

Autoreferat

Ad. dr Katarzyna Krzykawska

Katedra Sztuki Krajobrazu

Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

“Twórczość jest jak Twój portret, to rezultat wszystkiego.”

Antonio Lopez

Janette Winterson w swoim tekście w The Guardian zastanawiając się nad miejscem sztuki w życiu pisała, że istnieją jeszcze inne instrumenty w człowieku i wydobywają inne dźwięki niż pełny żołądek, ciepły kąpiel. Dziwimy się im, wprowadzają nas w stany wątpliwości, kwestionowania tego co mamy i czym jesteśmy, w jakiś sposób przeszkadzają żyć w materialnym, racjonalnym, pragmatycznym świecie - wściekają, męczą, odsuwają od prostych, rozumowych planów - ale są. I sztuka uparcie o nich przypomina. Odwraca naszą uwagę od zewnątrz do wewnątrz kierując na zupełnie inny wymiar i inną energię. Czas spędzony ze sztuką, to czas spędzony z samym sobą, bez żadnych trików.¹

Gromadząc dokumentację habilitacyjną nie sposób znowu nie zadać sobie pytań. O to, czemu służy sztuka w życiu artysty, po co wklamy się w ten przecież trudny los, ile jesteśmy w stanie powiedzieć i do kogo trafić z tym przekazem? Kto chce nas słuchać? Jak mówić, żeby być szczerym, ale zrozumianym i nie podążać w stronę łatwego populizmu? Ile w tym logicznej strategii i dyscyplinowania się w nieemocjonalnej wypowiedzi w ramach tzw. konsekwencji twórczej, a ile intuicji, instynktu i emocji? I wreszcie – do czego jesteśmy ostatecznie zmuszeni - dlaczego nasza sztuka jest taka właśnie jaka jest? Skąd wybór takich a nie innych metod, warsztatu, treści? I chociaż się staramy, jak często ta nasza sztuka bywa Sztuką?

Kiedy patrzę na swój zgromadzony dorobek rozum trzeźwo podpowiada, że wybranie jednolitej metody i techniki byłoby bardziej zrozumiałe – ale równocześnie, to po tych kilkunastu latach jest dla mnie jasne, że wybór nawet najbardziej efektywnej strategii artystycznej bez wewnętrznej zgody, bez ciągle odnawianego kontaktu ze swoją wrażliwością – dla mnie jako człowieka i artysty nie jest drogą odpowiednią, i przede wszystkim, nie byłaby drogą moją. Moje rozumienie sztuki jako badania, doświadczania i przeżywania świata skłania mnie do podejmowania ryzyka w szukaniu nowych sposobów wypowiedzi adekwatnych do miejsc, w których lokuję swoje prace i nade wszystko do narracji, którą chcę wizualnie i intelektualnie stworzyć.

Większość mojej pracy artystycznej z ostatnich lat odnosi się do szeroko rozumianego krajobrazu, początkowo widzianego głównie jako natura, potem jako krajobraz mentalny i wyobrażony, w którym człowiek lokuje swoje rozgrywki między Naturą a Kulturą, swoją tożsamość jednostki i członka wspólnoty. Stąd dużą część swojego autoreferatu poświęcam swojemu widzeniu, rozumieniu i odczuwaniu krajobrazu, z którym jako artystka prowadzę dialog. Prace znajdowały swoje miejsce w galeriach, w przestrzeniach publicznych, ale w znakomitej części narracje rozgrywają się w naturalnym środowisku jak pola, lasy, parki. W wyborze prac, które przedstawiam jako dokumentację swojego dorobku artystycznego z ostatnich lat staram się pokazać ciągłość zainteresowania plenerem, ale też inne ważne doświadczenia plastyczne, które wpływały na jego postrzeganie, modyfikowały go i - mam nadzieję – pogłębiały. Pokazuje prace, które uważam za ważne nie tylko dlatego, że dały satysfakcjonujący efekt, ale również te, które były drogą w istotnym procesie.

PEJZAŻ, KRAJOBRAZ I RZEŻBA

Pierwszą inspiracją i źródłem podziwu była dla mnie przyroda.

Starożytni nie uważali czystej natury za zjawisko artystyczne, dopiero imitowanie jej przez człowieka miało szansę stać się sztuką. Hegel i Gadamer twierdzili, że natura staje się nosicielem znaczeń i ma wartość artystyczną, kiedy następuje ingerencja ludzkiej myśli – ducha. To sztuka pozwala człowiekowi zobaczyć wartość i piękno natury, a natura chociaż istnieje niezależnie od sztuki jest w dużym stopniu widziana tak, jak człowiek został nauczony ją widzieć, między innymi poprzez artystyczne interpretacje. Tak więc, artysta nie kopiuje natury, ale pokazuje jej sposób odczuwania. Mało tego, w samym widzeniu, jak pisał Nietzsche, już następuje interpretacja i transfiguracja.

Rzeźba cywilizacji zachodu czerpała z Natury materiały i inspiracje, ale eksponowana była przede wszystkim w kontekście architektury. Plenerem, w naszym dzisiejszym rozumieniu, przez długi czas była przestrzeń zaprojektowanego ogrodu czy parku, w którym rzeźbiona bryła i jej układy miały swoje wytyczone miejsca. Znaczącą zmianę w tej kwestii zapoczątkował zrodzony w połowie ubiegłego stulecia ruch Land Artu, który ziemię/planetę traktował jak materiał rzeźbiarski. Ten ruch artystyczny piętnował komercyjny i instytucjonalny charakter sztuki, odwoływał się do zaburzonej świadomości naszego współuczestnictwa w środowisku, do ducha miejsca i materiału, wartości pracy jako rozmowy z Naturą. W kolejnych dekadach dwudziestego wieku powstawały kolejne filozofie i praktyki artystyczne gloryfikujące siłę kontaktu człowieka z przyrodą (Nature Art, Environmental Art). Postulaty Smithsona i jego kontynuatorów oraz ich materialne efekty rzeczywiście wpłynęły znacząco na percepcję sztuki i jej roli, ale równocześnie miały wymierny wpływ na gospodarkę przestrzenną, architekturę krajobrazu, myślenie o parku i ogrodzie. Słowem, miały bezpośredni wpływ, przynajmniej w kręgu specjalistów, na widzenie i rozumienie działalności człowieka w krajobrazie współcześnie. Większość prac Land Art-u, Nature Art-u znamy z dokumentacji fotograficznej i te – wbrew pierwotnym intencjom – funkcjonują w komercyjnym świecie galerii. Efemeryczność prac artystycznych w naturze wzmocniła rolę fotografii i video, jako dokumentu. Jest mi o to tyle bliskie, że wiele moich realizacji istnieje już tylko w formie dokumentacji.

