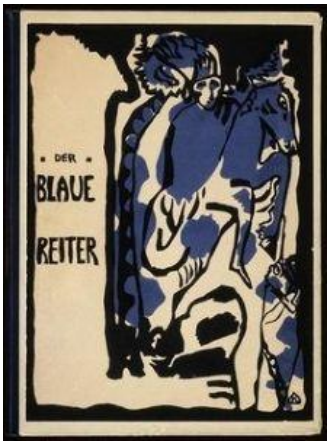
ART BRUT

outsider art, sztuka marginesu, sztuka surowa

Autorem pojęcia definiującego nurt stał się Jean Dubuffet, który w 1945 r. odbył wycieczkę po więzieniach i szpitalach psychiatrycznych Szwajcarii oraz Francji, aby przyjrzeć się twórczości „wariatów", czy przestępców. Kilka lat później artysta doprowadził do powstania w Paryżu *Towarzystwa Art Brut*.



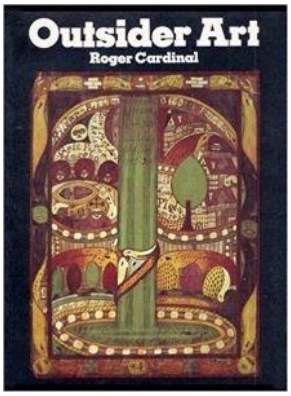
Pierwszy znany przypadek zainteresowania artystów sztuką osób chorych psychicznie wywodzi się z grupy Der Blaue Reiter, która działała w Niemczech w latach 1911-1914. Przedstawiciele grupy wierzyli w wyrażanie wartości duchowych poprzez kolor i formę. W tym zadaniu artyści zainteresowani byli powiązaniami między muzyką a malarstwem, a także koncepcją synestezji, w której stymulacja jednego zmysłu może wywołać mimowolną reakcję w jednym lub kilku innych zmysłach. W 1912 roku grupa opublikowała *Der Blaue Reiter Almanach* , który zawierał eseje teoretyczne Kandinsky'ego i Marca, a także ponad 140 reprodukcji dzieł sztuki, z których większość sklasyfikowano jako sztukę „prymitywną", sztukę ludową, sztukę dziecięcą, i sztuka chorych psychicznie. W ten sposób zademonstrowali swoje przekonanie, że tradycyjny kanon historyczny sztuki zachodniej cierpiał na szczególny brak, któremu można zaradzić, zwracając się do źródeł spoza jego zakresu.

W 1921 roku dr Walter Morgenthaler opublikował swoją książkę *Pacjent psychiatryczny jako artysta* na temat Adolfa Wölfliego, psychicznego pacjenta psychotycznego, który był pod jego opieką, który zwrócił się ku tworzeniu sztuki (zwłaszcza rysowaniu), co wydawało się mieć efekt uspokaja go.

Następnie, w 1922 roku, Prinzhorn opublikował *Bildnerei der Geisteskranken*. Książka ta zawiera formalne analizy oparte na tysiącach dzieł pacjentów chorych psychicznie w różnych instytucjach europejskich, które Prinzhorn zgromadził także w świetnej kolekcji (obecnie mieści się na Uniwersytecie w Heidelbergu). Zarówno książka, jak i kolekcja dzieł sztuki spotkały się z dużym zainteresowaniem artystów awangardowych tamtych czasów, w tym Paula Klee , Maxa Ernsta i Jeana Dubuffeta. Książka pozostaje do dziś jedną z najważniejszych i najważniejszych prac opublikowanych na ten temat.

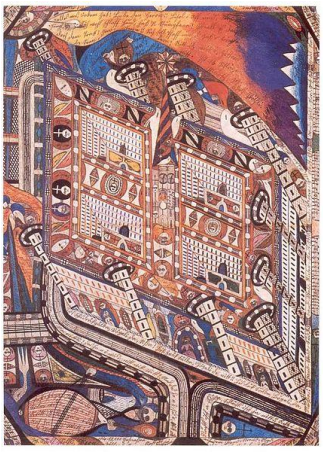
Francuski artysta Jean Dubuffet po przeczytaniu *Bildnerei der Geisteskranken* w 1923 r. (chociaż nie był w stanie odczytać niemieckiego, więc główny wpływ książki na niego pochodził z samych obrazów), rozpoczął własną kolekcję takich dzieł. Jednak Dubuffet rozszerzył zakres swojej kolekcji, aby obejmował także prace innych ekscentryków i niedopasowanych społecznie, tworząc sztukę na obrzeżach społeczeństwa, a nie tylko tych cierpiących na problemy ze zdrowiem psychicznym. Kolekcja powiększyła się o około 5000 dzieł 133 twórców. Dubuffet nazwał ten rodzaj sztuki Art Brut (co dosłownie oznacza „surową sztukę") i zdefiniował jako „dzieła wykonywane przez ludzi nietkniętych przez kulturę artystyczną, dzieła, w których imitacja - w przeciwieństwie do tego, co występuje wśród intelektualistów - ma niewielką lub żadną część, aby ich twórcy czerpali wszystko (tematy, wybór użytych materiałów, środki transport, rytmy, sposoby modelowania itd.) z własnych zasobów, a nie z konwencji klasycznej sztuki lub sztuki, która bywa modna, tutaj odnajdujemy sztukę w jej najprostszej postaci, widzimy ją całkowicie na nowo na każdym etapie operacja jego talentem wynalazczym, a nie, jak zawsze w sztuce kulturalnej, z jego mocy małpowania innych lub zmiany jak kameleon".

