

RAJ MUND ZIEMSKI

Pola Dwurnik
Jakub Gliński
Diana Lelonek
Angelika Markul
Karol Palczak



RAJMUND
ZIEMSKI



RAJMUND **ZIEMSKI**

Pola Dwurnik

Jakub Gliński

Diana Lelonek

Angelika Markul

Karol Palczak

Indeks

7

WSTĘP

Artur Kos

9

WOKÓŁ PROJEKTU

Stach Szablowski

19

WOKÓŁ PROJEKTU

Paulina Olszewska

25

WYSTAWA

Raj ziemski

36

Rajmund Ziemski

54

Pola Dwurnik

60

Jakub Gliński

64

Diana Lelonek

70

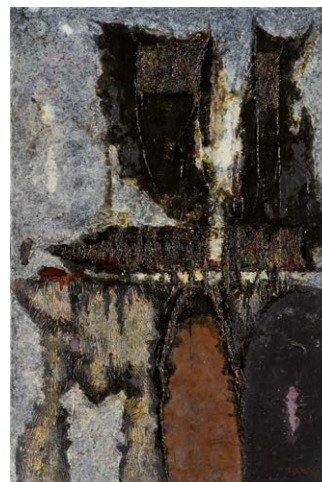
Angelika Markul

74

Karol Palczak

Artur Kos
koordynator projektu i organizator wystawy,
Fundacja Rozwoju Społeczeństwa Kreatywnego

Wydawałoby się, że oczywisty z pozoru tytuł wystawy „Raj ziemski”, bezpośrednio nawiązujący do imienia i nazwiska artysty, którego twórczość przywołujemy, nie był początkowo zupełnie brany przeze mnie pod uwagę. Może zbyt narracyjny, zwodniczo określający



Rajmund Ziemiński, *Pejzaż 2/63*,
1963. Technika: olej, płótno. Wy-
miary: 150 x 100. Własność rodziny.
Fot. E.Ciołek.

kierunek interpretacji przyjętej koncepcji, opartej na budowaniu relacji Rajmunda Ziemińskiego z wybranymi, ale jakże różnymi artystami, których ścieżki nigdy dotąd nie przecięły się, wykorzystanie kalam-burowej konstrukcji zostało szybko pominięte. Kuratorkę wystawy interesowało wzmocnienie skojarzeń o charakterze związków formalnych, nawiązywanych pomiędzy pracami i odsyłających do ich materii, struktury, kompozycji, barw, całości jako znaku. Mit kulturowy, który narzucałby też określone ramy interpretacyjne, mógłby razić dosłownością. To założenie zostało przyjęte już w trakcie pracy nad wystawą, szczególnie przy wyborze konkretnych prac z całego okresu twórczości Rajmunda Ziemińskiego oraz prac Poli Dwurnik, Jakuba Glińskiego, Diany Lelonek, Angeliki Markul i Karola Palczaka. Jednak szybko okazało się, że powiązań i zaskakującej bliskości pomiędzy artystami jest więcej.

Tworzący przez całą drugą połowę XX i początek XXI wieku Rajmund Ziemiński wyprzedzał swój czas. W pewnym sensie był wizjonerem, na pewno prekursorem aktualnych dziś tematów z obszaru ekologii i zagrożeń cywilizacyjnych oraz świata ludzkich i nieludzkich emocji. Świadomość obecności tych motywów w pracach Ziemińskiego została dostrzeżona mimochodem, zupeł-

nie naturalnie, budząc wśród twórców wystawy spore zaskoczenie. Przyjęty koncept kuratorski należało rozszerzyć, pozwolić mu na pełne wybrzmienie, zarówno na poziomie integralności dzieła, jak też konfrontacji oraz dialogu z wybranymi na wystawę pracami artystek i artystów, tworzących już po śmierci Ziemińskiego. To co najciekawsze, twórcy ci, podejmują wątki z obszaru zainteresowań Ziemińskiego, zarówno na poziomie formalnym, jak też conceptualnym. Cytując jego wypowiedź z 1967 roku: „Ja chciałem malować nie te zagrożenia oddalone, abstrakcyjne, ale te, które mogą naraz spaść w każdym miejscu, w najbardziej niewinnej sytuacji, za pociśnięciem guzika’ [...] szukałem czegoś w rodzaju cięcia żyłką przez twarz”, trudno się oprzeć wrażeniu, że słowa artysty w pełni oddają niepokoje najbardziej aktualne, wyrażone w sztuce pokolenia, które wypowiada się właśnie teraz, nawiązując intymną relację z klasykiem - poza czasem i pokoleniowym doświadczeniem.

Natura powstałych relacji została opisana w katalogu wystawy, w esejach Pauliny Olszewskiej i Stacha Szablowskiego. Różne spojrzenia tych autorów na zbudowane podczas wystawy relacje, określają przede wszystkim ich osobisty, jakże różny stosunek do twórczości Ziemińskiego, ale też ujawniają sposób patrzenia na artystę, którego dzieło staje się wyraźnie obecne. Jest to ciekawe, jak te dwa różne głosy komentują różnorodność motywów, wskazując na nieograniczoną możliwość pojawiania się równorzędnych wartości.

Tym samym tytuł „Raj ziemski” staje się rzeczywistą de- i re - konstrukcją mitu idealnego świata, przejawiającego się już tylko poprzez twórcze badanie kształtów, barw i form, oddające indywidualne doświadczenie, emocje i stan umysłu obecnych w swoich pracach twórców. Ich pragnienie transcendencji może zostać spełnione na poziomie spotkania nie tylko poprzez bliskość form, ale właśnie próbę przekroczenia ograniczeń materialnego świata i dotarcie na wyższy poziom harmonii i równowagi w sztuce. W tym sensie „Raj ziemski” jest perspektywą otwartą - zarówno dla artystów, ich prac, jak i odbiorców wystawy.

Stach Szablowski

„Raj ziemski” to projekt pomyślany jako rodzaj wystawowego teatrum, w którym w roli aktorów występują dzieła sztuki. Dramaturgiczne napięcie wynika z tego, że „aktorzy” należą do dwóch różnych generacji, a więc pochodzą z dwóch różnych światów, z których każdy ma swój własny porządek instytucjonalny, polityczny i last but not least, artystyczny. Jednocześnie światy te, choć odmienne, nie są sobie obce; łączy je to, co w sztuce nie jest związane z ewolucją i przemianami konwencji oraz strategii artystycznych, lecz zakorzenione głęboko we wrażliwości, w relacji artystów ze światem, a także w doświadczeniu obcujących z ich twórczością odbiorców.

Tak można opisać scenę, na której w ramach „Raju ziemskiego” prace piątki współczesnych artystów młodsze go pokolenia – Poli Dwurnik, Jakuba Glišńskiego, Diany Lelonek, Angeliki Markul oraz Karola Palczaka - spotykają się z dziełami Rajmunda Ziemskiego (1930-2005), artysty należącego do generacji, dla której kluczowym wydarzeniem w biografii artystycznej była Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” z 1955 roku, znana też – ze względu na miejsce prezentacji – jako tzw. Arsenał.

Zgodnie z kuratorską deklaracją, ideą „Raju ziemskiego” jest zainscenizowanie dialogu między pracami pochodzącymi z dwóch różnych epok. Oczekiwanie, że dzieła sztuki nawiążą ze sobą dialog zawiera w sobie metaforyczne założenie, że potrafią one „mówić”, i to nie tylko o świecie, lecz również o sobie nawzajem. W rzeczywistości jednak obrazy niczego nie mówią. Ich „głos” należy do odbiorcy/odbiorczyni, która odczytuje zawarte w dziele znaki, artykułując znaczenia. Od strukturalistów wiemy, że każde dzieło jest tekstem kultury, ale wiemy też, że żadnego dzieła sztuk wizualnych nie da się w całości zamknąć w semiotycznym pojęciu tekstu. Nie wszystko w obrazie jest znakiem, nie wszystko niesie znaczenie w sensie dyskursywnym; pozostaje jeszcze warstwa wizualna, która oplata dyskurs siatką wrażeń i emocji. Można więc powiedzieć, że zestawione ze sobą na „Raju Ziemskim” prace, nie tylko rozmawiają, nie tylko mówią o sobie nawzajem,

lecz również się wzajemnie oświeclają. Dzieła każdego z pięciorga zaproszonych artystów rzucają zatem na twórczość Ziemskiego inne światło, choć zawsze pochodzące z „reflektora” ustawionego na gruncie współczesności, w pierwszych dekadach XXI wieku. Parafrazując Nietzschego trzeba jednak dodać, że kiedy wpatrujemy się w spuściznę historycznego artysty, dorobek ten odwzajemnia spojrzenie; innymi słowy pokazywany w świetle współczesnej sztuki Rajmund Ziemiński rewanżuje się i również oświecla blaskiem swojej specyficznej wrażliwości prace zestawionych z nim artystek i artystów.

Co więc mają sobie do powiedzenia nawzajem prace Rajmunda Ziemskiego oraz Angielki Markul, Diany Lelonek, Kuby Glišńskiego, Poli Dwurnik i Karola Palczaka? Co widać w świetle, które na siebie rzucają? Pięcioro wymienionych wyżej osób reprezentuje tak różnorodne spektrum postaw, że można zaryzykować tezę, iż gdyby nie Ziemiński, nieprędko spotkaliby się na jednej wystawie. Łączy ich jednak wysoki stopień rozpoznawalności na scenie artystycznej; wszyscy współpracują z prestiżowymi galeriami, cieszą się uznaniem krytyki, są chętnie zapraszani przez instytucje i intensywnie obecni w obiegu wystawowym; czyni ich to reprezentatywnymi przedstawicielami i przedstawicielkami dzisiejszej sztuki w Polsce.

A Ziemiński? W 2010 roku, pięć lat po śmierci artysty w Zachęcie odbyła się retrospektywna wystawa „Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005”. Wówczas dorobek artysty po raz ostatni na poważnie zaistniał w obiegu instytucjonalnym. Jednak nawet tamta, skądinąd świetnie przygotowana wystawa, pomyślana była jako podsumowanie poszukiwań artysty i symbolicznie wieńczyła ich historię; był to hołd dla malarza, ale zarazem swego rodzaju „bilans zamknięcia”, po dokonaniu którego twórczość Ziemskiego w sensie symbolicznym przemieszczała się z obszaru, który nazywamy sztuką współczesną w stronę archiwum polskiej nowoczesności.

Proces „archiwizacji” (muzealizacji, historyzacji) twórczości Ziemskiego zaczął się zresztą przed retrospek-

tywą w Zachęcie, jeszcze za życia artysty. I nie chodzi tu o kwestię aktywności samego malarza. Znamienne, że Ziemski umarł w swojej pracowni. W relacjach osób znających i wspominających artystę, powtarzają się spostrzeżenia na temat powagi z jaką traktował malarstwo, w którym widział powołanie i rodzaj obowiązku (wobec świata, ludzkości, samego siebie). Pracował zatem do ostatnich dni życia. Artystycznie miał wciąż coś do zaproponowania, ale zmienił się paradygmat i pod koniec XX wieku w świecie sztuki było coraz mniej przestrzeni, by propozycje te przyjąć z odpowiednią uwagą i zainteresowaniem.

Rajmund Ziemski należy do pokolenia Arsenалу – to stwierdzenie pozornie mówi wiele, wyjaśnia niemal wszystko, choć jednocześnie ogranicza pole dyskusji – tak jakby widmo tej legendarnej wystawy przesłaniało twórczość artystów, którzy wzięli w niej udział. Mówiąc o Arsenale, myślimy o specyficznym kontekście historycznym; widzimy przeszłość, nie zawsze dostrzegając prace, które na tamtej wystawie zostały pokazane.

W polskiej historiografii Arsenał funkcjonuje jako symboliczny moment restartu dziejów sztuki nowoczesnej, które zatrzymały się na kilka lat w okresie obowiązywania realizmu socjalistycznego. Około 1955 roku przerwany dialog z sztuką światową został wznowiony; zawieszone lub prowadzone w zaciszu pracowni poszukiwania twórcze mieszczące się w tradycji awangardowej znów ruszyły pełną parą, a ich rezultaty ujrzały światło dzienne. Nie wchodził jednak w grę prosty powrót do postaci sceny artystycznej sprzed socrealizmu ani tym bardziej sprzed wojny. Arsenał zwiastował nie tylko powrót nowoczesności, lecz również zmianę pokoleniową; ton nadali tej wystawie młodzi malarze, którzy kształcili się już po wojnie i dojrzewali w latach realizmu socjalistycznego; była to generacja Rajmunda Ziemskiego. To jej przedstawiciele mieli w II połowie 50. i w latach 60. nadać kształt głównemu nurtowi późnego modernizmu w Polsce. Inaczej mówiąc, sztuka nowoczesna w naszym kraju jest znacznej mierze

ufundowana na micie Arsenалу i na postawach artystów, którzy w 1965 roku w nim wystawiali. Twórczość Rajmunda Ziemskiego jest dla tych postaw pod wieloma względami paradygmatyczna. Charakterystycznym rysem pokolenia Arsenалу był specyficzny



Rajmund Ziemski, *Pejzaż 58/60*, 1960. Technika: olej, płótno. Wymiary: 65,5 x 81. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.

sposób artystycznego dojrzewania. Z traumy socrealizmu wynieśli głębokie przywiązanie do autonomii sztuki. W latach 50. artyści tej generacji prowadzili eksperymenty, poszukiwali własnego języka, indywidualnego idiomu, starali się określić pole, na którym będą się poruszać, starali się zdefiniować kluczowy problem swojej twórczości. Po sformułowaniu tej definicji pozostawiali wierni wybranej problematyce przez całe lata, często dekady. W ten sposób rozwijali dyskurs swojej twórczości czołowi przedstawiciele ówczesnej sceny artystycznej: Stefan Gierowski, Roman Opalka, Tadeusz Dominik, Wojciech Fangor a także Rajmund Ziemski. Takie długodystansowe strategie nie są typowe dla dzisiejszego życia artystycznego, toczącego się w szybszym tempie, w warunkach ostrzejszej konkurencji o widzialność i w atmosferze neurotycznej pogoni rynku za nowościami. Artyści i artystki, których prace na „Raju Ziemskim” zestawione są z dziełami Rajmun-

da Ziemskiego, wychowywali się artystycznie w kulturze projektowej¹. Kulturę tę wytwarza system grantowy, sieć rezydencji artystycznych, rytm pracy instytucji; wiele osób artystycznych w XXI wieku żyje i tworzy od projektu do projektu. Dla twórców z pokolenia Arsenалу charakterystyczne było postrzeganie w kategoriach projektu całej twórczości; w wielu wypadkach w grę wchodziło przedsięwzięcie pokrywające się w czasie z życiem autora i autorki. Wielkie projekty artystów tamtej generacji polegały na zawężeniu pola i systematycznym pogłębieniu leżących w jego centrum zagadnień artystycznych. Postawa ta znajdowała często wyraz w tworzeniu rozbudowanych, nierzadko rozpisanych na lata i dekady cykli prac, a także w podkreślającej ciągłość poszukiwań praktyce numerowania kolejnych dzieł. Stefan Gierowski, który pod koniec lat 50. dookreślił obszar swoich malarskich zainteresowań, od tego momentu aż do końca swojej aktywności twórczej numerował obrazy rzymskimi cyframi, w pewnym sensie większość jego dzieł należy do jednego, wielkiego metacyklu.

