarno-biały film eksperymentalny, aktorski z elementami animacji).



Na pograniczu kinematografii i sztuki: 17 grudnia 2010r., kadry z filmu „Las” (2009r.)

fot. dzięki uprzejmości Eureka Media, Warszawa



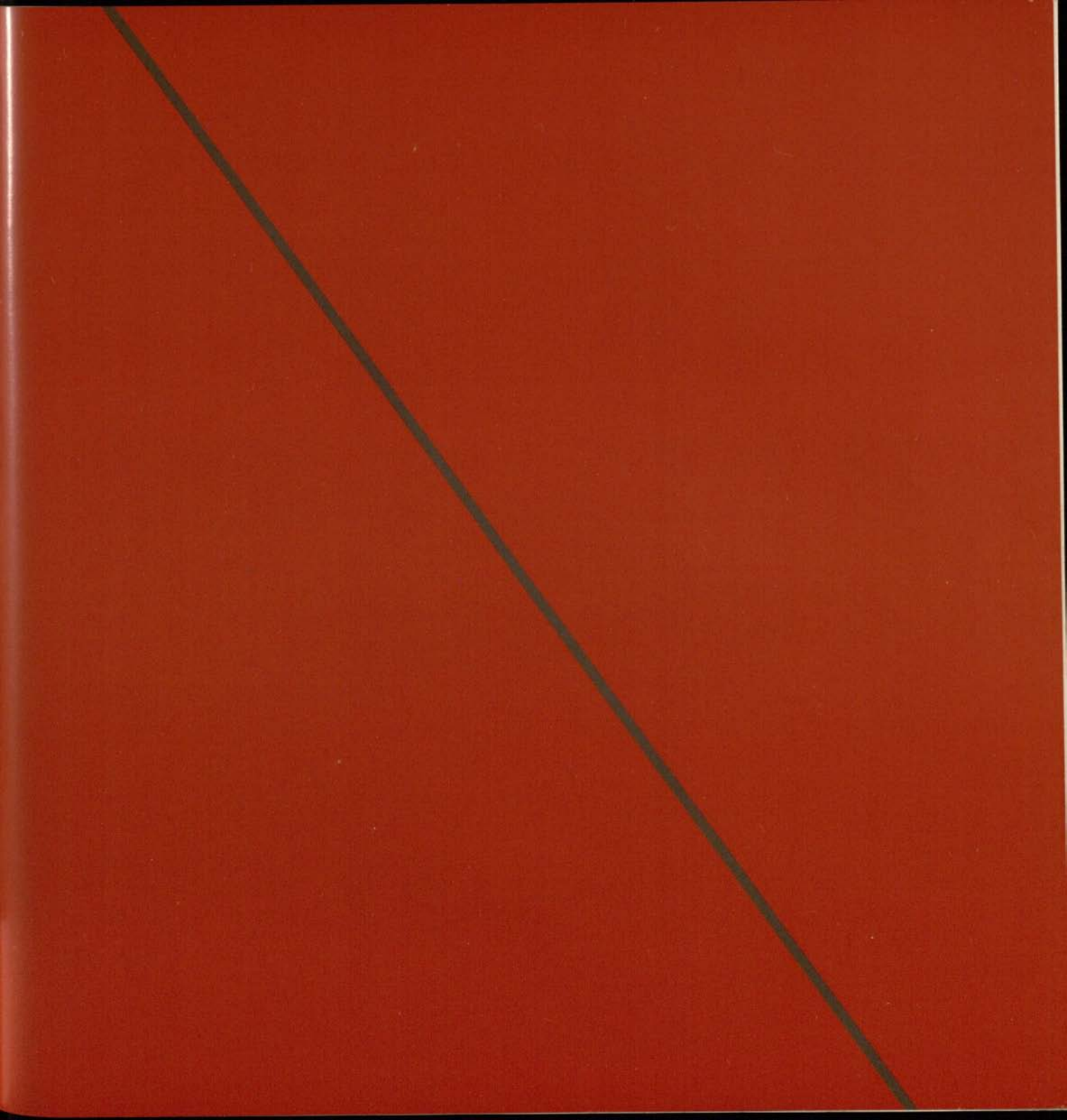
Na pograniczu kinematografii i sztuki. 17 grudnia 2010r., kadry z filmu „Las” (2009r.)

fot. dzięki uprzejmości Eureka Media, Warszawa



Audioperformance KOT. 23 czerwca 2010r.

fol.: Joanna Mielech



BWA Jelenia Góra
TRANSFUZJE

Projekt zrealizowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz
Miasta Jelenia Góra.