Sam Dubuffet pod wpływem tejże sztuki zaczął się posługiwać, uproszczonymi przedstawieniami i "nieartystycznymi" materiałami: błotem, potłuczonym szkłem, asfaltem.



Termin *Outsider Art* został ukuty w 1972 r. Przez Rogera Cardinal (emerytowanego profesora studiów literackich i wizualnych na University of Kent w Canterbury), który szukał odpowiedniego angielskiego odpowiednika dla francuskiego terminu *Art Brut*. Tak jak Dubuffet opisał *Art Brut*, Cardinal opisał *Outsider Art* jako dzieła twórcze stworzone przez artystów samouków (tj. artystów bez formalnego wykształcenia artystycznego), które nie stosują tradycyjnych lub akademickich konwencji artystycznych i które przekazują silne poczucie indywidualności. Zarówno Dubuffet, jak i Cardinal sprecyzowali, że podczas gdy *Outsider Art* i *Art Brut* mają tendencję do kojarzenia się z artystami chorymi psychicznie (takimi jak schizofrenicy), *Outsider Art* obejmuje także sztukę tworzoną „przez osoby, które są całkiem zdolne do radzenia sobie z życiem społecznym, ale które wycofują się, świadomie lub nieświadomie, z pojęcia sztuki będącej niekoniecznie publicznie zdefiniowaną działalnością z powszechnie uznanymi standardami, w tym dzieci i odludki społeczne.

Art Brut nie jest ruchem, z którym artyści się identyfikują, ale raczej etykietą przypisywaną, często pośmiertnie, przez historyków, krytyków i kolekcjonerów twórcom samouków z małym lub żadnym kontaktem ze światem sztuki głównego nurtu i jego instytucjami. MacGregor wyjaśnia: „jest to całkowicie heterogeniczny zbiór obrazów i artystów, bez podstawowej jedności lub wspólnego celu". Podobnie artysta i autor David Maclagan pisze, że „Spektrum *Outsider Art* jest teraz tak szerokie, że trudno znaleźć jakąkolwiek oczywistą wspólną cechę, z wyjątkiem tego, że jest to coś, co wydaje się nam niezwykłe, zarówno przy wyborze materiałów [.. .] oraz w jego treści [...] i że wydaje się, że został stworzony z zewnątrz ". Uważa się, że praca ta jest wyrazem zindywidualizowanej psychiki, posiadającej wyjątkowo wrodzoną autentyczność lub „czystość". Jednym ze sposobów na podkategorię *Art Brut / Outsider Art* jest rodzaj mediów (malarstwo / rysunek, rzeźba, wizjonerskie środowiska). Istnieją jednak inne terminy powszechnie związane z *Art Brut / Outsider Art*, które rozróżniają typy twórców (sztuka ludowa, sztuka międzynarodowa i Neuve Invention). Terminy te często się pokrywają i czasami są błędnie używane jako synonimy.