Numery nadawał swoim obrazom również Rajmund Ziemski; centralnym tematem jego sztuki stał się „Pejzaż”, zagadnienie, któremu artysta poświęcił dekady eksperymentów, dociekań i dziesiątki prac malarskich. W pojęciu pejzażu mieściła się większość kwestii malarskich, które interesowały artystę; samo zaś rozumienie tego pojęcia miało charakter wybitnie autorski i osobisty. Anna Baranowa nazywa się go „pejzażem wewnętrznym” zauważając, że bliski on jest postrzeganiu krajobrazu przez symbolistów, dla których, jak pisał Henri Amiel, „każdy pejzaż jest stanem wewnętrznym duszy”². Aleksander Wojciechowski, krytyk, który w latach 60. z uwagą towarzyszył rozwojowi twórczości Ziemskiego,

używał terminu „pejzaż metaforyczny”³. Niezależnie od przyjętej terminologii, rozumienie pejzażu przez Ziemskiego było jak najdalsze od dosłowności; w istocie dosłowność była antytezą celów, które stawiał sobie nie tylko ten artysta, lecz również inni czołowi przedstawiciele jego pokolenia. Do pierwszej indywidualizowanej wystawy w Galerii Krzywe Koło w 1957 roku w twórczości malarza obecne były jeszcze elementy przedstawieniowe zakorzenione w potocznym doświadczeniu rzeczywistości. Od końca lat 50. artysta przesunął się w stronę abstrakcji. Czy jednak zgłasza do niej ostateczny akces? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Idiom dojrzałej twórczości Ziemskiego powstaje na przecięciu wielkich nurtów malarskich, które odegrały decydującą rolę dla kształtowania się wyobrażenia o sztuce nowoczesnej w okresie postali-nowskim, w czasie politycznej odwilży, której artystycznym początkiem była wystawa w Arsenale. Jeden nurt to tradycja koloryzmu, reprezentowana między innymi przez mistrza Rajmunda Ziemskiego, Artura Nachta-Samborskiego, który był dla swojego ucznia wielkim autorytetem i wywarł na niego znaczący wpływ. Równie ważny dla Ziemskiego był jednak informel, a w jeszcze większym stopniu malarstwo materii; a więc tendencję, które wpisywały reprezentujących je ówczesnie polskich artystów w toczący się w tym czasie dyskurs sztuki międzynarodowej. W 1963 roku wybitny krytyk Pierre Restany, postać ważna dla historii francuskiego Nowego Realizmu, opublikował w piśmie „Le galerie des artes” artykuł o polskim malarstwie współczesnym. Wyróżnił w nim Ziemskiego, którego zaliczał do szeroko pojętego ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

We wspomnieniu o Rajmundzie Ziemskim jego przyjacieli, Stefan Gierowski wskazywał, że życie artysty

1 Nieprzypadkowo wydana w 2020 powieść Anny Sudół będąca satyrą na polski świat sztuki i kulturę jego życia artystycznego nosi tytuł „Projekt”; we współczesnym żargonie korporacyjnym artworldu termin ten zastępuje często takie pojęcia jak „dzieło” czy „praca”.

2 Anna Baranowa, „Dziennik poufny Rajmunda Ziemskiego” w: „Rajmund Ziemski. Malarstwo” red: Joanna Kania, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s.7

3 Por. Piotr Majewski, „Dążenie do krzyku. Metaforyczne ‘pejzaże’ Rajmunda Ziemskiego.” w: „Rajmund Ziemski. Malarstwo” red: Joanna Kania, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010

wspierało się na dwóch filarach⁴. Jednym był malarstwo, które Ziemiński traktował w kategoriach misji. Drugi stanowiła Akademia jako rama, w której malarstwo się uprawia, w której się je dyskusje i rozwija. Malarz rozpoczął pracę na uczelni zaraz po obronieniu dyplomu w 1955 roku i kontynuował ją przez następne 45 lat. Ta instytucjonalna afiliacja jest kolejnym rysem pokoleniowym w biografii, ale i w postawie Ziemińskiego. Wielu przedstawicieli generacji Arsenau zajęło się dydaktyką i kontynuowało tę pracę przez dekady. Bliskie tej formacji wartości oraz idiomy artystyczne; zwłaszcza koloryzm, malarstwo materii i informel, zyskały status sztuki akademickiej.

Na przełomie lat 50 i 60. Ziemiński związany był z Galerią Krzywe Koło, która w tamtym czasie skupiała artystów z generacji Arsenau. W roku 1965 galeria została rozwiązana; jej pierwszy kierownik, niestrudzony animator życia artystycznego Marian Bogusz był już w tym czasie zaangażowany w nowe projekty, takie jak Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, czy również odbywające się w rytmie dwuletnim wystawy i sympozja Złotego Grona. W rok po zakończeniu działalności Krzywego Koła, w Warszawie powstała Galeria Foksal. Wszystkie te inicjatywy napędzane były duchem neoawangardowym, powstawały jako platformy formułowania nowych języków artystycznych, zapowiadały sztukę nie mieszczącą się w późnomodernistycznym modelu. Znamienne, że w środowisku Galerii Foksal kluczową postacią był w tamtym okresie Tadeusz Kantor, którego postawa stanowiła antytezę filozofii twórczej artystów takich jak Rajmund Ziemiński. Kantora nazwać można artystą interdyscyplinarnym – anachronicznie, bo taki termin nie był wówczas w użyciu, ale przecież zasadnie. Kantor oscylował między obszarami sztuk wizualnych, a teatrem jako malarz co chwila dokonywał zwrotu; zajmował się informelem, by już wkrótce zwrócić się w kierunku asamblażu i przedmiotu gotowego, a jeszcze chwilę później zastępował artefakt happeningiem. Trudno się dziwić, że Ziemiński, wierny raz obranej dro-

dze, konsekwentnie rozwijający zagadnienia swojego malarstwa i wprawdzie eksperymentujący, ale wyłącznie w uprzednio określonych ramach interesującego go obszaru sztuki, nie wziął udziału w neoawangardowym ruchu, który rozwijał się w latach 60. i 70. Kiedy conceptualiści negowali takie kategorie jak dzieło i autorstwo, reaktywując poniekąd dadaistyczną kategorię antysztuki, Ziemiński systematycznie malował kolejne obrazy, przekonany o trwałości i uniwersalności podstawowych wartości malarskich.

Taka postawa wpłynęła znacząco na recepcję twórczości artysty po 1989 roku, kiedy to właśnie szeroko pojęta tradycja neoawangardowa i conceptualna stały się głównymi punktami odniesienia dla artystycznego pokolenia, które po zimnej wojnie redefiniowało w Polsce granice sztuki i nadawało ton życiu instytucjonalnemu. Owszem, artyści lat 90. szukali swojego „antyku” w latach 60. i 70., ale obszarem tych poszukiwań nie była Akademia ani postarsenałowe malarstwo. Ów „antyk” znajdowali raczej w Galerii Foksal, w dorobku galerii Permafo, pod Moną Lizą, w pismach Jerzego Ludwińskiego i Jana Świdzińskiego, w antyartystycznych gestach neodadaisty Włodzimierza Borowskiego, w medialnych eksperymentach Warsztatu Formy Filmowej, czy działalności skonfliktowanych z Foksalem, radykalnych neoawangardzistów takich jak Zofia Kulik i Przemysław Kwiek. Na dodatek w latach 90. wieszczono śmierć malarstwa, wprawdzie po raz kolejny, ale tym razem definitywnie; pod koniec XX wieku dobić je miały nowe, elektroniczne media. Koniec tej dyscypliny ogłoszono oczywiście przedwcześnie. Tymczasem jednak w ostatnich latach życia Rajmunda Ziemińskiego panująca w sztuce atmosfera nie sprzyjała podtrzymywaniu zainteresowania jego twórczością, Wartość tej twórczości nigdy nie została przez nikogo podważona; jawiła się jednak jako fenomen należący do zamkniętego już rozdziału historii sztuki najnowszej; Ziemiński wraz z wieloma innymi reprezentantami pokolenia Arsenau przesuwany był w zbiorowej świadomości na pozycję muzealnego klasyka. Jest to pozycja zaszczytna, ale

jednocześnie czyniąca artystę na swój sposób niewidzialnym, a może należałoby raczej powiedzieć: przezroczystym; patrząc na jego dzieła, nie widzimy ich samych, lecz stojącą za nimi historię sztuki.

To, co zdeponowane w archiwach i muzeach niekoniecznie jednak jest wyłączone z teraźniejszości na zawsze: zasoby te pozostają raczej w stanie uśpienia, czekając aż ktoś wyzwoli drzemiący w nich potencjał. Potrzeba było czasu, aby w spojrzeniu na twórczość Ziemińskiego przyjąć dystans pozwalający zobaczyć go nie jako klasyka, lecz malarza. Celem wystawy „Raj ziemiński” jest sprawdzenie czy taki czas już przyszedł.

W ramach tej wystawy Ziemiński nie występuje jako historyczny klasyk, ani twórca pokolenia Arsenau, lecz malarz, którego prace odczytujemy za pomocą współczesnych pojęć i wrażliwości, wnoszonych do dyskursu przez piątkę zaproszonych do udziału w projekcie artystek i artystów działających na dzisiejszej scenie sztuki.

Konstrukcję „Raju ziemińskiego” dobrze opisuje kategoria preposteryjności zaproponowana przez Mieke Bal⁵. Według holenderskiej poststrukturalistki, cały materiał wizualny, zarówno aktualny jak i ten pochodzący z przeszłości, należy do jednego pola widzialności istniejącego w teraźniejszości i rozciągającego się przed oczyma widza, którego sposoby patrzenia są kulturowo wypracowane przez współczesne doświadczenia artystyczne. W perposteryjnym spojrzeniu na historię sztuki to dzieło późniejsze warunkuje sposób w jaki odbieramy i odczytujemy dzieło wcześniejsze.

Żadnego z pięciorga zaproszonych do udziału w wystawie artystów i artystek nie da się postrzegać w kategoriach kontynuatorów bądź kontynatorek tradycji artystycznej, której reprezentantem jest Ziemiński; żadne z nich nie odnosiło się również nigdy do jego twórczości. Przeciwnie, zasadą budowy wystawy jest raczej inscenizowanie konfrontacji prac malarza z praktykami artystycznymi, które od jego własnej są odległe. Nie

będziemy zatem tropić wpływu Ziemińskiego na współczesnych artystów, bo żaden bezpośredni wpływ nie wchodzi tu w grę. Jeżeli szukamy zaś analogii, tu wypatrujemy powinowactw nieoczywistych oraz trudno uchwytnych, ale przez to tym ciekawszych rezonansów – a także kontrastów, bo w wypadku „Raju ziemińskiego” różnice są równie inspirujące, co podobieństwa.

Świetnie widać to na przykładzie zestawienia prac Ziemińskiego z obrazami Karola Palczaka. Tych dwóch malarzy różni podstawowe rozstrzygnięcie, którego dokonać musiała każda osoba zajmująca się w ostatnich stu latach tworzeniem obrazów. To wybór sposobu w jaki malarstwo ma się odnosić do rzeczywistości. Czy ma dalej podążać w kierunku, który wytyczyła europejska sztuka nowożytna, czyli w stronę rekonstruowania zmysłowego doświadczenia świata, ukazującego się

w kadrze obrazu-okna, przez które widać przedstawioną scenę? Czy też przeciwnie, malarstwo powinno konstruować swój własny, autonomiczny język, być nieprzezroczyste, zbudowane nie z iluzji, lecz z farby, faktury, materii? Ziemiński, wraz z wieloma innymi artystami nowoczesnymi w zdecydowany sposób opowiedział się za tą drugą filozofią malarstwa. Palczak wybiera ścieżkę mimesis; rezygnuje z autonomii malarzkiego języka. Wraca do przedmoder-



Karol Palczak, „Żarzące się drzewo”, 2022 r., 100 x 60 cm, olej na blasze galwanizowanej przymocowanej do sklejki - z kolekcji prywatnej Michała Miłczarka, dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal, fot. Marek Gardulski

4 Por. Stefan Gierowski „Wspomnienie” w: op.cit. s.25-29

5 p. Mieke Bal, „Czytanie sztuki?”, Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (133-134), 2012, s.39-58

nistycznego paradygmatu tworzenia obrazów, w stronę iluzji i realizmu, dodatkowo przefiltrowanego przez estetykę dosłowności fotografii. Malarz dokłada starań, aby spojrzenie bez trudu przenikało przez powierzchnię jego obrazów i zanurzało się w przedstawionej scenie; artysta zachęca wręcz abyśmy zapomnieli na chwilę o tym, że widzimy farbę, a nie śnieg, pejzaż lub płomienie.



