

MARCHAND

MAGAZYN SZTUKA I MIASTO

BIAŁYSTOK 3(5)/2020



DESIGN W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ - JAROSŁAW PERSZKO

BIAŁYSTOK LUBI SZTUKĘ - ADAM MUSIUK

KIEDY SZTUKA STAJE SIĘ PUBLICZNĄ - KATARZYNA NIZIOŁEK

„CHAŁTURA” - CZYLI ARTYSTA W MIEŚCIE - ARTUR CHACIEJ

PRAWDZIWA TOŻSAMOŚĆ JANA ANISEROWICZA - OLEG ŁATYSZONEK



Agnieszka Iwaniuk

Kancelaria Prawno-Patentowa



Kancelaria prawna z ponad 10-letnim doświadczeniem w obsłudze klientów biznesowych oraz indywidualnych. Specjalizuje się w prawie własności intelektualnej, w tym prawie własności przemysłowej i prawie autorskim. Wspomaga autorów w zakresie zabezpieczenia ich przed naruszeniami praw twórcy. Oferuje również doradztwo dla artystów, aby nie narazili się na naruszenie praw osób trzecich.

Właścicielka kancelarii, Agnieszka Iwaniuk, posiada tytuł radcy prawnego oraz rzecznika patentowego. Jest ekspertem w dziedzinie prawa własności przemysłowej, prawa konkurencji oraz prawa autorskiego. Pełni funkcję Dziekana Okręgu Podlaskiego Polskiej Izby Rzeczników Patentowych oraz Sekretarza Krajowej Rady Rzeczników Patentowych. Angażuje się w działalność społeczną. Jest Sekretarzem Międzynarodowej Kapituły Medalu Serce Ziemi oraz Prezesem Stowarzyszenia na rzecz Własności Intelektualnej.



KONTAKT

UL. SKŁADOWA 7, LOK. 101

15-399 BIAŁYSTOK

TEL. +48 695 250 095

biuro@kancelaria-iwaniuk.pl

MIEJSCE SZTUKI W CZASIE ZARAŻY

Pandemia koronawirusa spadła na naszą zagospodarowaną, a czasem nawet pięknie poukładaną rzeczywistość, gwałtownie i bez ostrzeżenia, i zmieniła diametralnie każdą dziedzinę naszego życia. Od soboty zamykamy wszystko – powiedział premier, i cały nasz świat się zatrzymał. Nagły zakaz działania szczególnie dotknął świat kultury. Nieoczekiwana zmiana zmusiła artystów do przedfiniowania swoich planów, a nierzadko także nawet samego siebie. Sztuka w ogóle, a artyści w szczególności, wstrzymali oddech. Zburzone zostały wypracowane wieloletnim doświadczeniem kanały kontaktowe artystów z odbiorcami, miłośnikami i pasjonatami.

Sztuka i artyści na chwilę zniknęli. Ich działania i aktywność zmieniły znaczenie. Bardziej pożądane i doceniane okazały się inne profesje i umiejętności. Twórcy zagłębili się w swojej twórczości nie niepokojeni przez wydarzenia, harmonogramy, terminy. Realizowali zarzucone wcześniej projekty. Sztuka zaś wypłynęła wartkim strumieniem przekazu internetowego. Wirtualne wystawy, galerie online, dzieła sztuki zaczęły być prezentowane w nowej formie i przekazy. Czy można jednak w pełni docenić dzieło bez możliwości bezpośredniego kontaktu z nim i jego aurą? Galerie sztuki i muzea paradoksalnie stały się bardziej niebezpieczne dla zdrowia niż galerie handlowe, komunikacja publiczna czy biura. Nie pierwszy to raz w historii potraktowano kulturę jako wielkie zagrożenie dla zdrowia publicznego.

Artyści i odbiorcy zostali skazani na kontakt głównie przez media społecznościowe. Pandemia zerwała wszelką możliwość bezpośredniości w poznaniu twórcy i jego dzieła, a to co było wcześniej uzupełnieniem, teraz stało się jedynym przekazem. Niestety jednostronnym, a przez to ubogim i niewystarczającym przekazem.

Trzeba uczciwie przyznać, że kultura w wersji online ma swoje niezaprzeczalne atuty. Szczególnie w pierwszej fazie, jako pewne novum w naszym życiu, wzbudziła zainteresowanie. Wymogła na instytucjach rozwój technologiczny i informatyczny. Postawiła nowe wyzwania artystom. Taka formuła przez chwilę nawet działała. Dała poczucie, nawet jeśli tymczasowego i zastępczego, to jednak doświadczenia sztuki. Ale dość szybko okazało się, że w zdecydowanej większości tęsknimy za atmosferą bezpośredniego spotkania

z dziełem i jego twórcą, lampką wina, rozmową z artystą, po prostu za spotkaniem z ludźmi o podobnej.

Obcowanie ze sztuką to coś więcej niż obraz na monitorze. To kontakt z żywym dziełem i artystą, czasem niemal organiczne obcowanie. To atmosfera wernisaży i wystaw. To emocjonujące często rozmowy i spory w bliskości obrazu i jego prawie namacalnego przekazu. Sztuka w wymiarze online nie rezonuje tak, jak ta w wymiarze offline – odbierana bezpośrednio, analogowo. Po zalewie wydarzeń kulturalnych w sieci, dość szybko okazało się, że kontakt ze sztuką online jest niewystarczający. Doświadczyli tego zarówno twórcy, jak i odbiorcy.

Czy po pandemii wrócimy do starych miejsc, przyzwyczajień i atmosfery przeżywania i odczuwania sztuki? Czy artyści i ich twórczość wejdą na inne tory i wyznaczą nowe kierunki? Nasza rzeczywistość się zmienia, zapewne zmieni się też obraz sztuki. Oczekujemy z zainteresowaniem na nowe artystyczne otwarcia.

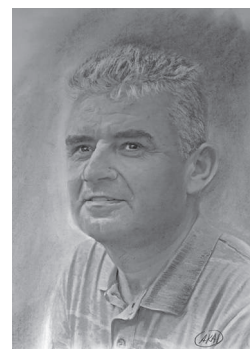
Sztuka otwarta na przestrzeń, przestrzeń otwarta na sztukę

Zamknięte instytucje kultury sprawiły, że w prezentowanym numerze zajęliśmy się sztuką w przestrzeni publicznej. Tej nie jest w stanie zamknąć nawet największa zaraza i władza swoim dekretem. Dzieła w przestrzeni są od zawsze, od zawsze wchodzimy z nimi w jakąś relację. Mogą być niezauważalne, bo mijane codziennie mogą spowszednieć. Czasem ich nie doceniamy. Szczególnie w obliczu „zamrożenia kultury” warto przyjrzeć się sztuce w naszym wspólnym otoczeniu – bez konieczności szukania wirtualnego muzeum czy galerii.

Fachowe artykuły ekspertów i rozmowy z kreatorami przestrzeni przybliżą Wam ten temat. W tych trudnych czasach warto i trzeba dostrzec i docenić piękno naszego otoczenia. Galerię otwartą, dostępną na każde nasze życzenie, może czasem niezauważalną i nieoczywistą, ale za to bardziej społeczną i powszechną. Sztuka w przestrzeni publicznej jest teraz alternatywą, może mieć jednak większy, acz z pozoru niezauważalny wpływ w kreowaniu naszego poczucia estetyki niż słynne galerie i muzea.

Z wiarą, że czasy wielkiej kulturalnej „smuty” wkrótce miną, życzymy miłej lektury.

Janusz Żabiuk



Wydawca:



Współwydawca:



PODLASKIE
STOWARZYSZENIE
PROMOCJI
SZTUKI

Redaktor naczelny: **Janusz Żabiuk**

Zespół redakcyjny:
**Krzysztof Koniczek,
Joanna Więcek-Tomalska,
Diana Nachito,
Kamila Mistarz,
Anna Kopeć-Tyszkiewicz,
Elżbieta Gibulska,
Karolina Dadura,
Andrzej Lechowski,
Artur Chaciej
Grzegorz Radziewicz,
Marcin Rębacz.**

Okładka:
Fot. Michał Kość

Opracowanie graficzne,
skład, druk: **APOGEA
Mariola Łotysz**

Białystok 2020

Redakcja: **Marchand**,
ul. J. Kilińskiego 12/3;
15-089 Białystok
Kontakt:
marchand@placnzs.bialystok.pl

Zadanie dofinansowane
ze środków
z budżetu Miasta Białegostoku



4

Rozmowa **Anny Kopeć-Tyszkiewicz**
z **Jarosławem Perszko**
o designie w przestrzeni publicznej



8

BIAŁYSTOK
LUBI
SZTUKĘ

Z **Adamem Musiukiem**,
Zastępcą Prezydenta Miasta Białegostoku,
rozmawia **Diana Nachito**.



SZTUKA w przestrzeni

fotoreportaż **Michała Kościa**

11



14

Bartosz Czarnecki
o sztuce w przestrzeni miejskiej



16



17



18

RELACJE Z WERNISAŻY:

Galeria Marchand - **Niść przewodnia koloru i światła**

Galeria Delfiny - **ONE**

Galeria Marchand - **EMOCJE lawowane kawą...** - Krzysztof Koniczek



21

Dorota Perszko
o bycie i niebycie

Kamila Mistarz o tym,
jak zachwycić się na
każdym kroku

26





28

Katarzyna Niziołek
o sztuce w przestrzeni
z punktu widzenia socjologa



33

Artur Chaciej
o artystach
w mieście

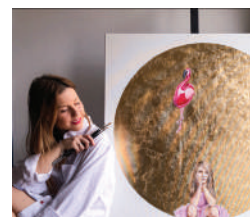


37

Alfons Karny w eseju
Andrzeja Lechowskiego

40

Joanna
CZAJKOWSKA



prezentacje

44

O roli buntu w sztuce
- Joanna Tomalska-Więcek



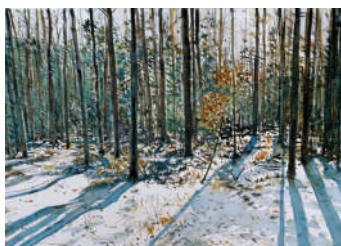
42

Jacek
NIEKRASZ

46

Krzysztof
Chyży

AKWARELA



52



panaceum

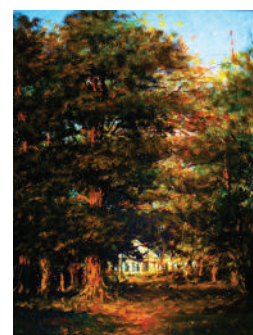
PRAWDZIwą
HISTORIĘ
JANA
ANISEROWICZA

opowiada Oleg Łatyszonek

48



Katarzyna Król-Konon
prezentuje twórczość
białostockich medyków



Kazimierz Jerzy JURGIELANIEC

1952-2013

prezentacja twórczości białostockiego artysty

56



DESIGN W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Z Jarosławem
Perszko
rozmawiała
Anna Kopeć-
Tyszkiewicz

Tematyka przestrzennego zagospodarowania miast nie jest Panu obca. Jak należy projektować wspólną przestrzeń, by była użytkowa, użyteczna, a jednocześnie ładna?

Wieki historii architektury podpowiadają odpowiedź. Na tak postawiony problem próbowano i nadal próbuje się znaleźć sposób, aby to, czym się otaczamy jako ludzie było maksymalnie funkcjonalne i przy tym cieszyło oko. Od starożytności po dzień dzisiejszy temat nie stracił aktualności. Powstało szereg traktatów zawierających reguły właściwego gospodarowania przestrzenią publiczną i operowania formą architektoniczną. W starożytności Witruwiusz, później Alberti czy Palladio, w modernizmie Le Corbusier traktowali o tym samym. Zmieniały się tylko warunki cywilizacyjne, a z nimi inne potrzeby ludzkie, pojawiły mody i trendy wprowadzające wariacje, ale tak naprawdę pryncypialne zasady budowania przestrzeni przyjaznej człowiekowi pozostają te same. Harmonia, wielkość i skala to podstawowe kryteria budowania przestrzeni publicznej. Jeśli tego nie będzie na pierwszym planie podczas projektowania, nawet najlepszy materiał budowlany i wykończeniowy nie zniweluje poczucia bałaganu. Polska jest w regresie jeśli chodzi o program zagospodarowania przestrzennego. Niewątpliwie istotne są tu czynniki historyczne:

skala zniszczeń powojennych, socjalistyczny knebel, a po nim kapitalistyczna euforia mylnie utożsamiona w prywatnym, subiektywnym decydowaniu o wyglądzie przestrzeni publicznej. To spowodowało, że od lat 90. nasze miasta przeobraziły się w wizualny bałagan lub też funkcjonalność brała górę nad estetyką. Na szczęście od kilku dobrych lat problem został dostrzeżony i, głównie dzięki inicjatywom oddolnym, zwalczany.

Czy istnieje coś takiego jak design w przestrzeni publicznej?

Oczywiście. Wszystko co nas otacza jest zaprojektowane. Pytaniem podstawowym jest – jak?

Kto właściwie powinien decydować o estetyce danego miejsca skoro każdy ma inny gust, a jak wiadomo de gustibus non est disputandum?

To prawda, że nie dyskutuje się z gustem innego człowieka, ale można i należy go właściwie kształtować. Trzeba też pamiętać, że przestrzeń publiczna jest wspólną własnością, a nie indywidualną. Nie ma znaczenia fakt, że poszczególne działki czy parcele mają swoich właścicieli, ale obraz tego, co na nich powstaje staje się obrazem wspólnych doznań i wra-

zeń wszystkich obywateli. Odpowiedzialność spoczywa na tych, którym dano władzę. Oni powinni dbać o właściwy kształt i funkcjonalność przestrzeni publicznej. Jeśli sami nie mają wykształcenia w tym zakresie niech zaufają fachowcom przy tworzeniu jak najlepszych całościowych planów i co najważniejsze – trwali przy ich realizacji. Estetyka jest zbiorem zasad, które w ramach różnych kultur, ale i ponad nimi, dają podstawy norm wizualnych. O tym, czy w ogóle istnieje coś takiego jak gust powiedziano już wiele, ale moim zdaniem z pewnością nie jest on właściwym narzędziem w demokratycznym porządku. Nie zgadzam się na utożsamianie skrajnie subiektywnych i często egoistycznych wyborów z indywidualnym gustem. Często nie potrafimy wytłumaczyć, dlaczego obiekt nam się podoba, pomimo braku dekoracyjności czy form jednoznacznie przedstawiających. Okazuje się, że po prostu „siedzi” w oku, wszystko w nim gra dlatego, że oparty jest o te właśnie uniwersalne kryteria jak skala, proporcja, relacja wobec otoczenia.

W ostatnim czasie w przestrzeni Białegostoku na Rynku Siennym pojawiała się znacząca Pańska praca – betonowy kolos z Pańskimi płaskorzeźbami z cyklu „Ślady zwielokrotnione”. Miejsce upamiętnia dawną nekropolię ewangelicką. Proszę opowiedzieć jak rodził się pomysł na tę realizację. Jak wyglądała praca nad tym projektem?

Początkiem była moja wystawa w Muzeum Podlaskim pt. „Przejście”. Z inicjatywą przeniesienia moich prac do przestrzeni Białegostoku zwrócił się do władz miasta dyr. Andrzej Lechowski. Poproszono mnie o przygotowanie koncepcji obiektu wskazując miejsce tzw. Rynku Siennego, a w istocie historycznego cmentarza ewangelickiego, którego początki datowane są na koniec XVIII wieku. Cykl „Ślady zwielokrotnione” dotyczy bardzo silnie pojęcia pamięci i czasu, które w tym miejscu wydaje się być właściwym. Szukając formuły ekspozycji prac starałem się zapanować nad całością założenia w sposób powściągliwy, ale na tyle silny, by stała się formą znaczącą w zastanej przestrzeni.

Przy projektach, które funkcjonują w przestrzeni publicznej, na co szczególnie zwraca Pan uwagę? Na historię miejsca, jego funkcjonalność? Jak odpowiednio wyważyć te kwestie?

Wszystkie warunki o które Pani pyta są ważne i konieczne do spełnienia warunków zarówno znaczeniowych, jak i funkcjonalnych. Ale to nie wystarczy, by obiekt przestrzenny

funkcjonował jako znaczący. W przypadku rozwiązania memoriału na Cmentarzu ewangelicko-augsburskim starałem się nawiązać do reguły tej religii, którą cechuje powściągliwość i prostota. Czystość myśli i jej klarowny przekaz. Opracowanie założenia przestrzennego opiera się na spięciu terenu ramionami krzyża łacińskiego, na którego skrzyżowaniu pojawia się syntetyczny obiekt o formie otwartego sześcianu. „Kolos” wydaje mi się określeniem zbyt mocnym co do jego wielkości w kontekście powierzchni terenu opracowania. Owszem, jest na tyle duży, by można było doświadczyć jego wnętrza, ale w żadnym razie nie stanowi dominanty wielkościowej. Starałem się, by z perspektywy podejścia główną ścieżką sprawiał wrażenie przedmiotu, a nie bryły architektonicznej. Chciałem w ten sposób sterować percepcją widza stawiając go na antypodach doznań przestrzennych, prowadząc od wrażenia pełnego ogarnięcia zewnętrżności obiektu do odczucia izolacji w jego wnętrzu. Budowania odmiennych stanów emocjonalnych związanych z jakością doświadczanej przestrzeni.

Mam wrażenie, że w Polsce raczej nie mamy do czynienia z przemyślanymi, długofalowymi działaniami związanymi z artystycznym projektowaniem przestrzeni publicznej. Dlaczego tak się dzieje i czy jest szansa by mogło się to zmienić?

Wspominałem o tym już na początku. Patrząc dookoła można odnieść takie wrażenie, ale trzeba pamiętać o społeczno-gospodarczo-kulturowym spustoszeniu spowodowanym historią naszego kraju. Przerwana ciągłość dobrych praktyk długo się regeneruje. Po latach „jedynie słusznej” doktryny, później niczym nie ograniczonej wolności widać głód porządku i ładu przestrzennego. Dużo się zmienia na lepsze, ale nie jest łatwo pozbyć się z przestrzeni obiektów o nieudanej formie i lokalizacji. To nie obrazki, które można zdjąć ze ściany, postawić w kącie a na ich miejscu powiesić nowe. Widać wyraźnie dobre zmiany, ale widać też wciąż zły wpływ komercyjnych projektów, zwłaszcza mieszkaniowych, które starają się wycisnąć jak największą kubaturę z dysponowanej powierzchni działek.

Myślę, że większość z nas chciałaby mieszkać w miastach czy miasteczkach dobrze skomunikowanych, wygodnych, ale też ładnych i zadbanej. Czy da się połączyć te aspekty?

Oczywiście, że się da, jest na to wiele przykładów w świecie. Trzeba tylko większej samoświadomości obywateli zarówno



Jarosław Perszko – prof. sztuki, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Rzeźbiarz, performer, autor obiektów intermedialnych oraz scenografii filmowych i teatralnych. Mieszka i tworzy w Hajnówce. W dorobku ma ponad 60 wystaw indywidualnych i problemowych oraz prace na wystawach grupowych, które eksponowane były w prestiżowych instytucjach kulturalnych w kraju i za granicą. Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu, również w zbiorach prywatnych kolekcjonerów we m.in. Francji, Szwecji, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych. Odznaczony srebrnym medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, 2019.

w definiowaniu własnych potrzeb, jak i możliwości sprawczych przy urnach wyborczych.

Na Zachodzie nierzadko spotyka się coś takiego jak parki sztuki – specjalnie zaprojektowane tereny, gdzie widać rękę czy wizję artysty. W Polsce raczej ich nie znamy. Nie zabiegamy o ładne przestrzenie wokół siebie. Jak Pan myśli dlaczego? Czy wciąż nie jesteśmy gotowi na takie działania?

Z doświadczenia własnego mogę powiedzieć, że jeszcze chyba nie. Wciąż społeczeństwo polskie jest na tzw. dorobku. Wciąż jeszcze większą wartością jest samochód i miejsce w garażu podziemnym, niż postawiona w parku „niczemu praktycznemu potrzebna forma przestrzenna”. Sztuka jest potrzebą wyższą, która pojawia się kiedy te podstawowe są w pełni nasycone. Odrębną sprawą, której nie chce mi się komentować, jest edukacja.

Jak wygląda klasyczny proces rzeźbiarski? Stosuje go Pan w swojej twórczości czy ma Pan własny wypracowany styl?

Najtrudniej jest mówić o sobie. Otrzymałem klasyczne wykształcenie rzeźbiarskie i często korzystam z umiejętności zdobytych na studiach i późniejszej praktyce artystycznej. Nie wiem czy jest grono ludzi, którzy po obejrzeniu niepodpisanej pracy stwierdzą moje jej autorstwo. Jeśli się tak stało to mógłbym powiedzieć, że udało mi się wypracować swój rozpoznawalny styl. Jak do tej pory nie słyszałem o takiej grupie. W pracy zawsze staram się myśleć o problemie ideowym szukając jak najbardziej adekwatnego rozwiązania formalnego. Technika i materiał to środki do osiągnięcia efektu finalnego, którego skutkiem powinno być doznanie estetyczne. Myślę, że to co można uznać za konsekwentne w mojej pracy i co faktycznie określa jej kształt od wielu lat, to poszukiwanie wartości artystycznej w technologicznym procesie, z którym dogłębnie obcowiałem od czasu studiów.

Co w pracy rzeźbiarza jest ważniejsze – efekt finalny czy może proces twórczy kiedy trzeba się mierzyć z materiałem na różne sposoby?