Wydawca:
Galeria Sztuki BWA
ul. Długa 1
58-500 Jelenia Góra
Tel. 75/7526669, fax. 75/7675132
www.galeria-bwa.karkonosze.com
www.transfuzje-bwa.blogspot.com

Dyrektor: Janina Hobgarska

Kurator projektu: Piotr Machłajewski

Współpraca przy realizacji projektu:
Luiza Laskowska, Joanna Mielech

Redakcja katalogu:
Michał Guz, Piotr Machłajewski

Projekt graficzny:
Marcin Laskowski, Luiza Laskowska

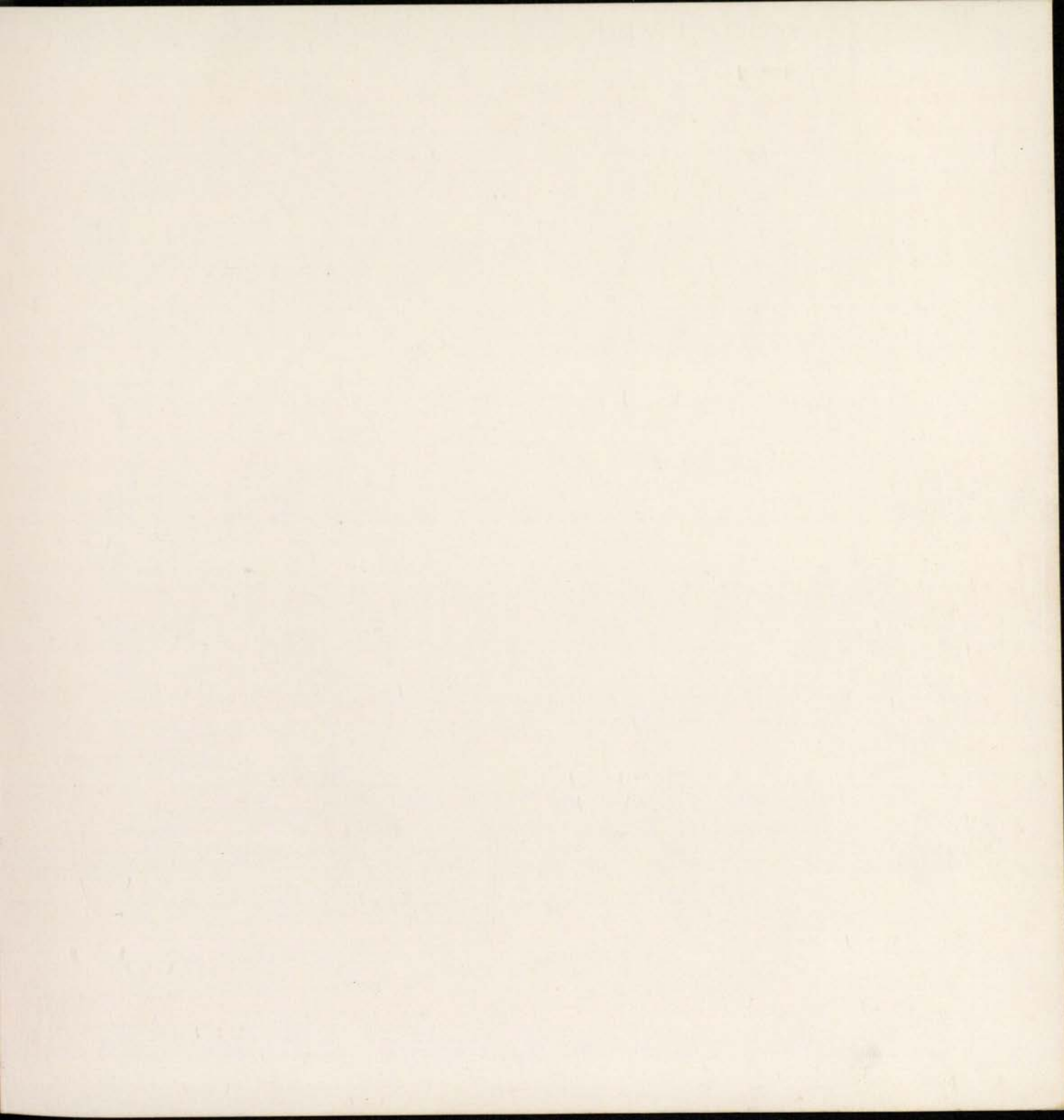
Druk: Art Service, Jelenia Góra

ISBN 978-83-87871-70-3



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
www.kultura.gov.pl





ISBN 978-83-87871-70-3