Jakub Gliński, „OVERR OOVER PFEFFER PFEFFER DISRUPTIVE RUPTIVE”, 2023 r., 140 x 120 cm, akryl na płótnie, aerograf, sitodruk - dzięki uprzejmości artysty i Gunia Nowik Gallery

Na pierwszy rzut oka zestawienie Ziemskiego z Palczakiem może robić zatem wrażenie spotkania antagonistów, którzy formułują przeciwstawne tezy w sporze o istotę malarstwa. Jest to jednak spór, który nie wymaga się przyznania racji którejś ze stron. Ma on raczej charakter dialektyczny; w jego świetle „prawdziwego” malarstwa nie należy szukać ani w autonomii abstrakcji

ani w iluzji odwzorowania rzeczywistości. Nie znajdziemy go w żadnej z tych skrajności. Malarstwo znajduje się gdzieś pomiędzy; dystans rozciągający się między praktyką Ziemskiego i Palczaka jest świetnym modelem tej symbolicznej przestrzeni. I dwaj artyści nie tyle się w owej przestrzeni wzajemnie negują, ile dokonują swego rodzaju wymiany. Ziemiński zrezygnował z figuracji, ale tej decyzji nie należy mylić z zerwaniem relacji łączącej malarstwo z rzeczywistością. Wręcz przeciwnie, autor „Pejzaży” wierzył wprawdzie, że obraz ma swój własny język, ale nigdy nie był formalistą i sens uprawiania sztuki postrzegał w użyciu tego języka do prowadzenia dialogu ze światem. W kontekście obrazów Palczaka tym wyraźniej widać jak głęboko zakorzenione w rzeczywistości są prace Ziemskiego. I vice versa: na tle Ziemskiego odkrywamy, jak pozorna jest dosłowność malarstwa Palczaka; podążając za tymi artystami dochodzimy dwiema różnymi drogami do tego samego wniosku; prawdziwe malarstwo, niezależnie od tego czy jest przedstawiające czy też dociera do granicy abstrakcji, zawsze przekracza swoją wizualność.

Spotkanie Ziemskiego z Jakubem Glińskim to z kolei konfrontacja malarza, który nieprzypadkowo związał całe swoje życie z Akademią z artystą, którego malarstwo napędzane jest ostentacyjnie antyakademickim instynktem. Ziemiński był twórcą, który przez całe życie uczył się sztuki w muzeach – i to nie tylko od reprezentantów najnowszych tendencji, lecz również, a nawet przede wszystkim od starych mistrzów⁶. W jego praktyce artystycznej ogromną rolę odgrywał szacunek wobec obrazu, jak i przekonanie o doniosłym znaczeniu tradycji dla współczesnych poszukiwań artystycznych. Żywiołem Jakuba Glińskiego jest z kolei spontaniczność. W pewnym sensie malując kolejny obraz, artysta wymyśla zawsze malarstwo od nowa; korzenie jego twórczości tkwią w kontrkulturowym, obrazoburczym geście, w sztuce ulicy, zgiełku popkultury, medialnym szumie. A przecież zestawienie jego prac z obrazami

Ziemskiego wydobywa z twórczości tego ostatniego jej wymiar ekspresjonistyczny. I – podobnie jak u Glińskiego - nie chodzi tu o ekspresjonizm w znaczeniu stylu, konwencji czy estetyki; u obydwu artystów jest to raczej kwestia postawy. Tak od siebie różni, obaj twórcy „zgadzają się”, że malarstwo nie jest ornamentem rzeczywistości i nie powstaje po to, by ją ozdabiać. Przeciwnie, jest przestrzenią zgrzytu, dysonansu, a także niepokoju, którym przesyczone są gwałtowne obrazy Glińskiego i która była kategorią niezwykle ważną dla Rajmunda Ziemskiego. Bezkompromisowość obydwu artystów, choć zbudowana na dwóch różnych malarstwach aksjologiach, rezonuje w dochodzeniu aż do granic brutalizmu i emocji, które uwalniają się kiedy dotykamy najbardziej pierwotnych wymiarów ludzkiego doświadczenia; ów rezonans oddaje fascynującą ambiwalencję malarstwa, które jest wyrafinowanym produktem kultury i jednocześnie dyscypliną, której historia sięga świtu cywilizacji, zaczęła się w neolitycznych jaskiniach i nigdy nie zerwała więzi ze swoimi archaicznymi początkami.

Wybrane na wystawę obrazy Poli Dwurnik na pierwszy rzut oka wydają się stylistycznie najbliższe twórczości Rajmunda Ziemskiego spośród prac całej piątki artystów biorących udział w projekcie. Jesteśmy gotowi patrzeć na nie jak na dzieła lirycznej abstrakcji, nurtu popularnego w okresie, w którym kształtowała się malarska tożsamość artysty. Jednocześnie, znając twórczość Poli Dwurnik, wiemy, że cykl „Morfologia podłogi”, z którego pochodzą prace zaprezentowane na „Raju Ziemińskim” nie jest typowy dla praktyki artystki. I nie chodzi o to, że stanowi wyjątek potwierdzający regułę, jakąś przewodnią zasadą organizującą sztukę Dwurnik. W odróżnieniu od Ziemskiego, którego praktyka oparta była na konsekwencji poszukiwań, autorka „Morfologii podłogi” nigdy nie wytyczała ściśle określonych ram swoich artystycznych operacji; jest twórczynią eksperymentującą z różnymi stylami i koncepcjami, lubiącą pastisz, cytat, historyczne nawiązania. Dwurnik

jest przy tym intensywnie obecna w dyskursie swojej sztuki, w którą chętnie wplata wątki autobiograficzne. Inną powracającą w jej twórczości kategorią jest ironia. Obecna jest ona także w „Morfologii podłogi”; obrazy, w których skłonni jesteśmy słyszeć echa organicznej abstrakcji a nawet malarstwa materii, mają swój konkretny desygnat w rzeczywistości. Przedstawiają posadzkę w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu. W 2015 roku Dwurnik miała w tej instytucji wystawę indywidualną; w tym czasie podłoga sal wystawowych wyłożona była płytami typu lastryko⁷. Rozwiązanie to, popularne w latach 60. i 70., w XXI wieku uznawane jest za anachroniczne i trudne do pogodzenia z konceptem przestrzeni wystawienniczej jako white cube’a, sterylnej wizualnie białego pudełka na sztukę. Tego rodzaju posadzki nazywa się z przekąsem „salcesonem”, ze względu na ich podobieństwo do popularnej wędliny. Artystka mogła oczywiście przejść nad kłopotliwą wizualnie podłogą do porządku dziennego albo czymś ją przykryć. Zamiast tego postanowiła wyeksponować



Pola Dwurnik, „Morfologia podłogi”, 2015 r., 70 x 70 cm, olej na płótnie - dzięki uprzejmości artystki i Krupa Gallery

⁶ Wgląd w głęboki charakter przeżywania przez Rajmunda Ziemskiego malarstwa historycznego dają na przykład jego listy do Aleksandra Wojciechowskiego, w których opisuje swoje doświadczenia obcowania z dziełami El Greca. P. Rajmund Ziemiński „Listy z Budapesztu do Aleksandra Wojciechowskiego” w: „Rajmund Ziemiński. Malarstwo” red: Joanna Kania, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010

⁷ Pola Dwurnik, Morfologia podłogi, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz, 3/09 – 11/10/2015. Wystawa Dwurnik była jedną z ostatnich, która odbyła się w salach wystawowych z posadzką typu „salceson”; obecnie galeria ma jednolitą podłogę w kolorze szarym.

nować posadzkę, uczynić „salceson” bohaterem i tematem wystawy. „Dwurnik bierze na warsztat galeryjną posadzkę, relikw PRL-u, ale i późniejszej transformacji lat 90., mozaikę mozaik, postołówkową strukturę złożoną z trzech różnych modułów, wszystkich mięsno-salcesonowatych, rozbijających się na tysiące mniejszych kawałków, rozbijająco nierównych, rujnujących jakiegokolwiek wysiłki aranżacyjne”. – pisała w opublikowanej w Szumie recenzji Anna Batko⁸.

Wystawa w kaliskiej galerii była realizacją niejednoznaczłą i wielowymiarową. Można było o niej myśleć w kategoriach krytyki instytucjonalnej, albo przyjęc ten ironicznie obsesyjny projekt jako rozbudowany, kunsztowny konceptualny żart. Jednocześnie była to opowieść o procesie twórczym, do której epilog dopisany został podczas remontu galerii. Wystawa Poli Dwurnik była jedną z ostatnich, które publiczność zwiedzała stąpając po „salcesonie”; obecnie sale ekspozycyjne kaliskiej instytucji mają „poprawną” podłogę w jednolitym kolorze szarym. Desygnat zniknął, zostały odnoszące się do niego obrazy, które coraz bardziej oddalają się od kontekstu, w którym powstały, gubiąc po drodze swój ironiczny wydźwięk. W którą stronę zmierzają? Zestawienie z pracami Ziemskego, rzuca na te obrazy światło, w którym ujawnia się ich uniwersalny wymiar: wrażliwość na formę, materię, a także lirykę obrazu, która przy całym dramatyzmie jej malarstwa, była bliska także Rajmundowi Ziemskemu.

Na zupełnie innych warunkach toczy się dialog między Ziemske a Angeliką Markul oraz Dianą Lelonek. Żadna z tych artystek nie zajmuje się malarstwem. Jednocześnie obydwie – choć każda na swój oryginalny sposób – problematyzują relację człowieka i jego i kultury z światem nie-ludzkim, czyli tym, co człowiek emancypując się ze porządku przyrody określa pojęciem natury. Zarówno Markul jak i Lelonek prowadzą eksperymenty z przyjmowaniem perspektyw spojrzenia na rzeczywistość, które są alternatywne wobec antropocentrycznego punktu widzenia. Artystki podejmują



Diana Lelonek, z cyklu „Zoe-terapia”, 2015 r., 190 x 140 cm, kopia olejna obrazu „Alegoria smaku” Jana van Brueghla młodszego, porośnięta różnymi gatunkami pleśni - dzięki uprzejmości artystki i Galerii Lokal_30

ten wysiłek w paradoksalnym momencie w rozwoju cywilizacji, która znalazła się u szczytu potęgi i jednocześnie na skraju katastrofy; jeżeli ten kataklizm istotnie nastąpi, bez wątpienia będzie miał charakter antropogeniczny. Wielki projekt ewolucyjny realizowany przez gatunek ludzki – przekroczenie przez człowieka statusu zwierzęcia i staniecie ponad prawami przyrody - zakończył się sukcesem, który znajduje swój wyraz w pojęciu antropocenu, epoki, w której nasz wpływ na środowisko naturalne planety Ziemia osiągnął skalę geologiczną. Wiele wskazuje jednak, że może być to pyrrusowe zwycięstwo, prowadzące do chaosu i zniszczenia, którego figurami są widma klimatycznego i ekologicznego kryzysu.

Markul bada subtelne a jednocześnie tajemnicze analogie między żywiołami, zarówno tymi wyzwalanymi przez człowieka, jak i tymi, na które człowiek nie ma wpływu, przy czym niepokojące jest, że siły te często trudno od siebie odróżnić. Artystka pracuje w monumentalnej skali, budując złożone multimedialne instalacje przestrzenne, by za chwilę sięgnąć po prace kameralne i organiczne materiały - jak w rzeźbie eksponowanej na „Raju ziemskim”. Z kolei Diana Lelonek wielokrotnie zapraszała do współpracy przy realizacji swoich projektów nie-ludzkich kolaborantów – rośliny, bakterie

czy pleśnie; te ostatnie współtworzą prace z prezentowanego na wystawie z cyklu „Zoe-terapia”. Artystka infekuje grzybami i drobnoustrojami fotografie przedstawiające świadectwa i osiągnięcia ludzkiej cywilizacji a także wizerunki jej twórców: filozofów, uczonych, artystów. Kolonie pleśni pasożytujące na reprodukcjach ikonicznych dzieł sztuki oraz na portretach ojców humanizmu tworzą na powierzchni zdjęć warstwy i laserunki, którą mogą prowokować skojarzenia z malarstwem, bo przecież w naszym antropocentrycznym sposobie patrzenia na świat wszystko kojarzy się nam z ludzkimi wytworami. Niektóre z tych biologicznych form mogą wręcz przywoływać na myśl charakterystyczny motyw powracający w licznych obrazach Rajmunda Ziemskego – drapieżny, organiczny kształt, pojawiający się na pierwszym planie niczym obce ciało porastające powierzchnię płótna. To podobieństwo, jak również inne wizualne rezonanse i ikonograficzne analogie między dziełami Ziemskego a pracami piątki zaproszonych do dialogu z jego spuścizną artystek i artystów, jest kwestią zbiegu okoliczności. I zarazem nie ma w tych zbieżnościach nic przypadkowego. Patrząc na twórczość Ziemskego przez pryzmat sztuki współczesnych artystów, projektujemy rozwijane przez nich dyskursy na jego prace. I obrazy pochodzące sprzed kilkudziesięciu lat tę projekcję przyjmują; odnajdujemy w nich odbicia naszych aktualnych emocji, doświadczeń i skojarzeń. Pokoleniowy i historyczny dystans dzielący zgromadzone na wystawie prace zostaje zniesiony. Dorobek Ziemskego istnieje bowiem równolegle w dwóch czasach. Jego język malarski to wytwór epoki, w której został sformułowany – ówczesnych dyskusji, odkryć, sporów i wyobrażeń o malarstwie. Zawarty w spuściznie malarza niepokój, poczucie odpowiedzialności wobec obrazu, malarstwa i widza, wrażliwość na materię, formę i rzeczywistość, na realny pejzaż i metaforyczny krajobraz wewnętrznych przeżyć – to wszystko nie zamyka się w ramach historii - jest zgromadzonym w pracach Ziemskego potencjałem, który wyzwalany jest przez kontekst współczesnej sztuki i przez nasze spojrzenia.

⁸ Anna Batko, „Widzisz synku? Tak wygląda salceson. „Morfologia podłogi” w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina”, Szum, 3/10/2015, <https://magazynszum.pl/widzisz-synku-tak-wyglada-salceson-morfologia-podlogi-w-galerii-sztuki-im-jana-tarasina/>

Paulina Olszewska

Na twórczość Rajmunda Ziemskiego trafiłam przypadkowo, kiedy zaczęłam współpracować z warszawską Galerią Studio. Tak się ciekawie złożyło, że obraz artysty „Pejzaż” z 1971 roku figuruje jako pierwszy w inwentarzu kolekcji Galerii. Trzeba też przyznać, że założyciel kolekcji Galerii Studio, Józef Szajna, tworząc podstawę zbioru, miał wycucie w dobieraniu obrazów szczególnych, będących odzwierciedleniem tego, co wtedy działo się w malarstwie. Tak jest też w przypadku obrazu Ziemskiego, który Dorota Jarecka określiła jako obraz muzealny i niemal pomnikowy. W ten oto sposób Rajmund Ziemiński trafił na orbitę moich zainteresowań, a materia jego obrazów zainteresowała mnie. Mogłam się jej bezpośrednio przyjrzeć - ciemnemu monochromatycznemu tłu z czerwonymi pasami, na które nałożona została biała, plastyczna forma, przypominająca organiczne kościste struktury.