Wszystko jest ważne. Kiedy obiekt jest w procesie pozostaje wciąż własnością artysty. W efekcie finalnym przestaje nią być. To wymarzona sytuacja kiedy staje się własnością zbiorowego odbiorcy.

Można uznać, że nie jest Pan klasycznym rzeźbiarzem, którzy tworzy projekty w kamieniu czy brązie. Nie stroni Pan od

innych form twórczych. Performance czy instalacje to również bliskie Panu kierunki. Czy przy takich działaniach da się połączyć myślenie o formie obiektu? Mam na myśli to czy swoją wizję, ideę da się zaprezentować jednocześnie w rzeźbie jak i performance czy instalacji?

Nie zupełnie się da i właśnie z tego powodu uprawiam różne formy wypowiedzi artystycznej. Każda z aktywności niesie ze sobą sobie tylko przypisany potencjał wyrazowy. Tak więc starając się jak najpełniej wypowiedzieć o określonym pojęciu szukam najbardziej adekwatnej mu formy ekspresji. Stąd może wrażenie różnorodności twórczej, która nie wynika bynajmniej z próby schlebienia trendom, lecz ze świadomego wyboru. Czasem z chęci eksperymentu, lecz zawsze z naciskiem na wyraźnie zarysowaną formę plastyczną.

Rzeźba zawsze potrzebuje odpowiedniej przestrzeni do wyeksponowania. Pracując nad projektem i łącząc różne aspekty fizyczne materiału, który jest priorytetowy: wielkość, proporcje, skala i otoczenie?

Wszystkie wymienione pojęcia są priorytetowe. Nawet mała forma rzeźbiarska potrzebuje swojego otoczenia, by właściwie zaistnieć, w przeciwnym wypadku bardzo szybko staje się gadżetem. W przypadku dużych form przestrzennych stają się one warunkującymi.

Mam wrzenie że rzeźbiarze są dziś w artystycznej mniejszości. Częściej mamy do czynienia z takimi dziełami jak filmy, obrazy, instalacje, performance. Czy rzeźba nie jest dzisiaj najbardziej klasyczną, żeby nie powiedzieć archaiczną, formą plastyczną?

Na pewno co roku kończy ASP podobna liczba malarzy, grafików czy rzeźbiarzy. Problem leży gdzie indziej. Społeczeństwo przyzwyczajone do percepcji płaskiego obrazu nie potrafi czytać i docenić trójwymiarowości obiektu, nie ma wręcz takiej potrzeby. Stąd może brak w powszechnych mediach informacji o wystawach rzeźby. Proszę mi wierzyć, że ma się ona dobrze i przyjdzie czas na jej renesans. Rzeźba jest najtrudniejszą, ale zarazem najpełniejszą ze sztuk plastycznych.

Najpełniejszą? Co Pan przez to rozumie?

Najpełniejszą jeśli chodzi o rozpoznawanie zjawisk przestrzennych. Od wieków zadaniem rzeźby, mówiąc bardzo ogólnie, było i jest realizacja całościowego obrazu rzeczywistości widzialnej w oparciu o jej ogląd we wszystkich wymiarach. W przeciwieństwie do niej np.

malarstwo klasyczne, przyjmujące obserwację z jednego punktu widzenia sprowadza ją na płaszczyznę za pomocą różnego rodzaju perspektywy. Malarstwo współczesne od czasów Cezanne'a celowo jeszcze spłaszcza rzeczywistość w formie obrazu. Nie ma w tym nic jeszcze co mogłoby stanowić o wartościowaniu tych dyscyplin, wszystkie one są równoważne w budowaniu wartości artystycznej. Jeśli zaś chodzi o realne zagadnienia przestrzenne to tylko rzeźba ich w pełni dotyka, malarstwo sprowadza je do iluzji, świata widzianego przez okno a nie doświadczanego w swojej pełni. Dzisiejsza cywilizacja nazywana obrazkową, mimo zaawansowanej technologii, komunikuje się zatem za pomocą zubożonego środka, czasem wręcz fałszywego w swoim przekazie. Jeśli widzimy obraz, w którym wszystkie plany są równie ostre nie możemy odczytać z niego odległości między nimi. Ludzkie oko operujące w przestrzeni trójwymiarowej akomoduje zupełnie inaczej niż obiektyw kamery. Dlatego dogłębna analiza przestrzeni powinna opierać się na jej fizycznym oglądzie uzupełnionym o czwarty wymiar jakim jest czas pokonania dystansu pomiędzy jej zasadniczymi punktami. Bez doświadczenia i umiejętności odczuwania przestrzeni wszystkimi zmysłami nie ma podstaw do jakiegokolwiek racjonalnie uzasadnionej w nią ingerencji.

Poza zagadnieniami percepcyjnymi, rzeźba jak żadna inna dziedzina spośród sztuk plastycznych buduje relację z cielesnym odbiorcą.

Niewątpliwie zajmuje się Pan sztuką współczesną – trzeba się na niej znać, by się o niej wypowiadać, oceniać ją?

W niektórych przypadkach wiedza jest potrzebna, by zrozumieć przekaz. Ma to miejsce np. w sztuce społecznie zaangażowanej. Przede wszystkim trzeba być otwartym z wyczuloną wrażliwością. Bez tego wiedza na niewiele się zda. Nie potrzebujemy przecież wiedzy geologicznej, by zachwycić się pięknym widokiem górskiego pejzażu?

Które wystawy lub prace w Pański dorobku są dla Pana szczególnie ważne i z jakiego powodu?

Każda następna wystawa jest ważniejsza od poprzedniej, ponieważ jest wyzwaniem, należy się do niej dobrze przygotować. Zawsze staram się prezentować nowy materiał, nie publikowany wcześniej. Inaczej jest z wystawami, w których uczestniczą moje prace wyjęte z różnych kolekcji. Myśląc o szczególnie ważnej dla mnie muszę powiedzieć o wystawie „Biały” w Galerii Arsenał w Białymstoku

w 2000 roku i wystawie „Dekalog” w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2002 roku. Nie tylko ze względu na rangę tych miejsc, ale przede wszystkim na zmianę mojego sposobu myślenia o formie obiektu artystycznego – jego procesualności (performatywności).

Pracuje Pan na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej. Jak łączy pracę artystyczną z dydaktyczną? Jak się ocenia Pan prace studentów, bo nie sadzę, by jednym z kryteriów było „podoba się/nie podoba się”?

Takie kryterium nigdy nie może mieć miejsca. W ocenie prac studenckich należy kierować się kryteriami formalnymi, umieć je przeanalizować wspólnie z podopiecznym i wyciągnąć konstruktywne wnioski. Należy szczególnie dbać o jego wrażliwość i indywidualizm, ale jednocześnie uświadamiać o podstawowych zasadach budowania formy. W przeciwnym wypadku wypuścimy absolwenta z głową pełną idei, ale nieprzygotowanego do ich urzeczywistnienia. Własna praca artystyczna nie stoi w konflikcie z dydaktyką, w moim przekonaniu jest jej ciągłym uwiarygodnieniem.





BIAŁYSTOK LUBI SZTUKĘ

Z Adamem Musiukiem,
Zastępcą
Prezydenta
Miasta
Białegostoku,
rozmawiała
Diana Nachiło.

Czy Białystok budzi skojarzenia ze sztuką? Na ile element artystyczny wpisany jest w wizerunek miasta?

Białystok na pewno jest odbierany jako miasto, w którym sztuka ma istotne znaczenie. W przestrzeni miejskiej odbywają się różnego rodzaju przedsięwzięcia artystyczne, jak np. Dni Sztuki Współczesnej. Wiele z nich adresowanych jest do młodych ludzi, w tym do studentów, którzy stanowią 10% mieszkańców Białegostoku. Mówiąc o sztuce w naszym mieście, trudno pominąć Operę i Filharmonię Podlaską – Europejskie Centrum Sztuki, gdzie rodzi się sztuka przez duże „Sz”. Również patrząc na przestrzeń miejską znajdziemy wiele przykładów działań artystycznych, jak rzeźby czy murale. W mapę Białegostoku na trwałe wpisały się takie rzeźby, jak „Maska” Bogusława Szycika, czy „Podróż” Michała Jackowskiego. Stały się one atrakcją turystyczną, obiektami, przy których chętnie fotografują się odwiedzający nasze miasto.

Tak, myślę, że Białystok budzi takie skojarzenia. Możemy swobodnie powiedzieć, że Białystok lubi sztukę. Może jeszcze nie jest w tym temacie koneserem. Może jeszcze nie są to działania, które odbija się szerokim echem w Polsce, czy w Europie. Wydaje mi się jednak, że zachowujemy dobre proporcje między takimi elementami, jak potrzeba, żeby żyło się tu się wygodnie, żeby było to miasto zielone, sprzyjało wielokulturowości, a przy tym było otwarte na sztukę.

Z jakimi flagowymi obiektami artystycznymi jesteście kojarzeni?

Zdecydowanie z muralami. Na całym świecie odbierane są jako symbol Białegostoku. Idea ta wpisuje się w świadomą politykę władz miejskich. Najbardziej rozpoznawalna jest „Dziewczynka z konewką” Natalii Rak. Jest to chyba najbardziej czytelny i nośny znak Białegostoku.

Są też inne rozpoznawalne prace, jak chociażby „Wyślij pocztówkę do babci”. Doskonale realizują ideę murali, jako dzieł sztuki, dzięki którym obiekty zyskują w wymiarze estetycznym. Są też prace dyskusyjne, jak np. wizerunek Zenka Martyniuka, który powstał na ścianie jednego z białostockich bloków. Nie do końca wpisuje się to w ideę murali, bo nie chodzi przecież o zamalowanie elewacji, a raczej rewitalizację obiektów, których stan jest dyskusyjny. Temat murali jest przez nas dyskutowany. Zastanawiamy się, w jakim kierunku powinien się rozwijać.

Czy białostoczanin identyfikują się z muralami, jako flagowymi obiektami artystycznymi miasta?

Jest to skomplikowane. My, jako białostoczanin, mamy w naturze niedocenywanie swoich rzeczy, ale to się powoli zmienia. Białystok bardzo pozytywnie się zmienił w ostatnich latach. Słyszymy to również od mieszkańców innych miast. Często spotykam się z pozytywnymi opiniami przyjeżdżających do nas architektów. Słyszę, że Białystok to miasto zielone, uporządkowane, kompaktowe, dobre do życia. Widzę też zmianę w białostockiej mentalności i dumę z bycia białostoczaninem, a także z murali. Jeszcze kilka lat temu, pochwalanie się, że rysunek na starej elewacji budynku to wizytówka miasta, wielu osobom nie przeszłoby przez usta. To się zmieniło. Zaczynamy to doceniać i się z tym utożsamiać.

Czy są miasta, które uznałby Pan za wzorcowe dla Białegostoku w zakresie artystycznym?

Zasadnicza jest kwestia: co to jest miasto wzorcowe? Imponujące są: Wiedeń, Paryż, Madryt, Petersburg, Praga, ale my nie możemy się do nich porównywać. Ważna jest skala. Białystok jest miastem niewielkim, kompaktowym

i ze względu na wielkość nigdy nie będziemy mieli tylu obiektów, którymi będziemy mogli się pochwalić. Możemy się za to bronić jakością sztuki.

W mojej pracy w magistracie bardzo często zerkam na Wrocław, którego centrum jest mocno nacechowane elementami sztuki. Są one znakomicie wyeksponowane. Bardziej niż do Wrocławia moglibyśmy raczej porównać się do Lublina, do którego jesteśmy bardzo podobni pod względem kulturowym. Lublin ma dobrze zorganizowaną przestrzeń miejską. Dobrze się po nim spaceruje, dobrze się go zwiedza i świetnie się w nim odpoczywa. Mimo to, trudno powiedzieć, żeby jakiegokolwiek miasto mogło być dla Białegostoku wzorcowym. Jestem zdania, że są elementy z poszczególnych miast, które warto byłoby do nas przenieść – czasem z zachowaniem skali, a czasami wprost.

Jakie to elementy?

Bardzo podobają mi się wrocławskie krasnale. Swego czasu wśród projektów zaproponowanych w ramach Budżetu Obywatelskiego pojawiał się pomysł, aby w przestrzeni Białegostoku stanęły misie. Bardzo mi się spodobał. Być może kiedyś będzie okazja, żeby go zrealizować. Zachwyciła mnie też nowa przestrzeń z fontanami w Lublinie. Widziałbym to u nas. Myślę, że mieszkańcy by tego potrzebowali. Chciałbym również zaimplementować rzeźby przenośne stawiane w różnych częściach miasta. Takie elementy czasem szokują, czasem mają wymiar upiększający. Są jednak bardzo ciekawe. Planujemy też wdrażanie w mieście światowego trendu parków kieszonkowych. Są to niewielkie przestrzenie bazujące na rosnących już drzewach. Chodzi o tworzenie niewielkich przestrzeni, w których możemy wypocząć blisko domu. Podjęliśmy decyzję, że będziemy tworzyć ok. dwóch parków rocznie.

Czy parki mogą pełnić rolę kulturową?

Tak, na razie są to miejsca zieleni, ale myślę, że jest to kwestia czasu. Mogą w nich stanąć pomniki, niewielkie rzeźby, instalacje, czy elementy małej architektury. Jeśli pojawią się takie idee, to będziemy pomagali artystom je zrealizować.

Z tego, co Pan mówi wynika, że jest potencjał do rozwoju sztuki w mieście....

Tak, bardzo bym chciał, aby sztukę w Białymstoku tworzyli białostoccy artyści. To byłoby optymalne. Żyjemy w mieście wyjątkowym, wielokulturowym. Właściwie nie ma drugiego takiego miasta, gdzie na tak dużą skalę mielibyśmy do czynienia ze stykiem tylu kultur, wyznań i narodowości. Powinno mieć to wyraz w sztuce,

którą tutaj tworzymy. Ducha Białegostoku najłatwiej byłoby wyrazić artystom lokalnym. Nie wyłączamy oczywiście osób z zewnątrz. Sztuka, która się tu pojawia nie może być kalką z innych miast. Byłaby nieciekawa. Uwagę, szacunek i zainteresowanie uzyskamy wtedy, kiedy sztuka będzie wyjątkowa, a będzie taka, kiedy nawiążemy do unikalnego charakteru miejsca.

Na ile sztuka jest brana pod uwagę przy tworzeniu planów urbanistycznych?

Kiedy planujemy rozwój miasta, planujemy przede wszystkim zmiany w jego przestrzeni. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że miasto nie wszystko samo wykreuje i wykona. Staramy się zapewnić przestrzeń pod działania indywidualne. Jednym z zadań miasta jest pobudzanie kreatywności mieszkańców. Planujemy przestrzeń, ale jednocześnie czekamy na odzew mieszkańców i artystów. Dopiero ich aktywność decyduje, że miasto może się sztuką zapełnić, ale to potrzebuje również czasu. Możemy na razie mówić o wizji, tworzeniu pola pod pewne tematy, których realizacja zajmuje kilka, a czasem nawet kilkanaście lat.

Głównym dokumentem celującym w nitkę przestrzenną miasta jest „Studium uwarunkowań i kierunku zagospodarowania miasta Białegostoku”. Jest to tzw. „biblia urbanistyczna miasta”. Zapisane jest w niej przeznaczenie wszystkich terenów znajdujących się na mapie Białegostoku ze wskazaniem terenów zielonych, przemysłowych itd. Dokument ten mówi, jak będzie się kształtować miasto w ciągu kilkunastu albo kilkudziesięciu lat, w jakim kierunku będzie się rozwijać. Na podstawie tego studium powstają plany zagospodarowania: określamy mniejsze plany, czyli wysokość budynków, szerokość chodników etc. W ramach projektowania pojawiają się także elementy sztuki. Możliwość ustawienia rzeźby, pomnika, czy innego obiektu. Miasto wskazuje możliwości, ale czy zostaną one zrealizowane, pokaże życie i praktyka inwestorów. Jeśli chodzi o tereny należące do miasta, to prowadzimy inwestycje i kreujemy przestrzeń. Roztaczamy wizję, pokazujemy jak miasto powinno wyglądać, a czas i sztuka budowlana powoli tę przestrzeń wypełnia. Trzeba zaznaczyć, że jest niezwykle skomplikowane, żeby przestrzeń była zarówno



Adam Musiuk, dr inż. adiunkt na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej. Od 17 lat związany z Monasterem w Supraślu jako osoba odpowiedzialna za prowadzenie prac konserwatorsko-budowlanych oraz pozyskiwanie dotacji finansowych. Od 2009 roku do dziś prowadzi autorską audycję w Radiu Akadera „Płyty z Górnej Półki”. Współuczestnik zwycięskich projektów rewitalizacji Monasteru w Supraślu, który uzyskał Podlaską Markę Roku 2014. Prodziekan ds. Nauki Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej w latach 2016-2020. Od 22 grudnia 2018 roku - wiceprezydent Miasta Białegostoku.

estetyczna, funkcjonalna, atrakcyjna pod wieloma względami, których oczekują mieszkańcy: żeby było cicho, żeby było gdzie pospacerować. Dlaczego to jest trudne? Bo mało jest miejsc, w których założenia urbanistyczne powstają od zera. Trudno jest wejść w przestrzeń już istniejącą, aby doprowadzić ją do ładu urbanistycznego i powołanie jej do piękna. Popatrzmy na teren Rynku Siennego. Są tam miejsca, które znikają i takie, które się bardzo pozytywnie zmieniają.

Pojawia się pytanie o historyczną tkankę miejską...

Historia miejsca jest ważna, ale trzeba też przyznać, że nie mamy w Białymstoku zbyt wielu miejsc historycznych. Nad tymi, które istnieją często nie pochylił się tak mocno, jak powinniśmy. Mamy piękny zespół Pałacu Branickich, który z roku na rok jest coraz piękniejszy, również dzięki inwestycjom miejskim. Na przykład w 2006 roku przystąpiliśmy do rewaloryzacji barokowej części ogrodu Branickich i dziś możemy się pochwalić 32 odnowionymi rzeźbami. Każdy z białostoczan widzi, jak to miejsce pięknieje, a z drugiej strony mamy ul. Warszawską, której nie doceniamy i nie chwalimy się nią tak, jak na to zasługuje. Dalej mamy Bojary, które mają jeszcze swojego ducha i trochę zabytków. W tej chwili są one zabezpieczone planami. Już nie da się ich rozebrać. Myślę, że jako białostoczanie dojrzewamy, że warto te fragmenty odpowiednio zabezpieczyć.

Osobiście, marzy mi się powstanie w Białymstoku parku kulturowego. W tym kierunku zostały już podjęte działania. W obrębie parku byłby Pałac Branickich, ulica Warszawska i fragmenty Bojar, które zachowały historyczną tkankę. Z jednej strony, byłoby to ważne dla ochrony tych dóbr, ale pełniłoby też rolę reklamy miasta. To bardzo ważne, żeby zachować elementy naszej kultury i pokazać je następnym pokoleniom.

Jakie są plany dotyczące zagospodarowania centralnej części miasta?

W tym zakresie działamy według planu, który powstał kilka lat temu. Zgodnie z nim wykonywane są kolejne inwestycje i na razie nie ma potrzeby dużych zmian.

Oczywiście, kiedy mówimy o centrum, mamy również na myśli Plac NZS, który z pewnością wymaga podjęcia pewnych działań. Na dzisiaj takiej decyzji nie ma. Wiele dzieje się wokół Placu. Słyszymy wypowiedzi ekspertów, naukowców, artystów. Bardzo jestem tym zainteresowany, bo jest to istotny temat. Mówimy o miejscu w ścisłym centrum, które możemy zagospodarować. Marzy mi się, żeby w Białymstoku powstał obiekt architektoniczny o wyso-

kiej, wręcz europejskiej jakości, zaprojektowany przez eksperta w swojej dziedzinie. Żeby pojawił się obiekt, który byłby nośną jakością związaną z Białymstokiem. Jest też mnóstwo innych możliwości. Problemem jest ruch samochodowy, który nie do końca wiadomo, jak przełożyć, żeby był bezpieczny. Białystok jest ceniony przez mieszkańców i osoby z zewnątrz za to, że nie mamy korków. Inna organizacja ruchu mogłaby spowodować, że powstałoby duże zagrożenie w tej strefie miasta. Należałoby najpierw zastanowić się, gdzie przekierować ruch i jak go poprowadzić, abyśmy dalej mogli swobodnie poruszać się po mieście, a jednocześnie stworzyć miejsce, gdzie może się rozwijać sztuka. To skomplikowany, ale i ważny temat. Proszę popatrzeć: wychodzimy z Rynku Kościuszki, idziemy ulicą Suraską i aż się prosi, żeby było coś, co nas zainteresuje, przyciągnie wzrok i poprowadzi do Opery. Warto wymyślić rozwiązanie tego problemu, bo Plac NZS to ważne miejsce, z potencjałem na powstanie czegoś ważnego, być może nawet świadczącego o tożsamości miasta. Zależałoby mi na tym, aby zaproponować jakieś docelowe rozwiązanie, tak aby w centrum miasta zadziało się coś naprawdę ważnego i wyjątkowego. Na szczęście, mamy wiele sugestii od instytucji kultury i bardzo kreatywną młodzież. Dzięki temu, będzie nam łatwiej przyjąć rozwiązania.

W jaki sposób miasto wspiera lokalnych twórców i galerie?