Po ukończeniu akademii moje zainteresowania dosyć szybko skierowały się w stronę sztuki w Naturze. W ostatnich piętnastu latach uczestniczyłam w prawie trzydziestu spotkaniach plenerowych, na których w parkach (Arboretum Bolestraszyce, Arboretum Rogów, Uniwersytecki Ogród Botaniczny we Lwowie, Ogród Botaniczny w Kijowie), skwerach i placach miejskich (Bielsko – Biała, Tarnobrzeg, Rudnik nad Sanem, Wilno, Kielce, Hamburg) oraz w przestrzeniach przyrody (las Zapustka k. Strzyżawy, pola wsi Harbutowice, pola wsi Rodaki, Bukowina Tatrzańska, Podlaski Przełom Bugu) kontemlowałam Naturę, współpracowałam z nią i zmagalam się artystycznie z jej trudnym sąsiedztwem.

Początkowo moje prace odwoływały się do tradycji Nature Art, Environment Art zarówno przez fakt instalowania prac w pejzażu, jak również przez korzystanie z materiałów naturalnych. Prace te w większości miały charakter krótkoterminowych, efemerycznych działań wtapiających się stopniowo w naturę („Palcem po wodzie“), albo usuwanych przeze mnie po „wybrzmieniu“, kiedy w mojej ocenie stawały się już nieme („Zmarszczka dla A.G.“). Materiały, których używałam to drewno, gałęzie, wiklina, liście, papier, później coraz częściej w kombinacjach z materiałami trwałymi. Dosyć szybko odczułam, że energia tkanki wyseparowanej z przyrody i przeniesionej do wnętrza działa dużo silniej i przekazuje informacje inne niż w swoim naturalnym świecie. Idąc tą drogą myślenia, powstało kilka wystaw i prac, które konfrontują organiczny materiał i formę ze sterylnym otoczeniem galerii (Prawa półkula; Maria, córka Anny; Jaka brzoźka, taka skórka, jaka matka taka córka; Pewnego popołudnia).

Bezpośrednią konsekwencją tego było szukanie większych kontrastów w materiale i formie w realizacjach w przyrodzie. Z czasem, skupiałam się na poszerzeniu warstw odbioru treści pracy tak, żeby rozmowa wizualno - intelektualna z oglądającym dawała szansę na więcej elementów niedopowiedzeń, ironii, czy żartu; żeby rozmowa ta wytrącała z bezpiecznych, utartych skojarzeń i interpretacji.

CHWAST I KICZ

„Auch das unnatürlichste is Natur“ (również nienaturalne jest naturą)²

Goethe

Zastanawiając się nad zależnością sztucznego od naturalnego w przyrodzie i kulturze analizowałam w swoich tekstach towarzyszących pracy doktorskiej – zaskakująco podobne - pojęcia chwastu w ogrodzie i kiczu w kulturze.³ Jak zauważył Andrzej Kostołowski:

„(...)problem chwastu obnaża zasadę akceptacji lub odrzucenia w danym układzie; obrazuje dosłownie i metaforycznie grę między naturalnym i kulturalnym, stosownym i niepożądanym. Chwast, podobnie jak kicz jest nierozzerwalnie związany z kulturową działalnością człowieka, z irracjonalnością racjonalnego kształtowania tego, co pożyteczne, dobre i piękne.“

„Chwast to roślina o wewnętrznej dyspozycji znalezienia się w miejscu niewłaściwym“⁴

C. Taxter

Efekt przesytu, nadprodukcji prowadzi czasem do pozbywania się niewygodnych już elementów, wyrzucania ich poza zbiór tego co aktualnie dobre i piękne. Pokrzywa w jednym ogrodzie będzie usuwana jako szkodnik, w innym pieczętowiecie zbierana jako zioło lecznicze. Mechanizm odrzucenia poza akceptowalny kulturowo zbiór dotyczy zarówno obiektów jak i wyobrażeń wytwarzanych przez człowieka. Taki tok myślenia wokół relacji naturalnego i sztucznego wpłynął znacząco zarówno na dobór materiałów jak i konstruowanie idei moich kolejnych prac. W tym czasie było dla mnie w pewnym sensie „wyzwoleniem się“ od wewnętrznego nakazu działania materiałami naturalnymi i pomoc w innym rozumieniu pracy w Naturze i z naturą. Jak wydaje mi się z perspektywy czasu – ten zabieg formalno- ideowy okazał się być silniejszy dla pokazania wielowarstwowych rozgrywek człowieka z przyrodą, bardziej adekwatny do moich poszukiwań artystycznych i wrażliwości. W pewnym sensie uwarunkował on kolejne kroki na mojej drodze.

Celowo zaczęłam wykorzystywać fabryczne, masowe produkty „kultury“, które rażą swoją naiwną imitacją natury, ale to do niej wciąż się odnoszą: figury ogrodowe, plastikowe zwierzątka – zabawki, sztuczne kamienie. W instalacjach rozgrywających się w plenerze i w rzeźbach z gałęzi, drewna pojawiały się takie implanty, cytaty z kultury masowej („Zabliźnienie. Las“, 2008; „Stones“, 2009; „Wyspy“, 2010 „Private Horizontal Line“, 2010).

Na pewno symptomatyczną i mocno cechującą następne działania była praca „Zabliźnienie. Las“ powstała jako część artystycznej pracy doktorskiej. Tam po raz pierwszy z pewną nonszalancją zdecydowałam się na przeciwstawienie się światu przyrody plastikowymi elementami: figury kiczowatych krasnali ogrodowych pomalowałam na biało, odwołując się w pewien sposób do klasyki, ale nade wszystko szukając kontrastu do otaczającego, żywego świata przyrody. Biel scaliła stuelementową grupę krasnali ustawionych w dolinie imponującego dostojnym pięknem bukowego lasu i dodatkowo nawiązała do rozkwitnionych w poszyciu białych zawilców.

Istotna tu była też antropomorficzna przewrotność postaci krasnoludka - istoty powołanej do egzystencji przez człowieka na swoje podobieństwo a zawieszanej między światem ludzkim a światem natury. Ten flirt z kiczem w postaci krasnali toczył się równoległe do pracy w plenerze. Może i stał się na jakiś czas małą pułapką, bycia kojarzonej jako „ta pani od krasnali“. Z drugiej strony, co uważam za cenne dla swojego rozwoju artystycznego, był to czas badania możliwości uniesienia różnych treści w stosunkowo podobnej formie.

HISTORIE KRASNALEM OPOWIEDZIANE - ĆWICZENIA Z POJEMNOŚCI FORMY

Grupa seryjnie produkowanych krasnali przywoływała formy popularne w codziennym życiu. Zarówno bylejakość, nieszlachetność materiału jak i sam charakter brył igrały z brzydotą, którą nazwałabym „powszechną“; tą brzydotą niechętnie widzianą w sztuce, ale natrętnie pojawiającą się w codzienności. To brzydkie było dla mnie pociągające jako coś, w czym wyczuwałam nośnik nieoczywistych prawd.