Przy tej okazji, badając biogram artysty, odkryłam, że Rajmund Ziemiński studiował po wojnie u Artura Nachta-Samborskiego (1949-1955), brał udział w legendarnej wystawie antyfaszystowskiej w warszawskim Arsenale i w niemniej istotnej III Wystawie Sztuki Nowoczesnej (1959). Związany był ze środowiskiem Galerii Krzywe Koło. Po studiach został asystentem Jana Cybisa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w której następnie sam prowadził przez wiele lat pracownię malarstwa. Z jego pracowni wyszli członkowie późniejszej Gruppy. W 2018 roku jego prace pokazywane były w ramach wystawy „Co po Cybisie?”. Jak to się stało, że pomimo udziału artysty w najistotniejszych wystawach w powojennej Polsce, związania z ważną sceną artystyczną oraz kształcenia całych pokoleń twórców i twórczyń, ciągle umykał mojej uwadze?

Warto zwrócić uwagę na to, jak obecnie, czyli w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, Rajmund Ziemiński i jego twórczość funkcjonują w obiegu sztuki. Określiłabym to zjawisko jako przestrzeń artystycznego zawieszenia. Jest obecny, ale także nieobecny, widoczny, ale także niewidoczny. Instytucjonalny „klasyk”, którego prace znajdują się we wszystkich znaczących państwowych kolekcjach, ale bez współczesnego kon-

ceptu na jego prezentację. Budzący zainteresowanie i pożądany, o czym świadczy również obecność jego prac w obiegu aukcyjnym.

Recepcja twórczości Rajmunda Ziemskiego nie jest przypadkiem odosobnionym. Wpływ na nią ma wiele czynników. Zacząć należy od wskazania na skalę intensywności zainteresowania określonym stylem w sztuce w konkretnym czasie. Prace niektórych artystów i artystek dopiero po latach odpowiednio wybrzmiewają. Zależy to również od zaangażowania szeregu osób: od samego artysty albo artystki, poprzez rodzinę, znajomych, pasjonatów i pasjonatek tej twórczości, którzy są w stanie „nadać sprawom bieg”. Jest też sieć kontaktów, środowisko artystyczne, którego artysta jest częścią i które może być czynnikiem wspierającym. Na samym końcu przydaje się po prostu odrobina szczęścia. W takim razie, co dzieje się z artystą albo artystką w sytuacji, kiedy tego wszystkiego nie ma? Możliwe, że w przypadku Rajmunda Ziemskiego niektórych z tych elementów zabrakło, może stąd ta jego niedostateczna widoczność w aktualnym dyskursie i obiegu artystycznym?

Wystawę „Raj ziemiński”, w ramach której został przygotowany katalog, można potraktować jako próbę współczesnego spojrzenia na twórczość Rajmunda Ziemskiego. Przygotowany projekt nie zakłada indywidualnej prezentacji prac artysty i jest zbudowany z dialogów z wybranymi współczesnymi artystkami i artystami. Ten sposób pracy jest mi bardzo bliski. Widzę w nim możliwość przyjrzenia się tej twórczości z innej, zupełnie nowej perspektywy. W przypadku Rajmunda Ziemskiego, nowa perspektywa pozwala na krytyczne przyjrzenie się samej postaci i kontekstu, w którym funkcjonował on i jego sztuka. Kim był artysta, z którego pracowni wyszli m.in. członkowie Gruppy? Warto tutaj przytoczyć jego wypowiedź o podejściu do kształcenia artystycznego: „Czy malarstwa można nauczyć? Wydaje mi się... nawet jestem przekonany, że nie. Można nauczyć sposobu, sposobów nawet, ale malarstwa... Malarza się kształci, kształtuje się jego osobowość, a nie wyucza”. Słowa zostały zarejestro-

wane w pracowni, w cyklu rozmów z Andrzejem Doboszem¹. Brzmiały one jak świadome, ale także partnerskie podejście do kształtowania młodszych od siebie i przyszłych osób twórczych. Daleko im do podejścia rzemieślniczego, w którym liczy się sprawne wyuczenie fachu, a bliżej do metody dydaktycznej, która kształtuje indywidualną wrażliwość i własny sposób odbierania świata oraz rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę powyższą wypowiedź Rajmunda Ziemskiego, można przypuszczać, że koncepcja wystawy mogłaby spotkać się z aprobatą samego artysty. Koncepcja ta, nie opiera się na budowaniu relacji mistrz i uczniowie, ale kontynuuje sposób prowadzenia przez niego pracowni, czyli kształtowania różnych postaw artystycznych. Także tych odmiennych, wręcz przeciwnych względem samego artysty. Koncepcja wystawy jest próbą uchwycenia często zupełnie odmiennych dróg dochodzenia do podobnych artystycznych wniosków, a nawet formalnych rozwiązań. Partnerskie i równościowe podejście sprawia, że obrazy Ziemskiego nie tylko zaczynają rezonować współcześnie, ale stają się także po prostu aktualne.

Do udziału w wystawie „Raj ziemski” zaproszone zostały trzy artystki: Pola Dwurnik, Diana Lelonek, Angelika Markul i dwóch artystów: Jakub Gliński i Karol Palczak, reprezentujący zgoła zupełnie odmienne podejście do sztuki, nawet w relacji z artystyczną postawą Ziemskiego.

Na wystawę zostały wybrane „Pejzaże” Ziemskiego, tworzone przez lata 60 - te XX wieku i z początku lat 70 - tych oraz „Tryptyki” z lat 1970-1973. Prace z serii „Pejzaże” to obrazy, na których często pojawia się rozpięta forma, przywodząca na myśl rozciągnięte albo napięte ciało. To także oczy, jedyny realistyczny element w obrazach, który wywołuje niepokój. Organiczność i przestrzenność samego malarstwa tworzy ściekająca, grubo nakładana farba. „Tryptyki” zaś, to zestawienia monochromatycznych, ale w wyrazie niepokojących kompozycji ze środkiem w postaci kłębią-

cej się i niezdefiniowanej plastycznej formy.

„O samych obrazach nie chciałbym mówić za wiele, nawet nie potrafię.” - stwierdza Ziemiński. „Jeśli działają – to dobrze, mówią za siebie. Jeśli nie działają – i tak tu nikogo nie przekonamy. Skąd się wzięły? Gdy się coś robi przez dłuższy czas, uczciwie, starając się upewnić co do wszystkich rozwiązań zagadnienia / tak malowałem „Pejzaże”, przychodzi moment, gdy można założyć białą koszulkę, białe rękawiczki. To znaczy: malujesz dalej, ale skończył się niepokój. Zarazem jednak wiesz, że wcale nie namalowałeś tego, co miałeś namalować. We wszystkich „Pejzażach” pojawia się ten sam znak. Interpretowano go jako znak „groźny”. Ja chciałbym malować nie te zagrożenie oddalone, abstrakcyjne, ale te, który mogą naraz spaść w każdym miejscu, w najbardziej niewinnej sytuacji „za pociśnięciem guzika”. / To jest w moim zamierzeniu jeden z tematów „Tryptyków”. Musiałem utracony niepokój odnaleźć na nowo, a że łagodne zabiegi nie dały rezultatów, szukałem czegoś w rodzaju cięcia żyłką przez twarz... Potem można było znów serio malować”². W ten sposób artysta mówi zarówno o swoich pracach, jak i o samym procesie ich powstawania.

Dialog współczesnych artystek i artystów z Rajmundem Ziemińskim opiera się na pięciu osobno zaaranżowanych i bezpośrednich relacjach. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Wosk jest jednym z głównych materiałów wykorzystywanych przez Angelikę Markul. Jest plastyczny oraz organiczny w swoim charakterze. Inspiracją dla artystki jest świat natury oraz procesy zachodzące w ludzkiej pamięci, a także w przyrodzie. Prace artystki są abstrakcyjne, niemniej jednak budzą niepokój i lęk podświadomymi skojarzeniami z tym, co nam znane, tak jak w sennym marzeniu czy koszmarze. Podobnie jest też z pracami Rajmunda Ziemskiego. Z Markul łączy go odniesienie do pierwotnej materii silnie związanej z naturą. Pokazywana na wystawie rzeźba „Serce wobec ciała” pochodzi z serii „7306 dni” z 2022



Angelika Markul, „Serce wobec ciała z serii 7306 dni”, 2022 r., 84 x 41 x 34 cm, filc, воск, pigment- kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości artystki i Galerii LETO, fot. Bartosz Górka

roku. Ta powstająca od kilku lat seria odnosi się do bardzo osobistego doświadczenia artystki - ilości dni spędzonych ze swoim partnerem do momentu jego nagłej śmierci. Każda rzeźba przywodzi na myśl głowę, odzwierciedla kolejny dzień związku. Każda z nich jest w jakiś sposób inna, tak jak inny był kolejny dzień spędzony z ukochanym. Markul przenosi w obszar sztuki swoje intymne i osobiste doświadczenia, równocześnie odnosząc je do uniwersalnych pytań o czas, pamięć, stawanie się i przemijanie w procesie życia. Wspomnienia po ukochanej osobie rozmyją się i wyblakną w pamięci, ale pozostaną w formie woskowych rzeźb. Sztuka staje się tym samym najlepszym nośnikiem pamięci i osobistych doświadczeń. Podobne wrażenie odnosi się w kontakcie z obrazami Ziemińskiego, które także są alegoryczne w wyrazie i odno-

szą się do szerszych uniwersalnych pojęć o wręcz metafizycznym wyrazie.

Rzeźba Markul formalnie buduje dialog z pracami Rajmunda Ziemińskiego. Artystka i artysta podobnie pracują z materiałem: Markul z woskiem, Ziemiński z farbą. W ich pracach stają się one przestrzenne, organiczne i materialne w wyrazie. Budzą niepokój, a wytworzone formy - skojarzenia z pierwotną materią i archetypicznymi wzorami. W przypadku tego konkretnego dialogu, zaskakujący staje się motyw oczu, obecny zarówno u artystki jak i u artysty. Umieszczone w organicznej materii prac, budzą niepokój poprzez charakter spojrzenia. U Markul są to przerażająco zaznaczone puste miejsca oczodołów, zaś u Ziemińskiego są to patrzące przed siebie formy oczu o ostrym i przenikliwym spojrzeniu.

Pola Dwurnik jest artystką, która w swojej twórczości sięga do historii malarstwa. Czerpie z niego inspiracje, motywy i kompozycje w celu reinterpretacji i wykorzystania do stworzenia własnego malarskiego języka. Świadomie wykorzystuje specyficzne style, aby jeszcze lepiej oddać nastrój i charakter tematu, który porusza. Często zostawia także przestrzeń na dozę humoru i zabawy zarówno ze sztuką, jak i aktem malarskim. Przykładem jest cykl „Dwunastu mężów Apolonii”, w którym każdy miesiąc odpowiada portretowi innego kandydata na męża artystki i nawiązuje zarówno do innego miesiąca kalendarzowego, a także stylu i sposobu malowania. „Morfologia podłogi”, to seria obrazów, które powstały w 2015 roku, w ramach indywidualnej wystawy artystki w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu. Artystka wzięła na warsztat posadzkę galerii, pogardliwie nazywaną „salcesonem”, bo składającą się z wielu różnych wymieszanych ze sobą elementów w różnym kolorze, formie i fakturze. Badając fragmenty podłogi, analizuje sam akt i proces malarski w całym swoim spektrum.

Zestawienie prac cyklu „Morfologia podłogi” z obrazami Rajmunda Ziemińskiego, powstałymi kilkadziesiąt lat wcześniej, tworzy rozmowę o procesie powstawania obrazu, pracy z materią farby, kompozycją, kreowaniem poszczególnych form i kontrastami. Jest to również

¹ Rozmowy z Andrzejem Doboszem, S1E167: Rajmund Ziemiński, cz.1, film Telewizji Polskiej, 2020

² Rajmund Ziemiński, Być ziarenkiem w łańcuchu [w:] Prace na papierze, Galeria Studio, Warszawa, 2006

dyskusja o abstrakcji: jej korzeniach, formach oraz wyrazie. U Ziemskiego abstrakcja jest powiązana z materią farby, zaś u Dwurnik z odniesieniem do konkretnej rzeczywistości i impresji na jej temat. Trudno dokładnie określić, czy Rajmund Ziemiński miał dystans do tworzonego przez siebie malarstwa. Z przytaczanych wypowiedzi można wywnioskować, że raczej towarzyszyła mu pokora do tego medium i mimo wszystko traktował je bardzo poważnie. U Poli Dwurnik, malarstwo to niewątpliwie kwestia życia i śmierci, co wyraziła w obrazie z 2006 roku „I’m Married to Painting”. Jest to dla niej także źródło przyjemności, rozkoszy, a także po prostu zabawy. Podejmowanie zdawałoby się tak błahego tematu, jak pogardzana podłoga, nie tylko świadczy o spostrzegawczości i kreatywności, ale także o dystansie do samej siebie i swojego zawodu.

Malarzem, który sięga po tradycyjną technikę malarską jest Karol Palczak. Na wystawie obecne są jego dwa obrazy: „Płonąca kukła” i „Żarzące się drzewo” z 2022 roku. Technicznie malarstwo Ziemskiego i Palczaka tworzone jest w zupełnie inny sposób. U Palczaka jest to tradycyjne i bardzo klasyczne malarstwo figuratywne, realistyczne aż do bólu, bo przedstawiające rzeczywistość i otoczenie artysty takimi jakie są: wiejskie, proste, często byle jakie. Nie ma w nich odniesień do abstrakcyjnych pojęć. Ziemiński stwierdził w przytoczonym przeze mnie wcześniej cytacie, że on jako artysta nie ma wpływu na odbiór stworzonych przez siebie prac. Palczak maluje obrazy, które oddziałują, bo przedstawiają konkretną rzeczywistość. Podobnie jak u Ziemskiego, w jego obrazach pozostaje element czegoś, co można określić jako rodzaj „duchowości”. Niosą one w sobie ładunek symboliczny, jak również emocjonalne napięcie. Zestawienie obrazów Ziemskiego i Palczaka, to także spojrzenie na różne sposoby traktowania samego pejzażu. Dla Ziemskiego określenie „pejzaż” ma znaczenie metaforyczne i odnosi się do innych, pozamalarskich obszarów. U Palczaka zaś, pejzaż przedstawia widoki polskiej wsi pierwszych dekad XXI wieku. Można go

traktować również metaforycznie, tak jak w przypadku płonącego stracha na wróble, który uparcie kojarzy się z chochołem z „Wesela” Wyspiańskiego. Warto też przyrzeć się samym kompozycjom w obrazach Palczaka i wybranych „Pejzażach” Ziemskiego. Żaden z nich nie jest niewinny i każdy skrywa podskórny dramatyzm. Strach na wróble w „Płonącej kukle” to biała, rozpięta figura. Tak samo rozpięte są białe, organiczne formy u Ziemskiego. Obydwie zdają się być bardzo daleką reminiscencją ostatniego obrazu Rembrandta „Ćwierć wolu” z 1643 roku. Formy Ziemskiego, Jerzy Olkiewicz określa jako „kościaste, z których słońce wysało dobroduszną, życiodajną glebę, karmiącą zwykle zieleni i owoce”³. U Palczaka zniszczenia dokonuje sam człowiek, poprzez ostateczny akt spalania.