Wspieranie kultury, twórczości i sztuki jest jednym z zadań, które miasto wykonuje. Przede wszystkim mamy stypendia artystyczne dla młodych twórców i profesjonalistów. Organizowane są różnego rodzaju konkursy, w których przyznawane są nagrody artystyczne. Miasto jest organem prowadzącym dla Galerii Arsenał i Galerii Ślędzińskich. Co roku udzielamy dotacji dla twórców: malarzy, fotografików. Wspieramy organizację wydarzeń artystycznych, koncertów, spotkań, wspieramy wydawanie katalogów, płyt z muzyką. Szczególnie staramy się wspierać artystów, którzy odwołują się do lokalności. Mogliśmy odwołać się wyłącznie do sztuki wysokiej i przekierować środki finansowe do kilku wiodących instytucji. Zdecydowaliśmy, żeby były to mniejsze kwoty, ale docierające do całej rzeszy twórców lokalnych, którym wsparcie jest bardzo potrzebne. Staramy się pracować u podstaw, wspierać działania lokalne, szczególnie związane z młodzieżą. Taka forma działania jest pozytywnie odbierana przez białostoczan, zarówno twórców, jak i mieszkańców.

Dziękuję za rozmowę.



SZTUKA

W PRZESTRZENI

fotoreportaż Michała Kościa







Instalacja w przestrzeni
Placu Stanisława Małachowskiego w Warszawie przed budynkiem
Narodowej Galerii Sztuki
Zachęta, fot. autor.



SZTUKA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Bartosz
Czarnecki

Dr hab. inż. arch., architekt, urbanista, profesor Politechniki Białostockiej, kierownik Pracowni Urbanistyki i Planowania Przestrzennego oraz dyrektor Instytutu Architektury i Urbanistyki na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej.

Przestrzeń publiczna tworzy ośnowę struktury funkcjonalno-przestrzennej miasta. Pełni ona szereg funkcji: od czysto utylitarnych, jak umożliwienie przemieszczania się po mieście, zapewnienie terenu dla infrastruktury technicznej czy tworzenie kontekstu dla kontaktów przedsiębiorców z klientami, po mniej oczywiste, jak sprzyjanie bezpośrednim kontaktom społecznym, funkcja polityczna, arena manifestowania się tożsamości wizualnej miasta czy wreszcie funkcja symboliczna. W ramach tych ostatnich od najdawniejszych czasów w przestrzeniach miast miała miejsce ekspresja idei wyrażana w formule różnorodnych koncepcji estetycznych, siłą rzeczy również przy tej okazji manifestowanych. Idee te oczywiście miały bardzo różną naturę. Były to idee totalitarne, jak kult cesarzy rzymskich, czy też kult wodzów dwudziestowiecznych systemów autorytarnych (Lenin, Stalin). Bywają też

idee narodowe czy też patriotyczne bez pierwiastka dominacji, uosabiane przez ważnych w historii narodów czy społeczności przywódców lub bohaterów. W obu przypadkach zwykle przedstawiane są one w sposób klasyczny, za pomocą tradycyjnych, realistycznych rzeźb figuralnych, chociaż zdarzają się przedstawienia abstrakcyjne, jak słynne Organy Władysława Hasióra na Podhalu (akurat w otwartym krajobrazie), czy też pomnik Bohaterom Białostockich autorstwa prof. J. Bohdana Chmielewskiego w Białymstoku. Obydwa pomniki mają właściwie uniwersalną wymowę, odnosząc się do zbiorowych ofiar czy bohaterów, ale często odczytywane są przez pryzmat kontekstu społeczno-politycznego w jakim powstały. Są też obiekty o bardziej swobodnej wymowie i, co za tym idzie, zwykle swobodniejszej formie i lokalizacji w przestrzeni publicznej. Dotyczą zwykle manifestacji idei mniej sformalizowanych

niż te związane z państwowością lub historią narodu (przykładem była słynna tęcza na Placu Zbawiciela w Warszawie), upamiętnienia postaci historycznych związanych z kulturą, sztuką lub historią miast itp. Dotyczy to też nawiązań do zjawisk lub aktywności zakorzenionych w danym środowisku, przybierających często formę żartobliwą, jak ławeczki upamiętniające lokalnych działaczy czy ludzi kultury (Hanka Bielicka w Łomży, Julian Tuwim w Łodzi). Jeszcze inną kategorią jest też, chociaż nieco chyba rzadziej spotykana, sztuka abstrakcyjna w przestrzeni publicznej – wieloznaczna, o nieoczywistym przekazie, gdzie odbiorca musi samodzielnie spróbować ją zinterpretować.

Zróznicowane: wymowa, formuła tektoniczna, poziom abstrakcji wiążą się też zwykle z odmiennym potraktowaniem i odniesieniem do sposobu lokalizacji w przestrzeni miasta, odniesieniem do kontekstu przestrzennego itd. A i same elementy przestrzeni publicznej miast mają różne charakterystyki. Ulica jest zdecydowanie definiowana przez przemieszczanie się – ruch. Plac jest w większym stopniu miejscem przebywania, spędzania czasu, nawet kontemplacji. Nieprzypadkowo A. Lauterbach napisał kiedyś: „Ulica jest drogą, połączeniem punktów, - plac zaś, przestrzenią ograniczoną czyli architekturą”. Każda z tych dwóch kategorii przestrzeni publicznych miast ma swoje wariacje: ulica, aleja, promenada, bulwar, deptak, ścieżka, przejście. Podobnie: plac, skwer, publiczny dziedziniec, aneks przestrzenny.

W zależności od formuły przestrzeni mają one nieformalny (ścieżka, przejście, deptak oraz skwer, aneks) charakter lub też formułę oficjalną, czasem wręcz monumentalną (aleje, place).

Pewną, a czasem dużą rolę w tworzeniu charakteru właściwego danej przestrzeni mogą odgrywać obiekty sztuki zarówno jako nośniki wartości estetycznych, ale także symbolicznych przekazów wartości, poglądów czy nawet manifestów. I podobnie jak zróznicowane są poszczególne rodzaje przestrzeni publicznych, tak tworzą one odmienny kontekst dla ekspozycji obiektów symboliczno-estetycznych.

Tego rodzaju obiekty większą rolę zwykle odgrywają w przestrzeniach typu place czy skwery, gdzie często są jedynymi obiektami o tej randze oraz sposobie wyeksponowania: otoczone wolną przestrzenią, eksponowane ze wszystkich lub z trzech stron, często usytuowane na zamknięciu ulicy dochodzącej do placu. Są obiektami często wyeksponowanymi

w skali całej przestrzeni i z różnych jej punktów. Pomniki czy obiekty sztuki są w przeważającej większości tworzone jako obiekty zwarte, o formach spójnych, nadające się do centralnej lokalizacji oraz ekspozycji z różnych stron. W przypadku ulic, alej czy bulwarów organizują siłą rzeczy tylko fragmenty takich przestrzeni, głównie w swoim bezpośrednim sąsiedztwie.

Obiekty monumentalne wydają się użytkownikom przestrzeni miast niedostępne i chyba są często ignorowane, niezbyt zauważane w codziennym zabieganiu i być może tak w zamyśle twórców ma być, aby nie burzyć dostojeństwa i powagi upamiętnianych postaci. Może wyjątkiem są te obiekty, które ze względu na swoją formę czy lokalizację są obiektami charakterystycznymi, stanowiącymi punkty orientacyjne i miejsca spotkań (np. Kolumna Zygmunta w Warszawie). Inaczej jest z obiektami, w tym sztuki, o bardziej swobodnej wymowie: jeśli zostaną zaakceptowane w powszechnej opinii mieszkańców, zwłaszcza jeśli są szczególnie charakterystyczne lub pełnią także funkcję użytkową, wówczas stają się żywą częścią krajobrazu semantycznego przestrzeni miasta, mieszkańcy spotykają się przy nich, fotografują się, wyrażają wobec nich swoją sympatię. Przykładem są wspomniane rzeźby ważnych postaci kultury, do których mieszkańcy oraz turyści przysiadają się, fotografują się, pocierają „na szczęście” charakterystyczne elementy. Takie obiekty, w dawnych, siermiężnych czasach właściwie nieobecne w przestrzeniach naszych miast, stają się elementem utożsamienia mieszkańców z miastem, stanowią dodatkowe atrakcje sprzyjające przyciąganiu mieszkańców do przestrzeni publicznych miasta, „ocieplające” i humanizujące te przestrzenie. Zaliczane są do zbioru małej infrastruktury miejskiej, stanowiąc elementy wydatnie wzbogacające pejzaż semantyczny miasta.



Figura małego Ludwika Zamenhofs na ulicy Białegostoku, fot. autor.



Rzeźba symbolizująca twórców sztuki lalkarskiej na ulicy Suraskiej w Białymstoku, fot. autor.

WARSZAWSCY
ARTYŚCI
W
BIAŁYMSTOKU

WERNISAŻ
WYSTAWY
MALARZY
Z GALERII DELFINY
W MARCHANDZIE

03.09.2020

Delfina Krasicka
Ewa Miazek
Zbigniew Nowosadzki
Anna Alicja Trochim
Anna Hlebowicz



NIC

przewodnia
koloru i światła





w Warszawie

WERNISAŻ
WYSTAWY
ARTYSTEK
ZE
ŚRODOWISKA
GALERII
MARCHAND
W GALERII DELFINY
W WARSZAWIE

16.09.2020

ONE

Karolina Dadura
Elżbieta Gibulska
Alicja Szkil





EMOCJE lawowane kawą...

Krzysztof
Koniczek

W planach była moja wystawa w Muzeum Podlaskim. Wszystko było uzgodnione z ówczesnym z dyrektorem Andrzejem Lechowskim... na przeszkodzie stanął koronawirus.

Wszystkie wystawy zostały odwołane i odłożone na inny, niesprecyzowany dotąd termin. Emocje opadły, sytuacja artystów stała się niegodna pozazdroszczenia. Nastął czas marazmu. Artyści stali się niepotrzebni. Taki stan nie buduje, nie nakręca do pracy.

Na przekór wszystkiemu (nie dostałem stypendium twórczego), postanowiłem zorganizować wystawę. Galeria Marchand wydawała się naturalnym miejscem na pokazanie części moich ostatnich prac... Na planowaną wystawę mojego malarstwa w Muzeum Podlaskim, biorąc pod uwagę parametry muzealne, przygotowałem stosunkowo duże podobrazia. Galeria Marchand posiada jednak sporo ograniczeń dotyczących sfery wystawienniczej. Musiałem zrezygnować z pokazania wielu prac, w tym obrazów z przeszłości. Zaaranżowałem wystawę na miarę naszej galerii. Założyłem, że wystawa będzie miała charakter kameralny, wręcz domowy. Większe prace miały współistnieć z mniejszymi formatami. Ten zabieg spowodował uzyskanie „ciepłego” wnętrza. Nie w głowie mi były jakiegokolwiek manifesty lub szokują-

ce prace. Wystarczający szok przeżywalismy i przeżywamy w życiu codziennym. Postawiłem na zestaw obrazów o charakterze pejzażowym (zjawiska, cuda natury...) Emocjom związanym z przyrodą i jej aspektami poświęciłem prawie całą płaszczyznę wystawową galerii.

EMOCJE zdominowały przestrzeń. Jedną ścianę zostawiłem na zestaw rysunków LAWOWANE KAWĄ. Są to prace swobodnie traktujące akt kobiecy w różnych konfiguracjach z dodatkiem masek, muszli i innych atrybutów luźno traktowanych...

Rysunki i szkice wykonywane najróżniejszymi materiałami (ołówki, mazaki, cienkopisy, długopisy...) powstały podczas moich „dyżurów” w galerii.

Kawa posłużyła do dodania miękkości rysunkom, jak też wzbogaciła ich ekspresję. Rysunki stanowią osobną część ekspozycji, ale występują w tytule wystawy. Emocje lawowowane kawą... zamiar okazał się słuszny. Potwierdziły to opinie wielu (pomimo obostrzeń) odbiorców sztuki. Frekwencja na wystawie była zadowalająca i przekroczyła nawet moje oczekiwania.

W grudniu 2020 r. obchodzę 65. urodziny i ten fakt był też pretekstem do zorganizowania tej wystawy.







Piwo warzone na miejscu

PRZEZ MISTRZÓW PIWOWARSTWA



repcja@royal-hotel.pl www.royal-hotel.pl 858311801

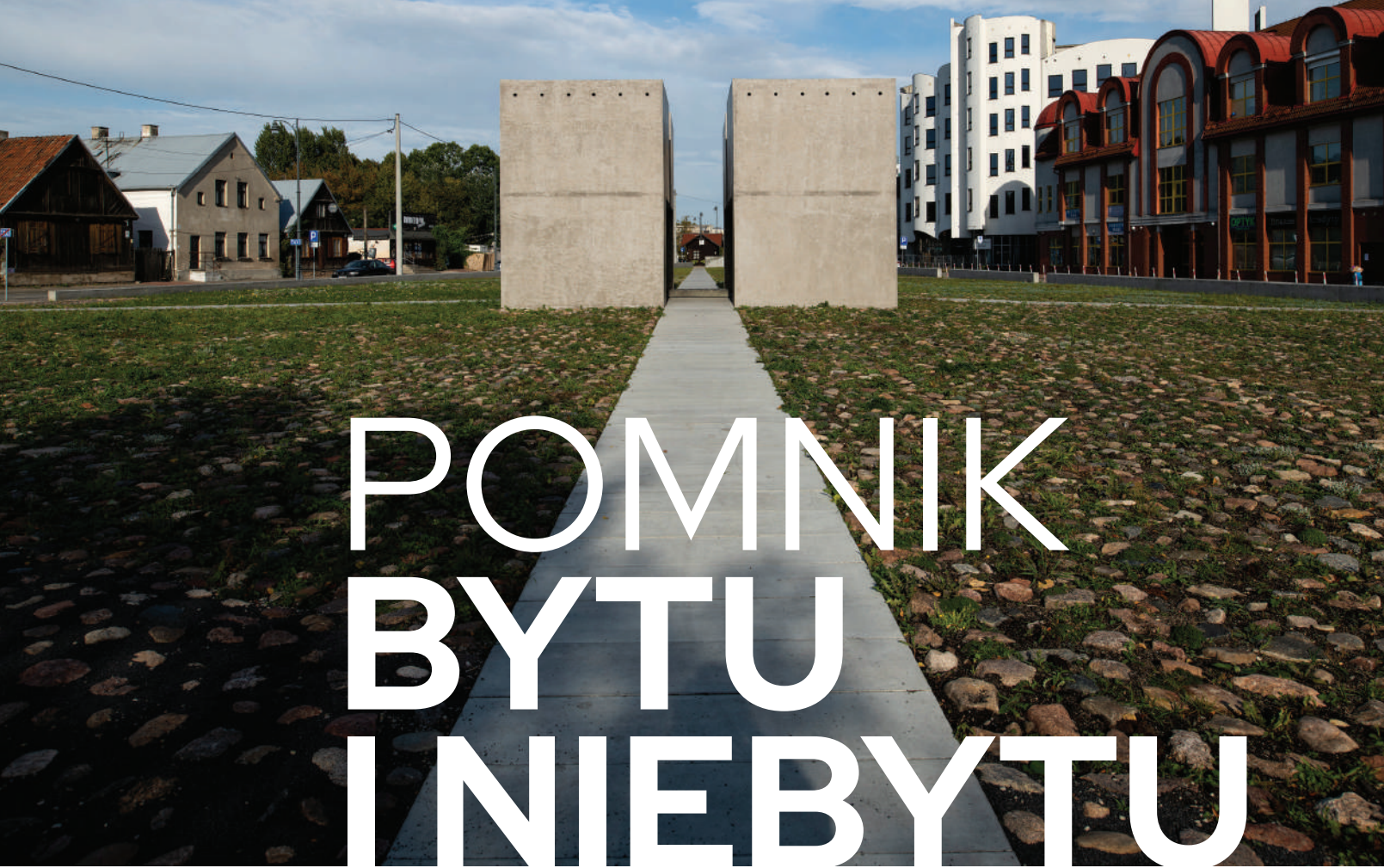


Browar Stary Rynek



browarstaryrynek





POMNIK BYTU I NIEBYTU

Dorota
Perszko

■ Utrwalony w potocznym rozumieniu Rynek Sienny, martwa i nijaka dotąd przestrzeń, stał się jednym z najgłośniejszych i spornych tematów w debacie publicznej Białegostoku. Stało się to za sprawą przekształcenia, a właściwie przywrócenia temu ludycznemu miejscu jego właściwego charakteru – kommemoratywnego. Spór ten stał się splotem wielu odgłosów społecznych, dochodzących głównie z prasy i social media i co istotne – obnażył wszystko to, co także można rozpatrywać jako pokoleniowo dziedziczone przyczyny zatracania pamięci o takich miejscach, jak nieczynny cmentarz ewangelicko-augsburski. W dniu 490. rocznicy ogłoszenia Konfesji Augsburskiej, najważniejszego dokumentu kościoła luterńskiego, oddany został przestrzeni miasta Białystok architektoniczny memoriał zaprojektowany przez Jarosława Perszko, upamiętniający pochowanych w tym miejscu mieszkańców wyznania luterńskiego.

Monument, nazywany także przez wielu „pomnikiem-kaplicą” lub w dalszym ciągu po prostu „Rynkiem Siennym”, według koncepcji Jarosława Perszko, stanowi przedłużenie z jego dotychczasowej twórczości artystycznej. Artysta od lat porusza się w obszarze analizy obiektu artystycznego, który wyłania się z zagadnień klasycznej rzeźby. Technologii

odlewu czy odkuwania kamienia, będącym dla większości rzeźbiarzy wyłącznie środkiem do przedstawieniowego celu, Perszko nadał walory artystyczne. Procesualność, transformacja, zmienność materii, ślad narzędzi czy dłoni wykonawcy, które są składową wieloetapowego powstawania rzeźby, w realizacjach Perszko stały się znaczącymi pojęciami. W dotychczasowej swojej pracy artysta często pracował z przedmiotem gotowym, prozaicznym, jak papierowe torebki, chusteczki, kostki masła, z których pozyskane formy a następnie odlewy uczynił swego rodzaju maskami pośmiertnymi, czymś w rodzaju pomników rzeczy zwykłych. Czynił to z czułością wobec jednostkowych istnień, pozornie identycznych, lecz w istocie niepowtarzalnych trwał. Charakterystycznym dla twórczości Jarosława Perszko – dyplomowanego rzeźbiarza – jest absolutna świadomość jej materii. Stąd znaczenie obiektu wyrasta nie tylko z jego wizualnej powłoki, lecz także wnętrza, zawartości. Podążając za myśleniem antycznych mistrzów technik odlewniczych, którzy traktowali niedostępne dla oka widza „trzewia” odlewu z równą pieczołowitością, co jego zewnętrzny wygląd, Perszko poszerzył znaczenie wnętrza obiektu do wymiaru ontologicznego. Istotne miejsce w jego pracy zajmują realizacje wykonywane metodą odlewu „na pełno”, jak przeszło 1-tonowy betonowy „Big Bag” niemal



odrywający się od podłoża czy wybrane prace z cyklu „Żona Lota”, nawiązujące do jednej z najśłynniejszych biblijnych metamorfoz. Techniczny wymiar tych odlewów, ich wewnętrzny fizyczny ciężar, sprzężony jest wartością wizualną.

Stąd też całościowe zagospodarowanie terenu Rynku Siennego, a nie tylko centralną bryłę można rozpatrywać jako artystyczny obiekt łączący w sobie rzeźbę, architekturę, site-specific a nawet performance. Ten spłot wynika z określonego traktowania materii przez artystę, która jest w jego rękach nośnikiem zmysłowych i ponadzmysłowych znaczeń. W pierwszym odruchu obecny Rynek Sienny postrzegamy według podziału na mniej więcej trzy obszary: teren zielony, betonowy monument „przecięty” na cztery części systemem krzyżujących się alei oraz wyeksponowany w jego wnętrzu cykl rzeźb z serii „Ślady zwielokrotnione”, jako temat główny. Tymczasem rozumienie pomnika przez jego autora bliskie jest niewielu rozwiązaniom znanym w historii sztuki najnowszej, których sens tkwi w integracji wszystkich czaso-przestrzennych składowych. Znaczy to tyle, że miejsce zaproponowane przez Jarosława Perszko nie służy wyłącznie oglądaniu centralnego obiektu z jego płaskorzeźbami, lecz przede wszystkim doświadczaniu go jako całości, tak w porządku horyzontalnym, jak i wertykalnym. Kubiczna betonowa bryła zdaje się rozstępować, ujawniając swoją zawartość. Przypomina to sens prac, które artysta celowo wykonywał w pełnym odlewie. W odróżnieniu od tamtych, gdzie pozostawiał widza w niedosyć poznawczym, ustanawiając wyłącznie symboliczny wymiar owej „pełni”, tu angażuje go do wejścia i bycia, kontemplacji, czytania, dotykania. Podążając wytyczonymi alejami dochodzi się do serca ekshumowanego cmentarza, w postaci podziemnej krypty oznaczonej nieco nad poziomie gruntu tablicą informacyjną. Spoczywa tam od 7 do 12 tysięcy ludzkich szczątków (przyp. arch. na podstawie badań georadarem), które latami oczekiwały na otarcie z zapomnienia.