Plastikowe krasnale pokazały mi atrakcyjną cechę kiczu jaką jest szybkość i emocjonalność reakcji widza. Zawsze pojawiały się żywe reakcje ze strony oglądających zwykłych przechodniów, ale równocześnie bardziej

wnikliwi odbiorcy przedzierali się przez kolejne warstwy informacji i podejmowali grę ze znaczeniami, które się stopniowo odstaniały. Muszę przyznać, że tej błyskawicznej reakcji emocjonalnej połączonej z następującą dopiero po niej analizą intelektualną brakowało mi we wcześniejszych moich pracach, które ja sama uważałam za warsztatowo bardziej dopracowane w rozumieniu rzeźby klasycznej. Drażąc idee krasnala jako wymyślonego przez człowieka łącznika między światem ludzkim i natury, jego bajkowe konotacje, ale nade wszystko jego związki z wyhodowaną przez klasę średnią tęsknotą za tanim, czy wręcz bezpłatnym, bezproblemowym pomocnikiem - wykorzystywałam figury krasnali w kolejnych realizacjach artystycznych wcielając w niego różne znaczenia ideowe.

Jako posiadaczka setki białych krasnali byłam kilkakrotnie proszona przez galerie do zaaranżowania przestrzeni wystawy wewnątrz (BWA Ostrowiec, wystawa „Różne historie“, 2011), albo na zewnątrz (Kielce, Plac Artystów, instalacja „Bajki dla dorosłych“, 2011). Z kilku realizacji, trzy wcielenia krasnala widzę jako ważne i efektywne w uniesieniu ważnych treści.

W pracy pt. „Biało. Syberia“ (2009) użyłam grupę białych figur w zimowym, śnieżnym pejzażu z dramatycznym, burzowym niebem. Powstała praca dla mnie ważna nie tylko przez swoją atrakcyjność wizualną, ale i poprzez odkrycie raz jeszcze narracyjnego, głęboko symbolicznego charakteru pejzażu, zwłaszcza rodzimego pejzażu polskiego naszpikowanego historią narodową i związaną z nią ikonografią polskiej sztuki. Białe postacie (nawet bezmyślnie uśmiechające się krasnale) ustawione w śniegu, w wędrownicy po surowym zimowym potęgu ziemi zyskiwały pewną dostojność i powagę przywołującą historię syberyjskich skazańców. Figury krasnali zrosłe przez jednolitość koloru z ziemią urastały do metafory wędrownicy ludzkiej w ogóle, ale kontekst polskiego dramatyizmu dodatkowo wzmacniał ten wyraz. Dla mnie jako osoby nie bez znaczenia pozostał fakt, że pejzaż, w którym ustawiłam figury to ziemia mojej rodziny dziedziczona od kilku pokoleń. Ta nuta przynależności do ziemi, ludzi, krajobrazu ojczyźnianego i jego kulturowych wyobrażeń będzie brzmiała coraz mocniej w późniejszych pracach.

Drugie istotne doświadczenie związane było z sytuacją zgoła inną, ale również miejsce, jego historia i tożsamość były tutaj kluczowe dla zbudowania idei pracy. Na zaproszenie niemieckiej grupy Kioer we współpracy z Waldemarem Sulewskim przedstawiłam projekt instalacji Import/Export dla dzielnicy miasta Hamburg. Teren, na którym miała zaistnieć praca w czasach drugiej wojny światowej był obszarem przymusowego obozu pracy dla młodzieży ze wschodniej Europy, w którym ze względu na bliskość słynnej fabryki produkującej samoloty i osprzęt lotniczy więźniowie zajmowali się kamuflażem obiektów wojskowych. Pierwszą pracą jaką zaproponowałam była instalacja „Ogródek“, w której przed domami byłych zarządców ustawiam pozornie idylliczną, mieszczańską kompozycję z kwiatów i krasnali, taką, jaką widuje się przy współczesnych niemieckich domach, z tym, że krasnale krzątające się przy kwiatkach miały mieć ubranie w obozowe pasiaki. Organizatorzy poprosili o inny projekt. Praca „Ogródek“ została upubliczniona dopiero kilka lat później w przestrzeni warszawskiej galerii XX1 przy okazji wystawy indywidualnej „Confiserie Polonaise“ (2013). Na terenie Hamburga ostatecznie zgodzono się na zamontowanie pracy „Import/Eksport. Camouflage“, w której kilkanaście plastikowych krasnali pomalowałam w taki sposób, aby wizualnie zniknęły w wybranych miejscach w otoczeniu architektury dzielnicy. Kamuflaż został tu zaaplikowany podwójnie – raz, jako nawiązanie do zadań przymusowych pracowników i dwa, jako sposób ukrycia niechlubnej historii wykorzystywania pracy „nieważnych“ więźniów z Europy Wschodniej (w ideologii nazistowskiej Słowianie mieli stanowić siłę roboczą dla Rzeszy). Dodatkowe skojarzenia pogłębiał fakt, że takimi właśnie krasnalami usłane były po otwarciu granic drogi przygraniczne między Polską i Niemcami a figurki ogrodowe stanowiły jedno z pierwszych obiektów handlu z naszym zachodnim sąsiadem.

Niedługo potem, wykorzystałam motyw kamuflażu krasnali w okolicach granicy z Ukrainą, w Arboretum Bolestraszyce. Tam dwa krasnale, jeden pomalowany we wzór kamuflażu wojska polskiego i drugi – we wzór kamuflażu wojska ukraińskiego czają się w zaroślach, prawie niewidoczne. Ideę krasnala jako pracownika o niejasnym statusie społecznym zaaplikowałam w instalacji „Bajki dla dorosłych“ na kieleckim Placu Artystów zaproszona przez kieleckie BWA. Otwarcie mojej instalacji miało miejsce w Dzień Dziecka, stąd tytuł nadany pracy. Na jednym z głównych placów miasta ustawiłam w formie pochodu grupę krasnali z napisami w kilku językach „praca na czarno“.

W trzeciej odsłonie w galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim na wystawie indywidualnej „Różne historie“; krasnale ustawione na żywej trawie w podobnej grupie, ale w towarzystwie schizofrenicznej białej dziewczynki

bez twarzy znajdują w takim zestawieniu wyraz bajkowo - psychodeliczny. Nieco podobną ekspresję można odczuć w pracy „Trudne przypadki”, gdzie łączę ze sobą kiczowate, plastikowe krasnale z wypchanymi zwierzętami - jeleniami z kolekcji łowczego.

GALERIA JAKO MIEJSCE PRZENIESIENIA PEJZAŻU

Tłó żywej natury w przeciwieństwie do sterylnych białych ścian galerii to sąsiedztwo bardzo wymagające, zwłaszcza dla prac, których materiał jest ukształtowany bezpośrednio przez naturę. W swoich wystawach kilkakrotnie przenosiłam elementy zapożyczone bezpośrednio z przyrody do galerii (gałęzie, liście, kolce), ale i „żywy” materiał: trawę, kwiaty.

Z perspektywy czasu widzę, że aranżowanie przestrzeni moich wystaw w galerii przypomina kompozycje organiczne: archipelagi, narośla, mapy.

W pracach wieloelementowych, pojedynczy element jest nie identyczny, ale w pewnym sensie powtarzalny jako przynależny do tej samej rodziny. Każda kolejna aranżacja jest odmienna. Jedna wystawa to w moim przypadku często jedna instalacja, która zawłaszcza całą galerię.