„W jego obrazach trudno mówić o czystych rozwiązaniach formalnych, o wykalkulowanym działaniu koloru. Te prace – to po prostu myślenie malarstwem. Prekazuja doznania, których nie można wyrazić słowem, czy określić dyscypliną geometryczną. (...) Wyczuwa się tu duży ładunek refleksji, czasem nawet nostalgii. Przy skłonnościach do ekspresji – często uderza spontaniczność, ale trudno dostrzec jakąś chęć epatowania.”⁴ tak ponownie Jerzy Olkiewicz opisuje malarstwo Rajmunda Ziemskiego w katalogu do wystawy w warszawskiej Galerii Zapiecek, zorganizowanej w 1979 roku. Czytając te słowa, wydaje się, że opisywać one mogą tworzone ponad czterdzieści lat później obrazy Jakuba Głińskiego. Chociaż powstały w innych realiach i czasach, posiadają podobne punkty odniesienia. Obrazy Głińskiego, czerpiące z estetyki sztuki ulicy, wykorzystujące elementy kultury popularnej lat 90-tych XX wieku, sprawiają także wrażenie nonszalanckich i tworzonych od niechcenia. Świadczyć o tym może praca „YOU ARE TOO CLOSE” z 2021 roku, na której wykonana przez artystę kreska aerografu przenosi się bezpośrednio na ścianę. Jakby artyście, podobnie jak w dziecięcych kolorowankach, omsknęła się ręka i wyszedł poza kontur. U Głińskiego, jak również u Ziem-

skiego, malarskie działania, które w odbiorze sprawiają wrażenie beczelnie spontanicznych, są przemyślane – mi zabiegami prowadzącymi do wcześniej zamierzonego rezultatu. Wydaje się, że chodzi w tym wszystkim o przypadek, ale nic tak naprawdę w kompozycji przypadkowe nie jest. U podstawy leży jednak mocno wykoncypowany artystyczny gest.

Kolejnym punktem styczności twórczości obu artystów jest celowy prymitywny charakter, zarówno kompozycji albo wprowadzania elementów, które zdają się być wykonane przez niewprawione ręce, na przykład dziecka (Głiński), czy nieuformowanych przez ustalone kanony kultury (Ziemiński). W obydwu przypadkach jest to tylko pierwsze, pobieżne wrażenie, a tak naprawdę to wynik przemyślanej i w pełni świadomej decyzji.

Na przeciwnym biegunie znajdujemy Dianę Lelonek, która malarką nie jest i porusza się w innych, niż malarskie mediach. W tym przypadku możemy mówić o bezpośredniej konfrontacji, czy też zderzeniu z twórczością Ziemskiego.

Ziemiński traktuje malarstwo w sposób afirmatywny. Proces powstawania obrazu, któremu towarzyszy niepokój, niepewność i mocne doznania, jest tak samo istotny jak końcowe dzieło. Diana Lelonek podchodzi do malarstwa skrajnie krytycznie. Projekt „Zoe-terapia” z 2015 roku, przygotowany wspólnie z biologiem Janem Garstkiem staje się – jak to określił Marcin Kraśny w katalogu do wystawy w CSW Zamek Ujazdowski w 2015 roku – rodzajem wyrafinowanej zemsty. Na czym ona dokładnie polega? Artystka zainfekowała różnorakie, czarno-białe reprodukcje mikroorganizmami: grzybami i bakteriami. Wybrane przez nią kompozycje symbolizują kulturę europejską, reprezentowaną przez filozofów i autorów istotnych dzieł europejskiej myśli humanistycznej. Symbolicznie unicestwia ona obrazy będące przedstawieniami podstaw kultury i sztuki Zachodu: Akropolu lub scenami z akademickich salo-nów – wystaw. Tym samym artystka atakuje określoną koncepcję świata: antropocentrycznego, hierarchicznego, utożsamianego przez białego zamożnego mieszkańca świata globalnej Północy. Można powiedzieć, że atakuje także i samego Ziemskiego, który był częścią

tego świata: artysta – mężczyzna, funkcjonujący w tym czasie w mocno zdominowanym męskim świecie sztuki, w którym nie było przestrzeni na jawne odejścia od utrwalonego kanonu.

Zestawiając obrazy Ziemskiego z projektem Lelonek, buduje się napięcie pomiędzy dwoma przeciwnymi postawami: afirmacją i poświęceniem dla malarstwa oraz jego otwartą krytyką i całkowitą abnegacją. Pikanterii dodaje fakt, że wybrana na wystawę „Raj ziemski” praca Lelonek w 2017 roku została przez nią zapakowana i schowana. Po sześciu latach znowu ujrzy światło dzienne. W jakim stanie będzie wykorzystana przez artystkę reprodukcja? Czy współautorzy pracy pożąją ostatecznie i zostanie po niej tylko wspomnienie? A może nie. Tradycja dzielnie odeprze napór mikroorganizmów i przetrwa bez ostatecznego unicestwienia.

Czy malarstwo Rajmunda Ziemskiego odnajdzie się w dialogu z nowym pokoleniem artystek i artystów? A może wcale odnajdywać się nie musi. „Jeśli działają – to dobrze, mówią za siebie. Jeśli nie działają – to i tak nikogo nie przekonamy”, na koniec znów przywołując słowa artysty. Ponieważ Ziemiński zakładał, że jego malarstwo po prostu jest, sprawia, że staje się otwarte na to, co jeszcze nie zostało o nim powiedziane.

3 Rajmund Ziemiński, Galeria Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1962

4 Rajmund Ziemiński. Malarstwo, Galeria Sztuki Współczesnej „Zapiecek”, Warszawa, 1979.

Wystawa

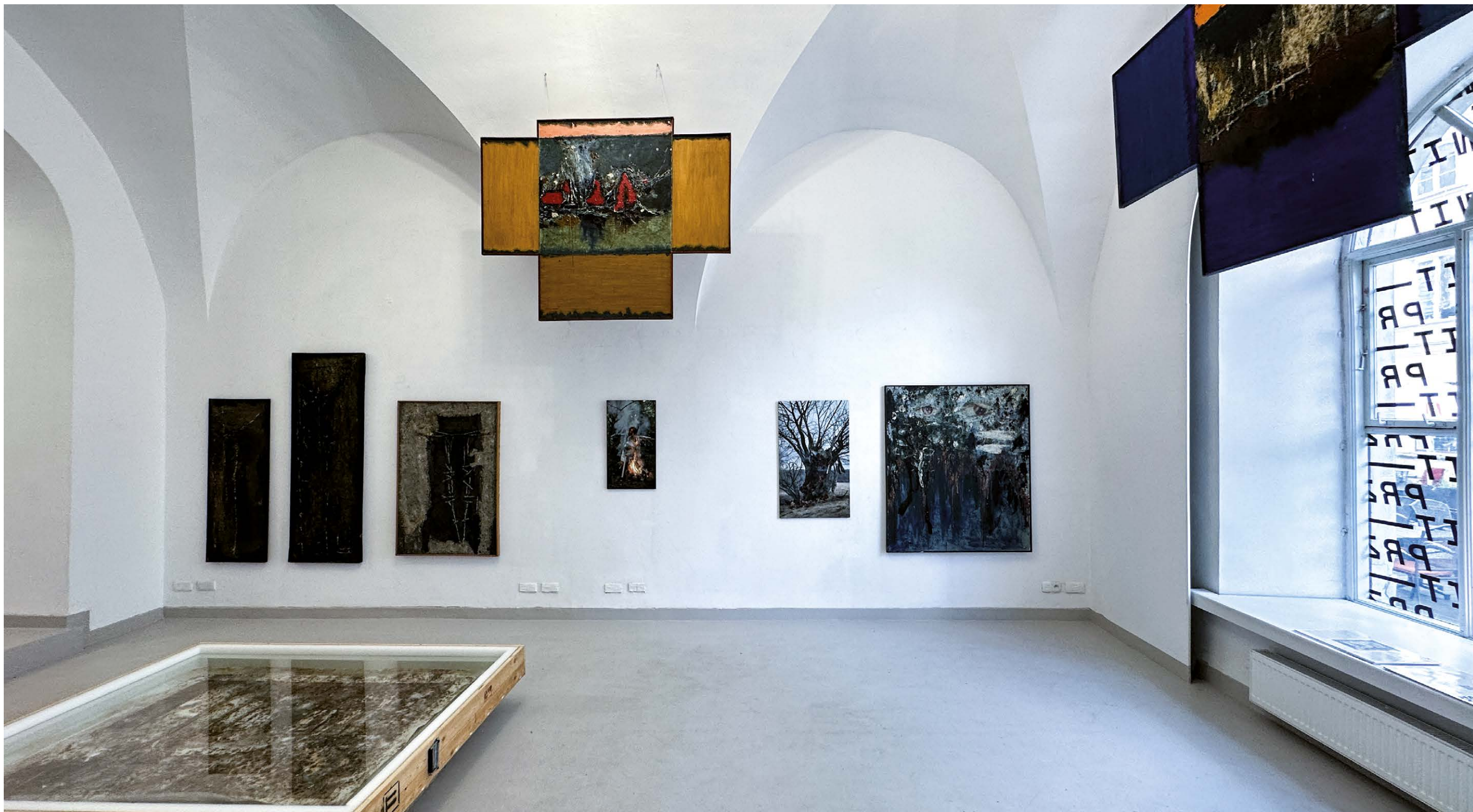
21.06–23.07.2023

ORGANIZATOR WYSTAWY
**Fundacja Rozwoju
Społeczeństwa Kreatywnego**

KOORDYNATOR
Artur Kos

MIEJSCE WYSTAWY
Galeria Prześwit w Warszawie

KURATORKA
Karolina Kliszewska







Fot. Konrad Ciszkowski



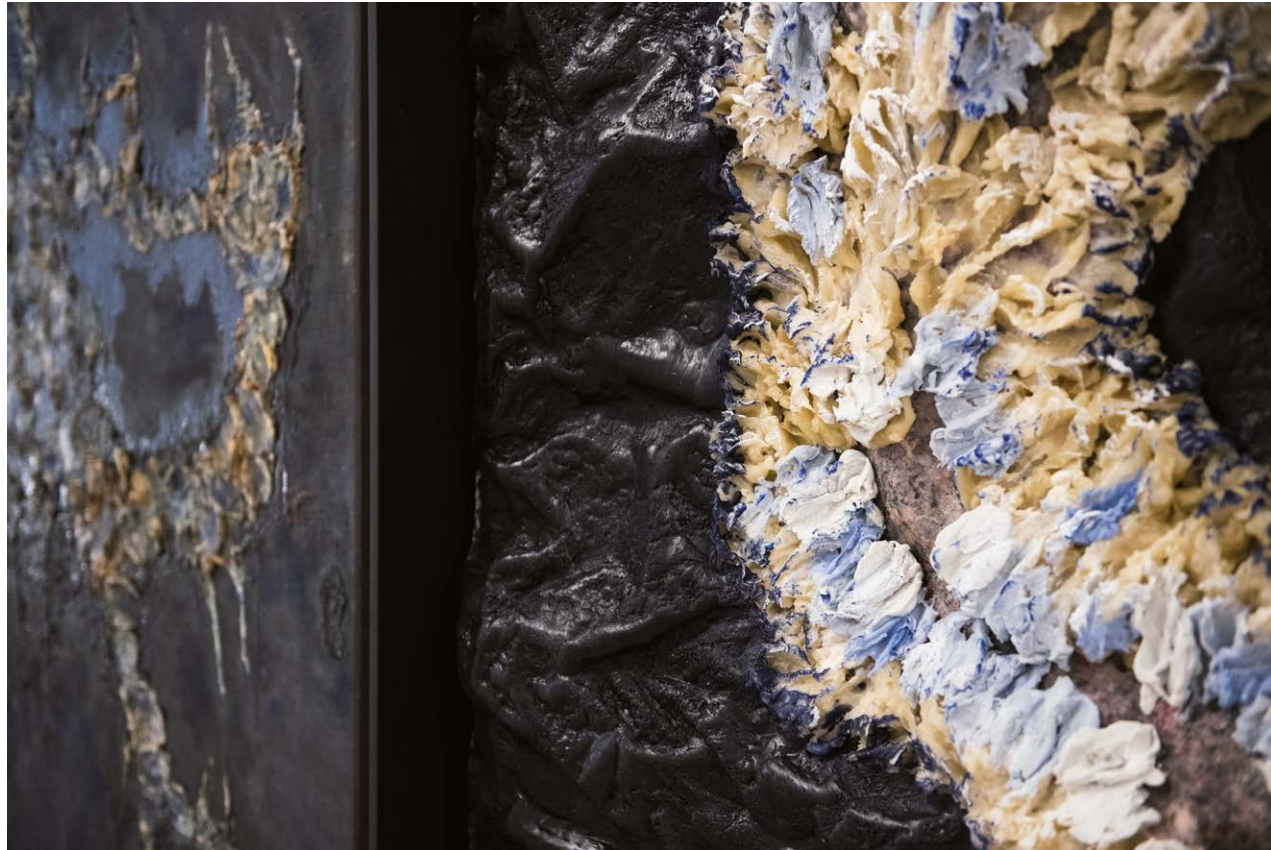
Fot. Artur Kos



Fot. Artur Kos



Fot. Konrad Ciszkowski



Fot. Marta Skibińska



Fot. Artur Kos

RAJMUND ZIEMSKI

Rajmund Ziemiński urodził się w 1930 r. w Radomiu. W 1947 r. przyjechał do Warszawy, by uczyć się w Liceum Sztuk Plastycznych na Myśliwieckiej. Dwa lata później rozpoczął studia malarskie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1955 roku ukończył je z wyróżnieniem w pracowni profesora Artura Nachta – Samborskiego. Pozostał w akademii na trzyletnich studiach aspiranckich, nadal pod artystyczną opieką swojego mistrza. W latach 1960 – 1967 był asystentem, a później adiunktem w pracowni Jana Cybisa na Wydziale Malarstwa. Od 1967 do 1978 roku prowadził samodzielną pracownię malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz, a następnie wrócił na Wydział Malarstwa, na którym otrzymał samodzielną pracownię dyplomującą. Kierował nią do roku 2000, czyli do przejścia na emeryturę. W 1983 roku otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 1990 – profesora zwyczajnego. W latach 1965 – 1974 był silnie zaangażowany w prace społeczne: w Związku Polskich Artystów Plastyków i w ASP. Pomędzy licznymi nagrodami i odznaczeniami w 1978 roku otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa – najwyższe cenione odznaczenie artystów plastyków. Jako malarz debiutował w grudniu 1954 roku na X. Jubileuszowej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale. Uczestniczył w ponad stu wystawach zbiorowych. W latach 60. i 70. brał udział w ważnych prezentacjach młodej sztuki polskiej w Stanach Zjednoczonych, Francji, Belgii, Niemczech, Danii, Szwajcarii, Austrii, Szwecji. Pierwszą wystawę indywidualną malarstwa miał w warszawskiej Galerii Sztuki Nowoczesnej (Krzywe Koło) w 1957 roku. Zorganizował blisko 30 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą, m.in. w: Waszyngtonie, Chicago, Wiedniu czy Brukseli. Prace Ziemińskiego znajdują się w muzeach zagranicznych, najważniejszych muzeach polskich i w kolekcjach prywatnych. Zmarł w sierpniu 2005 roku. Rok przed śmiercią uhonorowany został Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.