Sam cykl płaskorzeźb „Ślady zwielokrotnione” skrywa w sobie swoisty pierwiastek eschatologiczny. Prezentowane na kilku wystawach w przeszłości, monumentalne tablice odnosiły się wówczas do różnorodnych problemów artystycznych – percepcji zmysłowej, rzeźbiarskiej interpretacji pejzażu czy sylwetki nieżyjącego już toruńskiego mentora Jarosława Perszko, prof. Adolfa Ryszki. Realizowany w latach 2012-2013 monumentalny cykl „Ślady zwielokrotnione” artysta realizował we współpracy z Zakładami Maszynowymi HAMECH w Hajnówce. Powstało wówczas 30 płyt, 3 x 10 w serii, o wymiarach 180 x 64 x 3 cm każda, wykonanych w stopie przetopionych metali. Każdą z trzech serii Perszko odlewał warstwami

w ramach jednej formy. Struktura awersu i rewersu każdej zdradza pozbawiony upiększeń, retuszy, naturalistyczny efekt lania metalu. Z jednej strony zastygła, wybrzuszająca się powierzchnia, z drugiej – gęsty, głęboko fakturowy relief utrwalający ślady ręki autora, którą rozprowadzał materiał izolujący pomiędzy każdym kolejnym cyklem lania. Chciałoby się rzecz, że „Ślady zwielokrotnione” są dokumentem procesu rzeźbiarskiego w możliwie najbardziej organicznej jego postaci. Złożona w całość pojedyncza seria z jednej strony uzmysławia doskonałość i „inteligencję” medium rzeźbiarskiego, dopasowanie każdej kolejnej płyty wraz z ich niedoskonałościami, z drugiej – generuje tę charakterystyczną dla twórczości Perszko tajemnicę pełni, swoistej intymności wnętrza obiektu, w którym sensem jest to, co niedostępne dla oka.

Monument Rynku Siennego prezentuje 16 z 30 elementów zwróconych do widza stroną gestularną, tą, która dokumentuje mozolny proces przygotowań do kolejnego odlewu, ale też, która uczłowiecza ten obiektywnie technologiczny, bezduszny zdawało by się proces kreacji. Tablice są nośnikiem konkretnego w tym przypadku, ale zuniwersalizowanego znaczenia ludzkiego bytu i jego doczesnego śladu. Stojąc wewnątrz betonowego kubu, widz nieoczekiwanie zdaje się znajdować w odrealnionej rzeczywistości. Przestrzenie wytyczone przez skrzyżowanie alei dają jedynie wycinkowy obraz tego, co na zewnątrz – otoczenia budynków i zieleni, ale swoista metafizyka dzieje się wtedy, kiedy spojrzymy ku górze. Gra światła i cienia padających na ściany bryły a przede wszystkim wycinki błękitu nieba bez kontekstu ziemi, przenoszą na chwilę w inny, chciałoby się rzec, transcendentny wymiar percepcji. Cały ciężar bryły zresztą, mimo wizualnej ociążałości, zdaje się dążyć ku górze za sprawą wyniesienia w tym miejscu powierzchni gruntu. Teren wokół monumentu, ograniczony betonowym murem stanowi jego purystyczne dopełnienie, lecz także i tu forma ustępuje symbolic. Wybrukowana powierzchnia wypełniająca kwartały między alejami, uzupełniona została niską roślinnością, chciałoby się rzec jedyną właściwą ożywioną materią w tym miejscu. Tą, która nie tylko uszlachetnia i wyrywa ten obszar z kontekstu rekreacyjnego, nakazując poruszanie się tylko wytyczonymi ścieżkami, ale przypomina przede wszystkim o niepohamowanej, dialektycznej relacji życia i śmierci, obumierania i ponownego odradzania się do życia, którego natura jest niepodważalną egemplifikacją. Dlatego to architektoniczno-rzeźbiarskie

założenie można powiązać z kategoriami performatywnymi. Zakłada ono bowiem trwanie i zmienność na wielu poziomach ludzkiej ziemskiej działalności, także tych, które pozostają poza naszą kontrolą.

Fot. Michał Kość



Wspomniany wcześniej konflikt medialno-społeczny, wywołany oburzeniem wobec formy Rynku Siennego jako kolejnego kroku w stronę betonowania Białegostoku, demaskuje niezrozumienie i uogólnianie dokonane na wszystkich udanych, jak i barbarzyńskich sposobach rewitalizacji przestrzeni miast. Głównym i otwarcie wypowiedzianym przez Jarosława Perszko powodem ascetycznej aranżacji tej przestrzeni jest sam kontekst religijny i funkcjonalny tego miejsca, a także jego uniwersalizacja. W powszechnym rozumieniu Kościół Ewangelicko-Augsburski jest tym, który niespełna pięć wieków temu zdystansował się od wizualnego przepychu w stronę nienamacalnych dokumentów istnienia Boga. Beton więc jest tu nie tyle rozwiązaniem z katalogu miejskiego designu, lecz symbolicznym nawiązaniem do słów każdorazowo wypowiedzianych przez kapłana podczas pochówku: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz” (Rdz 3, 19). Sam Tadao Andō nazwał beton „materiałem pokory” w kontekście jego najśłynniejszego projektu sakralnego, tzw. Kościoła Światła w Ibaraki w Japonii. W świątyni tej, także wyznania protestanckiego, nawet ławki zostały wykonane z desek pochodzących z szalunku ścian. W przypadku pomnika Perszko zastosowanie minimalistycznych geometryzujących form, neutralnej kolorystyki i organicznych materiałów zmierza do wyciszenia i wizualnego zrównoważenia niełatwego otoczenia Rynku Siennego, postmodernistycznej architektury pawilonów handlowych i drewnianych reliktów dawnego Białegostoku. Pośród kolorystycznego i audialnego zgiełku udało się stworzyć przestrzeń, która po przekroczeniu jej progu rodzi potrzebę milczenia.

Przyglądając się polskim i międzynarodowym realizacjom o charakterze sakralno-memorialnym, które stały się udziałem artystów, odnaleźć można swoistą paralelę w rozumieniu i wizualnym pamiętaniu o śmierci. Podobne myślenie o funkcji pomnika-cmentarzyska pojawia się w niezrealizowanym projekcie „Droga” – propozycji zgłoszonej na konkurs na pomnik ofiar faszyzmu KL Auschwitz-Birkenau zespołu architektonicznego z Oskarem Hansenem i Jerzym Jarnuszkiewiczem na czele. Z kolei za wybitne założenie uchodzi projekt wieloelementowego Pomnika Ofiar Obozu Zagłady w Treblince autorstwa Franciszka Duszeńko i Adama Haupta. W pierwszym przypadku ingerencja przestrzenna została niemalże całkowicie zarzucona na poczet symbolicznego powiązania, a zarazem „przekreślenia” byłego obozu koncentracyjnego. Trajektoria tytułowej

„Drogi” miała przebiegać w poprzek założenia obozowego, ustanawiając nową ścieżkę komunikacyjną, ale przede wszystkim wyrażać gest niezgody na dokonaną tu historię. Pozostałą infrastrukturę obozu jako miejsca kaźni na każdym metrze kwadratowym jego powierzchni, zespół Hansena potraktował paradoksalnie wbrew idei tradycyjnego pomnika. Miała ona zostać pozostawiona sama sobie, działaniu czasu i natury, które znalazłyby symboliczne odzwierciedlenie w stopniowym zanikaniu i zarastaniu przez pobliski las. W podobnym duchu, choć może bardziej tradycyjnej formule wypada koncepcja Duszeńki i Haupta dla Treblinki, po której, w odróżnieniu od KL Auschwitz-Birkenau, nie pozostało nic co wizualne. O dziejąc się tu Zagładzie świadczyło zaledwie kilka śladów w ziemi (fundamenty baraków, palenisko). W tych trudnych warunkach powstało kilka obiektów przestrzennych upamiętniających blisko 800 tys. ofiar nazizmu w latach 1942-43, z których jeden ma szczególnie przejmujący ton. Jest to na pierwszy rzut oka wystająca nieco ponad poziom ziemi powierzchnia betonowo-bazaltowa o wymiarach 22 x 4,4 m, przypominająca przeskalowaną płytę nagrobkową. Element ten wstrząsa ujawniwszy jego rzeczywistą treść – płyta jest de facto wybrzuszczeniem się wypełnienia dołu krematoryjnego, prymitywnego prototypu krematoriów znanych z obozu w Oświęcimiu. Nieprzedstawiająca czarnej magmy zyskuje w tym wymiarze na wskroś ludzki pierwiastek. Przywołanie obu założeń architektoniczno-pomnikowych nie wynika tylko z ich performatywnego charakteru i adaptacji przestrzeni zastątej, lecz także ze względu na uczczenie ziemi skrywającej ludzkie szczątki. Choć Rynek Sienny nie jest powiązany z Holocaustem, przez lata doświadczał zacierania pamięci o tych, którzy znaleźli nań wieczny spoczynek. Problem nieposzanowania pochówku i pamięci o zmarłych jest bowiem zbrodnią na tle kulturowym i tożsamościowym.

Pomnik Perszko wyróżnia się spośród przywołanych jeszcze jednym aspektem, niekoniecznie zrozumiałym i przeznaczonym dla tych, którzy wciąż stąpają po ziemi. Sacrum, zakreślone przez krzyż powstały ze spięcia obu alei, czytelne jest dopiero z lotu ptaka, lub jak kto woli, drona. Znaczy to tyle, że główny dialog toczy się poza naszym zmysłowym zasięgiem, między tymi którzy spoglądają dziś na siebie spod i z ponad poziomu ziemi.





czyli jak zachwycić się na każdym kroku

Kamila
Mistarz



Studentka historii sztuki z kognitywistyką na University of Sussex. Początkująca krytyk sztuki, autorka bloga Heart of Art, szukająca znaczenia sztuki w życiu człowieka.

Zawsze lubiłam się gubić. To jakiś taki dziwny zwyczaj, który uchował się gdzieś we mnie od dzieciństwa, wymyślona zabawa zapewniająca fascynującą dawkę adrenaliny. Skręcenie w złą stronę zawsze kojarzyło się z nową przygodą, mogłam tak łązić i błąkać się bez końca w każdej przestrzeni, bez względu na to, czy mówimy o wąskich uliczkach, mieszkaniu znajomych, galerii sztuki czy mojej własnej głowie. Po prostu zagłębienie w zakamarki (te trudno dostępne w szczególności) przynosi najwięcej frajdy i z jakichś dziwnych powodów pozwala też zupełnie inaczej spojrzeć na całość, dostrzec nieznane strony wszechświata, który z czasem wydaje się być dla niektórych... nudny. Nudny? Ciężko mi było uwierzyć, że coś tak złożonego i niewyjaśnionego jak świat, w którym z nieznanych powodów żyjemy, może stać się czymś nudnym! Ale sama na sobie poczułam, że z biegiem czasu potrzeba coraz więcej odwagi, by odkrywać go na nowo. Bo im dalej do przodu, tym ciężiej się poruszać w ruchomych piaskach braku czasu, nawału obowiązków i codziennych problemów. Życie nas trochę przygniata, prawda? Brakuje w nim czasu na zachwyt.

Ale założmy przez chwilę, że zdejmiesz z siebie ciężar wszystkich oczekiwań tego świata. Połamane okulary codzienności rzucaś gdzieś w kąt i znajdujesz odrobinę odwagi, by się najzwyczajniej w świecie trochę zgubić i przyjrzeć się wszystkiemu wokół jakby pierwszy raz. Popatrz jak ułożyłeś książki,

kiedy zdecydowałeś się ostatnio posprzątać. Jaki piękny wzór jest na tej porcelanie od babci, z której codziennie jesz obiad albo jak ciekawie zaprojektowane jest właściwie twoje mieszkanie. Wyjdź na zewnątrz, rozejrzyj się po mieście, powiedz mi, ile naliczyłeś murali, schyl głowę i spójrz na chodnik jak na starożytną mozaikę, nasłuchując jednocześnie dźwięków ulicznej muzyki. Szukaj okruchów sztuki, form małych i zapomnianych, rozrzuconych po wszystkich miejscach, do których dotarła ludzka wyobraźnia.

I pomyśl, jak wiele jest jeszcze do odkrycia.

Od dziecka byliśmy uczeni tego, że sztuka to to, co wisi na ścianie, jest ładnie oprawione, wykonane przez kogoś o bardzo znanym nazwisku (które my też koniecznie musimy znać), bardzo stare albo szalenie nowe, chodzące na aukcjach za miliony dolarów. Nie mam pojęcia, kto wymyślił te bzdury, ale sztuka nie jest czymś, co daje się zamknąć w jakichkolwiek ramach, a właściwie wszystko, co tworzy człowiek w swoich codziennych małych kreatywnych procesach ma w sobie pierwiastek sztuki. Te małe dzieła, które mniej lub bardziej świadomie potrafimy tworzyć, to symbole naszego życia, miliony historii zapisanych w tysiącach miejsc. Tylko jak często jesteśmy na tyle świadomymi obserwatorami rzeczywistości, że jesteśmy w stanie dostrzec piękno naszych małych arcydzieł?

Sztuka tworzy przestrzeń, a sztukę tworzą ludzie. To od nas zależy w jakim środowisku będziemy żyć, czy coś w nie od siebie włożymy czy zostawimy bez zmian. Budynki, parki, przedmioty, ściany, chodnik pod naszymi nogami i dachy nad głowami – one opowiadają historie żyjących między nimi ludzi. Wszystko dookoła jest pustym płótnem, które tylko czeka na nasz pierwszy ruch.

W Brighton ludzie robią masę małych ruchów. Kiedy pierwszy raz przyjechałam do tego nadmorskiego miasteczka na południu Anglii, miałam wrażenie, że właściwie nie ma tu już miejsca na więcej historii – na każdym kroku słyszysz muzykę, widzisz kolorowe budynki, murale, małe rzeźby, estetyczne witryny sklepowe. A jednak za każdym razem kiedy wybieram się na kolejny spacer, skręcam w inną stronę i zawsze, ale to zawsze znajduję coś, o czym nawet nie pomyślałam przechodząc ostatnim razem po drugiej stronie tego samego budynku.

Myślę, że dużo moglibyśmy się nauczyć od tego miasta. Jest zdecydowanie inne niż Białystok i wszystko co do tej pory widziałam w Polsce i za granicą. Zmiana perspektywy i otwarcie głowy pozwoliło mieszkańcom stworzyć przestrzeń, która dosłownie wibruje o każdej porze dnia i nocy, zachwyca kolorami, kreatywnością i masą, ale to masą artystycznych okruszków, których nie sposób nie zauważyć. Namalowany na skrzynce elektrycznej pies Jake z „Pora na przygodę!”, mural poświęcony pracownikom tutejszej służby zdrowia, domki pomalowane na różnorodne kolory, kamienne kościoły sąsiadujące z nowoczesnymi budynkami, nadmorska altanka, w której co wieczór gra inny początkujący artysta i rzeźba pączka, która po głębszej analizie okazuje się być mapą świata. A najpiękniejszą rzeczą jest fakt, że cały proces artystyczny dzieje się na naszych oczach. Kiedy po tygodniu pojechałam drugi raz do tego samego sklepu, na ścianie budynku naprzeciwko pojawił się nadmorski mural. Nawet udało mi się porozmawiać z artystką, która na moich oczach malowała delfiny na ścianie lokalnego przedszkola.

W sztuce chodzi o podejmowanie inicjatyw i dostrzeganie możliwości. Bo nawet autobus, który pozornie jest tylko autobusem, przy odrobinie odwagi zostaje ozdobiony przez pracowników komunikacji miejskiej w różne wzory sprawiając, że codzienność nabiera nowego charakteru. I aż się przyjemnie jedzie do pracy.



Takich smaczków jest mnóstwo, a zawsze można stworzyć jeszcze więcej. To w jakiej przestrzeni funkcjonujemy na co dzień i jak kreujemy ją swoimi małymi akcjami, dużo mówi o nas samych. Raz na jakiś czas fajnie jest zgubić się w tym wszystkim, by móc odnaleźć miejsca i dostrzec możliwości, które wciąż czekają na nowe, ekscytujące pomysły. Jesteśmy malarzami swojej rzeczywistości. Sztuki w okruskach jest wiele. Pytanie tylko, czy jesteśmy w stanie docenić jej obecność?





KIEDY SZTUKA STAJE SIĘ PUBLICZNĄ?

■
Katarzyna
Niziołek

Katarzyna Niziołek – doktor nauk społecznych, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, gdzie prowadzi Pracownię Sztuki Społecznej. Badaczka społeczeństwa obywatelskiego, sztuki zaangażowanej i pamięci zbiorowej. Kuratorka partycypacyjnych projektów teatralnych.

Przestrzeń lub szerzej – sfera publiczna, i fizyczna, i – coraz częściej – wirtualna, stanowi odrębny (i być może bardziej adekwatny) niż galeria czy inna artystyczna instytucja kontekst dialogu artysty z odbiorcami. Sztuka publiczna z pewnością zwiększa możliwości komunikacji z szerszymi grupami społecznymi, jeśli jest zaangażowaną twórczością artysty lub ewoluuje w kierunku zaangażowania odbiorców w proces twórczy, zbliżając się tym samym do sztuki społecznościowej (community art). Sztuka publiczna sprowadzona do upamiętniającego pomnika lub abstrakcyjnej rzeźby w przestrzeni publicznej (miejskiej) pozbawiona jest tego komunikacyjnego wymiaru. Nie znaczy to, że nic nie komunikuje, ale że nie zachęca ani do dialogu, ani do twórczej aktywności. Jest raczej formą narzucenia komunikatu, skolonizowania przestrzeni, kulturowej dominacji (w terminologii Oskara Hansena – formą zamkniętą).

Sztukę publiczną, która stawia na pierwszym planie kwestie społeczne, zaangażowanie polityczne lub współpracę z lokalną społecznością, określa się niekiedy za Arlene Raven (1989) sztuką w interesie publicznym (art-in-public-interest) – dla odróżnienia od sztuki w miejscach publicznych (art-in-public-places) i sztuki jako przestrzeni publicznej (art-as-public-spaces), analizowanych przez Miwon Kwon (2002, 2009) z perspektywy

zorientowania sztuki na miejsce (site-specific art). Virginia Maksymowicz (1992), wychodząc od słownikowej definicji słowa „publiczny”, konkluduje, że sztukę możemy nazwać publiczną tylko, jeśli w jakiś sposób odnosi się do problemów i interesów społeczności. Umieszczenie wielkiej rzeźby na miejskim placu nie czyni z niej zatem dzieła sztuki publicznej, pomimo jej powszechnej dostępności (głównie w sensie fizycznym, rzadziej emocjonalnym i intelektualnym). Także Hilde Hein (1996) podkreśla, że sposób ekspozycji i dostępność nie są wystarczającymi przesłankami, by nazywać sztukę publiczną, gdyż upublicznienie posiada konotacje społeczne i polityczne, których nie da się sprowadzić do kwestii dostępu. Sztuka publiczna wiąże się z zagadnieniami: przestrzeni publicznej, własności publicznej, publicznej reprezentacji, interesu publicznego i sfery publicznej, w świetle których większość dzieł sztuki, także tych okupujących miejskie place, nie daje się zakwalifikować jako publiczne. Nawet przyjmując bardzo wąską, instytucjonalną definicję sztuki publicznej – jako sztuki umieszczanej w miejscach publicznych przez podmioty publiczne i finansowanej ze środków publicznych – nie unikniemy problemów związanych z uzasadnieniem i społeczną akceptacją obecności danego dzieła lub działania w danej przestrzeni. Publiczny w sensie instytucjonalnym „rodowód” sztuki, nie chroni

jej przed bardziej bezpośrednim, oddolnym sprzeciwem ze strony społeczności/społeczeństwa i zarzutem prywatyzacji przestrzeni publicznej.

Żeby sztuka publiczna była naprawdę publiczna – pisze Lucy R. Lippard (1984: 38) – żeby odpowiadała na społeczne potrzeby określonego środowiska na równi z zaspokojeniem estetycznej intencji artysty oraz w pełni realizowała kulturowe możliwości tego środowiska, musi być czymś więcej niż dekoracją, zabiegiem kosmetycznym czy artefaktem. Musi być zdolna angażować przynajmniej część publiczności wewnątrz jej własnego doświadczenia, a jednocześnie rozszerzać to doświadczenie. Sztuka taka musi odnosić się do miejsca, w którym jest ulokowana nie tylko na poziomie formalnym – skali i widzialności, ale też atmosfery, ducha i znaczenia tego miejsca dla jego mieszkańców.

Tak rozumiana sztuka publiczna odróżnia się więc istotnie od sztuki zinstytucjonalizowanej (muzealnej czy galeryjnej), jak też od sztuki po prostu zewnętrznej. Zawiera w sobie element demokratyczny i partycypacyjny. W ujęciu artystki Suzanne Lacy (1989) sztukę publiczną definiuje pięć powiązanych wzajemnie elementów: (1) uznanie kulturowe (cultural approval), (2) zasoby (resources), (3) przestrzeń (site), (4) doświadczenie (experience) i (5) znaczenie (meaning). Wszystkie te elementy są ściśle związane ze społecznym, interaktywnym procesem konstruowania znaczenia dzieła lub zdarzenia w przestrzeni publicznej wspólnie przez artystę i nie-artystów, „zwykłych” użytkowników tej przestrzeni. Lacy zwraca uwagę na różnorodność strategii obieranych przez artystów w odniesieniu do każdego z wymienionych elementów: od konsultacji, poprzez edukację (przygotowanie do odbioru), po współuczestnictwo. Nie wyklucza też strategii „partyzanckich” (guerrilla), polegających na nieuprawnionej (w sensie formalnym) obecności sztuki w danej przestrzeni, typowych dla sztuki ulicy (street art). To właśnie fakt, że sztuka publiczna uruchamia procesy społecznego konstruowania znaczenia, mające sens polityczny, jest zdaniem Lacy źródłem wszelkich kontrowersji, jakie wokół niej narastają. Sztuka publiczna nieuchronnie zderza bowiem ze sobą dwa konkurencyjne sensory przypisywane działaniu artystycznemu: publiczny i prywatny, co czyni z niej obszar zbiorowego rozpoznawania, sprawdzania i definiowania tego, czym jest sztuka i jaki jest jej cel.