Pozornie są to układy przypadkowe i intuicyjne, ale w zależności od właściwości miejsca muszą cechować się wewnętrzną logiką, żeby wpisać się w daną przestrzeń (Wyspy, Confiserie Polonaise). Kilka wystaw ma charakter rysunku przestrzennymi elementami, które rzucone na ściany galerii załamują statykę pionowych, białych powierzchni („D#4213D”). Często przestrzeń zagospodarowana jest tak, jakby odwoływała się do doświadczenia „bycia w krajobrazie”. W instalacji „Prywatna linia horyzontu” sznury połączonych drobnych gałązek unoszone przez napętnione helem balony falowały po pomieszczeniu czułe na każdy ruch i oddech człowieka. Ruchomy rysunek linii wznosił się, zmieniał pozycje, rozrywał, żeby po kilkunastu godzinach zmęczony położyć się miękko na podłodze.

Motyw przestrzennej linii w galerii, która rozpiera jej granice, szuka siły organicznych narośli jak ekspresji gestu ludzkiej ręki pojawia się w instalacji ABRh+ w kieleckiej galerii XS w styczniu 2010 roku. Tutaj budulcem całej kompozycji i nośnikiem informacji są kwiaty maku, ale już te nie z Natury a te wytworzone przez kulturę – wykonane wspólnie z mamą i ciocią papierowe kwiaty, którymi dekoruje się święte obrazy i kapliczki. Bardzo zależało mi w tej pracy na zazębieniu kilku warstw skojarzeniowych związanych z makiem: symbolu przelewu krwi, jego psychodelicznych właściwości i konotacji z ludowym zdobnictwem. Rok później, na zaproszenie galerii XX1 w Warszawie zbudowałam wystawę z tych samych maków, ale ze wzmocnionym przekazem kakofonii symboli. Spływający czerwony kolor maków nabrał większego dramatyizmu w klaustrofobicznym pomieszczeniu bez okna. Przy kwiatkach pojawiły się plastikowe muchy, którym towarzyszył dźwięk natrętnego bzyczenia. Zarysowało się tutaj już bardzo wyraźnie poczucie przynależności do lokalnej polskiej wspólnoty kulturowej i świadomość jej wpływu na kreowanie specyficznej duchowości warunkującej postrzeganie świata. Tytuł wystawy „D#4213D” to kod kolorystyczny czerwieni polskiej flagi.

OD PEJZAŻU RODZIMEGO DO KRAJOBRAZU MENTALNEGO

Suma dotychczasowych doświadczeń, praca w naturze i budowanie swojej wypowiedzi w galeriach, podróże, literatura, współpraca z architektami krajobrazu, i zapewne wiele innych czynników uformowały moje spojrzenie na przestrzeń krajobrazu po którym się poruszam jako człowiek i rzeźbiarz, którego jestem częścią, i na który staram się patrzeć z nieustającą uważnością.

Kiedy przyjeżdżam w rodzinne strony, podążam znanymi ścieżkami po pagórkach i polach swoich jurajskich okolic powtarzając te same ulubione, rytualne już trasy - o różnych porach dnia, roku i w różnych okresach swojego życia - widoki, które widzę i których doświadczam nie są takie same. Spojrzenia poprzez to, czego się dowiedziałam, co przeżyłam i czego nauczyli mnie inni zmieniają bodźce i informacje, którymi ten krajobraz do mnie przemawia. Na pierwszym miejscu jest to odbiór uniwersalny, istoty, która jest częścią świata. W krajobrazie przyrodniczym i jego archetypach wyczuwam pierwotny i fundamentalny obszar sacrum, a kontakt z nim uświadamia mi duchową naturę człowieka. Świadomość tego pozwala na czerpanie i wymianę energii. Patrzę na krajobraz jako człowiek- jego

użytkownik i równocześnie składnik i jako rzeźbiarz - na rozłożenie brył w przestrzeni, dominanty, rytmy, struktury, faktury, detale. Potem idą spojrzenia związane z obszarami wiedzy: patrząc oczami architekta krajobrazu przemierzając te same ścieżki widzę ukształtowanie terenu, wnętrza krajobrazowe, spacerując z ornitologiem widzę i słyszę siedliska ptaków, z leśniczym gatunki drzew i ich własności itd. Na to nakłada się jeszcze klisza historii i kultury tych obszarów: zarysy struktury łowieckiej osady królewskiej, potem wsi pańszczyźnianej i miejsca wpisanego w cały ciąg burzliwej historii narodu, który te ziemie zamieszkiwał. Przyglądając się tym krętym, malowniczym polnym dróżką nie mogę nie widzieć w nich śladów pokoleń i scenerii, w których przebywali przywiązani miłością, albo dekretem pańszczyźnianym, albo wichrami powstań i wojen czy zwyczajnie trasą podróży. Wreszcie, nie jestem już w stanie nie widzieć mojego ulubionego kawałka ziemi poprzez pryzmat sztuki. W dalekim widoku ze starymi wierzbami odnajduję angielskie osiemnastowieczne malarstwo pejzażowe; w wiosennym równo zaoranym polu obrazy Modriana, w wapiennych skałkach w rozłożystej niecce scenografię obrazów Breugla i film Lecha Majewskiego, kręcony kiedyś nieopodal.

„(...) uczymy się postrzegać piękno w przyrodzie wiedzeni okiem i twórczością artysty”, „nie możemy patrzeć na przyrodę inaczej niż oczami ludzi doświadczonych i wychowanych w pewnej kulturze artystycznej”⁵

Hans Georg Gadamer

Są też kolejne warstwy. Bo czasami dajemy się nabrać; patrzymy na spokojny, łagodny pejzaż, podziwiamy odległe widoki, rytm drzew, grę światła, szmer traw. Zaraz potem dowiadujemy się, że w lesie opodal zgładzono partyzantów, ukrywano Żydów, zgwałcono kobiety....To nieporuszenie przyrody przeszywa wtedy swoją obojętnością; wydaje się ona być tylko sceną, która przyjmuje kolejne scenopisy spraw ludzkich. Polskie krajobrazy, jak wiele innych obszarów Europy, tracą swoją niewinność kiedy nałożymy na nie klisze dramatycznych wydarzeń, których były cichymi świadkami. Takie zderzenie sielankowych widoków ze świadomością ukrytą w nich dawnych dramatów zmienia odczuwanie krajobrazu; przestaje on być tylko łagodną przyrodą, a staje się krajobrazem pamięci, dumy, wstydu i całej gamy odczuć. Jak pisał Tim Endersor, jesteśmy bardziej niż przypuszczamy uwikłani w ikonografię krajobrazu narodowego, naładowanego symbolami literackimi i filmowymi skojarzeniami; krajobraz jest również przynależny do pewnej narracji typowej dla tożsamości ojczyzny wyobrażonej.⁶ Natychmiast wyłaniają się znaczenia ideologiczne, narodowe, klasowe, ekonomiczne itd.