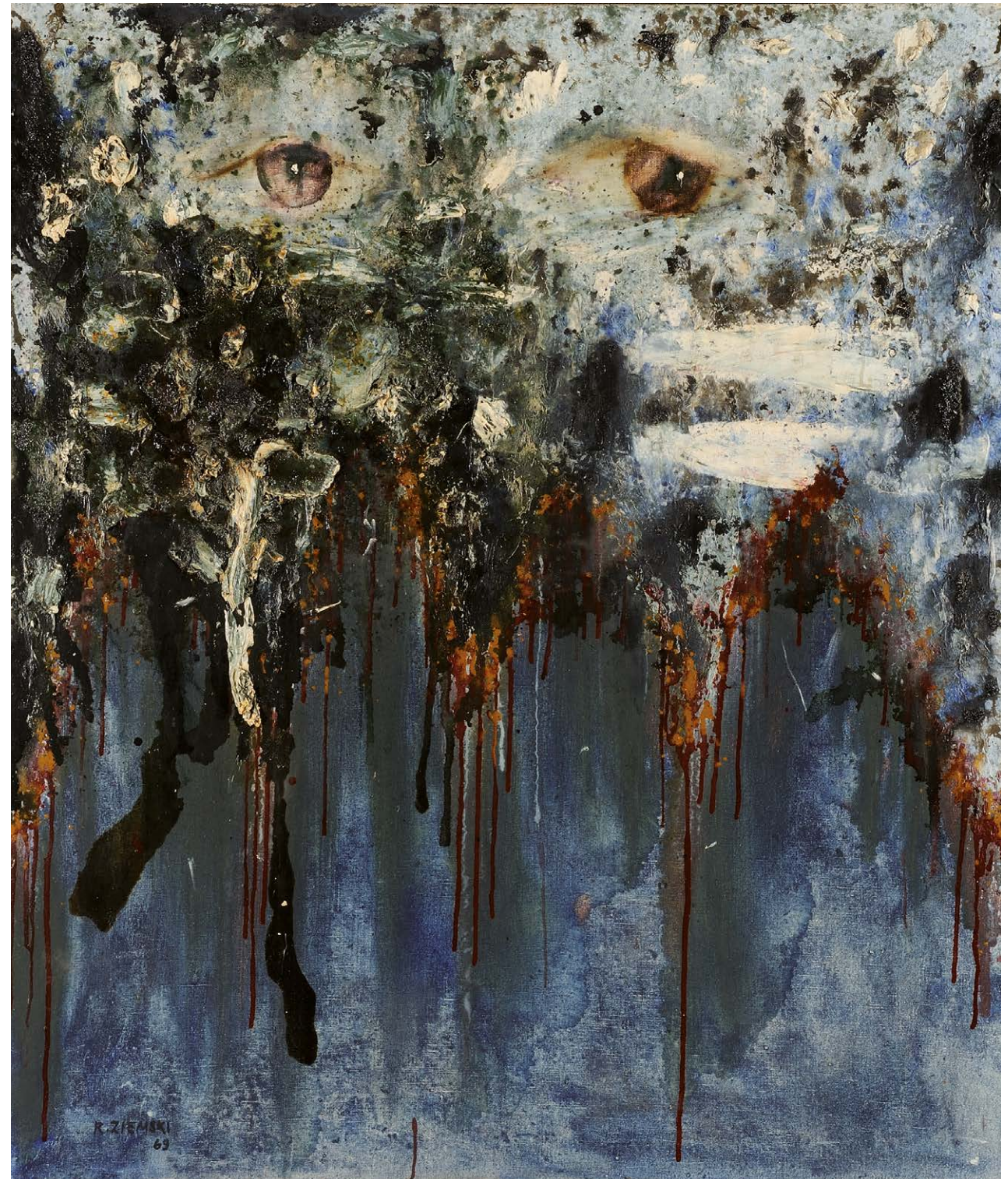
Rajmund Ziemiński, Pejzaż 82/61, 1961. Technika: olej, płótno. Wymiary: 130 x 80. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



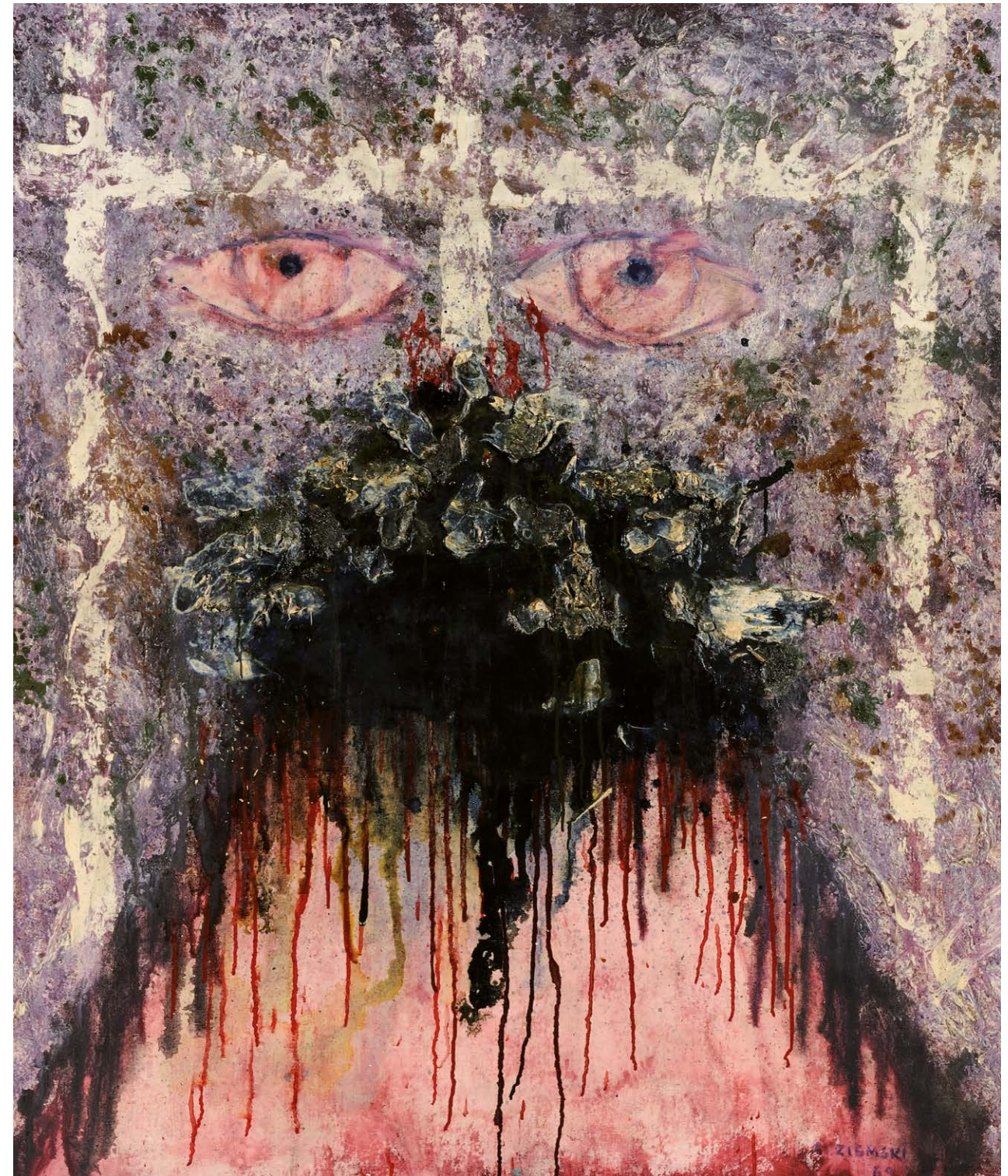
Rajmund Ziemiński, Pejzaż 1/66, 1966. Technika: olej, płótno. Wymiary: 134,5 x 95. Własność rodziny. Fot. E.Ciolek.



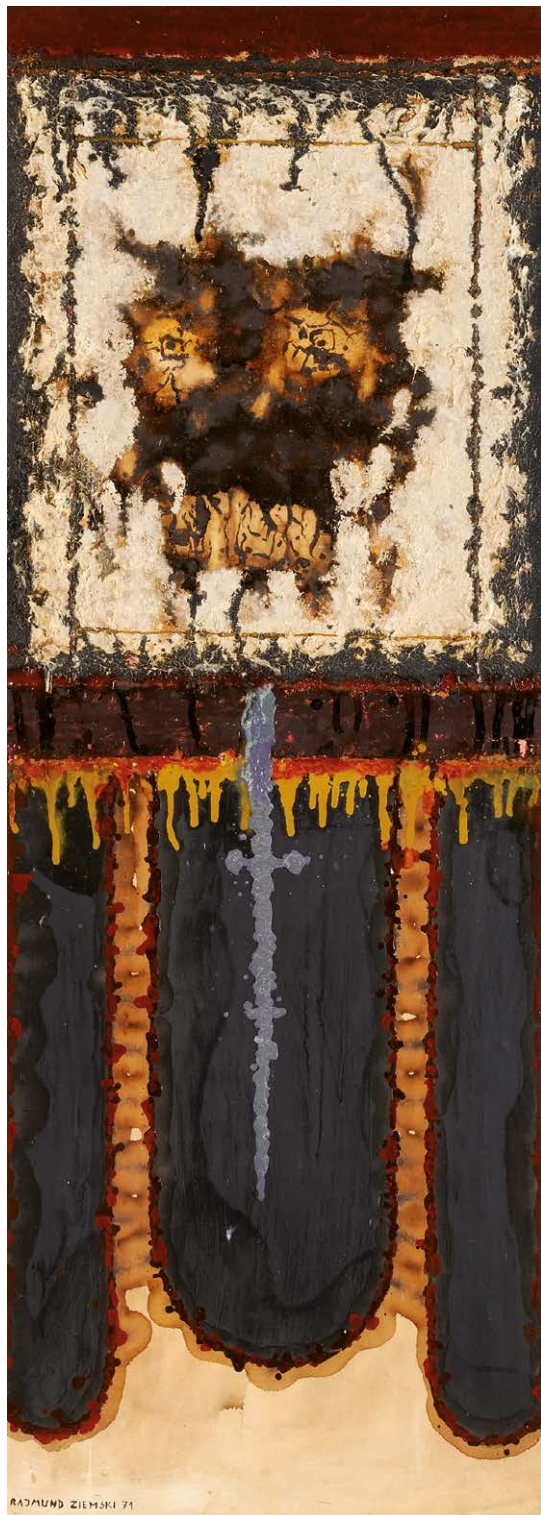
Rajmund Ziemiński, Pejzaż 3/67, 1967. Technika: olej, płótno. Wymiary: 134,5 x 95. Własność rodziny. Fot. E.Ciolek.



Rajmund Ziemiński, Pejzaż 8/69, 1969. Technika: olej, płótno. Wymiary: 139,5 x 120,5. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, *Pejzaż 23/69*, 1969. Technika: olej, akryl, płótno. Wymiary: 140 x 120. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



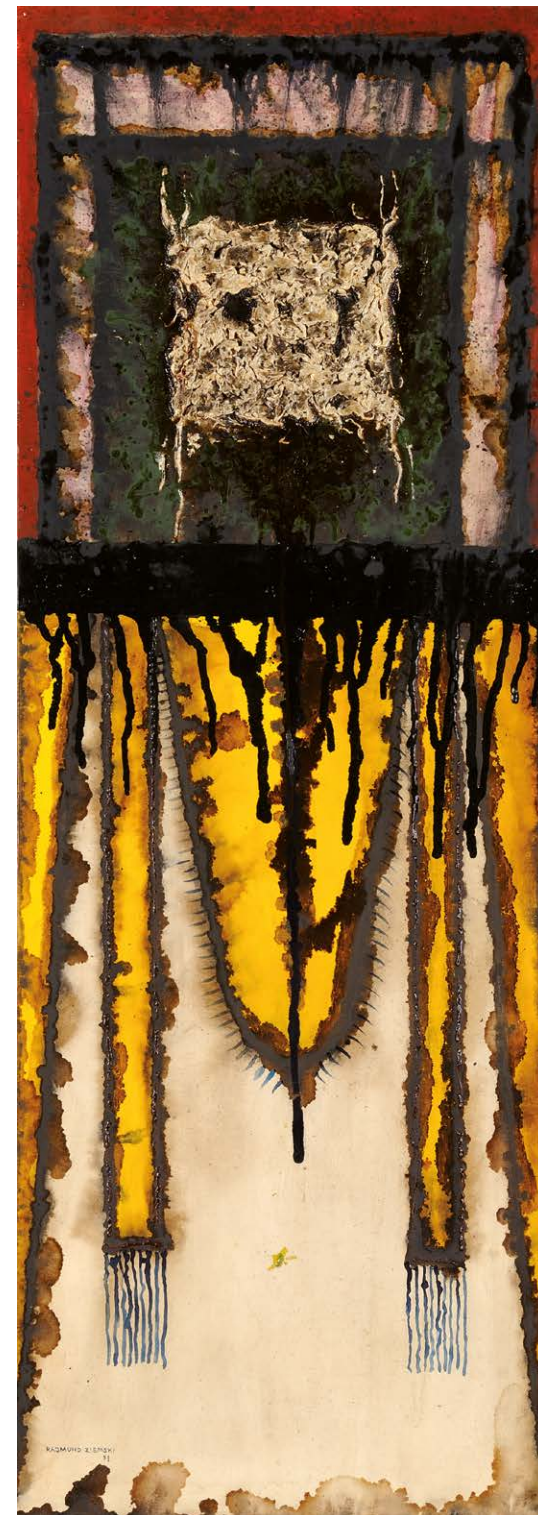
Rajmund Ziemiński, Pejzaż 40/71, 1971. Technika: akryl, płótno. Wymiary: 200 x 70. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, Pejzaż 34/70, 1970. Technika: akryl, olej, płótno. Wymiary: 200 x 70. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