Ten „populistyczny” pogląd na sztukę publiczną podziela także Cher Krause Knight

(2008), podkreślając, że publiczny charakter sztuki zależny jest przede wszystkim od jej relacji z odbiorcami: wpływu, jaki na nich wywiera i jaki zwrotnie oni wywierają na nią. Nie chodzi przy tym o szeroko dyskutowane na marginesie wielu realizacji w przestrzeni publicznej kwestie społecznej akceptacji dzieła (jego obecności i znaczenia), lecz o „zdolność sztuki do poszerzania w rozsądny i sprawied-



liwy sposób szans członków publiczności na rozumienie i negocjowanie ich własnego z nią związku” (Knight 2008: ix). Sztuka publiczna postrzegana jest w tym przypadku przede wszystkim przez pryzmat jej funkcji komunikacyjnej i interpretacyjnej roli jej zbiorowego odbiorcy, który – jak ujął to w *The Creative Act* Marcel Duchamp (1957) – poprzez akt interpretacji staje się czynnym uczestnikiem aktu twórczego.

Dostępność emocjonalna i intelektualna dzieła wysuwa się tu przed kwestie formalne, estetyczne. Jednocześnie nie musi oznaczać jego spłylenia, uproszczenia czy deradykalizacji, przed czym ostrzegają krytycy „populistycznej” sztuki publicznej. Poszerzenie

dostępu niewątpliwie wymaga jednak od artysty pewnego zaangażowania na poziomie świadomego, intencjonalnego kształtowania relacji z odbiorcami, swego rodzaju Public Relations. Sztuka publiczna nie broni się sama. Stawia artystę wobec komunikacyjnego wyzwania: dialog ze zróżnicowaną, niekoniecznie wyspecjalizowaną i często przypadkową publicznością wymaga od niego/niej większego zaangażowania niż nawiązanie kontaktu z publicznością bardziej jednolitą (w sensie klasowo-kulturowym) i przygotowaną do



odbioru sztuki, z jaką ma szansę spotkać się w galerii czy muzeum. Przekraczanie granic tradycyjnie rozumianej estetyki wydaje się najbardziej dystynktywną cechą sztuki publicznej: ważniejsze stają się intencje, zdolność komunikacji, funkcja.

„Artysta istnieje w świecie, który można nazwać «prywatną studnią». Odbiorca patrzy z miejsca, które można nazwać «umysłem publicznym». Istnieje kilka sposobów na przeistaczanie «prywatnego» w «publiczne»” – pisze Maria Anna Potocka (2008: 246). Jednym

z tych sposobów (obok krytyki i historii sztuki) jest „sztuka przestrzeni publicznej”, jak Potocka określa wszelkie działania artystyczne mające miejsce poza kontekstem instytucjonalnym (muzealno-galeryjnym), które pojawiły się na mapie sztuki pod koniec XX wieku. Kontekst przestrzeni publicznej zmienia sposób funkcjonowania sztuki w kulturze. Nie tylko przenosi się ona poza wymienione instytucje, ale też podważa swój własny, uprzywilejowany status. Jest to jednak „eksperyment zainicjowany przez samą sztukę” (Potocka 2008: 251), przez artystów: dadaistów, akcjonerów z Fluxusu i ich naśladowców. Potocka podkreśla, że to nie przestrzeń publiczna dąży do włączenia sztuki w obszar codziennego doświadczenia, ale sztuka – niekiedy przemocą – próbuje wejść w tą przestrzeń.

Na czym polega ten artystyczny eksperyment z przestrzenią publiczną? Na odrzuceniu bezpiecznego kontekstu instytucji artystycznej, na rezygnacji z ponadczasowych wartości (formalnych, estetycznych) dyktowanych przez historię sztuki, na wyjściu artysty z roli twórcy ekskluzywnych dzieł-towarów sprzedawanych na rynku, na upodobnieniu zdarzenia artystycznego do innych, codziennych zdarzeń dziejących się w przestrzeni publicznej, na zarzuceniu hermetyczności używanego przez sztukę języka, a także na poszerzeniu obszaru twórczego o twórców, którzy nie mieli dotąd możliwości tworzenia sztuki. Sztuka przestrzeni publicznej, po etapie izolacji i alienacji, próbuje nawiązać kontakt z nieprofesjonalnym odbiorcą, „przeciętnym” człowiekiem. „Przestrzeń publiczna wydaje się właściwym miejscem takiego pojednania. Ale w przestrzeni publicznej role muszą się zmienić, teraz nie odbiorca będzie szukał sztuki, teraz sztuka będzie szukała odbiorcy” (Potocka 2008: 253).

Przestrzeń publiczna skraca dystans dzielący sztukę od rzeczywistości pozaartystycznej i uruchamia proces zacierania się granicy między nimi. Na końcu tego procesu cała przestrzeń publiczna staje się medium czy „materiałem” sztuki.

Projekty publiczne produkują bardzo swoiście pojęty społeczny i polityczny spektakl/film – tłumaczy w jednym z wywiadów artystka Joanna Rajkowska (Świat... 2010: 180). Są to scenografie dla toczących się 24 godziny na dobę spektakli ulicy. Natura tych spektakli jest taka, że absorbują każdy gest, jaki wydarza się w polu rażenia projektu. [...] Być może jest też zupełnie odwrotnie, projekt wchłaniany jest przez życie, połykany z pestką, tak że ze sztuki nie zostaje nic.

W przestrzeni publicznej sztuka może zostać zignorowana lub nie rozpoznana jako sztuka, może zostać zaanektowana przez świat życia, o czym mówi Rajkowska, może też zostać wtórnie przejęta przez świat sztuki i tym samym „odpubliczniona” albo urynkowiona.

Reasumując, jakkolwiek sztuka publiczna stanowi szeroką i zróżnicowaną kategorię zjawisk artystycznych niepoddających się łatwo uogólnieniom, możemy pokusić się o wyartykułowanie kilku sposobów rozumienia tego zjawiska w praktyce artystycznej:

- sztuka publiczna jako sztuka umieszczona w publicznym miejscu i dzięki temu dostępna dla wszystkich,
- sztuka publiczna jako sztuka społecznie znacząca, tj. na poziomie treści odnosząca się do warunków życia i doświadczenia ludzi,
- sztuka publiczna jako sztuka zakładająca pewną wizję publiczności (zbiorowego odbiorcy),
- sztuka publiczna jako sztuka pozostająca w dynamicznej, interpretatywnej relacji z odbiorcą,
- sztuka publiczna jako sztuka angażująca odbiorcę w proces/akt twórczy,
- sztuka publiczna jako sztuka służąca celom publicznym.

Każdy z powyższych sensów przypisywanych sztuce publicznej przez jej twórców i krytyków dostarcza częściowej odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule: Kiedy sztuka staje się publiczną? Łącznie można je potraktować jako składowe bardziej ogólnej definicji sztuki publicznej tworzonej w warunkach społeczeństwa demokratycznego.



Esejowi towarzyszy fotoreportaż z wydarzenia
STREET ART na Placu NZS w Białymstoku
30.06-01.07 2018

Bibliografia

- Kwon Miwon 2002, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, Londyn, The MIT Press.
- Kwon Miwon 2009, *Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 103–131.
- Raven Arlene (red.) 1989, *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press.
- Maksymowicz Virginia 1992, *Through the back door: alternative approaches to public art*, w: W.J.T. Mitchell (red.), *Art and the public sphere*, Chicago, Londyn, University of Chicago Press, s. 147–157.
- Hein Hilde 1996, *What is public art? Time, place, and meaning*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, t. 54, nr 1, s. 1–7.
- Lippard Lucy R. 1984a, *Get the message? A decade of art for social change*, Nowy Jork, E.P. Dutton Inc.
- Lacy Suzanne 1989, *Fractured space*, w: A. Raven (red.), *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press, s. 287–301.
- Knight Cher Krause 2008, *Public art: Theory, practice and populism*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing.
- Duchamp Marcel 1957, *The creative act*, on-line: https://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html [dostęp 6 października 2020 r.].
- Potocka Maria Anna 2008, *Prywatna studnia – publiczny umysł*, w: M.A. Potocka, *To tylko sztuka*, Warszawa, Aletheia, s. 246–255.
- Świat, który trzeba widzieć 2010, rozmowa Igora Stokfiszewskiego z Joanną Rajkowską, w: Rajkowska. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 170–182.





ul. Kilińskiego 12,
15-089 Białystok

DLACZEGO WARTO WSPIERAĆ NIEZALEŻNĄ GALERIĘ SZTUKI „MARCHAND”?

Nasze działania kierujemy głównie do miłośników i sympatyków sztuki. Będziemy również wspierać artystów, dając im możliwość budowania więzi społecznych i aktywnego uczestnictwa w tworzeniu kulturalnego wizerunku miasta, w którym żyją. Odmienność Galerii MARCHAND od innych sal wystawowych polega na tym, że tu artyści czują się gospodarzami a nie petentami instytucji kulturalnych, co jest pozytywnym i zasługującym na wsparcie procesem kształtowania się i rozwoju tego środowiska.

Galerię tworzą i finansują sami artyści z małym wsparciem władz Miasta Białegostoku, bez żadnych innych dotacji zewnętrznych. Pozwala to na prowadzenie w pełni niezależnej polityki artystycznej i wydawniczej.

Magazyn MARCHAND, dedykowany lokalnemu rynkowi sztuki, prezentuje historyczną i aktualną twórczość białostockich i regionalnych artystów plastyków. Służy on też edukacji młodzieży w zakresie sztuk wizualnych oraz ich aktywizacji do twórczości własnej. Jest swoistym twórczym spajającym lokalną społeczność. Galeria MARCHAND wsparta Kwartalnikami włącza młodzież jak i dorosłych białostoczan do tworzenia artystycznego wizerunku miasta i budowaniu świadomości estetycznej mieszkańców. Dzięki posiadanemu zapleczu artystów oraz ekspertów z dziedziny sztuki będzie patronować i wspierać inicjatywy związane ze sztukami plastycznymi i pokrewnymi.

Dlatego tak ważna jest Wasza pomoc.



MOŻESZ WESPRZEĆ NAS DAROWIZNĄ, MOŻESZ ZOSTAĆ MECENATEM

WPLĄTY PROSIMY KIEROWAĆ:

Inicjatywa Plac NZS,

ul. J. Kilińskiego 12/3, 15-089 Białystok

Nr konta do wpłat: BOŚ Bank:

PL 64 1540 1216 2054 0000 1928 0001

w tytule przelewu „darowizna na cele statutowe stowarzyszenia”

e-mail: marchand@placnzs.bialystok.pl

MARCHAND
Niezależna Galeria Sztuki w Białymstoku





„CHAŁTURA”,

CZYLI ARTYSTA W MIEŚCIE

Artur Chaciej

Malarz, artysta, kronikarz artystycznego życia Białegostoku.

Dzisiejszy Białystok w niczym nie przypomina tego sprzed, z górą 30 lat, w czasach gdy nastąpiła gwałtowna transformacja ustrojowo-gospodarcza i gdy nagle zaroilo się od inicjatywy prywatnej. Wtedy prawie każdy pragnął otworzyć własny biznes i wkrótce ulice miasta zdominowały reklamy zawieszane gęsto, jedna przy drugiej...

Wszystko miało na celu przyciągnąć potencjalnych klientów zwabionych pstrokatą ofertą. O wartości artystycznej owych dokonań reklamowych lepiej zamilczeć, bo to właściciel interesu obdarzony niewybrednym gustem sam decydował o formie przekazu wizualnego. Zrobiło się niezwykle kolorowo i amerykańsko zgoła w porównaniu do poprzedniej, szarej i jakże „niesłusznej epoki” – realnego socjalizmu. Wtedy zwykły, markotnie mrugający, dwukolorowy neon wzbudzał zachwyt i wielkomiejskie ambicje.

Minęły bezpowrotnie czasy gdy monopol na tworzenie artystycznego porządku mieli wyłącznie artyści i Pracownia Sztuk Plastycznych. Współpracujący z nią twórcy posiadali odpowiednie kwalifikacje, certyfikaty i dyplomy ukończenia stosownych akademii artystycznych. PSP otrzymywała oferty z różnych zakładów pracy i instytucji kultury na wykonanie konkretnej usługi plastycznej. Artyści tworzyli projekty, które były weryfikowane, bądź zatwierdzane do realizacji, po konsultacji odpowiedniej komisji artystycznej. Również bez zgody miejskiego plastyka, będącego na etacie w Urzędzie Miejskim, nic nie mogło zaistnieć w przestrzeni miejskiej.

Roboty było zawsze sporo, bo jak nie 1 Maja, to 22 lipca, albo święto rewolucji październikowej. Białostoccy artyści starali się zawsze wypaść imponująco, aby na każde z tych świąt odpowiednio miasto udekorować. Sam pamiętam jak to w ostatniej chwili, trzeba było namalować towarzysza Lenina, bo zaraz



dekoracje symbolizujące wieńce dożynkowe. Wielkie emocje budziły nowe nietypowe i oryginalne obiekty architektury, zwłaszcza tzw. „Latające spodki” u podnóża kościoła św. Rocha.

Miasto nabierało światowego blichtru. Artyści również mieli się świetnie korzystając z oficjalnego cennika PSP, który absolutnie nie pozwalał ich skrzywdzić, bo widniał tam koszt każdej nawet najmniejszej litery napisanej ręcznie, koszty gruntowania i całkowicie wykonane planszy bądź innej realizacji. Mistrzowie „chałtury”, dostąpili zaszczytów i dorobili się fortuny! Zresztą dzięki PSP artyści nigdy nie byli zostawieni sami sobie. Mieli zapewniony dochód i godziwe życie, a mecenat państwa sprawiał, że instytucje kultury nabywały ich prace, aby docenić dotychczasową twórczość.

wieczorem miała się odbyć podniosła akademia w Filharmonii. Jako że nie było chętnych podjąć się wyzwania, nie mając chwili do stracenia, razem z rzeźbiarzem Gąsowskim zszliśmy dwa prześcieradła i naciągając je na olbrzymie, bo prawie pięciometrowe, ramy po zagruntowaniu płótna zaczęliśmy szkicować z pamięci znaną twarz rewolucjonisty. W ciągu pięciu godzin uporaliśmy się z powierzonym zadaniem i biegiem, wzbudzając niezdrową sensację, z tow. Leninem przez całe miasto, do Filharmonii. Czekający na nas z niepokojem towarzysze, mogli odetchnąć z ulgą. Lenin mimo że bardziej przypominał zarośniętego kolejarza w czapce paryskiego gawroś, bardzo się spodobał i zawieszony na organach mógł pełnić swoją rolę. Nie muszę dodawać, że wdzięczność PSP nie miała granic, co zresztą przekładało się na odpowiednio wysokie gratyfikacje.

Ale prawdziwe pole do popisu stworzyła okazja organizowanych w Białymstoku Ogólnopolskich Dożynek Centralnych. Robót było tak dużo, że nawet ja znalazłem zatrudnienie przy malowaniu plansz dożynkowych. Rej w przerobie artystycznym wiedli zaśluzeni i znani białostoccy twórcy, którzy otrzymali zlecenia na dekorację Stadionu Miejskiego, okolicznych budynków i zagospodarowanie przestrzeni mające na celu uświetnienie imprezy. Na wysokich budynkach przy dawnej Alei 1 Maja pojawiły się zawieszone monumentalne aranżacje z nierdzewnych blach stalowych, kompozycje sławiące piękno życia w naszej Ojczyźnie. Powstały też pierwsze murale malowane i w technice sgraffito, wykonane przez państwa Łabanowskich. Przed wjazdem do Białegostoku przyjezdnych witały olbrzymie ptaki aluminiowe. Wszędzie dominowały okrągłe

Wszystko zmieniło się w krótkim czasie. Wiatr historii zdmuchnął PSP w niebyt i zastąpiły ją agencje reklamy, a artyści stali się niepostrzebeni! Jak grzyby po deszczu powstawały kolejne pracownie, które realizowały najbardziej karkołomne zlecenia. Zmieniła się też technologia wykonania. Pędzelki i farby przeszły do lamusa, zastąpiły je wszechstronne, kolorowe folie i gotowe litery rozmaitego kroju. Właściciele agencji reklamowych, uzbrojeni w nowoczesne plotery i drukarki, posiadający odrobinę smaku artystycznego z powodzeniem tworzyli na potrzeby swoich klientów modne wizytówki, katalogi, prospekty i wielkie banery!

Jedynym śladem który został po artystach z tamtych czasów, w przestrzeni publicznej była rzeźba wydrążonej kuli autorstwa Albina Sokołowskiego, stojąca obecnie na placu przed Teatrem Dramatycznym. Dużo później pojawiła się też inna kula, zwana „Perłą”, której przydarzyła pewna historia. Otóż „Perła” towarzyszyła wystawie w znanej na całą Polskę, renomowanej i prestiżowej białostockiej galerii. Była ozdobą dziedzińca, dopóki nie spowodowała anonimowego alkoholika, który ją zawłaszczył, tocząc późną nocą przed sobą przez wielkomiejskie ulice i objając jej nieskazitelną powierzchnię z „masy perłowej”. Nie na darmo mówi się „rzucać perły przed wieprze”. Zniszczoną kulę-perłę porzuconą w bocznej uliczce, widocznie prowadzącej pod górkę, odnaleziono i zamiast jej nadać tylko nowy tytuł (choćaby „Perła przed wieprze...”) i wystawić ponownie na dziedzińcu jako oczywisty wkład odbiorcy w sztukę i tzw. performance, co ani chybi stałoby się nie lada atrakcją! Niestety, chciwemu na forsy artyście, zleconą naprawę „Perły” i tak skończyła się jej kariera.



Sam udział artystów w życiu miasta jest obecnie prawie niewidoczny. Czasy pandemii wymagają rozważań i dystansu społecznego, ale i dużo wcześniej nie było miejsca do wspólnych spotkań kolegów z branży. Zupełnie przez przypadek swego czasu takim miejscem była knajpa „Arsenał”, którą zresztą od fundamentów remontowałem – jako robotnik fizyczny, dziennie ładując dwie wywrotki gruzu, a później układając dach z ciężkiej ceramicznej dachówki. Z miejsca polubili ją wszyscy artyści, bo i miejsca było dosyć i obsługa za czasów Józka Paszkiewicza, jak należy. Spotykały się środowiska dziennikarskie, aktorskie, muzyczne, ale przede wszystkim plastycy, którzy czuli się tu jak w domu. Później nazwę zbrojowni i knajpy przyswoiła sobie znana galeria.

A dziś, w dużym mieście, takim jak Białystok nie ma miejsca na lokal, w którym można by było się spotykać, nawiązywać wzajemne kontakty. Jedynie maleńka niezależna Galeria Marchand w jakimś stopniu spełnia taką rolę, umożliwiając i organizując wystawy! Istnieje dzięki ludziom dobrej woli, którym zależy aby w naszym mieście środowisko artystyczne mogło działać i wystawiać swoje prace. Mimo szczerych chęci artystów-wolontariuszy nie ma tu wiele miejsca na wystawy dla całego białostockiego środowiska.

Moim marzeniem jest aby owa słynna na całą Polskę białostocka galeria, utrzymywana za państwowe pieniądze, posiadająca lokal umożliwiający ekspozycję, przynajmniej raz w roku, najlepiej w czasie świąteczno-noworocznym, organizowała duże wystawy grafik, malarzy i rzeźbiarzy z naszego regionu, z naszego miasta. Aby podtrzymać węż, bo rozproszone, środowisko artystyczne w jako takiej świadomości, że istniejemy, że tworzymy i że jesteśmy w dyspozycji dla mieszkańców miasta. Jednocześnie wdzięczni mieszkańcy mieliby okazję zapoznać się z pracami białostockich twórców. Taki „Salon białostocki”! Czas po temu najwyższy, bo wielu znanych białostockich artystów odeszło już z tego świata. Ręczę, że dziennie odwiedzałyby tłumy chętnych do obejrzenia, co mają do zaoferowania twórcy. A nawet niechby kilku siedziało przy olbrzymim stole podczas ekspozycji będąc gotowymi do stosownych wyjaśnień na temat własnej twórczości!

Wędrując po dzisiejszym Białymstoku, poza rozmachem urbanistycznym i drogowym, śladów działalności artystycznej jest niewiele. Owszem, powstało kilka „atrakcyjnych” rzeźb



towarzyszącym mieszkańcom w trakcie spaceru po ulicach. Są takie sobie, choć wielu darzy sympatią największą „maskę teatralną” z aktorem i marionetką. Wykonał ją Bogusław Szycik. Powrotem do przedwojennych czasów zaowocował „Pies Kawelin”, wykonany przez naszą Małgorzatę Niedzielko. Toczący olbrzymie koło karty czy krasnoludy na ulicy Lipowej mają baśniowy wymiar i są atrakcją dla dzieci. To „Podróż” wykonana przez białostoczanie Michała Jackowskiego. Przeintelektualizowane „Oko” będące hołdem jakiemuś twórcy filmowemu, mało na kim robi wrażenie. Choć wykonawczyni tej instalacji, również białostoczanka, Aleksandra Czerniawska zadedykowała ją Borysowi Kufmanowi, czyli krótko mówiąc Dżidze Wiertowowi, który twierdził, „że kamera widzi lepiej niż oko”. Bez wątpienia! Za to „Wielki Wybuch” jest wart obejrzenia. Szklana kula symbolizująca Wielki Wybuch znajduje się na terenie Kampusu Uniwersyteckiego przy ulicy





Ciołkowskiego, a autorem tej zaskakującej instalacji jest architekt i artysta Tomasz Urbanowicz. Zasluguje na obejrzenie jest też kolorowa „Wiolonczelistka” białostockiego rzeźbiarza Jerzego Grygorczuka uświetniająca swoją obecnością nowe apartamenty przy ulicy Młynowej.