Adolf Wölfli, *Od kołyski do grobu,* 1910

Po traumatycznym dzieciństwie Adolf Wölfli został aresztowany w 1890 r. za próbę napaści seksualnej na dwie młode dziewczyny i skazany na dwa lata w więzieniu St. Johannsen w Bernie. W 1895 r. został ponownie aresztowany za usiłowanie molestowania bardzo młodej dziewczyny. W tym momencie został oddany do szpitala psychiatrycznego Waldau w celu oceny i zdiagnozowany jako schizofrenik. Pozostanie tam „cierpliwym" aż do śmierci w 1930 roku. Podczas swojej instytucjonalizacji stawał się podobno często brutalny, często umieszczany w odosobnieniu. Kilka lat po przyjęciu do azylu w 1908 r. zaczął rysować. Początkowo wolno mu było używać tylko jednego ołówka na tydzień, który zawsze szybko zużywał. Jednak pracownicy szybko zdali sobie sprawę, że rysowanie i pisanie pomogło opanować jego temperament, więc dostarczyli mu więcej zapasów. Wölfli wkrótce rozpoczął pracę nad swoją ilustrowaną narracyjną opowieścią o życiu na 25 000 stron, która po jego śmierci mierzyła sześć stóp wysokości. W tej pracy skonstruował nową historię swojego dzieciństwa i opisał wspaniałą przyszłość z własną, wyjątkowo osobistą mitologią. Pierwsza książka wymyślonej autobiografii Wölfliego, złożona z 3000 stron, nosi tytuł *Od kołyski do grobu* (1908-1912). Obraz na zdjęciu pochodzi z tej pierwszej książki, w której Wölfli ponownie opowiada o swoim tragicznym dzieciństwie we wspaniałym podróżniku, który opowiada, jak dziecko o imieniu Doufi podróżowało „mniej więcej po całym świecie". Narracja jest bogato ilustrowana misternymi rysunkami geometrycznych kształtów, fikcyjnych map, portretów, pałaców, kościołów, królów, królowych, zwierząt i mówiących roślin, a także zawiera tekst i zapis nutowy. W drugiej książce, zatytułowanej *Geographic and Algebraic Books* (1912-1917), Wölfli opisuje, jak zbudować w przyszłości „Saint Adolf-Giant-Creation", ogromną „kapitałową fortunę", która pozwoli na zakup, zmianę nazwy i urbanizację planety, a ostatecznie całego wszechświata. Do śmierci w 1930 r., pracował nad piątą i ostatnią książką, *Marsz żałobny*.

Jean Dubuffet (1901-1985)

W wieku piętnastu lat rozpoczął naukę rysunku i malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Hawrze. Zniechęcony do studiowania, odkrył modny wówczas impresjonizm, który go zachwycił. W 1918 roku zamieszkał w Paryżu. Zapisał się do Académe Julian, którą jednakże porzucił po sześciu miesiącach. Był to dla niego, przybysza z prowincji, czas wielu fascynacji: pierwszych miłości, podróży, odkryć literackich. Niedługo jednak zarzucił związki z bohemą. W swoich poglądach artystycznych zbliżył się do dadaistów. Przełomowym okazał się rok 1923. Jean odbywał wówczas służbę wojskową w stacji meteorologicznej mieszczącej się na wieży Eiffla. Tu poznał Clémentine R., chorą umysłowo wizjonerkę, która zajmowała się interpretowaniem rysowanych przez siebie chmur na niebie. Artysta został zdemobilizowany w roku 1923. Przeżywał w tym czasie kryzys.

W 1925 Dubuffet zdecydował się na zarządzanie rodzinną firmą winiarską. Aż do 1933 roku wiódł życie kupca. Lata te zaznaczone były wydarzeniami rodzinnymi: ślubem z Paulette, narodzinami ich córki, Islaminy, a wcześniej śmiercią ojca. W 1930 roku, tęskniąc za latami młodości, przeniósł się z rodziną do Paryża, otwierając tam hurtownię win. Już wtedy zaczynał go męczyć ustatkowany tryb życia. Wynajął atelier, w którym spędzał coraz więcej czasu, całkowicie poświęcił się malowaniu, oddając firmę w zarządzanie. W 1937 roku ożenił się po raz drugi, z dużo młodszą od siebie Émilie Carlu. W tym samym roku gwałtownie pogarszająca się kondycja finansowa firmy zmusiła go do powrotu do handlu winem. Tym razem na pięć lat zarzucił całkowicie malowanie.

Kiedy wybuchła II wojna światowa, służył w forcie Saint-Cyr, następnie pracował w ministerstwie lotnictwa, skąd za niesubordynację przeniesiono go do Rochefort. Po zawarciu przez Francję rozejmu w 1940 roku, wrócił do Paryża. Firma w tym czasie dobrze prosperowała, zatem w 1942 roku znów zdecydował się oddać ją w zarządzanie. Od tej pory zajmował się wyłącznie sztuką. W jego biografii rok ten uważany jest za przełomowy, dopiero wtedy narodził się dla publiczności Dubuffet – artysta. Miał wówczas 41 lat. W 1942 roku Jean Dubuffet zdecydował się ostatecznie na porzucenie firmy. Sprzeciw wobec narzucanych odgórnie zasad, jaki nosił w sobie od najmłodszych lat, dotyczył nie tylko przemocy obcej armii (Francja znajdowała się wówczas pod okupacją niemiecką), ale wymierzony był również w społeczeństwo, kierowane interesami burżuazji.