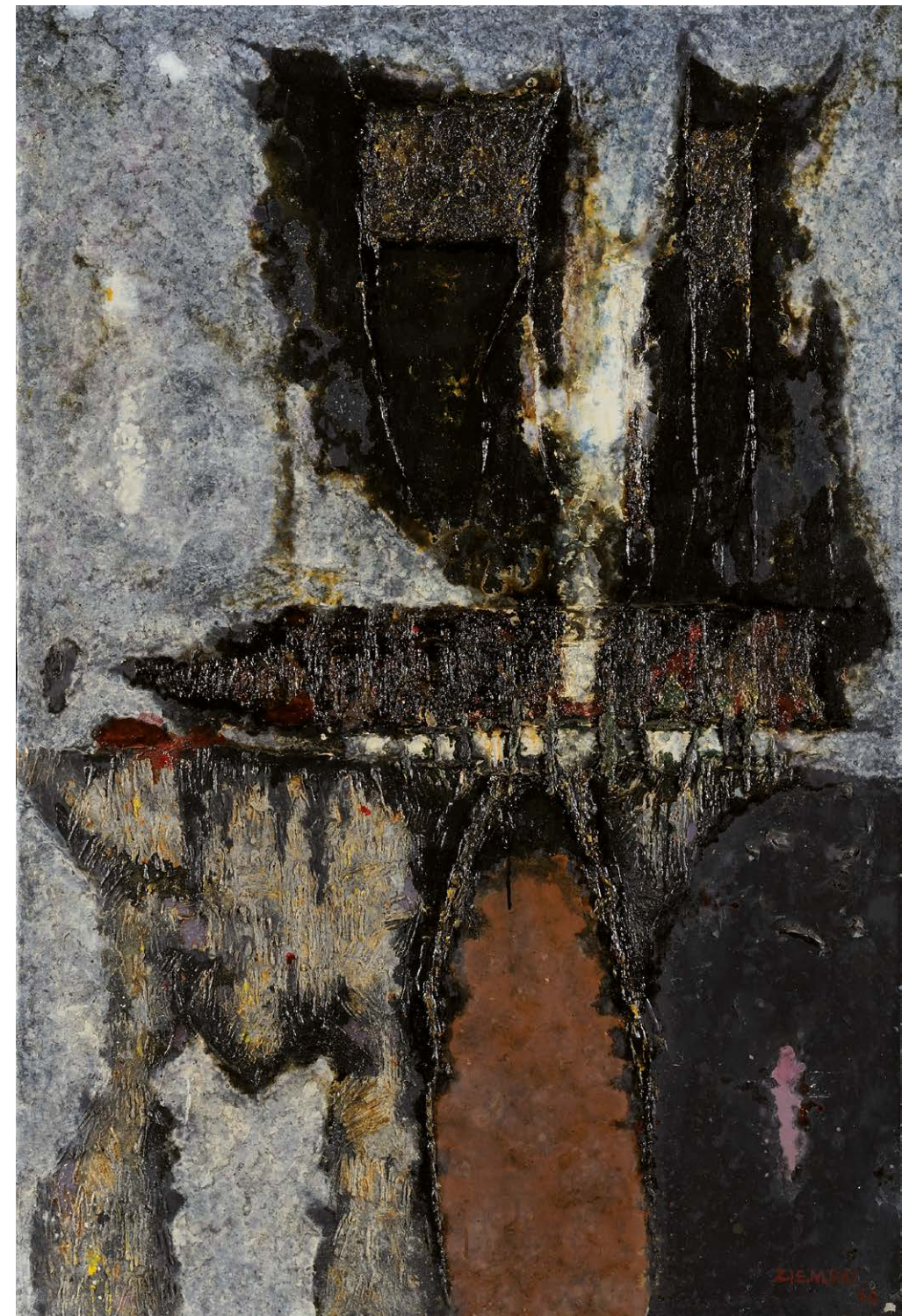
Rajmund Ziemiński, Pejzaż 38/71, 1971. Technika: akryl, płótno. Wymiary: 200 x 70. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, Pejzaż 39/71, 1971. Technika: akryl, płótno. Wymiary: 200 x 70. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, 18-IX-61. Technika: tusz, pędzel, stalówka, lawowanie, gwasz, karton. Wymiary: 99,5 x 69,5. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, *Pejzaż 2/63*, 1963. Technika: olej, płótno. Wymiary: 150 x 100. Własność rodziny. Fot. E. Ciołek.



Tryptyk 15, 1973. Technika: olej, akryl, płótno. Wymiary: 139 x 225. Trzy obrazy współpracujące: 79,5 x 65, 139 x 94,5, 81 x 65. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Tryptyk 2/72, 1972. Technika: olej, akryl, płótno. Wymiary: 138 x 175. Trzy obrazy współpracujące: 80 x 40, 138 x 94,5, 80 x 40. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, *Pejzaż 52/60*, 1960. Technika: olej, płótno.
Wymiary: 140 x 50. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek.



Rajmund Ziemiński, *Pejzaż 7/60 [1]*, 1960. Technika: olej, płótno. Wymiary: 179,5 x 60. Własność rodziny. Fot. E.Ciołek

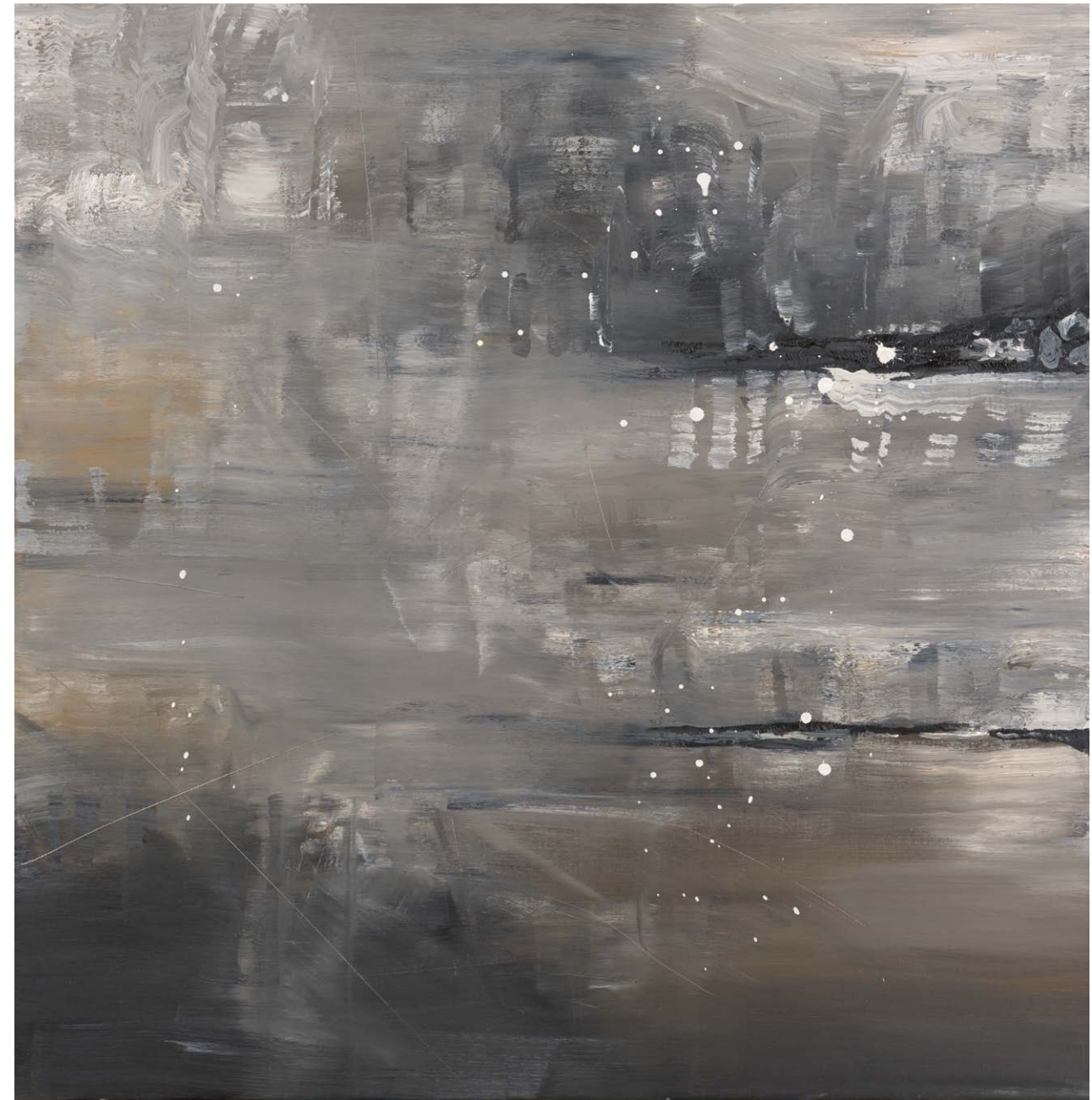
POLA DWURNIK

Pola Dwurnik – artystka wizualna, urodzona w 1979 roku w Warszawie. Główne obszary jej działalności to malarstwo olejne, rysunek w jego wielu odmianach, kolaż oraz działalność wydawnicza i redaktorska. Jest autorką dziewięciu autorskich książek artystycznych, z których siedem to artbooki w całości narysowane przez artystkę. W 2013 roku wydała wielokrotnie nagradzaną dwujęzyczną publikację o interpretowaniu malarstwa: „Dziewczyna na płótnie / Girl on Canvas”, do której współtworzenia zaprosiła ponad trzydziestu autorów z całego świata, m. in.: Olgę Tokarczuk, Marię Poprzęcką, Piotra Lachmanna i in.

W 2022 roku Muzeum Narodowe w Warszawie wspólnie z Krupa Gallery wydało ostatnią powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza „Jedyne wyjście” w komiksowo-rysunkowej interpretacji Poli Dwurnik według scenariusza Wojciecha Sztaby.

Pola Dwurnik jest absolwentką historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (2004). Rysunku, fotografii i malarstwa uczyła się w pracowniach swoich rodziców - Teresy Gierzyńskiej i Edwarda Dwurnika. W latach 2004-2005 stypendystka i rezydentka Laurenz-Haus Stiftung w Bazylei. Kilkakrotnie nagradzana przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. Obrazy i rysunki Poli Dwurnik były pokazywane na wystawach zbiorowych i solowych m. in. w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, Trafostacji Sztuki w Szczecinie, Galeriach BWA w Tarnowie, Kaliszu, Jeleniej Górze, Zielonej Górze i Nowym Sączu, Galerii Arsenał w Białymstoku, HAU2 w Berlinie, Narodowym Muzeum Sztuki XXI wieku MAXXI w Rzymie, Kunsthhaus Baselland w Bazylei, Ausstellungsraum Klingental w Bazylei, Daniel Benjamin Gallery w Londynie i innych.

Prace Poli Dwurnik znajdują się w publicznych kolekcjach Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, Muzeum Współczesnego Wrocław, POLIN w Warszawie, Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej, MCSW Elektrownia w Radomiu, Pałacu Schoena w Sosnowcu, Kolekcji Krupa we Wrocławiu oraz w kolekcjach prywatnych na całym świecie. Obecnie Pola Dwurnik jest reprezentowana przez Krupa Gallery we Wrocławiu. Mieszka i pracuje w Warszawie.



Pola Dwurnik, "Morfologia podłogi", 2015 r., 70 x 70 cm, olej na płótnie - dzięki uprzejmości artystki i Krupa Gallery



Pola Dwurnik, "Morfologia podłogi", 2015 r., 70 x 70 cm, olej na płótnie - dzięki uprzejmości artystki i Krupa Gallery



Pola Dwurnik, "Morfologia podłogi", 2015 r., 70 x 70 cm, olej na płótnie - dzięki uprzejmości artystki i Krupa Gallery



Pola Dwurnik, "Morfologia podłogi", 2015 r., 70 x 70 cm, olej na płótnie - dzięki uprzejmości artystki i Krupa Gallery

JAKUB GLIŃSKI

Jakub Gliński – urodzony w Rzeszowie, mieszka i pracuje w Warszawie. Malarz, performer, artysta audiowizualny, twórca totalny i ekstremalny. Jego inspiracją i domeną działań jest destrukcja, rozkład i cywilizacyjne odpady, a radykalne działania performatywne często pozostawiają widzów w stanie głębokiego szoku. Malarstwo i instalacje tworzy zwykle intuicyjnie, wykorzystując obfitą w gest ekspresji estetykę „Trash and Error”. Szaroniebieska paleta z użyciem aerografu, przenikające się plamy barwne przypominające obdrapane ściany, cytaty wizualne czerpane z murali, popkultury, tatuażu czy rysunków dziecięcych stały się już wyraźnie rozpoznawalnym stylem artysty. Jego działania na wielu polach są bardzo szybką, często podświadomą reakcją na sygnały, które artysta odbiera z otoczenia. Jakub Gliński jest twórcą projektów: SUPER AIDS, Galeria Śmierć Frajerom, Jesus Is A Noise Commander, Jakub Gliński & PURGIST, KURF, Too Emty To Poo, BOOM FOR GABBA, Igenn Xew.