Pomniki, które wpisały się w pejzaż miasta zostały albo rozebrane, jako niezgodne z dzisiejszym przesłaniem historycznym, albo doświadczyły niedopuszczalnej ingerencji w dzieło. Zdawałoby się, że zupełnie apolityczna rzeźba słynnych „Praczek” Horno-Popławskiego na białostockich Plantach oprze się wandalom, ale nic z tego. Kilukrotnie oderwano jedną z praczek głowę!



Śladów działalności artystów w mieście jest coraz mniej i honor zdecydowanie ratują tak teraz modne murale. Pojawia się ich coraz więcej na ścianach bloków i kamienic. W konkursie miejscowości z najpiękniejszymi muralami w 2016 r. Białystok zajął pierwsze miejsce. Niesamowitej urody mural autorstwa Natalii Rak, absolwentki łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, rozstawia nasze miasto na cały świat. To „Dziewczynka z konewką”, a dopełnieniem kunsztu artystycznego jest stojące obok „żywe” drzewo, które zdaje się podlewać muralowa bohaterka.

Większość murali powstała z inicjatywy miasta, przy okazji towarzyszących imprez kulturalnych i społecznych. Są murale poświęcone „Ojcom Niepodległości”, czyli przedstawiające najwybitniejszych polityków tworzących niepodległą Ojczyznę po 1918 r., jak i te dające opór fali rasizmu. Jest też mural dedykowany wielbicielom muzyki disco polo, czyli Zenek Martyniuk jak żywy z gitarą. Jaka muzyka taki mural, choć o gustach ani słowa! Wymowny, realistycznie malowany mural na ulicy Skłodowskiej, przypomina wszystkim aby nie zapominać o Babci i wystać do niej pocztówkę.

Murali w Białymstoku jest przynajmniej kilkanaście i wiele zasługuje na szczególną uwagę. Wśród autorów malowideł są zagraniczni twórcy, ale też i nasi koledzy z Marchanda! Andrzej Muszyński sprawił, że w miejscu urodzenia twórcy esperanto Ludwika Zamenhofs, pojawiają się wycieczki aby obejrzeć jego malarskie dzieło. Grzegorz Radziejewicz namalował fenomenalny mural na ścianie budynku Akademickiego Centrum Sportu Politechniki Białostockiej. Wyjątkowość tego muralu o tytule „Pamięć” polega na tym, że stanowi on kolaż z połączenia kilku technik: płaskorzeźby, muralu i instalacji świetlnej. W dzień praca prezentuje się inaczej niż nocą! Duże emocje wywołuje pomnik rzeźbiarza Jarosława Perszki zrealizowany przy ulicy Młynowej w miejscu dawnego cmentarza ewangelickiego. Ale Perszko nie ma szczęścia do Białegostoku. Kiedyś jego projekt wygrał konkurs na pomnik Sybiraka, ale komuś się nie spodobał i mamy to co mamy. Projekt Perszki został zrealizowany we Wrocławiu. Dobre i to, że choć w tak minimalnym zakresie podlascy artyści mogą zostawić ślad po sobie i swojej twórczości! Kto wie, może pewnego dnia sam Banksy, wpadnie w tajemnicę do Białegostoku i odbije swoje zaangażowane graffiti... Oby tylko czujni i gorliwi stróże prawa, go nie zamalowali, bo wtedy będzie musiał pojechać do Wrocławia!



O ALFONSIE KARNYM

Sztuka w przestrzeni miasta.

Andrzej
Lechowski

Przestrzeń miasta to, mówiąc z lekkim patosem, dobro wspólne. Każdy więc wyobraża ją sobie inaczej i ma do tego prawo. Tę wspólnotę wyznacza zaś kompromis, połączenie wielu poglądów, wizji, pomysłów. W tej wspólnej przestrzeni swoje miejsce zajmować musi też sztuka.

W międzywojennym Białymstoku takim artystycznym żartem była rzeźba psa nazwanego Kawelin. W rzeczy samej była karykaturą popularnego w mieście przedsiębiorcy i mecenasa sportu Mikołaja Kawelina. Już po wojnie na Plantach pojawiła się rzeźba „Praczi”. Stanisława Horno-Popławskiego. Przez następne dekady było to jedyne w Białymstoku artystyczne dzieło wypełniające przestrzeń miasta. Na większą skalę artyści zapanowali nad Białymstokiem z okazji dożynek centralnych w 1973 roku. To wówczas śródmiejskie budynki ozdobione zostały sgraffitami. Ich autorami byli między innymi Sławomir Chudzik, Jerzy Łabanowski, Krzysztof Tur, Antoni Szymaniuk. W mieście pojawiły się też rzeźbiarskie instalacje Jerzego Grygorczuka i Albina Sokołowskiego. Można jednak zaryzykować stwierdzenia, że gdyby nie dożynkowe przygotowania, to nikt z decydentów nie zająknąłby się nawet na temat sztuki w przestrzeni miejskiej.

Tak też widział to znakomity artysta Alfons Karny. Jego związki z Białymstokiem są oczywiste. Tu się urodził w 1901 roku. Tu spędził dzieciństwo i młodość. Po wyjeździe do Warszawy nigdy nie zerwał więzi z rodzinnym miastem. W roku 1963 nawią-

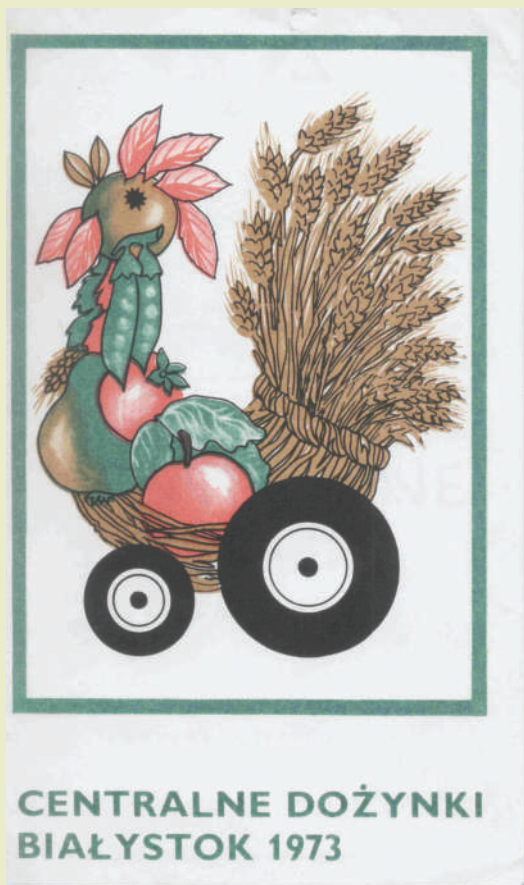
zał bliską współpracę z białostockim Muzeum Okręgowym (obecnie Muzeum Podlaskie). Rok ten ogłoszony został Rokiem Białostocczyzny w ramach obchodów 1000-lecia Państwa Polskiego. W zamierzeniach pomysłodawców miał obfitować w ważne wydarzenia artystyczne. Jednym z nich była wystawa rzeźb Alfonsa Karnego, pokazana w białostockim Ratuszu. Cieszyła się ona autentycznym, ogromnym zainteresowaniem. Przez pierwsze dwa tygodnie obejrzało ją 3,5 tysiąca zwiedzających.

Przy tej okazji Muzeum zorganizowało specjalny plebiscyt. Zwiedzający mogli głosować „jakie rzeźby Karnego chcieliby widzieć na stałe w Białymstoku”. Wygrała bezkonkurencyjnie słynna „Skakanka”. Kolejne wyróżnione przez zwiedzających rzeźby to: „głowy” Władysława Broniewskiego, Fryderyka Chopina i Ernesta Hemingway’a. Towarzyszył też tej wystawie okolicznościowy medal, na którego awersie umieszczona została podobizna artysty wraz z sentencją „ars longa – vita brevis”.

Po zakończeniu wystawy Karny przekazał do Muzeum dwie rzeźby: właśnie „Skakankę” i „Głowę Starca”, co musiało satysfakcjonować uczestników plebiscytu. Jako depozyt zostawił w Muzeum „Autoportret”, „Basię”, „Ma-

Rzeźba – Pies Kawelin, 1933 r. Ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku.

rynarza”, „Mieczysława Karłowicza”, „Karola Świerczewskiego”, „Władysława Broniewskiego” i „Jędrzeja Śniadeckiego”. W ten sposób zaczęła powstawać, w jego rodzinnym mieście, kolekcja muzealna, dająca w przyszłości możliwość stworzenia monograficznego muzeum, poświęconego życiu i twórczości artysty.



Przy okazji tego pobytu w Białymstoku jak informowała „Gazeta Białostocka”: „Alfons Karny odbył w tych dniach w Białymstoku trzy spotkania: dwa z młodzieżą szkół, trzecie z bywalcami Klubu Siedmiu. Artysta wspominał dawny Białystok”. Spotkanie w Klubie Siedmiu inaugurowało cykl wieczorów, których bohaterami byli „wybitni ludzie pochodzący z Białegostoku”. Karny był pierwszy. Zainteresowanie Karnym i jego twórczością w Białymstoku było wyraźne. „Gazeta Białostocka” w 1963 roku aż siedmiokrotnie pisała o artyście, a w 1965 roku na jej łamach ukazał się reportaż „W pracowni Alfonsa Karnego”. Artysta pomimo przekroczenia „sześćdziesiątki” tryskał witalnością co podkreślali ci, którzy z nim się wówczas spotykali. Wciąż z nie mniejszą energią organizował kolejne wystawy i uczestniczył w wielu zbiorowych prezentacjach. O jego rzeźby zabiegały wszystkie polskie muzea.

Niewiele brakowało, a jedna z jego rzeźb pojawiłaby się w przestrzeni Białegostoku. Otóż w 1964 roku jak informowała „Gazeta Białostocka”: „władze miejskie nawiązały kontakt

z warszawskim rzeźbiarzem Alfonsem Karnym, który ma wykonać dla Białegostoku rzeźbę Aleksandra Węgierki. Posąg stanie prawdopodobnie przed gmachem teatralnym”. Nic z tego projektu nie wyszło. Może za sprawą samego Karnego, który całopostaciowych rzeźb raczej nie tworzył. Ale niepowodzenie tego przedsięwzięcia nie przeszkodziło w dalszych, dobrych kontaktach. W 1973 roku w konkursie białostockiego miesięcznika „Kontrasty” został laureatem I nagrody za „wybitne osiągnięcia twórcze, patriotyczną i zaangażowaną postawę oraz przywiązanie do rodzinnego regionu”. Na łamach pisma ukazała się prezentacja jego dorobku zatytułowana „Nasz pierwszy laureat”, a w kolejnym numerze wywiad z artystą.

Odnosząc się do swoich związków z Białymstokiem Karny mówił, że „do Białegostoku przyjeżdżam rzadko. Po prostu brak mi czasu. Wspominam jednak miasto rodzinne z dużym sentymentem, wiem, że z każdym dniem zmienia ono swoje oblicze. (...) Białemustokowi brakuje jednak wystroju, skwerków, placów, no i rzeźb. (...) Ciekaw jestem, jak przebiega (...) budowa domu pracy twórczej? Mówiono mi, że ma tam powstać galeria rzeźby. Chętnie udostępnię moje prace. Jest to zresztą mój obowiązek, nie tylko jako artysty, ale i białostoczanina.”

Po ukazaniu się wywiadu Karny przysłał do redakcji kartę pocztową. Pisał: „Szanowna Redakcjo – za dużo powtarza się słowo wielki, jaki ja tam wielki, dobrze jeśli średni! Pisane w ciężarówce w drodze do Gdańska. Uścisk dłoni. A. Karny”.



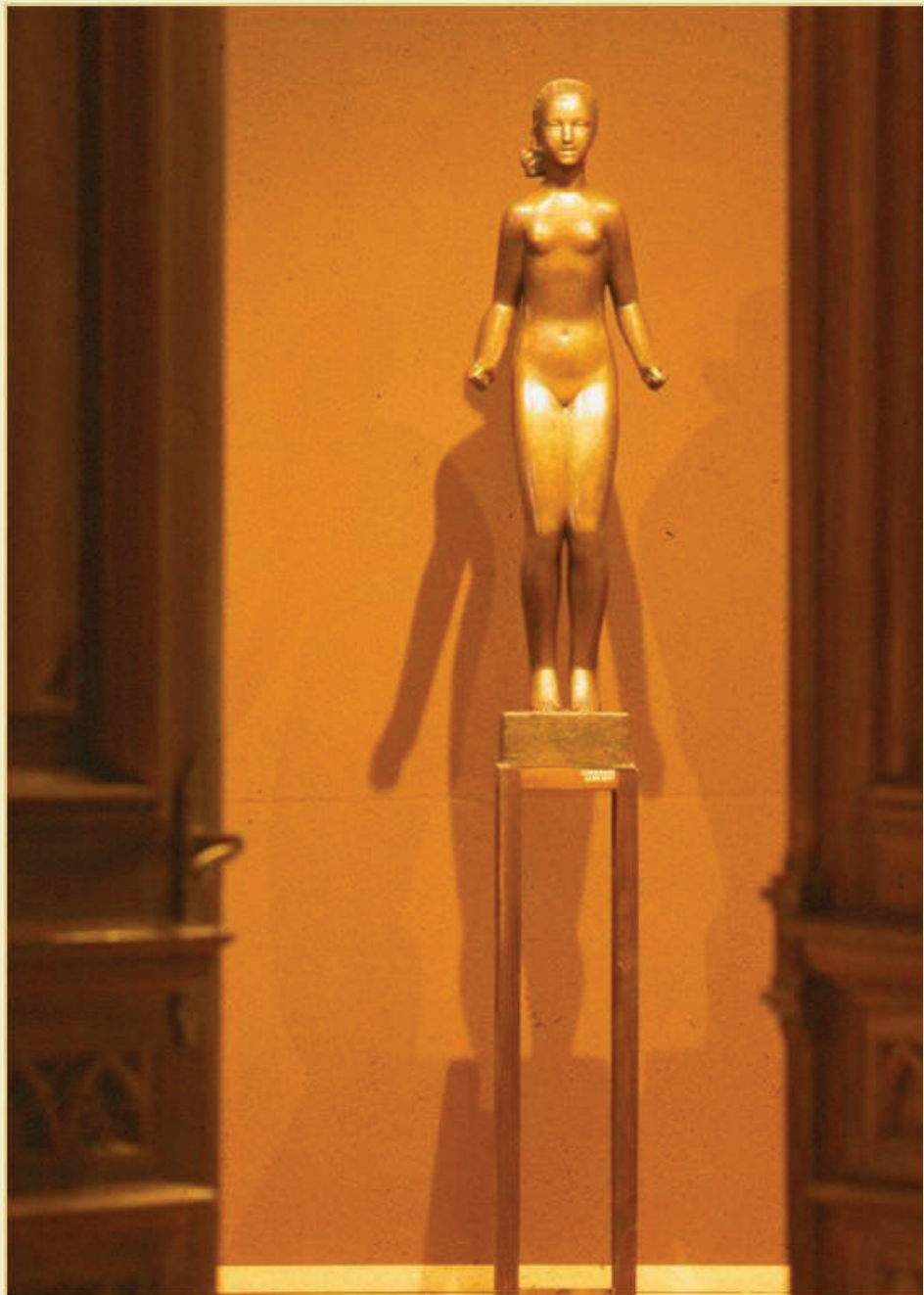
Karta dożynkowa, 1973 r.
Ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

Alfons Karny, 1920 r.
Ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku.

W 1974 roku, w białostockim Arsenał, otwarta została duża wystawa jego rzeźb. Miała ona stać się już stałą galerią. Karny przekazał więc i sprzedał białostockiemu Muzeum kolejne prace oraz powiększył depozyt. Pomimo jego zabiegów, wspieranych przez Muzeum, nie udało się jednak zrealizować tego zamyśłu. W budynku Arsenału umieszczone zostało Biuro Wystaw Artystycznych, a rzeźby Karnego powróciły do muzealnych magazynów. Władze miejskie doceniając jednak znaczenie jego twórczości, 24 kwietnia 1975 roku, przyznały mu tytuł Honorowego Obywatelstwa Miasta Białegostoku. W akcie jego nadania napisało: „W uznaniu wybitnych zasług dla kultury polskiej, dla wspaniałego arcyzmu i wielkiego humanizmu tworzonych dzieł, gorącego umiłowania Ziemi Białostockiej i rodzinnego miasta Białegostoku”. Za tym doniosłym, lecz czysto honorowym faktem nie poszły jednak żadne decyzje związane z tworzeniem stałej galerii artysty. Niezrażony tym Karny w 1982 roku w białostockim Muzeum Okręgowym, po raz kolejny zaprezentował swoje rzeźby. Jednak z coraz mniejszą nadzieją wspominał o urzeczywistnieniu swojego marzenia – artystycznego powrotu do Białegostoku.

Dopiero w marcu 1993 roku, cztery lata po śmierci artysty, zostało uroczyste otwarte Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego jako Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. W kunsztownie odrestaurowanych wnętrzach zabytkowej, drewnianej willi przy ulicy Świętojańskiej 17, zaprezentowany został możliwie wszechstronny obraz życia i twórczości Karnego. Autorką scenariusza ekspozycji była siostrzenica artysty, Danuta Wróblewska – wybitny krytyk sztuki, której słowa oddały sens związku Białystok – Karny.

„Piękne są powroty u schyłku życia do miejsc skąd się wyszło. Jest to świadome przeżycie, dające wiele zarówno powracającej osobie, jak i odnajdowanemu po latach miejscu. Piękne są również powroty odbywane pośmiertnie, kiedy do punktu wyjścia człowieka powraca zamiast niego jego dzieło, owoc życia. Alfons Karny urodził się w Białymstoku, ale nie tylko to jest ważne. Ważniejsze, że przez całe swoje długie życie był na pewien sposób osobą stąd, malowniczym kresowiakiem wychowanym na pograniczu kultur i narodowości. Należał do tej silnej i niespokojnej młodzieży, która poszła stąd dalej, by w nowych prądach Rzeczypospolitej zdobyć swoją szansę. W latach trzydziestych, kiedy był już bardzo znany i brał tej Rzeczypospolitej najwyższe nagrody, nie zatart własnej inności. Nie stracił jej i u schyłku życia. Mówił z leciutkim zmiękczeniem



wymowy, kiedy trzeba zaśpiewał cerkiewnym basem, miał bystre oko i chód. Im starszy, tym częściej podejmował myśl ponownego związku z miejscem swojej młodości, które było świadkiem jego wyzwolenia, dochodzenia do języka, wolności i progu wysokiej sztuki. Tym chętniej przywoływał zalety miasta i ludzi – szykował się powoli do zwrócenia i miastu, i ludziom części siebie na trwałe”.

Muzeum to jest podsumowaniem niezwykłego artystycznego życia.

*Alfons Karny, Skakanka.
Z archiwum Muzeum
Podlaskiego w Białym-
stoku.*



Joanna CZAJKOWSKA





Joanna Czajkowska urodziła się w 1982 r. na Podlasiu, gdzie mieszka i tworzy. Maluje od końca 2014 r. Jej twórczość wynika z autentycznej wewnętrznej potrzeby i cały czas jest w rozwoju. Malarka wciąż poszukuje nowej tematyki i form wyrazu malarskiego. Nie posiadając artystycznego wykształcenia, odważnie i radośnie, poszukuje w świecie sztuki swojej drogi. Wiedzę z zakresu technik malarskich zdobyła w dużej mierze sama. Od listopada 2018 r. jest członkinią Związku Polskich Artystów Plastyków Polska Sztuka Użytkowa. Od września 2019 r. - członkinią zarządu Podlaskiego Stowarzyszenia Promocji Sztuki.





Jacek NIEKRASZ

Urodziłem się w 1976 roku w Hajnówce, gdzie nadal mieszkam. Twórczością artystyczną zajmuję się od kilkunastu lat. Tworzę przede wszystkim w technice suchego pastelu oraz technice mieszanej. Bywa, że jest to też technika własna.

Brałem udział w przeglądach i wystawach zbiorowych. Mam za sobą też kilka wystaw indywidualnych. W swojej sztuce nawiązuję do takich kierunków malarskich jak: surrealizm, symbolizm, czy realizm magiczny, choć to co robię określiłbym jako szeroko pojęty nadrealizm. Taki język plastyczny jest mi najbliższy i dzięki takiemu językowi mogę najpełniej się wypowiedzieć i wyrazić siebie.

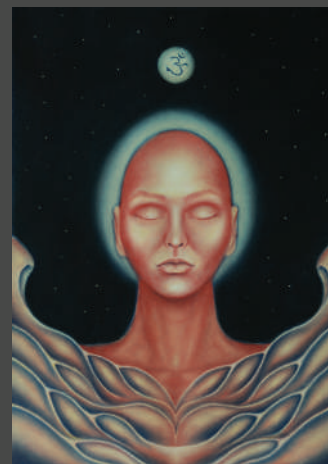
W swojej twórczości posługuję się najczęściej metaforą jak również symbolem. Nierzadko używam też deformacji, która w moim przypad-

ku jest przede wszystkim nośnikiem ekspresji. Postaci, formy przedstawiane w moich obrazach to najczęściej personifikacje ludzkich uczuć, stanów emocjonalnych, duchowych.