Zjawisko, jak wydawać by się mogło, pierwotne i uniwersalne jakim jest pejzaż, zmieniony działalnością i obecnością człowieka w krajobraz nie jest zjawiskiem pozbawionym elementów manipulacji i wpływów propagandy. Wpisując się jeszcze niedawno w narodową tożsamość obraz lasów, pól ze stogami siana, dróg z alejami wierzb, przydrożnych kapliczek, drewnianych dworców i domów jest bardziej żywy z naszej wyobraźni i wspomnieniach niż w dzisiejszym kraju. Dezaktualizacja następuje nie tylko z czasem i zmianami związanymi z gospodarką przestrzenną. Całkiem bezpośredni wpływ na zbiorowe imaginarium krajobrazu ojczystego ma ustrój i interes polityczny, obyczajowość, religia i wyznawane wartości. I nawet krajobraz jest narzędziem manipulacji czy propagandy. W latach osiemdziesiątych, kiedy jako dziecko pobierałam nauki w szkole, zawsze dziwiło mnie przedstawianie typowo polskiego pejzażu na plakatach turystycznych, albo reklamujących festiwale Chopinowskie jako niziny z wierzbami. Dla dziecka urodzonego na skraju Jury Krakowsko – Częstochowskiej rodzimym pejzażem małej ojczyzny były pagórki i skałki. W jednym z felietonów Łukasza Górczyca znalazłam to wspomnienie o wierzbie polskiej przy analizie fotografii Krzysztofa Erbele, która przedstawia Świątynię Opatrzności, krzyż i brzozę.⁷ Może widoczne na zdjęciu drzewo to nie brzoza, ale krytyk wiedziony aktualną, dynamiczną debatą społeczną w Polsce nie mógł w tym drzewie zobaczyć nic innego jak tylko brzozę. To bardzo interesująca obserwacja, jak dyskusje i emocje związane z katastrofą w Smoleńsku wpłynęły na „ważność” i siłę symboliczną brzozy. Czy stała się ona w naszej dekadzie bardziej polska od wierzy?

Wywodzące się epoki romantyzmu utożsamianie się bohatera z pejzażem jako obrazem wewnętrznych uczuć pokazuje jaki ma on ogromny potencjał w przekazie emocji. Krajobraz jest więc również obrazem emocjonalnym, mentalnym i krajobrazem nasyconym paletą wyobrażeń wspólnot kulturowo-narodowych. I nie sposób zrozumieć go samym rozumem. Takie sytuacje graniczne bardzo mnie pociągają; racjonalne rozpoznanie zjawiska jest niemożliwe, dopiero emocje (które są ładunkiem informacji niebezpośrednich) dają głębszy wgląd, docierają do niekontrolowanych a nawet nieświadomych obszarów, dopełniają odbiór. Jest to również w moim rozumieniu sposób połączenie materii i ducha, który znajdujemy w sztuce.

MELANCHOLIA POLSKA

„Melancholia (...)Kryje ona w sobie radość doprowadzoną do połowy i w połowie skazaną na przestoczenie w egzystencjalny smutek. (...)Melancholia rodzi się z konkretnej porażki, jednej lub wielu. (...) Świat melancholii jest podzielony na dwie zasadniczo różne przestrzenie: górną, idealną i utopijną, oraz dolną, codzienną i prozaiczną.(...) Twórczym warunkiem melancholii jest bogactwo wyobraźni. Dzięki niej oddycha się i przez nią jednocześnie cierpi.”⁸

Józef Tischner „Chochoł sarmackiej melancholii“ w: Hawaikum

„Nasza rzeczywistość i codzienność jest błotnista, żytńio – polna, dąbrowna, kniejowa, rozjeżdżona, ciemna, śniego – chłupna.”⁹

Ziemowit Szczerek „Polskie kolonie zamorskie“ w: Hawaikum

Dużo podróżowałam w ostatnich 15 latach. Były to kilkumiesięczne wyjazdy do Ameryk, jak i krótsze w różne miejsca wschodniej, zachodniej Europy, Euroazji, Afryki. Wreszcie były to cotygodniowe dystanse między Krakowem a Kielcami, Kielcami a Warszawą; a za oknem pociągu lub samochodu przesuwały się filmy ze zmieniającym się pejzażem. Obserwowałam kolejne i kolejne przekształcenia tego skomplikowanego organizmu, jakim jest krajobraz polski; ustawiczne budowy, rozbudowy, wyburzanie, kolorowanie, wstawianie, wycinanie ... We wszystkim tym sporo jeszcze niedostatku przykrywanego blichtrzem i coraz więcej kontrastów, a z drugiej strony zachwycające potacie przyrody niezagospodarowanej, czasem niemal dzikiej, czasem dramatycznej, która tworzyła i tworzy tła dla wielkich wydarzeń historycznych i codziennych rodzajowych scenek, albo dla pojawiających się znienacka wielkich reklam cywilizacji do kupienia. Wszystko to daje poczucie jakiegoś dziwnego obrazu wybujałej wyobraźni, nieporadności i melancholii, która jak pisał Gombrowicz „na tych równinach otwartych na wszystkie wiatry“, „pod niebem omdlewającej, kończącej się Europy“ wylewa się z widoków i ludzi. Kiedy wracam z pobytów zagranicznych przez chwilę to wszystko widzę jakoś jaskrawiej, mój kraj mnie zadziwia od nowa. Ale po kilku dniach jestem już absolutnie wtopiona w tę rzeczywistość, bo to rzeczywistość, w której wyrosłam i do której bezustannie się odnoszę.

Od dłuższego już czasu odczuwałam napięcia związane z tym skomplikowanym organizmem jakim jest moja rodzina wpisana w mój kraj z ustawicznymi dyskusjami o historii i jej nowych odsłonach; silnie odbierałam to zmieszanie „wysokiego“, idealistycznego, dumnego z prozaicznym, zawistnym, codziennym – i ta potrzeba „przerobienia“, przefiltrowania tego przez twórczość wyrosła sama. Od tematów o bardziej uniwersalnym przekazie moje zainteresowanie przesunęło się w stronę treści nawiązujących do mojego pochodzenia, krajobrazu fizycznego i mentalnego kraju, w którym żyję. Muszę przyznać, że nie był to proces racjonalnie zaplanowany i nie byłabym w stanie przewidzieć, kiedy pierwszy raz zdecydowanie odniosłam się do polskiej „sytuacji“, („Biało/ Syberia“, 2009, AbRh+, 2010, D#4213D, 2011), że tematy związane z pojęciem „narodowego“ staną się za kilka lat „gorące“.

Moja aktywność artystyczna w ostatnich latach ma cechy sztuki zaangażowanej, ale moim językiem nigdy nie był bezpośredni protest, szokowanie i szukanie sytuacji głośnych medialnie. Prace te nie uzurpują sobie prawa do wypowiedzi o charakterze stricte politycznym, chociaż w pewnym stopniu muszą się o nią otrzeć. Obdarcie symboli z racjonalnego oglądu i pokazuje siłę ich emocjonalnej wymowy, która zwykle góruje nad rozumem w poczuciu przynależności do wspólnoty narodowej. Z całą pewnością w tle pojawia się literatura, na której wychowywano pokolenia: dylematy poezji romantyków i podnoszona przez nich niespójność w osobie Polaka, zwłaszcza u Słowackiego i Norwida. I dalej, młodopolskie chochole tańce i inteligencko-chłopskie rozprawy Wyspiańskiego; mitologizujący historię Sienkiewicz, realistyczny Żeromski i gombrowiczowska „polska gęba“. Wreszcie współcześni intelektualiści, z których wymienię dla mnie w tej kwestii najważniejszych: Marię Janion, Przemysława Czaplińskiego i Andrzeja Ledera.

Staram się szukać poetyckich figur metaforycznych przełożonych na język wizualny. Istotne jest dla mnie, ażeby praca była atrakcyjna wizualnie, jeżeli nie piękna w kategoriach estetyki, to jednak taka, w której bodźce wizualne czy sensualne byłyby ważnym początkiem dostania się do jej pełnej zawartości: formy i treści.

Próby dialogu ze złożonością pojęcia krajobrazu w rodzimej przyrodzie, kulturze, państwie pojawiają się w kilku moich pracach. Za jedną z pierwszych w tym duchu uważam „Biało/Syberiadę“(2009), w której pojawiły się najważniejsze cechy mające wpływ na późniejsze realizacje: wprowadzenie gotowego, sztucznego elementu i zmiana

jego widzenia oraz wymowy, wykorzystanie słowa – tytułu jako wytrychu otwierającego nowy pakiet skojarzeń, podważanie utartych „pewników“ w określaniu tego, co piękne, co brzydkie; co wzniosłe, co tandetne. Bardziej dosłowne cechy narodowe noszą instalacje „ABRh+“ i „D#4213D, w których używam mocnych symboli - czerwieni koloru flagi polskiej w kombinacji z motywem maku zapętlającym ludowe motywy papierowych kwiatów, wątki literackie i halucynogenne właściwości rośliny. Dla prac „Koł a sprawa polska“, „Borderline“, „Huśtawka“ temat krajobrazu narodowego imaginarium jest głównym pionem. W tych realizacjach podjęłam decyzję o wprowadzeniu akcji, fizycznej obecności i performatywnego działania, które dopełniają i wzmacniają narracje. Krajobraz jest tu równoległym statycznym składnikiem pracy jako konkretne miejsce w przestrzeni, w które wpisuję obiekty, i jest też formą żywej scenografii, w której rozgrywa się akcja.

W ostatnich realizacjach w plenerze łączę, tu cytuję z Tischnera: „dwie zasadniczo różne przestrzenie: górną, idealną i utopijną, oraz dolną, codzienną i prozaiczną“. Te przestrzenie górne, to w moim rozumieniu treści dzieła: mity i etosy narodowe; w rozumieniu materii rzeźbiarskiej: szlachetność naturalnego pejzażu i zaczerpniętego z niego materiału. Przestrzenie codzienne i prozaiczne jako treści dzieła widzę w nadużyciach wspólnych symboli i duchów narodowych, w nieumiarkowaniu i wykoślawianiu najlepszych nawet tradycji, w kompleksach pochodzenia wiejskiego, w udawanym patosie, bylejąkości i umiłowaniu blichtru. Przełożenie tego prozaicznego, dysonansowego dźwięku próbuję znaleźć w materii rzeźbiarskiej zarówno w samym materiale i jego ekspresji, jak i w formie: plastikowy koł – atrapa muzealna w pejzażu („Koł a sprawa polska“), stare, wypracowane, wiejskie narzędzia rolnicze pomalowane efekciarskim, świecącym pigmentem („Borderline“), bzyzące, plastikowe muchy przy ręcznie wykonanych przez Koło Gospodyń Wiejskich papierowych makach.

Być może właśnie to zaplątanie sacrum i profanum, największych możliwych aspiracji z szarą codziennością pociąga mnie w krajobrazie mojego kraju najbardziej. Tak odczuwam życie w Polsce, ale i szerzej - podobnie widzę prawdę o kondycji człowieka i kondycji sztuki, szczególnie współczesnej. Zgadzam się z przepowiedniami Jerzego Ludwińskiego, że sztuka współczesna coraz bardziej przenika i zlewa się z życiem.

PRACE WYBRANE JAKO DZIEŁO HABILITACYJNE: CYKL „MELANCHOLIE POLSKIE“

Jako dzieło habilitacyjne wybrałam zbiór prac w plenerze (instalacji, akcji artystycznych), które odwołują się do krajobrazu, ale i współtworzą go swoją fizyczną w nim obecnością. W każdym przypadku są to instalacje in situ odnoszące się do konkretnego miejsca: jego ukształtowania, struktury i kolorystyki zastanych naturalnych form, jego kontekstu formalnego i partykularnych treści, które ze sobą niesie. Ingerencja bryłą, albo układem brył zakłada pozorną spójność z otoczeniem, prawdopodobieństwo zaistnienia (koł na łąkach, narzędzia na obrzeżu wsi, huśtawka na drzewach). Równocześnie, zabieg pomalowania (wybielenia, położenia odbijającego światło pigmentu), użycia kontrastowej powierzchni czy koloru podkreśla sztuczność ich obecności w pejzażu; celowe zadrażnienie, wytyczenie obszaru cytatu typowego dla sztuki.

Prace te, w treści i przekazie są dialogiem z „polskością“ polskiego krajobrazu i ładunkiem ideowym, historycznym, emocjonalnym zaklętym w pakiecie tego pojęcia. Z całą pewnością są one czytelne w pełni dla człowieka, który zna lokalny kod kulturowy - był wychowany i edukowany w Polsce, zna polski zestaw lektur, filmów, obrazów. Wierzę jednak, że w pracach tych jest wizualny uniwersalizm zrozumiały dla wrażliwego człowieka różnych narodowości i ich prezentacje dla międzynarodowej publiczności w dużej części mnie o tym przekonywały. Trudno jest mi określić w swoich pracach jednoznacznie tzw. „inspiracje“, czy odwołania do innych prac plastycznych, o które bywam pytana. O wpływach „ojczyzny polszczyzny“ poprzez literaturę, filmy wspominałam wcześniej i są one tutaj dość oczywiste. Również dlatego, iż w kulturze polskiej sztuki plastyczne nie odgrywały tak dominującej roli w powszechnej świadomości jak literatura, muzyka, teatr. Jest temu po części winna edukacja i mecenat państwa, ale zapewne i mesjanistyczny charakter romantycznego patriotyzmu, który hołdował słowu. Nie umniejszam tu wagi wielu wybitnym obrazom i rzeźbom, znakomitym przedstawicielom awangard, ale dla przeciętnego Polaka ciągle najbardziej rozpoznawalnymi pracami plastycznymi są te, które pełnią rolę ilustracji historycznej. Wchodzenie w krytyczny dyskurs z zakorzenionymi „prawdami historycznymi“ rozbudza bardzo ostre reakcje (P.Ukłański, „Naziści“), zaś intelektualne, ironiczne rozprawy o manipulacji pamięcią narodową mają oddźwięk w wąskich kręgach artystycznych (E. Krasiński, „Bitwa pod Grunwaldem“, J. Kosałka, „Bitwa pod Kłobuckiem“).

Artysta we współczesnym świecie jest w sytuacji nieco patowej – dużo widzi, dużo przeczuwa, ale tak naprawdę w niewielkim stopniu może zmienić rzeczywistość. Z pewnością wielu twórców i krytyków nie zaakceptowałoby takiego stwierdzenia. W 2010 roku Artur Żmijewski jako kurator Berlin Biennale for Contemporary Art próbował programowo upolitycznić sztukę, sprawdzić jaki ma wpływ na rozwiązywanie społecznych problemów, na ile może walczyć przeciwko niesprawiedliwościom, nadużyciom reżimowym, rasizmowi. Tak, to Biennale było głośne, ale jego skutki znowu bardziej uderzyły w świat artystyczny niż w świat polityki. Z mojej perspektywy, sztuka może rzeczywistość przekopywać, obnażać, wytrącać z jej jednokierunkowego postrzegania. Często nawet ją wyprzedza będąc papierkiem lakmusowym napięć, które wkrótce się zmateralizują. Taki równoległy do rzeczywistości świat, w którym ostatecznie wszystko znajduje swoje odbicie.

W melancholiach polskich, które tak zawładnęły moją wyobraźnią w ostatnich pracach, wiele aspektów trudno mi zracjonalizować - mieszają się tu fakty i intuicje. Ale mam pewność, że choć poetyckie i mgliste - są odbiciem rzeczywistości.

KOŃ A SPRAWA POLSKA. DEZYNFEKCJA POLSKIEGO PEJZAŻU ROMANTYCZNEGO

V Land Art Festival, „Rzeka“

Podlaski Przełom Bugu, Bubel Stary, 11 lipiec 2015

Biały koń to jeden z reprezentatywnych elementów polskiego imaginarium narodowego. Koń istnieje jako symbol w naszym krajobrazie historycznym i duchowym; jest nieodłączną częścią ikonografii malarstwa, literatury, filmografii opisującej epopeje narodowe, czyny zbrojne i losy pojedynczych Polaków. W klasyce malarstwa historycznego pojawia się on nie tylko w funkcji maszyny wojennej do noszenia rycerzy i żołnierzy, ale również jako symbol dumy narodowej, idei wolności, ułańskiej fantazji i skłonności do romantycznego heroizmu. Jest związany z losem Polaka, tak chłopa, którego jest żywicielem; pana, dla którego jest powodem do dumy, jak żołnierza, którego jest wiernym kompanem w pogoni za wolnością. Znamy imiona koni wielkich polskich wodzów: Jana Czarneckiego, Jana Sobieskiego, Józefa Piłsudskiego. „Lach bez konia jak ciało bez duszy” mówili o nas sąsiedzi.

W pracy „Koń a sprawa polska” zależało mi na stworzeniu scenarii pejzażu, który jest swoistym cytatem pejzażu narodowego rodem z ikonografii polskiej (malarstwa Grottgera, Brandta, Kossaka, Rodakowskiego, filmów Munka, Wajdy). Jest to widok o dużym prawdopodobieństwie - koń na łące, ale równocześnie jednolita świecąca biel sylwetki zwierzęcia przywołuje sytuację pejzażu dziwnego, surrealistycznego, zaczepiającego oko swoją nieoczywistością.

Kamila Leśniak pisała w katalogu „V Land Art Festival: „(...) artystka konfrontuje widzów z tęsknotą za utraconym rajem – coraz bardziej kontrowersyjnym mitem Kresów. Przyjrzyjmy się jednak bliżej. Biel scenarii nie jest efektem pracy zwykłą farbą, ale wapnem, używanym do dezynfekcji, także zwłok. Jest to więc również próba odczarowania mitu, oczyszczenia pola dla nowych treści. W gruncie rzeczy jednak ten psychodeliczny krajobraz mówi wiele o polskiej tożsamości, dla której charakterystyczne jest bogate imaginarium. Nie bez powodu realizacja nosi tytuł „Koń a sprawa polska”, diagnoza jest bezlitosna i autoironiczna: syndrom doszukiwania się polskości w najdrobniejszych przejawach rzeczywistości(...)”.¹⁰

Praca „Koń a sprawa polska” łączyła instalację w pejzażu z akcją artystyczną w plenerze. To pierwsza praca, w której zdecydowałam się na dosłowną, fizyczną obecność, bycie częścią narracji i bezpośrednią konfrontację z obecnością i reakcją widza. W czasie wernisażu ubrana w kombinezon malarski pryskałam odkażającym wapnem konia i jego otoczenie.

Kilka miesięcy po wstawieniu pracy na janowskie łąki, w związku ze zmianą zarządu w pobliskiej stadninie w Janowie Podlaskim, zawrzała medialna dyskusja o pozycji i znaczeniu polskich hodowli koni dla kraju współcześnie.

BORDERLINE

*Dialog miejsc, Galeria Szczerze Pole
Kryspinów, 10 kwietnia 2016*

W tradycji romantycznej pejzaż występuje jako metafora wewnętrznych przeżyć bohatera – borderline to w psychologii określenie zaburzeń osobowości, dosłownie: „osobowość z pogranicza“, „stabilna niestabilność“. Osobowość taka naznaczona jest m.in. niestabilnym obrazem siebie nacechowanym silnymi emocjami i tendencją do autoagresji. Kręgosłupem do budowania pracy „Borderline“ było połączenie młodopolskich refleksji o naturze polskości i chwiejnej idei bratania się chłopów z panami („Wesele“ Wyspiańskiego) ze współczesnymi napięciami, odwiecznej walki i wzajemnego oskarżania się Polaków o różne wizje patriotyzmu i służby ojczyźnie. W głośnej książce „Prześniona rewolucja“ Andrzeja Ledera autor analizuje fakty historyczne i podania literackie wskazując ciągle głęboko ukrywany, nieprzetrawiony w polskiej debacie problem pochodzenia, napięć pańsko – chłopskich, które zakamuflowane i ubrane w nowe słowa przebijają się ustawicznie w relacjach społecznych.

Obszarem fizycznej ingerencji pracy jest linia brzegu wody i ziemi - granica między dwoma światami. Na długości kilkudziesięciu metrów brzegu zalewu w małopolskiej wsi, częściowo w wodzie, częściowo na brzegu wysypane są narzędzia wielowiekowych dialogów między swoimi i obcymi, panami i chłopami, chrześcijanami i niewiernymi: widły, kosy, sierpy, miecze. Narzędzia zebrane na wsi są fizycznie obecne swoją masą i skalą, ale jednocześnie są ujednolicone w zbiór kształtów poprzez pomalowanie na biały kolor. Pokryte fluorescencyjnym pigmentem są otoczone świetlną poświatą, która u schyłku dnia nadaje pastelową powłokę, a nocą świeci zielonkawym światłem - wtedy narzędzia nabierają charakteru dziwnych rekwizytów. Nie do końca jest oczywiste to czy woda wyrzuciła przedmioty, czy tylko odsłoniła to, co kiedyś zakryła. To wykreowane miejsce robi wrażenie niczyjego, porzuconego przez aktorów/bohaterów.

Sama lokalizacja pracy i wystawy również miała dla mnie znaczenie: wieś Kryspinów (wcześniej zwana Śmierdząca) wspomniana była jako ta, która poparta w Średniowieczu uważany za proniemiecki Bunt Wójta Alberta; wieś położona na terenie Galicji, regionu najkrwawszych walk chłopskich; dodatkowo stanowisko archeologiczne kultury przeworskiej z odnalezionymi mieczami rzymskimi.

Obrazy wojen toczą się w krajobrazach, zawłaszczają je, zmieniają, zostawiają ślady. Tak dawnym obrazom bitew jak i dzisiejszym zdjęciom z obszarów walki nie można odmówić, mimo dramatycznego przekazu, roli estetycznej. „Borderline“ nawiązuje pod wieloma względami do długiej tradycji malarstwa batalistycznego, ale i do współczesnego reportażu wojennego. Chociaż świadomi jesteśmy możliwości cyfrowej obróbki zdjęć, fotografia ciągle jest odbierana jako dokument bardziej wiarygodny i obiektywny niż np. rysunki, którym przypisuje się raczej wizje autorskie, interpretujące. W tej pracy medium fotograficzne jest istotne jako to, które stanowi dokument instalacji i jej drugi istotny obieg – obieg cyfrowy, internetowy. Tutaj zapis zmiany koloru narzędzi, które z gasnącym słońcem oblekają się w nowy, nienaturalny kolor następuje również poprzez fotografię – czystą fotografię, bez pomocy programów graficznych. Na ile jest to wiarygodne dla oglądającego zdjęcia? Drugim dokumentem pracy jest krótkie video „Borderline. Budowa.“, w którym pokazuję montaż i różne ujęcia przestrzenne pracy. Natomiast w kilkuminutowej etiudzie „Borderline“ film jest już formą samodzielnej kreacji, która wykorzystuje kadry instalacji w Kryspinowie. Zdecydowałam się tutaj na bardzo oszczędne, minimalistyczne wręcz środki. Trzy ruchome obrazy powoli następują jeden po drugim; czas dostrzegamy tylko w drganiu wody i cichych oznakach życia toczącego się wokół; widzimy trwanie i ciągłość metaforycznego krajobrazu walki.

„HUŚTAWKA“ (Huśtawka, na której nie da się huśtać)

*VI Land Art Festival, „Dom“,
Bubel Łukowiska, 9 lipiec 2016*

Dwie proste plenerowe huśtawki: biała i czerwona zawieszona są między bliźniaczymi wierzbnymi w pięknym widokowo miejscu tuż nad rzeką graniczną Bug. Moja „Huśtawka“ to huśtawka, na której nie da się pohuśtać. A na pewno pohuśtać się jest trudno. Albo nie można dosięgnąć siodełka, albo huśtający objają się o siebie ustawicznie wchodząc w kolizje. Praca ma charakter konceptualny: czynność huśtania się kojarzona ze swobodą, radością,

wolnością znajduje tu swoje zaprzeczenie w samym skonstruowaniu obiektu. Rozbujanie się i uzyskanie amplitudy należytą huśtawce jest niemożliwe.

Ingerencja w krajobraz jest tu stosunkowo niewielka: symboliczny akcent kolorystyczny w ramie suchych, lirycznych drzew. Urok sytuacji odczytuje się będąc na miejscu, nad pięknym, dzikim brzegiem rzeki, gdzie huśtawka przyciąga promieniami kontrastowych sznurów z daleka kuszących obietnicą przyjemnych doznań. Po podejściu do siedzisk ludzie są rozczarowani niepraktycznością obiektu, poirytowani marnowaniem potencjału.

Domowa „Huśtawka” jest odpowiedzią na festiwalowe hasło „Dom” i odnosi się przede wszystkim do napiętej politycznie sytuacji w Polsce A.D. 2016. Ale równocześnie kontekst usytuowania jej na obszarze granicznym, gdzie historycznie pojęcie domu jako narodowości nie jest jednoznaczne i jasne może dodać nową warstwę odczytu, zwłaszcza, że kombinacja kolorów białego i czerwonego to flaga białoruskiej opozycji.

Sfilmowany w dokumentacji pracy wernisaż z procesją ludzi, powykręcane wierzby, które tworzą ze strunami sznurów kształt przypominający lirę sprowokowały mnie do połączenia tych obrazów z muzyką Chopina i uderzenia w ton nostalgiczno – dramatyczny, ton nieco retro, przypominający stare filmy.

Sztuka zazębia się coraz bardziej z codziennością a epilogi działań artystycznych bywają równie zaskakujące jak życie: sześćdziesiąt plastikowych krasnoludków przechowywanych jest w klasztornej kaplicy, sztuczny koń w okolicach stadniny Janowa Podlaskiego przewrócony przez wiatr został zamontowany na nowo przez okolicznych mieszkańców; pokaz etiudy filmowej „Borderline” przeniesiony został przez organizatorów na 10 kwietnia, kolejną rocznicę katastrofy smoleńskiej; na białą czerwoną huśtawkę, mimo trudności, ludzie wspinali się i próbowali rozbijać. Choć z ostatnich wiadomości od sołtysa wiadomo, że sznury ukradziono.

PRZYPISY:

¹ Janette Winterson, What is Art For? The Guardian, (www.theguardian.com)

² Goethe, Werkem Stuttgart, 1867 vol. XXXVI, s.218; za: Gillo Dorfles, *Naturaleza y Antinaturaleza w: Arte y Naturaleza*, Actas, Huesca, 1995, s. 69

³ Katarzyna Krzykawska, „Zabliźnienie. Między naturalnym a sztucznym.”, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 2008

⁴ C. Taxter za: Andrzej Kostołowski, Powrót do ogrodu, *Nature and/of Art*, Bunkier Sztuki, Kraków, 2004, s. 29 – 33

⁵ Hans Georg Gadamer, Aktualność piękna, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 41, cytuję za: Janusz Krupiński, *Intencja i interpretacja*, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 2001

⁶ Tim Endersor, Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne, tłum. Agata Sadza, Kraków 2004, s. 55 – 93

⁷ Łukasz Gorczyca, Stan wody. Wilanów. Dwutygodnik. ISSN 2299-8128

⁸ Józef Tischner, Chochół sarmackiej melancholii w: *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*. Wydawnictwo Czarne, Kraków 2015, s. 14

⁹ Ziemowit Szczerek, Polskie kolonie zamorskie w: *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*. Wydawnictwo Czarne, Kraków 2015, s. 56

¹⁰ Kamila Leśniak, tekst w katalogu 5 Land Art Festival, Fundacja Latająca Ryba, Lublin 2015, s. 7

BIBLIOGRAFIA:

Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna. Wydawnictwo Czarne, Kraków 2015

Herito, nr 19, 2015, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015

Krupiński Janusz, *Intencja i interpretacja*, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 2001

Leder Andrzej, *Prześniona rewolucja: ćwiczenia z logiki historycznej*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2014

Ludwiński Jerzy, „Epoka błękitu”, wyd. Otwarta Pracownia, Kraków 2005

Power Mark, *The Song of Two Songs*, (Gerry Badger, Wojciech Nowicki, Marek Bieńczyk),

Wydawnictwo Photoworks/Photomonth, Kraków 2010

Więź, 1 (663). Wiosna 2016