Czerpał inspirację z *marginesu sztuki*, w tym z twórczości ludzi chorych psychicznie i dzieci. Malował ostrą kreską i barwą o dużej ekspresji, posługując się prymitywnym przedstawieniem tematów, zarzucając ich obiektywizm. Nawiązywał do miejskich graffiti. Techniki, jakich używał, bliższe były warsztatowi murarskiemu, obrazy ulepione z gliny, fakturą przypominały ścianę, modelowaną grubością warstwy pasty. Były prawie pozbawione koloru, raziły brzydotą. Nie używał pędzla, w zależności od konsystencji, ugniatał całą dłonią tworzywo, bądź kleistą mieszaninę wylewał z pewnej wysokości na podłoże, zdając się na przypadkowy efekt.

W roku 1946 nastąpił pozorny zwrot w twórczości artysty. Pod namową Florence Goud, u której na co czwartkowych obiadach spotykali się artyści, literaci, zaczął malować portrety. Gościom Florence przyglądał się na przyjęciach, a potem odtwarzał ich wizerunki z pamięci. Jednak portret Dubuffeta również nie utrzymywał się w kanonie gatunku. Od początku miał wizję wystawy, którą zatytułował *Piękniejsi niż im się wydaje* dlatego stworzył serię portretów, które w sposób karykaturalny podkreślały cechy osobowości postaci. Wystawa odbyła się w galerii René Drouina. Towarzyszyła jej atmosfera skandalu, wyśmiewane środowisko artystyczne negatywnie odebrało dzieło Dubuffeta.

Portret Antonina Artaud z serii *Piękniejsi niż im się wydaje* (1950)

Lata 50. w twórczości Dubuffeta jest to czas zainteresowania głównie martwą naturą. Powstał wówczas cykl *Ziemie i tereny*, w którym w przeciągu czterech lat namalował kilka mniejszych serii. Abstrakcyjne kompozycje monochromatyczne znów były lepione z gęstej, przypominającej zaprawę murarską, pasty, którą modeluje jako warstwy ziemi, piasku, kruszywa, kamieni. Źródłem jego *geograficznych* obrazów była fascynacja Afryką, którą przenosił na płótno w formie abstrakcyjnych pejzaży.

Po trwających dziesięć lat poszukiwaniach dotyczących formy i materiału, Dubuffet zwrócił się znów w stronę figuratywności i koloru. W 1961 roku rozpoczął cykl *Paris Circus*. Zarzuciwszy naukową metodyczność, zaczął malować sceny z życia wielkiego miasta, ale deformując kontury i kolory. Chciał, aby miasto wyglądało na szalone i przypominało cyrkową arenę. Jego miasto, jak kiedyś portrety, miały być karykaturą konsumpcyjnego stylu życia Francuzów. Był to wyraz sympatii Dubuffeta dla ruchu *Międzynarodówki Sytuacjonistów* skierowanego przeciwko społeczeństwu kapitalistycznemu. Na obrazach nanosił dużo napisów, namalowanym sklepom nadawał absurdalne nazwy, np. *Z nosem do interesów*, *Bank Żałosny*, *Łajdacy ojciec i syn: oszustwa luksusowe*, *Bank Podejrzany*, *Agencja nieudolna*.

l'Hourloupe, najsłynniejszy z cykli Dubuffeta, trwał do roku 1974. Z jego powstaniem wiąże się anegdota, opowiadana przez przyjaciela artysty, Maxa Loreau: w lipcu 1962 roku Dubuffet rozmawiał przez telefon. Jednocześnie machinalnie wodził długopisem po papierze. Nieświadome rysunki stały się początkiem cyklu '*l'Hourloupe*. Sama nazwa została wymyślona przez Dubuffeta, przywiodły mu ją na myśl skojarzenia ze słowami, które według niego dobrze określały tematykę rysunków: *hurler* (wyć), *hululer* (pohukiwać), *loup* (wilk) oraz z bohaterem bajki Perraulta *Riquet à la houppe* i opowiadaniem Maupassanta *Le Horla* (przywodzącym myśl o obłędzie), jak również z *entourloupe* (wystrychnięcie /kogoś/ na dudka). Świat *l'Hourloupe* był podporządkowany wyłącznie fantazji. Pozbawiony logiki, przypominał formą puzzle, z dziwacznymi, aczkolwiek rozpoznawalnymi kształtami postaci, twarzy, schematycznego pisma. Niezliczone komórki, wypełniane równoległymi liniami, przylepiane do siebie, tworzyły olbrzymią, otwartą układankę. W roku 1967, nadal w ramach cyklu *l'Hourloupe*, artysta przeszedł do kompozycji trójwymiarowych. Było to możliwe dzięki szybkiemu rozwojowi chemii przemysłowej, w wyniku którego na rynku znalazły się nowe tworzywa: żywica syntetyczna, polistyren, poliestr. Dubuffet w oparciu o nie opracowywał projekty (były to formy architektoniczne: budynki, wieże, ogrody, schody), które planował odtwarzać w ich naturalnych wielkościach.

Pierre Matisse ciemny

Kokarda na kapeluszu z cyklu *Mirobolus, Asfalt i Spółka* (1946)

Auguste Forestier, *Bez tytułu (Głowa wilka*), 1935-49

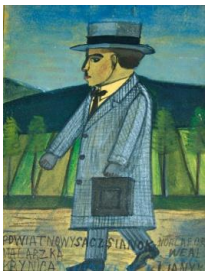
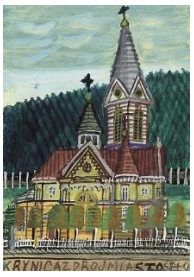
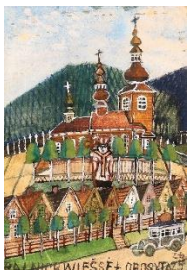
Rzeźby Forestiera były prawdopodobnie inspirowane legendą o Bestii z Gévaudan, dużym jedzącym ludzi wilczym psem, który terroryzował dawną prowincję Gévaudan w południowo-środkowej Francji w latach 1764-1767. Bestie Forestiera są przerażające. Forestier, podobnie jak wielu artystów Outsider Art, którzy mieszkali w szpitalach, był zaradny w wykorzystywaniu znalezionych materiałów. Na przykład zębami używanymi w tej rzeźbie były zęby świń i koni, które wyłuskał z miejscowej farmy szpitalnej, do której został przydzielony. Auguste Forestier urodził się na farmie w południowej Francji w 1887 roku. Od najmłodszych lat był zafascynowany pociągami i często jeździł bez biletu pociągami, tylko po to, by policja mogła go zwrócić rodzinie. W 1914 r., gdy miał 27 lat, jego ciekawość doprowadziła go do umieszczenia kilku kamyków na torach kolejowych, co spowodowało wykolejenie pociągu. Po aresztowaniu stwierdził po prostu: „chciałem zobaczyć, jak kamienie zostały zmiażdżone i nie przyszło mi do głowy, że mogę wykoleić pociąg". Następnie został umieszczony w szpitalu psychiatrycznym St. Alban w Lozère, gdzie pozostawał przez 44 lata, aż do śmierci w 1958 r. Podczas hospitalizacji zaczął rysować popiersia portretowe i medaliony, a później zaczął rzeźbić drewniane zabawki dla dzieci pracowników szpitala. Według historyka sztuki Jenifera P. Boruma praca Forestiera „stawała się coraz bardziej złożona, ponieważ artysta starał się kształtować i ozdabiać swoje wyimaginowane łódki, skrzydlate stworzenia i zdobione generałami tkaniny, guziki, sznurki, taśmy, skórę, a nawet kości i zęby ze świń lub koni pobranych ze śmieci. Każdy z jego gotowych tworów wibruje własnym życiem". W czasie hospitalizacji Forestiera szpital prowadził Maxime Dubuisson, lekarz, który interesował się dziełem artystycznym wytwarzanym przez pacjentów i ostatecznie zebrał dwa tomy rysunków, z których wiele pochodziło od Forestiera. Według kuratorki Savine Faupin, „wędrówka Forestiera była nieprzerwana: uciekł w sumie pięć razy w latach 1914–1923, ale stopniowo zaczął zastępować swoje prawdziwe podróże innymi formami wyjazdu. Jego rysunki i rzeźby zabierały go na fikcyjne podróże przez historię [...] ponieważ nie zapuszczał się już poza ściany szpitala, Forestier, stacjonarny podróżnik, wymyślił wyimaginowane sposoby podróżowania, chociaż nigdy nie widział morza, wymyślił statki i nakazał im pływać po drogach Lozère, sprzedając i sprzedając handlować nimi. " Podobnie psychiatra Jean Oury, który pracował w Saint-Alban w latach 1947–1949, skomentował Forestiera, że „przekształcenie nomada w osiadłego mężczyznę może być jedynie logicznym rezultatem przemiany podróżnika w producenta. zawsze będą nosić ślady ideału podróżnika".

POLSKA

W Polsce twórczość marginesu została ujęta w oficjalne ramy sztuki za sprawą etnografa i historyka sztuki, Aleksandra Jackowskiego, który 1965 roku zorganizował w warszawskiej Zachęcie pierwszy duży pokaz prac artystów z nurtu naiwnego i Art Brut. Ta i kolejne ekspozycje stanowiły prezentacje dokonań ówczesnych wybitnych twórców bez wykształcenia plastycznego. Wystawa zaprezentowała, malowane na skrawkach tektury i okładkach zeszytu portrety oraz widoki pobliskiej architektury autorstwa Nikifora Krynickiego, fantazyjne prace Teofila Ociepki, wypełnione przedstawieniami twarzy płótna Edmunda Monsiela, wiejskie pejzaże Anatola Krawczuka, ekspresyjne rzeźby Stanisława Zagajewskiego, czy też barwne przedstawienia Henryka Żarskiego.

Nikifor Krynicki, wł. **Epifaniusz Drowniak (1895-1968)**

Krakowska Wolnica *Autoportret* *Krynica Zdrój* *Góral*

Sztuka zaangażowana (polityczna)

Sztuka polityczna (zwana też w czasach PRL-u zaangażowaną) - szerokie pojęcie obejmujące wiele rodzajów działalności artystycznej, które łączy to, że intencjonalnie niosą jakieś przesłanie polityczne. Sztuka polityczna może być zarówno sposobem kontestacji status quo społecznego i jego przejawów instytucjonalnych, jak i wyrazem oficjalnej polityki danego kraju (co z reguły prowadzi do sztuki propagandowej). Określenie może być stosowane do sztuki dawnej wspierającej określoną ideologię, jak choćby malarstwa J.-L. Davida, np. jego *Przysięga w sali do gry w piłkę* z 1791 roku, olejnej *Polonii* Jana Matejki czy graficznego cyklu o tym samym tytule Artura Grottgera – patriotycznych manifestacji w sztuce polskiej tworzonej w trakcie zaborów, wprowadzonej odgórnie sztuki realizmu socjalistycznego, szukającej uniwersalnej postawy estetycznej dla nowoczesnego, socjalistycznego człowieka sztuki konstruktywizmu radzieckiego itd.
W latach 60 XX w. interakcje między sztuką, a kulturą masową sprawiły, że artyści zaczęli angażować się w tworzenie politycznych, a zarazem implikujących protest, form: plakatów, reklam, filmów, ulotek i tekstów. Sztuka zaangażowana podjęła m. in. problemy feministyczne, zajęła się wpływem postkolonializmu na sztuki wizualne, zainicjowała sztukę gejowską, lesbisjką, queer, dostrzegła i zaakcentowała problemy dotyczące epidemii AIDS. Najbardziej znanymi artystami uprawiającymi sztukę polityczną na Zachodzie są: Joseph Beuys, Victor Burgin, Hans Haacke i Krzysztof Wodiczko.

SZTUKA KRYTYCZNA

W polskiej krytyce sztuki (termin w takim rozumieniu wprowadził tym mianem określa się przede wszystkim nurt w polskiej sztuce lat 90., w którego poczet zalicza się umownie zjawiska artystyczne w sposób krytyczny komentujące sytuacje społeczne, polityczne, ekonomiczne, itp., zaistniałe po transformacji ustrojowej 1989 roku.

Ten termin bywa wiązany także z absolwentami z początku lat 90. tzw. „Kowalni" – pracowni rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP, choć w poczet przedstawicieli sztuki krytycznej zalicza się też gdańskich artystów.

Główni przedstawiciele polskiej sztuki krytycznej lat 90. to m.in.: **Paweł Althamer**, Anna Baumgart, Marta Deskur, Katarzyna Górna, Grzegorz Klaman, **Katarzyna Kozyra**, Konrad Kuzyszyn, **Zbigniew Libera**, **Dorota Nieznalska**, **Joanna Rajkowska**, Robert Rumas, Jerzy Truszkowski, Alicja Żebrowska, **Artur Żmijewski**. Chociaż zestaw nazwisk wymienianych pod hasłem sztuki krytycznej jest dość ściśle określony, to artyści ci nigdy ze sobą ściśle nie współpracowali, nie mieli też raczej świadomości tworzenia wspólnej formacji.

Artur Żmijewski (ur. 1966)

40 szuflad, 1995
Mebel przyjął kształt łukowato wygiętej bibliotecznej szafy katalogowej. Szuflady są zamocowane przy użyciu mechanizmu sprężynowego, co z jednej strony powoduje, że same się zamykają, z drugiej zaś ich wysunięcie wymaga od otwierającego pokonania pewnego oporu (co stawia go w pozycji deformatora). Wewnątrz każdej z 40 szuflad znajdują się czarno-białe fotografie o formacie pocztówkowym. Przedstawiają one nagą kobietę i mężczyznę wzajemnie deformujących i ugniatających swoje ciała. Zbiór zdjęć w komodzie stał się tym samym „katalogiem zniekształceń". Żmijewski zwrócił uwagę na problem bliskości dwóch ciał jako ciężaru i przykrości.

Katarzyna Kozyra (ur. 1963)

Tytuł pracy i czas powstania ……

Źródło inspiracji ……

Wymowa pracy ……

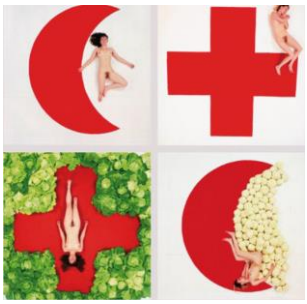
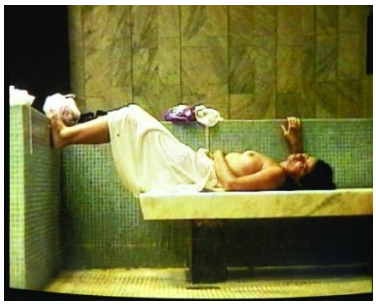
……

……

„Olimpia" składa się z trzech wielkoformatowych fotografii oraz kilkuminutowego wideo. Pierwsze zdjęcie przedstawia artystkę upozowaną na podobieństwo Olimpii z obrazu Maneta, drugie ukazuję tę samą modelkę w sterylnej bieli, na łóżku szpitalnym, w towarzystwie pielęgniarki trzymającej kroplówkę, trzecie – starszą, samotną kobietę we współczesnym mieszkaniu. Symbolem pozwalającym zidentyfikować Olimpię jest cienka, czarna, atłasowa wstążka przewiązana na szyi każdej z nich. Wideo będące częścią instalacji jest zapisem dokumentującym wizytę w pokoju pielęgniarskim, gdzie odbywa się próba podłączenia chorej na raka kobiety (Olimpii) do kroplówki. Kozyra, nawiązując do klasyki niegdyś awangardowego malarstwa, zachowując pełen anturaż pierwowzoru i rozbudowując scenę o dwa dodatkowe ujęcia oraz film, zamiast urokliwej młodej kobiety, przedstawia siebie w trakcie chemioterapii, ogoloną na łyso i bez makijażu. „Pozwoliłam sfotografować się nagą pod kroplówką, by udowodnić, że chore ciało jest równie godne i normalne, jak zdrowe. Gdy ładnie wyglądasz, nie myślisz, jak funkcjonujesz. Patrząc na chore ciało, czujesz jego śmiertelność. Wszyscy zdrowi są OK, bo nie ma w nich wywalonej na wierzch biologiczności. I chodzą sobie idealni". Kozyra, podobnie jak Jo Spence czy Hannah Wilke, swoistym autoportretem, dokonuje wolty: przedstawia chorobę nie jako coś wstydliwego, czego według utartych wzorców nie powinno się pokazywać, co kłóci się z pięknem kobiecego ciała. Kiedyś Manet szokował ukazując nagość bez zbędnego sztafażu, dziś artystki te szokują prawdą nagiego i chorego ciała. Informacje dodatkowe Kozyra przypadkowo została modelką w tym projekcie. Początkowo miała to być jej koleżanka ze szpitalnego pokoju, która chorowała na to samo, co Kozyra – ziarnicę złośliwą. Niestety, Magda zmarła przed rozpoczęciem zdjęć.

Święto wiosny

Więzy krwi

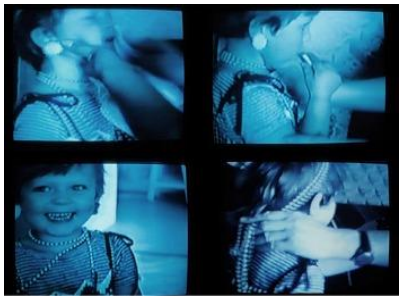



Inne prace Kozyry: ……

……

……

Zbigniew Libera (ur. 1958)



Jak tresuje się dziewczynki, 1987

W jednej z najbardziej rozpoznawalnych prac Libera dokonuje prostych operacji montażowego zwolnienia na zarejestrowanym przez niego wcześniej materiale przedstawiającym zwyczajną scenę domową, w której starsza kobieta pokazuje małej dziewczynce jak używać przedmiotów takich jak szminka, lustro, biżuteria. Artysta uwypukla tym samym permanentny proces społecznej tresury wiodącej do wykonywania określonych ról płciowych.

Obóz koncentracyjny Lego, 1996

Inne prace Libery: ……

……

……

Piotr Uklański (ur. 1968)

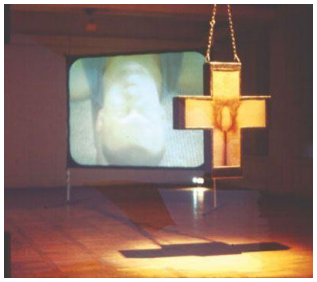
Naziści

Wystawa *Naziści* pokazana w 2000 roku w Zachęcie zakończyła się skandalem, zniszczeniem kilku prac i zamknięciem ekspozycji. Zaprezentowano na niej serię 164 barwnych fotografii przedstawiających znanych, zagranicznych i polskich aktorów grających w filmach postaci nazistów. Posługując się narzędziem typowym dla kultury masowej, artysta zestawił filmowe wizerunki "złego Niemca" zamieszkujące zbiorową wyobraźnię odbiorców. Zdjęcia przedstawiają przystojnych, eleganckich mężczyzn, filmowych twardzieli uwodzących widza swoim atrakcyjnym wizerunkiem, co zaciera prawdę o nazizmie. Jak komentuje tę pracę sam artysta: "Portret nazisty w kulturze masowej jest najbardziej wyrazistym okazem przekłamania prawdy o historii, o ludziach. Jest to dla mnie tym bardziej ważne, że to główne źródło informacji o tamtych czasach, dla wielu jedyne". W czasie trwania wystawy Daniel Olbrychski wszedł do galerii z szablą i w obecności umówionej wcześniej ekipy telewizyjnej pociął kilka z fotosów, protestując w ten sposób przeciwko wykorzystaniu przez artystę jego filmowego wizerunku. Minister Kultury nie zgodził się na ponowne otwarcie wystawy. Praca *Naziści* (wyprodukowana w edycji 10 zestawów) została w roku 2006 sprzedana na londyńskiej aukcji w Phillips de Pury & Company za 568 tysięcy funtów. Tym samym stała się na pewien czas najdroższą pracą polskiego artysty współczesnego.

Zdjęcie ok. trzech tysięcy żołnierzy ustawionych tak, że tworzyli logo "Solidarności", teren Stoczni Gdańsk.
Wybrałem żołnierzy do tego zdjęcia, bo nie chciałem robić jakiejś sentymentalnej pocztówki. Zależało mi na wprowadzeniu do tego pomysłu zgrzytu, w pozytywnym sensie. Bo można to zinterpretować, że oto nagle wojsko zapisało się do "Solidarności". To jest nowa jakość - powiedział dziennikarzom artysta po realizacji zdjęcia. Projekt "Solidarność" nawiązuje do innego dzieła Uklańskiego "Untitled (John Paul II) 2004", będącego portretem papieża złożonego z 3,5 tys. ludzi. Powstało on podczas 26. Biennale Sztuki w Sao Paulo.

Joanna Rajkowska (ur. 1968)

Dorota Nieznalska (ur. 1973)



Pasja, 2001

Królowa Polski, 2008

Paweł Althamer (ur. 1967)

W latach 1988-1993 studiował na Wydziale Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jego pracą dyplomową pod kierunkiem Grzegorza Kowalskiego była rzeźba pod tytułem Autoportret. Początkowo zajmował się rzeźbieniem figur za pomocą prostych technik oraz niekonwencjonalnych materiałów, następnie posługiwał się metalową siatką i ubierał swe rzeźby w starą odzież. Kolejnym etapem jego twórczości było poświęcenie się problemowi samotności, izolacji oraz wyobcowaniu. Wzorując się na statkach kosmicznych budował kapsuły, przyrządy, skafandry, których celem było oderwanie się od rzeczywistości.

Burłacy to praca zainspirowana sytuacją Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – instytucji, która nieustannie zabiega o wybudowanie swojego gmachu, a tym samym przypieczętowanie swego istnienia i utrwalenie miejsca kultury współczesnej w społeczeństwie. Althamer posłużył się odwołaniem do bardzo znanego obrazu *Burłacy na Wołdze* (1873) Ilji Riepina, rosyjskiego malarza, który łączył realizm przedstawienia z sympatią dla ludu. W rzeźbie, wykonanej autorską techniką artysty, znalazły się przedstawienia 11 pierwszych członków zespołu Muzeum (można ich rozpoznać dzięki odlewom twarzy), którzy z wysiłkiem, ale i w zapamiętaniu ciągną – jak burłacy – model Muzeum, które kiedyś ma powstać. Ta grupa rzeźbiarska to wyjątkowy obiekt w kolekcji Muzeum. Nie tylko dokumentuje heroiczny etap istnienia instytucji, jest wyrazem wsparcia dla wysiłków zmierzających do stworzenia w Warszawie muzeum sztuki nowoczesnej, ale i wskazuje na silne przekonanie artysty o społecznej roli sztuki.