Dzięki twórczości, z jednej strony usiłuję pokazać w człowieku głęboki wewnętrzny konflikt, dezintegrację, skrajności jakie targają jednostką ludzką i jej ograniczenia. Z drugiej zaś nadzieję i pragnienie dążenia do równowagi, harmonii. Do poszukiwania jakiegoś środka.

Sztukę postrzegam i odczuwam jako wyższą konieczność. Przybliża mnie ona do tajemnicy jest dialogiem ze światem i kosmosem. Jest drogą do odkrywania prawdy o człowieku. Ciąglem wyzwaniem, przestrzenią wolności, w której mogę wzrastać i przekraczać siebie.

W moich obrazach nie ma nic, co nie byłoby ludzkie.





Mural „Dziewczynka z konewką” Białystok, al. Piłsudskiego 11/3, powstał w ramach akcji „Folk on the Street - Folk przy ulicy”

Źródło:
Wikimedia Commons



PRZESTRZEŃ MIASTA

SZTUKA I BUNT

Joanna
Tomalska-
Więcek

Historyk sztuki, autorka wielu publikacji związanych z historią sztuki podlasia.

Kilkuletnia bosonoga dziewczynka o rudozłotych warkoczach lekko wspina się na palce, unosząc wysoko trzymaną w obu dłoniach lśniąca, srebrzystoszarą konewkę. Nosi białą bluzeczkę o bufiastych rękawkach, granatowy aksamitny serdaczek i kolorową spódniczkę w wesołe, błękitne, czerwone i żółte pasy. Jej zaaferowana buzia z zadartym nosem i wpołprzymkniętymi oczami budzi sympatię, szczególnie jeśli po chwili dostrzeżemy, że podlewana roślinka to nie jest mały kwiatek, ale kilkumetrowe okazałe drzewo, rosnące tuż obok ściany kamienicy, na której namalowano dziewczynkę. Białostocki mural Dziewczynka z konewką to przykład sztuki w przestrzeni publicznej, dzieła, z którym stykamy się codziennie, nie dokonując wyboru, czy chcemy je oglądać, czy nie.

Murale, mozaiki, płaskorzeźby, sgraffita, pomniki i rzeźby, fontanny to tylko kilka przykładów funkcjonującej w przestrzeni publicznej sztuki. Truizmem jest stwierdzenie, że towa-

rzyszy ona człowiekowi od czasów najdawniejszych, tylko może nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, jak molierowski mieszczanin, który odkrył, że mówi prozą. Naskalne malowidła ludów pierwotnych do dziś budzą podziw realizmem przedstawień bizonów i jeleni. Ich malarska doskonałość to tylko jeden aspekt, i to nie najważniejszy, tej sztuki. Uczniowie mówią o jej mistycznych celach, o potrzebie „zaczarowania” świata, może nawet próbie jego podporządkowania. Pewnie w tym tkwi źródło traktowania sztuki jako sfery mistycznej, odwołującej się do transcendencji i magii.

Czy jesteśmy tego świadomi czy nie, sztuka otacza nas w każdej przestrzeni – w domu, w galeriach sztuki, muzeach i w przestrzeni publicznej. Już starożytność z jej sakralizacją panującego w Egipcie wykorzystywała sztukę do podniesienia prestiżu władzy. I właściwie nic się od tego czasu nie zmieniło. Sztuka to nie tylko ozdoba, może ona być wielką siłą sprawczą, dlatego władze zakazywały albo nakazywały

stawianie pomników, budowanie gigantycznych śladów swojej obecności, temu celowi służył np. Pałac Kultury i Nauki, świątynie różnych wyznań wykorzystywane jako symbole panowania, jak sobór św. Aleksandra Newskiego na Placu Saskim w Warszawie. Inna sprawa, że ogromne budowle miały budzić w ludziach pokorę i lęk wobec potęgi władzy. Miejska przestrzeń i architektura jest kształtowana tak, by wyrażać dominującą ideologię, przekazywać określone treści, a nawet ideologię twórców i fundatorów. Osiągnięcia urbanistyki nie tylko krajów socjalistycznych i III Rzeszy, ale upadłych imperiów jasno pokazują, że władza dysponuje potęgą, którą obywatele muszą widzieć i odczuwać na co dzień.

Niekiedy władza pokazywała swą potęgę przez zniszczenie, słynna starożytna Biblioteka Aleksandryjska została zniszczona z przyczyn ideologicznych. Władza zakazywała też eksponowania określonych dzieł albo tylko fragmentów, które zdaniem cenzora „obrażały uczucia”, „karały pamięć”, „znieważały człowieka”. Repertuar powodów jest obszerny. Daniele da Volterra włoski malarz i rzeźbiarz epoki renesansu zyskał wątpliwej jakości tytuł II Braghettone – czyli Majtkarz po tym, jak zgodził się „poprawić” postacie namalowane przez Michała Anioła w Sądzie Ostatecznym, by osłonić intymne części ich ciał. Uczynił to czego nie chcieli uczynić inni artyści, w dodatku czynił to jako uczeń Michała Anioła na miesiąc przed śmiercią nauczyciela! Mimo że Daniele da Volterra był autorem wielu dzieł, w pamięci potomnych zachował się jako posłuszny cenzor. Eksponowanie wielu obrazów bywało zakazywane, wystarczy przypomnieć skandale związane z impresjonistami albo tzw. sztukę „zdegenerowaną” w III Rzeszy.

Terytorium prywatne zagospodaruje właściciel zgodnie ze swymi upodobaniami, przestrzeń publiczną zaś – władza, zgodnie ze swoimi potrzebami. To władza, czasem za pomocą podległych sobie urzędów, decyduje o istnieniu lub nieistnieniu dekoracji, wynajmuje artystów, którzy realizują zaakceptowane pomysły, wcielając w życie aktualną ideologię. Doskonale to widać w reżimach totalitarnych, gdzie władza decyduje o postaciach na cokółach pomników, sportretowanych wodzach

i ulubionych z różnych przyczyn synów Ojczyzny. To symbol promowanych przez rządzących wzorców postaw. Nie tylko władza kształtuje przestrzeń, czasem, a właściwie wcale nie-rzadko, w miastach pojawiają się estetyczne znaki oporu - irytujące jednych i zachwycające innych graffiti, próba odzyskania przestrzeni publicznej.

Mądra władza wie, że sztuka w przestrzeni publicznej to potencjał kapitału społecznego i kulturowego. Sztuka bowiem nie polega

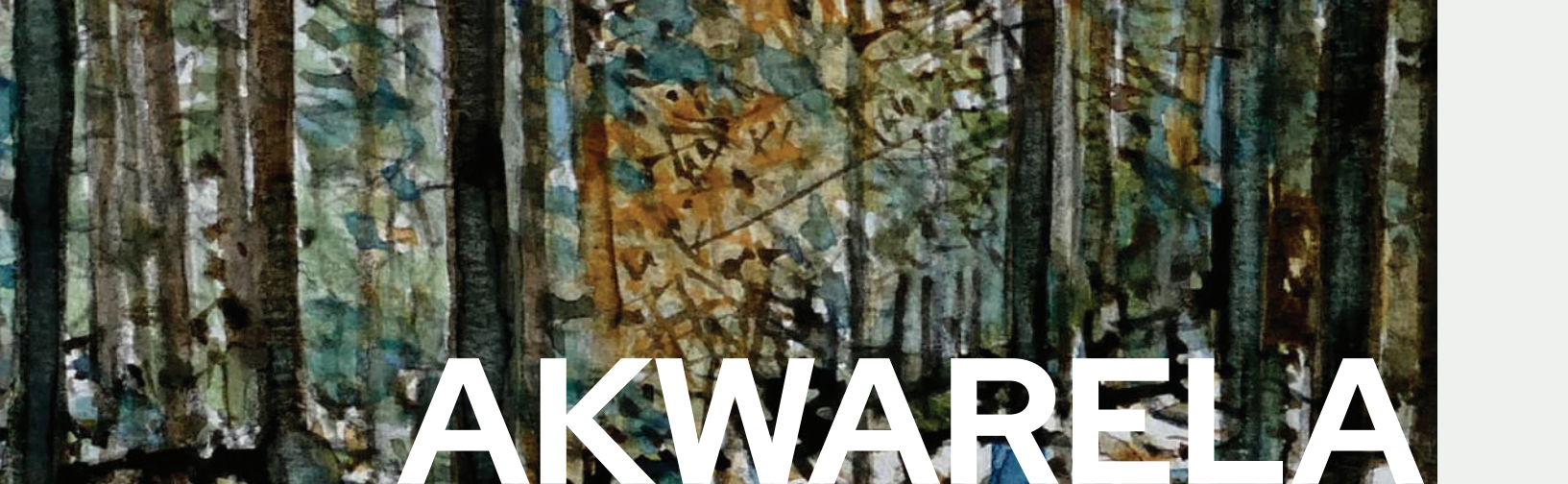
na przeżyciu estetycznym, a przynajmniej nie tylko, lecz na stawaniu się. Greckie słowo *aisthikós* - estetyka, oznacza postrzeganie zmysłami. Wchodząc do galerii sztuki albo muzeum dokonujemy świadomego wyboru, ale w przestrzeni publicznej przedmioty mniej lub bardziej estetyczne otaczają nas zewsząd, kontakt z nimi jest łatwy i codzienny. To ważne, sztuka bowiem może służyć budowie więzi i integracji społecznej, pozwala się utożsamiać z określonym miejscem. Podziwiane dzieło sztuki budzi dumę i pogłębia

poczucie więzi z miejscem, jak *Dziewczynka z konewką*, która znalazła się nawet na znaczku pocztowym.

Sztuka wychodząca na ulice, street art, to sztuka egalitarna, kierowana do wszystkich. Jej głównymi technikami są wlepka (także pisana jako „wlepka”) i szablon, pojawiające się na kamienicach i murach. Te nielegalne formy wypowiedzi w przestrzeni miejskiej przełamują monopol władzy i w miejsce jednego niepodważalnego dyskursu, wprowadzają własne treści. W Białymstoku mamy *Dziewczynkę z konewką* i mural z idolem disco-polo, w Gdańsku zaś na murze powstał portret Aleksandra Łukaszenki, który może być przykładem działań o charakterze politycznym, a nie dekoracyjnym. Artyści street-art najchętniej tworzą przy współudziale albo za aprobatą mieszkańców, nie oczekują opieki władz, od których są niezależni. Sztuka w przestrzeni publicznej z definicji jest alternatywą wobec sztuki elitarniej, jej zadaniem jest wchodzenie w dialog z odbiorcą, identyfikacja z miejscem i jego kulturą oraz udział w kształtowaniu przestrzeni miejskiej. I pewnie też zaznaczenie swej obecności, co najlepiej udało się tajemniczemu artyście Banksy’emu.



Daniele da Volterra,
Zdjęcie z Krzyża,
Wikimedia Commons



AKWARELA

– DOBRAĆ KOLOR DO WODY

Krzysztof
Chyży

Absolwent WA w Białymstoku i ASP we Wrocławiu. Zajmuje się akwarelą (pejzaż i architektura) oraz akrylem (abstrakcja)



I. Wprowadzenie

Moja droga związana z akwarelą na początku odbywała się samotnie. Nie miałem nauczycieli. Akwarela nie była bardzo popularna. Kilkanaście lat temu nie było tylu materiałów oraz książek poświęconych tej technice. Powoli moje malowanie farbami wodnymi przechodziło w akwarelę. Moje fundamenty malarstwa.

Farbki wodne. Wielu myśli, że na tym to polega. Prosta technika, „bezzapachowa”, nieszkodliwa. Nie potrzeba dużo miejsca. Łatwo nią się posługiwać. Delikatność oraz prostota. Jednocześnie odpowiedzialność każdego kroku tworzenia. To malowanie bez szansy na zmiany. Zabrudzenia bieli papieru nie da się poprawić.

Sztuka i pasja pojawiają się w momencie, kiedy farbki wodne stają się akwarelą. Malowanie zamienia się w zdecydowanie połączone z przypadkiem. Profesjonalizm w akwreli to kontrolowanie splotów okoliczności zachodzących między farbą i wodą. Przy jej pomocy najwięcej zatrzymałem okolic poznawanego świata.

Druga, po ołówku możliwość szybkiego zapisania wrażeń. Wykonania szkiców w terenie, przygotowania pierwowrysu pracy.

Być może początki tej techniki pochodzą z czasów malarstwa jaskiniowego z epoki kamienia, kiedy to człowiek wczesnego paleolitu po raz pierwszy namalował obrazy zwierząt i ludzi w swoich jaskiniach, używając węgla drzewnego, ochry i innych naturalnych pigmentów. Później ta technika została spopularyzowana w sztuce egipskiej po odkryciu papirusu. W tradycyjnej sztuce chińskiej akwarele rozwinęły się około 4000 lat p.n.e. głównie jako medium sztuki dekoracyjnej. W IV wieku n.e. pejzaże akwarelowe stały się niezależną formą w malarstwie chińskim i ostatecznie zdominowały całe chińskie malowanie z użyciem pędzli.

Podczas gdy malarstwo akwarelowe dominowało w sztuce azjatyckiej przez tysiące lat, w sztuce zachodniej ograniczało się głównie do szkiców wstępnych aż do końca XVIII wieku. W tak zwanym złotym wieku akwareli artyści ze szkoły angielskiego pejzażu (William Turner, John Constable, Richard Parkes Bonington) podnieśli status malarstwa akwarelowego do poważnej i niezależnej formy sztuki. Należy pamiętać, że współczesne malarstwo akwarelowe ma swoje korzenie w północnym renesansie.

Jego pierwszym najwybitniejszym praktykiem był niemiecki artysta Albrecht Durer. Znani akwareliści XX wieku to rosyjski malarz abstrakcyjny Wassily Kandinsky, szwajcarski modernista Paul Klee i francuski malarz ekspresjonista Raoul Dufy. W Stanach Zjednoczonych: John Marin, Edward Hopper i Andrew Wyeth. Polska to: Juliusz Kossak, Bronisław Kopczyński i Julian Fałat. Dla mnie osobiście dwa ważne nazwiska, to Joe Francis Dowden i Joseph Zbukvic.

II. Początek

Podobnie jak w akrylu na początku jest szkic. Najczęściej jest to ołówki lub kredka akwarelowa. Lubię mieszać, niektóre fragmenty szkicować np. na brązowo (Fot. 1). Od kiedy nauczyłem się stosować fluid maskujący często wykorzystuję jego możliwości. Przykrywam te fragmenty, które mają być niezamalowane albo pokryte innym kolorem a są drobne i trudno byłoby je ustrzec przed niezamierzonym zabarwieniem. Zaczynam delikatnie budować kolorystykę pracy.

Pędzle do akwareli, najlepiej miękkie, ale sprężyste. Dużo wchłaniające, dające tym samym możliwość rozprowadzania farby przez pewien czas. Najczęściej używam pędzli okrągłych. O standardowej długości włosia, o włosiu długim typu „rigger”, do cienkich linii, pędzle typu „mop” – puszyste, nieźle gromadzące farbę, nadające się do lawowania jak i detali. Najlepsze pędzle to te, które najbardziej polubimy. My i nasze materiały do tworzenia.

Nawiązuję kontakt z tematem, poznaję poszczególne fragmenty. Ważne, żeby na całość. W akwareli także może być podmalówka. Dając wstęp zostawi ślady, kompozycji oraz układu tonalnego (Fot. 2). Myślę, że odrobina swobody w prowadzeniu pędzla na tym etapie zapewnia malującemu poczucie właściwego rozpoczęcia. Ta oczywistość to jednak lata praktyki. Jak „przypadkiem” kontrolować proporcje farby i wody, kierunek rozprowadzania, przewidywać działanie grawitacji i robić to wszystko malując.

III. Środek

W akwareli zaczynam od jaśniejszych części, te najciemniejsze oraz najważniejsze (np. cienie i drobne detale, w tej pracy także drzewa głównego planu) zostawiam na koniec. W końcu to technika laserunkowa. Środek to praca systematyczna, mam namalować większość, z odpowiednim kontrastem. Od góry do dołu i z lewej strony do prawej. Jak w tym przypadku.

Poziomy podział fragmentu lasu na roślinność i pusty teren na pierwszym planie z rzucanymi przez drzewa cieniami. Słońce przed nami, trochę z prawej strony. Ta część pracy ma rozświetlać resztę. To centrum tworzenia nastroju. Tło, odcienie zieleni i niebieskiego. Staram się zostawiać smugi niezamalowanego papieru (Fot. 3). Przechodzę teraz do właściwego malowania. Wprowadzam kolejne kolory. Zaczynam nanosić szczegóły, gałęzie, zgrupowane plamy roślinności.

Używam do tego celu „riggera”. Wyodrębniam dokładniejszymi śladami pędzla części tła. Następne pociągnięcia, które uwidaczniają cienie na śniegu (Fot. 4). Staram się, żeby każdy ruch pędzla był inny, kierunek i nacisk. Szczególnie w malowaniu natury pragnę uchwycić jej nieprzewidywalność oraz różnorodność. Swoisty nieład przyrody. Format tej akwareli to A3. Używam farb z tubki. Przy mniejszych także w kostkach. Podobnie jak w przypadku pędzli, najlepiej dokonać wyboru indywidualnie. Malując, nasz styl tworzy się także poprzez stosowaną kolorystykę. Zamykam zasadniczy etap powstawania akwareli drzewami (Fot. 5). Stosuję tu dwa „riggery”, grubszy do pni i ponownie cieńszy do uzupełnienia gałęzi i innych drobnych elementów wcześniej nie naniesionych.

IV. Zakończenie

Koniec pracy to usunięcie fluidu maskującego. Dokonuję korekty akwareli tam, gdzie po usunięciu maskowania efekt nie jest zadowalający. Zostają jeszcze ostatnie poprawki. Sprawdzenie, czy wszystkie „zacieki” są w odpowiednich miejscach, prześwity dobrze „świecą”, kontrasty zapewniają właściwy nastrój. Zakończenie i zatrzymanie (Fot. 6).

Co, według mnie, w akwareli jest ważne? Dobrać kolor do wody...



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6



PRAWDZIWA TOŻSAMOŚĆ JANA ANISEROWICZA

Oleg
Łatyszonek

Dr hab. Oleg Łatyszonek, profesor Uniwersytetu w Białymstoku na Wydziale Historii i Stosunków Międzynarodowych. Prezes Białoruskiego Towarzystwa Historycznego. Zajmuje się historią Białorusi, Ukrainy i Rosji, geopolityką i cywilizacją Europy Wschodniej oraz dziejami Białorusinów w Polsce.

W katalogach polskich galerii sztuki można znaleźć krótki biogram artysty-malarza: Anisierowicz Jan (1929 – 2007). Studia artystyczne odbył w ASP w Warszawie, studiował również w Petersburgu i Rzymie, jako stypendysta rządu włoskiego. Jest laureatem wielu międzynarodowych i krajowych nagród. Jego prace znajdują się w zbiorach m. in. Muzeum Narodowego w Warszawie, w Ermitażu w St. Petersburgu oraz w zbiorach prywatnych na całym świecie. Artysta miał 50 wystaw indywidualnych i ponad 100 zbiorowych w kraju i za granicą.

Białoruskim czytelnikom osoba tego artysty bardziej znana jest pod pseudonimem literackim Jasza Bursz i nazywana jest „ojcem białoruskiej poetyckiego modernizmu”. Niedawno jednak okazało się, że nie tylko poeta Jasza Bursz, lecz także malarz Jan Anisierowicz najprawdopodobniej byli tylko wcieleniami zupełnie innej osoby, młodego Białorusina Iwana Boksza.

Iwan Boksza urodził się w 1925 roku, prawdopodobnie w Baranowiczach. Tutaj ukończył szkołę podstawową. Podczas niemieckiej okupacji jako „student” szkoły medycznej wstąpił w szeregi Wolnego Korpusu Białoruskiej Samoobrony. Była to

formacja zbrojna przeznaczona do walki z sowieckimi partyzantami. Niemcy nie ufali jednak Białorusinom i rozwiązali tę formację po niespełna roku.

Gdy wojna miała się ku końcowi, Iwan nie czekał, aż Sowieci postawią go pod ścianę lub w najlepszym razie zapędzą na Sybir. Przed ucieczką z Baranowicz zakopał całą skrzynkę ze swoimi wierszami; co się stało z tą skrzynką niestety nie wiadomo. Iwana przygarnęła „repatriująca się” do Polski rodzina Anisierowiczów. Dzięki temu pojawił się na świecie Jan Anisierowicz, urodzony rzekomo 12 listopada 1929 roku w Baranowiczach nastolatek. Być może Iwan Boksza zastąpił zmarłego członka rodziny Anisierowiczów? W stworzonej przez siebie legendzie jako Jan Anisierowicz miał dobre dzieciństwo, chociaż wcześniej stracił ojca. Mieszkał z matką w Baranowiczach. W czasie niemieckiej okupacji matka została rozstrzelana przez Niemców za kontakty z partyzantami.

Szkółę średnią jako Jan Anisierowicz ukończył już w Toruniu. Iwan Boksza przejawiał wówczas drugi obok poetyckiego talent – malarski. W 1957 roku jego polskie alter ego Jan Anisierowicz ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Oprócz

ukończenia ASP trzy lata uczył się w Leningradzie (dlatego też nie służył w Wojsku Polskim). Pracował potem w jednej z warszawskich szkół średnich

Kiedy w 1957 roku kończył warszawską ASP był już znany białoruskim czytelnikom. Rok 1956 był ważnym rokiem w białoruskim życiu narodowym w Polsce. Powstało wówczas Białoruskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne oraz tygodnik „Niwa”. Aniserowicz zadebiutował w „Niwie” na początku lutego 1957 roku artykułem opublikowanym pod kryptonimem „Ja. S.”, w którym wskazywał na konieczność zjednoczenia białoruskich twórców w Polsce. Również w „Niwie” zadebiutował jako poeta pod pseudonimem Jan Stanisław w sierpniu następnego roku. Był jednym z współorganizatorów Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego, które w 1962 roku przyjęło nazwę „Białowieża”. Jego stałym literackim pseudonimem stało się wspomniane już nazwisko Jasza Bursz.

Powstanie w Polsce BTSK i ruchu białoruskiego wywołało zrozumiałą uwagę ze strony służb ościennego państwa. Nie uszło ich uwagi także pojawienie się w Polsce młodego, ambitnego białoruskiego twórcy. Na przełomie 1958 i 1959 roku do Warszawy przyjechał z Mińska białoruski pisarz Aleś Bażko, jako tajny współpracownik występujący pod kryptonimem „Buran”. W czasie pobytu w PRL TW „Buran” poznał wielu miejscowych Białorusinów, a znajomość tę dość dokładnie opisał w raporcie złożonym w Mińsku. Jana Aniserowicza spotkał po raz pierwszy w siedzibie BTSK w Warszawie. Uznał go za człowieka „wrażliwego, łatwo obrażającego się i do tego jeszcze zarozumiałego”. Poeta skarżył się na złe traktowanie w „Niwie”. Przeczytał też Bażce swoje wiersze. Jak raportuje sowiecki agent, „w większości są one nacjonalistyczne, wzywają, by nie zapominać

o swoim ojczystym języku i męczeńskiej ojczyźnie, a także o tym, że czasami najlepszy przyjaciel może okazać się zdrajcą. Ponadto przeczytał kilka lirycznych miniatur. Sowiecki pisarz uznał je za źle opracowane w sensie artystycznym i naiwne. Niemniej jednak umówił się z poetą, że ten przyniesie więcej wierszy i być może niektóre z nich uda się opublikować w Mińsku. Tym razem Aniserowicz zachował czujność i przyniósł tylko wiersze liryczne. Niemniej jednak w stosunku do towarzysza z Białorusi był aż

zanadto szczery. Skarżył się na przykład, że w BTSK panuje „konserwa”, a jego działacze zapominają o najważniejszym – wychowaniu miejscowej białoruskiej ludności w duchu narodowej dumy i większość z nich występuje się polskim władzom. Wyznał także, że po pobycie w ZSRR nie wierzy w rzekomo panujące tam braterstwo narodów. W Leningradzie zbliżył się do Litwinów, którzy wierzą w to, że Litwa zdobędzie niepodległość, o co również oni walczą. Wspomniani Litwini współczują Białorusinom, zaś Aniserowicza traktowali jak brata i nie skrywali swoich planów na przyszłość.

Aniserowicz opowiadał też Bażce, że podczas studiów w Leningradzie jeździł do Moskwy do jakiegoś młodego polskiego muzyka, którego nazwiska TW nie zapamiętał. Nie miał za to trudności w zapamiętaniu nazwisk literatów, z którymi Aniserowicz spotykał się w Moskwie. Byli to studium w Instytucie Literatury im. M. Gorkiego Wiktor Woroszyński i Jerzy Jan Pochlewski. Jak powiedział Bażce, z Woroszyńskim także i teraz z nim się przyjaźni, a z Pochlewskim zbliżyło go to, że obaj zostali wcześniej osieroceni. „Z takimi jak ci Polacy można mieć sprawy” – powiedział Aniserowicz i bardzo się ożywił, gdy się dowiedział, że także Bażko zna ich dobrze.

Sowiecki pisarz zaczął brać Aniserowicza

pod włos, pytając, czy ten nie chciałby powrócić do ojczyzny. „Ale u nas nie jest tak źle, kontynuowało źródło. Wszystkie łaki są na miejscu i Niemien nie wysechł”. Aniserowicz milczał, w końcu wybuchnął: „Tak, to wszystko jest tak, ale nie chciałbym tam mieszkać. Sowieci pokazali się w 1939 r., gdy wywozili na Syberię wszystkich niewygodnych sobie ludzi. A ilu nieszczęsnych uciekło na zachód? Mam już 30 lat i wiem, że powinno być inaczej”.

Po powrocie

TW „Burana” do Mińska prowadzący go ptk Michajłow wyznaczył mu 20 stycznia 1959 roku zadanie: Bażko miał podtrzymywać kontakt, by wyciągać z Aniserowicza wiadomości o sytuacji białoruskiej mniejszości narodowej w Polsce, wyjaśnić przyczyny jego złości w stosunku do Związku Radzieckiego i ustalić, jakie osoby wpływają na niego w ten sposób. TW miał się także zorientować, czy Aniserowicz podtrzymuje kontakty ze studentami z Litewskiej SRR w Leningradzie i jaki jest charakter tych kontaktów.



Jeszcze w tym samym miesiącu kopię raportu TW „Burana” przekazano III Departamentowi MSW PRL w celu operacyjnego wykorzystania przy rozpracowaniu białoruskich działaczy w Polsce. Jak wynika z dokumentów dotyczących współpracy z organami bezpieczeństwa BSRR przeciwko białoruskiemu nacjonalizmowi w latach 1958-1966, dopiero 10 kwietnia 1970 roku odesłano je do archiwum po wykorzystaniu. Prawdopodobnie wykorzystywano ją także w celu rozpracowania Jana Aniserowicza.

Kontekst tej historii wskazuje, że prawdziwa tożsamość Jana Aniserowicza mogła przestać być tajemnicą dla służb. Być może organa wpadły na jego trop w wyniku jego kontaktów z białoruską rodziną. Chociaż w Polsce Iwan Boksza nie wyjawiał nikomu swojej prawdziwej tożsamości i nigdy nie odwiedził Białorusi, utrzymywał kontakt ze stryjczną siostrą Walentyną Boksza, która nawet kilka razy odwiedziła go w Polsce. Nawiązanie kontaktu z rodziną było wielkim ryzykiem. Przez to wpadł w ręce bezpieki białoruski wydawca i historyk Józef Najdziuk, który długo spokojnie żył i pracował w Inowrocławiu jako poligraf i miejscowy krajoznawca Józef Aleksandrowicz, dopóki nie nawiązał kontaktu z pozostawioną w Wilnie rodziną.

Niemniej jednak są to tylko domysły. W 1971 roku Jan Aniserowicz rzeczywiście zaczął mieć poważne problemy, ale zupełnie nie związane z jakąkolwiek działalnością białoruską. W grudniu zatrzymano mu paszport przed wyjazdem na roczne twórcze stypendium do Włoch, dokąd miał się udać jako stypendysta rządu włoskiego. Był to wynik intryg w związku z wyborami w warszawskiej organizacji Polskiego Związku Artystów Plasty-

ków, której był wiceprzewodniczącym. W szczególności, przeciwko Aniserowiczowi wystąpiła komórka PZPR, w której był zresztą pierwszym sekretarzem, oskarżając go o machi nacje finansowe. Intryga miała na celu niedopuszczenie Aniserowicza do wyboru do władz Związku i przeszkodzenie mu w wyjeździe do Włoch. Wskutek oskarżeń zawieszono go w obowiązkach wiceprzewodniczącego i wytoczono sprawę kryminalną. W korespondencji, która wywiązała się między wysokimi funkcjonariuszami służb w związku z zatrzymaniem paszportu Aniserowicza, jeden z urzędników MSW nazwał go „draniem i malwersantem”. Niemniej jednak w sporze zwyciężył protektor artysty malarza, płk Rutka, zastępca komendanta ds. bezpieczeństwa Komendy MO miasta stołecznego Warszawy. Aniserowiczowi zwrócono paszport i wyjechał do Rzymu wraz z żoną. Mimo to coś nadal zgrzytało po linii partyjnej, skoro w 1973 roku Aniserowicz podaje, że jest bezpartyjny. Jednakże w dwa lata później znów jest członkiem PZPR.

Kilka słów warto poświęcić żonie Aniserowicza, Irenie z domu Żurawskiej, urodzonej w Warszawie w 1930 roku. W 1958 roku Aniserowicz powiedział Bażce, że jego żona jest Polką i „pracuje w Akademii”. Niestety nie sprezyował w jakiej, chociaż z kontekstu można by się domyślać, że chodzi o ASP. Z dokumentów wynika, że Irena Żurawska w 1970 roku ukończyła studia wyższe z tytułem magistra nauk politycznych, a w rok później także socjologii ze specjalnością socjologia kultury. Nie wiadomo, kiedy zrobiła jeszcze magisterium z filozofii (estetyka). Pod koniec lat 70. opublikowała dwa artykuły poświęcone Herbertowi Readowi, angielskiemu teoretykowi sztuki, poecie, eseiście



i krytykowi literackiemu, znanemu także jako indywidualistyczny anarchista. Opublikowała również we współautorstwie tekst do katalogu prac malarza Stanisława Żółtowskiego. Najprawdopodobniej to ona pod panieńskim nazwiskiem Żurawska opublikowała wstęp do katalogu wystawy swojego męża w warszawskiej „Zachęcie” w 1983 roku. Czy nie ważniejsze jednak od naukowej kariery Ireny Anisierowicz są w całej tej historii jej miejsca pracy. Na początku lat 70. była lektorem w MSW, starszym wykładowcą Akademii Spraw Wewnętrznych, a od 1975 roku instruktorem KC PZPR. Dopiero około 1979 roku przeszła do pracy w RSW „Prasa-Książka-Ruch” jako publicysta. Tak więc małżeństwo Anisierowicza można nazwać resortowym. Na pewno pomogło to artystcie przynajmniej w sporze wynikłym w warszawskiej organizacji ZPAP. Podobno Iwan Boksza bał się rozszyfrowania nie tylko ze względu na swoją osobę, lecz także karierę swojej żony Ireny.

Około tegoż 1970 roku Anisierowicz przestał pisać i na ogół udzielać się w środowisku białoruskim. Zaprzeszanie przez Jana Anisierowicza / Jaszę Bursza twórczości poetyckiej owiane jest tajemnicą. Niemniej jednak hipotetyczne ujawnienie prawdziwej tożsamości artysty i związane z tym perturbacje wcale nie są koniecznym wytłumaczeniem zerwania przezeń z białoruską poezją.

Jeszcze w 1969 roku skarżył się innemu białoruskiemu literatowi, Dymitrowi Szatyłowiczowi, że białoruski tygodnik „Niwa” przestał publikować jego wiersze i w związku z tym postanowił poświęcić się malarstwu. Jego modernistyczna poezja nie cieszyła się większym uznaniem nie tylko w Mińsku, lecz także w Białymstoku. Pytani dziś o Bursza białoruscy poeci, którzy znali go w tamtych czasach, nie wykazują wielkiego żalu z powodu jego odejścia. Wybitna poetka powiedziała lekceważąco, że cała oryginalność Jaszy Bursza polegała na tym, że jako pierwszy zastosował w białoruskiej poezji chwyt dobrze już przyswojone przez poezję polską. Na pewno jednak przyczyną takiego kroku nie mogło być niepublikowanie jego wierszy, ostatni bowiem opublikowano w 1974 roku.

Rok 1970 to początek nowej epoki w dziejach powojennej Polski – do władzy doszedł Edward Gierek pod hasłem moralno-politycznej jedności narodu, rzecz jasna – polskiego. Poszła za tym likwidacja instytucji białoruskiego życia narodowego w PRL. Iwan Boksza jako Jasza Bursz był subtelnym poetą, lecz jako Jan Anisierowicz chodził twardo po ziemi. Poezja Jaszy Bursza nie porywała rodaków, a przed Janem Anisierowiczem rysowała się świetna perspektywa kariery malarskiej. I rzeczywiście – oprócz stypendium we Włoszech pojechał do Hiszpanii. W końcu został znanym w Polsce artystą-malarzem, laureatem licznych polskich i międzynarodowych nagród. Jak już o tym była mowa, miał 50

własnych i ponad 100 zbiorowych wystaw malarskich (polskich i międzynarodowych), a jego obrazy znajdują się w zbiorach prestiżowych muzeów. Można śmiało stwierdzić, że Iwan Boksza pozbywszy się swojego poetyckiego wcielenia – Jaszy Bursza, jako malarz Jan Anisierowicz doskonale wpasował się w system. Nic więc dziwnego, że kiedy władze stanu wojennego rozwiązały ZPAP, Anisierowicz wstąpił do reżimowego Związku Artystów Malarzy i Grafików, a w 1989 roku został nawet jego przewodniczącym, nagrodzonym Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Ale w tym samym roku odradza się ZPAP...

Artysta zmarł 29 stycznia 2007 roku w Otwocku. Podsumowując, można stwierdzić, że nie wiadomo na pewno, dlaczego Jan Anisierowicz pozbył się swojego alter ego – białoruskiego poety Jaszy Bursza. Niemniej jednak w 1970 roku ten prawdziwy – Iwan Boksza – miał już 45 lat. Uznał widocznie, że najwyższa pora wybierać, a dokonany przezeń wybór w kategoriach „życiowych” okazał się jak najbardziej opłacalny.

Яша Бурш археалагічная знаходка

O tak прыемна капацца
у памяці
ды выкопваць
паснядзеўшыя дні
перлы юнацтва
узоры гульні
якія пацярусіў час
турботамі дня
пагоняй
за куском хлеба
прайшоўшыя хвілі
вас думкамі гладжу
і сэрцам ахінаю

Jasza Bursz znalezisko archeologiczne

O jak przyjemnie kopać
w pamięci
i wykopywać
zaśniedziałe dni
perły młodości
wzory zabaw
które rozproszył czas
codziennymi troskami
pogoniaj
za kawałkiem chleba
chwile minione
was myślami głaszczę
i sercem otulam

przeł. O. Łatyszonek

Linki:

Jan Anisierowicz: <http://tavlay-library.by/images/stories/Kraiznaustva/date/12.11.jpg>

Tomik poetycki Jaszy Bursza „Promień dumki” („Promień myśli”, Białystok 1964): <https://kamunikat.org/assets/images/45082-1.jpg>

Obrazy: https://www.google.com/search?q=Jan+anisierowicz&client=firefox-b-d&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjxyqPJg6PsAhVEmlsKHeGJAE0Q_



Katarzyna
Król-Konon

Sztuka – lek na całe zło

Według znamienitych profesorów medycyny jest nauką i sztuką. Nie sposób się nie zgodzić z owym stwierdzeniem. Czasem jednak warto zostawić naukę w szpitalu, w oddziałowej szafce a sztukę wynieść ze sobą i pozwolić jej na przeniknięcie każdej dziedziny swego życia. Niektórzy lekarze już na stałe weszli w symbiozę z szeroko pojętą sztuką, której ochronny baldachim osłania przed wypaleniem zawodowym i nieustannie pobudza umysły, otwierając je na nowe dziedziny. Wszystko to jest możliwe nie tylko dzięki kontemplowaniu twórczości artystycznej w galeriach, ale przede wszystkim rozwijaniu własnego kunsztu i przelewaniu emocji na malarskie płótno lub papier.

Jak to się zaczyna?

Początki bywają zwykle nieuchwytnie. Lekarze cechują się niemierzalną wrażliwością, nie tylko na drugiego człowieka, ale także na otaczający świat. W połączeniu z pożądanymi w zawodzie umiejętnościami manualnymi zwykle jest to tylko kwestią czasu, gdy zostaje przez

nich na nowo odkryty pędzel, ołówek lub kredka i to jak wszechstronnie mogą wykorzystać te nowe narzędzie pracy. Pasja rodzi się powoli, na początku nieśmiało, jako ucieczka od przepracowania i sposób odreagowania. Niektórzy odkrywają sztukę dopiero po zakończeniu swojej kariery zawodowej. Zdarza się też, iż świadomi swoich umiejętności od najmłodszych lat, pielęgnują je na równi z wypełnianiem zawodu.

Co, gdzie, kiedy?

Owoce twórczości lekarzy Podlasia nie leżakują w szufladach, by ewentualne światło dzienne oglądać tylko na ścianie u znajomych lub we własnym domowym zaciszu. Zamiast tego z chęcią prezentują się na przeróżnych wystawach i wernisażach. W Białymstoku są one regularnie organizowane przy ul. Świętojańskiej 7 w siedzibie Okręgowej Izby Lekarskiej w Białymstoku przez jej organ – Komisję Kultury. Prace można także podziwiać podczas innych wydarzeń kulturalnych, zarówno na arenie ogólnopolskiej, jak i międzynarodowej. Malarstwo medyków może także zagościć

w Waszych domach – obrazy bywają dostępne na sprzedaż w galeriach lub na licytacjach.

Kto ma pędzel, a kto ołówek?

Tak jak w świecie lekarskim istnieją specjalizacje, tak samo w lekarskiej sztuce spotkamy się z większym zaufaniem autorów do różnych mediów artystycznych.

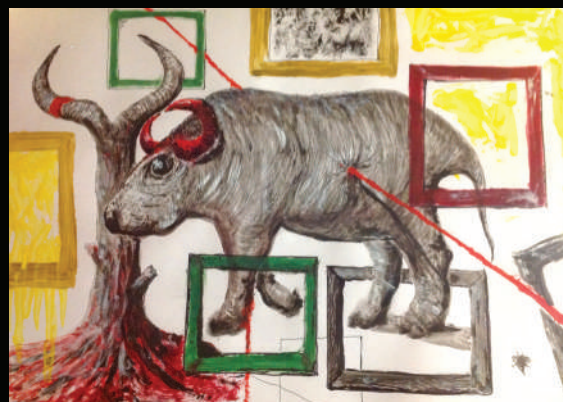
Paweł Pecuszok, działający pod pseudonimem Tobiasz Kenio, z większym upodobaniem tworzy abstrakcje w oleju. Jerzy Konstantynowicz także preferuje farby olejne, jednak z przyjemnością łączy ze sobą pisak, ołówek i kredkę. Anna Bronowicz z chęcią wybiera pędzel, by stworzyć pejzaże lub przedstawić znane z historii osoby. Anielice i bajeczne miasta Katarzyny Krauze-Romejko, tworzone są w akrylu, natomiast fauna i flora Katarzyny Król-Konon z przyjemnością spaja akwarelę, kredkę i cienkopisy kreślarskie. Efemeryczne pejzaże i abstrakcje Stanisława Sier-

ko, malowane z chirurgiczną precyzją, utrwalone są przy pomocy akwareli lub pasteli.

Czas zaklęty w obrazie

Liczba obrazów wychodząca spod palców lekarzy-malarzy jest stosunkowo niewielka, a ogromne oddanie pracy zawodowej zwykle nie przeszkadza w całkowitym zatraceniu się w sztuce. Niestety, obie dziedziny pochłaniają duże pokłady czasu, którego cennych zasobów jest jak na lekarstwo. Każda minuta, poświęcona tworzeniu sztuki, jest zatem wyjątkowo ważna i stanowi swoiste panaceum, czyli remedium na wszystko – poczynając od sposobu odreagowania stresu, przez chęć przedstawienia swoich emocji, na pragnieniu odkrycia czegoś nowego kończąc.

Z tej przyczyny sztuka zawsze zajmowała, zajmuje i będzie zajmowała dla nas, lekarzy, specjalne miejsce w naszym i mam nadzieję, także Waszym życiu.



**Jerzy
KONSTANTYNOWICZ**



Paweł PECUSZOK-Tobiasz KENIO

Katarzyna KRAUZE-ROMEJKO



Katarzyna KRÓL-KONON



Stanisław SIERKO

Kazimierz Jerzy JURGIELANIEC

ur. 23.X.1952 w Zielonej Górze
zm. 17.IV.2013 w Białymstoku

Absolwent PLSP w Supraślu, członek Związku Artystów Polska Sztuka Użytkowa

Zajmował się malarstwem sztalugowym w technice olej i akryl. Stosował również techniki mieszane. Inspiracji do swoich obrazów poszukiwał w najbliższym otoczeniu, malował z wrażliwością, jaką podpowiadały mu żywioł i zjawiska zachodzące w przyrodzie.

Uczestnik licznych zbiorowych i indywidualnych wystaw w kraju i za granicą. Doceniony jako twórca przez krytykę i instytucjonalne czynniki opiniotwórcze.

Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, Marszałka województwa podlaskiego oraz Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Białymstoku.

Ważniejsze wystawy indywidualne:

2009 Opera i Filharmonia Podlaska
Galeria im. T. Sołuniewicz / Narewka

2010 Uniwersytet Medyczny / Białystok
Biblioteka Uniwersytecka / Białystok
Poplenerowe / Narew, Narewka

2011 GOK / Białowieża
Poplenerowe / Narew, Narewka

2012 Uniwersytet Medyczny / Białystok
Stypendium Marszałka województwa
podlaskiego z okazji 35-lecia pracy twórczej.
Wystawa Jubileuszowa / Białystok

Oraz wiele innych, między innymi:

Gdańsk, Gdynia, Sopot – BWA
Szczawno Zdrój – BWA
Olsztyn – BWA
Zielona Góra – Urząd Miejski
Białystok – Muzeum ratusz
Białystok – Filharmonia Podlaska
Białystok – Galeria „Spodki”
Białystok – Opera i Filharmonia Podlaska
Niemcy – Pasewalk