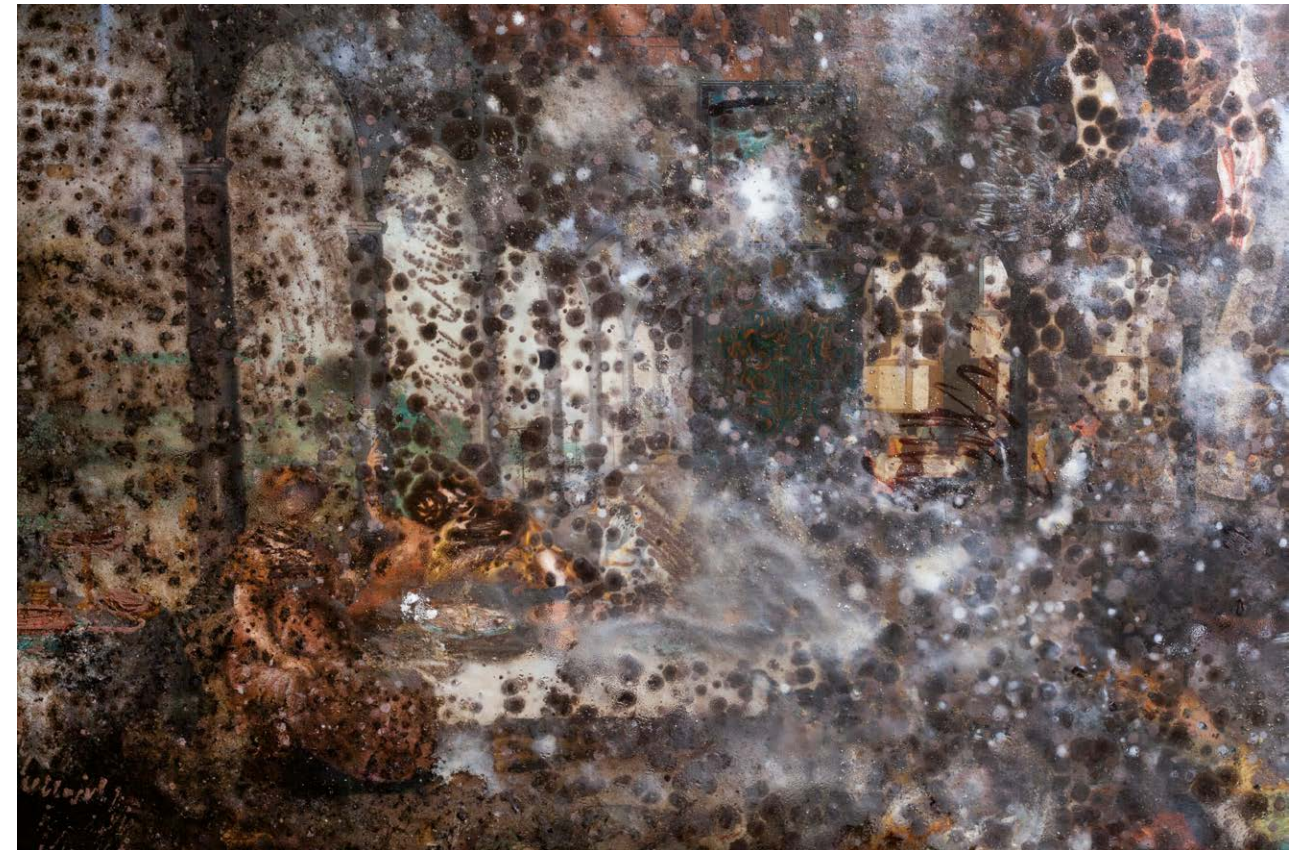
Jakub Gliński, „OVERR OOVER PFEFFER PFEFFER DISRUPTIVE RUPTIVE”, 2023 r., 140 x 120 cm, akryl na płótnie, aerograf, sitodruk
- dzięki uprzejmości artysty i Gunia Nowik Gallery



Jakub Gliński, „NOT DEAD YET”, 2023 r., 140 x 120 cm, akryl na płótnie, aerograf, sitodruk - dzięki uprzejmości artysty i Gunia Nowik Gallery

DIANA LELONEK

Diana Lelonek – polska artystka wizualna, urodzona w 1988 roku, działająca na przecięciu sztuki, aktywizmu i nauki, zajmująca się relacjami człowieka i środowiska. Absolwentka wydziału Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (2014), gdzie ukończyła też Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie, doktorat w zakresie sztuk wizualnych (2019). W swoich pracach odnosi się do relacji ludzkiego i innych gatunków, redefinicji pojęcia Natury. Używa różnych mediów od fotografii, obiektów, instalacji po zielarstwo i produkcję soków. Laureatka wielu nagród m.in. Paszport Polityki (2019), Nagroda Fundacji Vordemberge-Gildewart (2018), Dorothea von Stetten Kunstpreis 2022, Show Off na Miesiącu Fotografii w Krakowie (2014), ReGeneration 3 w Musée de l'Elysée w Szwajcarii (2014), Nominacja do Talentów Trójki (2017), Nominacja do Grand Prix Fotofestiwal (2018). Swoje prace pokazywała m.in. na The Edith-Russ-Haus gallery, Oldenburg; Culturescapes Festival, Bazylea; w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski; Galerii Arsenal, Białystok; Le Musée de l'Elysée, Lozanna; MOCAR, Kraków; Miesiąc Fotografii w Krakowie; Temporary Gallery, Kolonia; Museo Amparo, Meksyk; Tokio Photographic Art Museum; Tallin Art Hall; WRO Biennale; Kunstmuseum Bonn; Tinguely Museum, Bazylea.



Diana Lelonek, z cyklu „Zoe-terapia”, 2015 r., 190 x 140 cm, kopia olejna obrazu „Alegoria smaku” Jana van Brueghla młodszego, porośnięta różnymi gatunkami pleśni - dzięki uprzejmości artystki i Galerii Lokal_30



Diana Lelonek, z cyklu „Zoe-terapia”, 2015 r., 190 x 140 cm, kopia olejna obrazu „Alegoria smaku” Jana van Brueghla młodszego, porośnięta różnymi gatunkami pleśni - dzięki uprzejmości artystki i Galerii Lokal_30



Diana Lelonek, z cyklu „Zoe-terapia”, 2015 r., 190 x 140 cm, kopia olejna obrazu „Alegoria smaku” Jana van Brueghla młodszego, porośnięta różnymi gatunkami pleśni - dzięki uprzejmości artystki i Galerii Lokal_30



Diana Lelonek, z cyklu „Zoe-terapia”, 2015 r., 190 x 140 cm, kopia olejna obrazu „Alegoria smaku” Jana van Brueghla młodszego, porośnięta różnymi gatunkami pleśni - dzięki uprzejmości artystki i Galerii Lokal_30

ANGELIKA MARKUL

Angelika Markul - absolwentka École nationale supérieure des Beaux-Arts w Paryżu (ENS-BA) w pracowni multimediiów Christiana Boltanskiego. Artystka w swojej twórczości łączy rzeźby, obrazy, filmy oraz instalacje w poetycki i niepokojący sposób odnosząc się do groźnych i nieprzewidywalnych sił natury wyzwolonych przez ludzkie działania. Jej praktyka artystyczna zawsze jest zakorzeniona w zainteresowaniu nieznanymi i niebezpiecznymi miejscami. Łącząc fakty z fikcją, a nawet z fantastyką naukową, jej projekty zabrały ją do najbardziej odległych miejsc na świecie (podwodne monumenty u wybrzeży Yonaguni, topniejące lodowce Ziemi Ognistej, odludna pustynia Atacama, skażony Czarnobyl, spustoszona tsunami Fukushima). Pracując najczęściej z naturalnymi materiałami (wosk, skóra, filc, światło) Markul obrazuje niszczycielskie siły, które nas przerażają i równocześnie fascynują, sytuując je poza kulturowymi kategoriami dobra i zła. Markul jest laureatką licznych nagród: Prix MAIF (2017), Prix COAL (2016), SAM Art Project Prize (2013). [źródło Galeria Leto]



Angelika Markul, „Bez tytułu z serii Tierra del Fuego”, 2020 r., 204 x 105 x 13 cm, воск, pigment, aluminium, drewno - dzięki uprzejmości artystki i Galerii LETO, fot. Bartosz Górka



Angelika Markul, „Bez tytułu z serii Tierra del Fuego”, 2020 r., 204 x 105 x 13 cm, wosk, pigment, aluminium, drewno - dzięki uprzejmości artystki i Galerii LETO, fot. Bartosz Górka



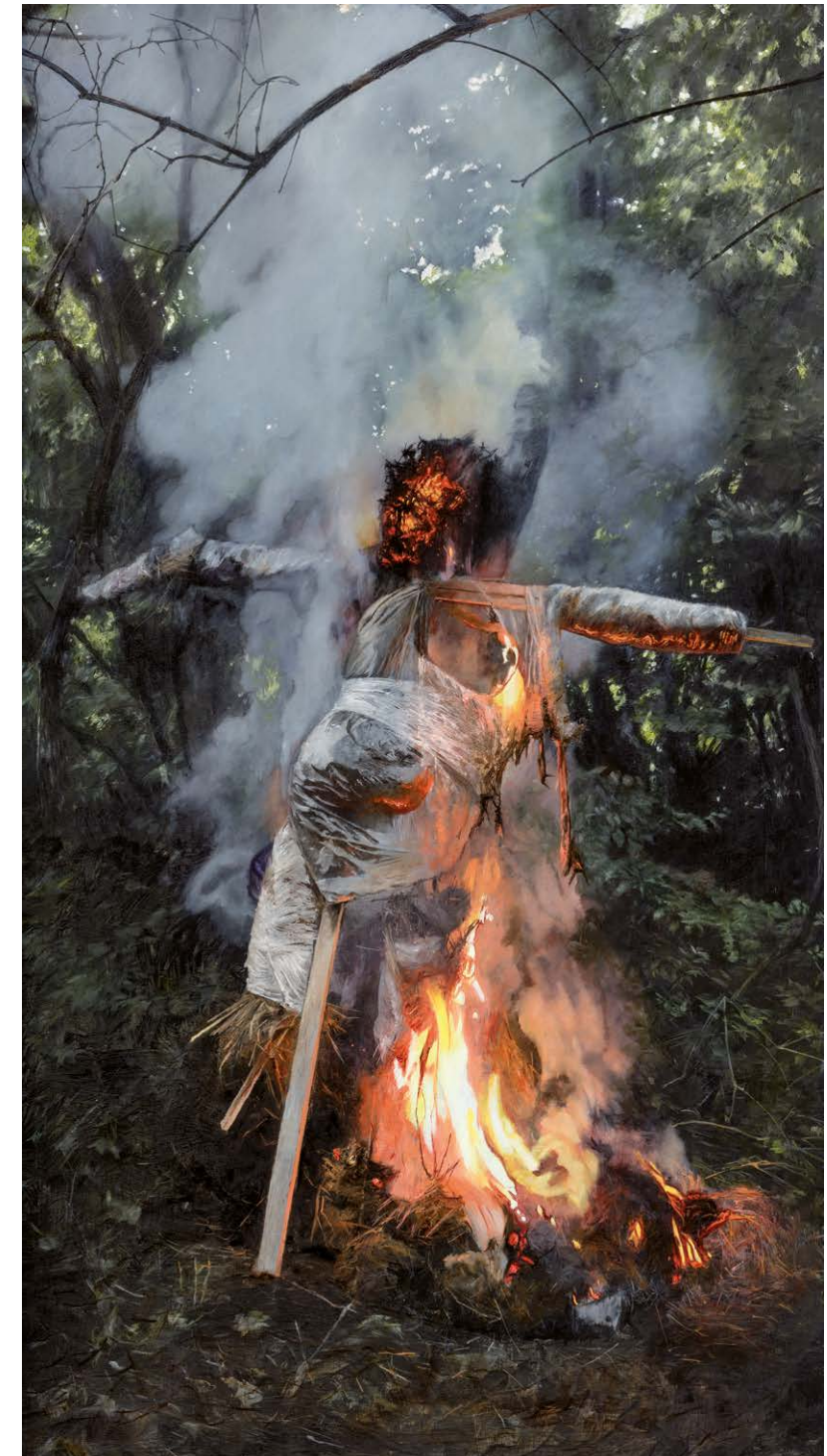
Angelika Markul, „Serce wobec ciała z serii 7306 dni”, 2022 r., 84 x 41 x 34 cm, filc, wosk, pigment - kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości artystki i Galerii LETO, fot. Bartosz Górka

KAROL PALCZAK

Karol Palczak - urodzony w Przemyśle w 1987 r. – artysta wizualny, malarz. Studiował w krakowskiej ASP na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. J. Matuszewskiego. Jest silnie związany ze swoją rodzinną wsią Krzywczą na Podkarpaciu, gdzie mieszka i pracuje. Z tego powodu zyskał nawet żartobliwy przydomek „Rembrandt z Bieszczad”.

Jest laureatem Grand Prix 44. Bielskiej Jesieni (2019) i Grand Prix I Krakowskiego Salonu Sztuki (2018). Nominowany do Paszportu Polityki w kategorii sztuki wizualne (2020). Tworzy kompozycje realistyczne, mocno osadzone w tematyce lokalnej, a jednocześnie o silnym ładunku emocjonalnym. Artysta inspirował się sztuką dawnych mistrzów.

Jak pisał Piotr Sarzyński: „krytycy cenią jego sztukę za wysokie walory warsztatowe oraz za umiejętne łączenie współczesnych obrazów prowincji z nastrojem niepokoju i zagrożenia”. Z kolei jurorka konkursu Bielska Jesień, Beata Ewa Bialecka, tak pisała o obrazach Palczaka: „niewielkie, skromne, o tematyce zwyczajnej, lokalnej, osadzonej w życiu, z pozoru cichej. [...] Obrazy te ukazują realną rzeczywistość i zatrzymują czas mocniej niż fotografia”.



Karol Palczak, „Płonąca kukła”, 2022 r., 76 x 42 cm, olej na blasze galwanizowanej przymocowanej do sklejki - z kolekcji prywatnej Jerzego Milczarka, dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal, fot. Marek Gardulski



Karol Palczak, „Żarzące się drzewo”, 2022 r., 100 x 60 cm, olej na blasze galwanizowanej przymocowanej do sklejki - z kolekcji prywatnej Michała Milczarka, dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal, fot. Marek Gardulski

Organizator wystawy:
Fundacja Rozwoju Społeczeństwa Kreatywnego

Koordynator:
Artur Kos

Inicjatorka pomysłu:
Ewa von Gottberg

Podziękowania:
Fundacja Galerii Foksal
Gunia Nowik Gallery
Krupa Gallery
Galeria LETO
Lokal_30

Projekt graficzny i skład:
Igor Kubik

ORGANIZATOR:



PARTNERZY:



PATRONAT MEDIALNY:



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY

