

**Wojciech Fangor, Leon Tarasewicz,
Piotr C. Kowalski, Dominik Lejman,
Marek Sułek, Anka Leśniak,
Marzena Turek-Gaś, Izabela
Chamczyk, Olga Lewicka,
Małgorzata Kaczmarek**

Enter

Sztuka i Dokumentacja nr 2, 75-83

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ENTER/ESCAPE – JAK MALARSTWO KSZTAŁTUJE NOWE PRZESTRZENIE?

(Wypowiedzi uczestników wystawy)

Wojciech FANGOR

Słowo sztuka związane jest z pojęciem sztuczności. Sztuczność jest przeciwieństwem naturalności. Następną dychotomią w sztuce jest wirtualność i rzeczywistość. Choć kontrasty te występują we wszystkich rodzajach, a w pewnych wypadkach słowo, dźwięk, obraz, ruch, przestrzeń wiążą się ze sobą w zintegrowaną całość, na przykład w rytuałach sakralnych. W świątyniach chrześcijańskich mamy równoczesne działania różnych rodzajów sztuki. Teatru, muzyki, malarstwa, poezji, słowa. Wszystko powiązane układem przestrzennym i czasowym. We wczesnych okresach kulturowych sztuka była bardziej zintegrowana. Później zaczęła się rozwarstwiać i rozdzielać na indywidualne rodzaje. Rozkład ten nie następował jednakowo, niektóre rodzaje sztuki były synchroniczne i nie ulegały gwałtownym zmianom. Inne, bardziej zależne od zmian demograficznych, społecznych, naukowych i technologicznych, rozwijały indywidualną specjalizację. Wydaje się, że obecnie jesteśmy w okresie wrzenia. To znaczy gwałtownego przenikania się jednego stanu w drugi. Podobnie jak w czasie wrzenia współlistnieją płyn i para. Dzisiaj współlistnieją dawna sztuka synchroniczna, rozwarstwiona diachroniczna i być może zalążki nowej sztuki zintegrowanej.

Jeżeli chodzi o mnie to działam w sztuce wizualnej. To znaczy w strukturach opartych na fenomenach wzrokowych. Prostokąt obrazu sztalugowego jest dwuwymiarową przestrzenią rzeczywistą, kolory są długościami i amplitudami fal światła, kształty, które je przekazują są podzespołami przestrzeni dwuwymiarowej. Dochodzą do tego płótno, drewno, pigmenty, spoiwo itp. To są rzeczywiste materialne składniki obrazu. Cała reszta to sztucznie wywołane iluzje fenomenalnych i kulturowych wrażeń i skojarzeń. Malarstwo jest jedną ze sztuk wizualnych. Polega na malowaniu powierzchni dwu lub trójwymiarowych. Balet, teatr, film, video-art, happening, instalacja, konceptualizm, ak-

Leon TARASEWICZ

Moim zdaniem malarstwo jest jednym z rodzaju zapisów i wydaje się, że jest to język czy medium, którego nie sposób czymś innym zastąpić. Trzeba też pamiętać, że z syntezy

artystyczna, fotografia, holografia itp. nie są malarstwem, choć czasem z malarstwa się wywodzą lub z jakiegoś kompleksu z malarstwem się utożsamiają. Zresztą malarstwo sztalugowe czy ściennie też miało swój rodowód w teatrze lub mniej, lub bardziej naturalnych zdarzeniach.

Przez kilkanaście lat byłem malarzem sztalugowym. Gdy miałem dwadzieścia lat profesor Felicjan Kowarski zapoznał mnie z malarstwem ściennym, które oczywiście związane jest z przestrzenią architektoniczną. W latach pięćdziesiątych współpracowałem z architektami: Jerzym Sołtanem, Oskarem Hanselem i Stanisławem Zamecznikiem. Projektowaliśmy wspólnie pawilony targów i wystaw, pomniki, obiekty sportowe, dekoracje miejskie itp. Z Zamecznikiem rozważaliśmy możliwość rozwinięcia malarstwa na rzeczywistą przestrzeń czterowymiarową. Czego zapowiedzią był kubizm analityczny uwięziony w dwuwymiarowej przestrzeni obrazu. Chodziło o stworzenie malarstwa, które nie byłoby dodatkiem, bądź dekoracją do istniejącej architektury, lecz działaniem malarskim, które stwarza swoją własną strukturę przestrzeni rzeczywistej nie powiązanej z żadną przestrzenią zewnętrzną, praktyczną funkcją. Taka była geneza *Studium Przestrzeni* z 1958 roku.

Jak już mówiłem malarstwo jest malowaniem, ale oczywiście można to robić przy pomocy pędzla, farb, kleju, kolorowych papierów, kamyczków albo spreju. Ja lubię, żeby iluzja szła w parze i w kontraście z konkretnym realnym materiałem. Nie zajmuję się sztukami, które operują wyłącznie przedmiotami realnymi, zmuszając widza do stwarzania w swym umyśle jakiejś pojęciowej łamigłówki. Nie zajmuję się również strukturami, które wywołują wyłącznie niematerialne zjawy jak film, video itp.

W sztuce potrzebna jest i dusza, i ciało.

malarstwa powstały znaki, które następnie stały się literami. Zapis słowny jest więc konsekwencją malowania, a nie odwrotnie. Problem polega na tym, że we współczesnym społeczeń-

stwie, w którym obecnie żyjemy i mieszkamy, w Europie, państwo przez system edukacji ustawia schemat rozwoju jednostki. I w tym współczesnym schemacie dostosowania jednostki do życia zupełnie niszczy się wolność oraz ten szczególny język jakim jest malarstwo. Ten język powstaje w dzieciństwie, jako pierwszy, którym się posługujemy.

Jeśli wezmę jako przykład dzieci, ich szczególną wrażliwość wizualną, przekonam się, że one widzą to, czego ja nie widzę, że one mi oczy otwierają. Tylko, że później, kiedy te dzieciaki trafiają na straszne nauczycielki w podstawówkach, to w ciągu dwóch - trzech lat wszystkie dziewczynki malują takie same królewny z takimi samymi oczami, a chłopcy takie same czołgi. Tak przynajmniej było do tej pory, teraz to się zaczyna troszeczkę zmieniać, bo dzieci zaczynają np. rysować wewnątrz komputera, z dyskami, kablami, itd. W każdym bądź razie ten pierwotny język malarstwa nie jest rozwijany. My, w Polsce, mamy jeszcze o tyle sytuację bardziej skomplikowaną, że z założenia nie dopuszczano tu społeczeństwa do sztuki, a dzisiaj, po rewolucyjnych zmianach politycznych, ludzie nie zostali jeszcze odpowiednio przygotowani do odbioru sztuki, nie mają do tego żadnych podstaw, nie wiedzą co do tej pory wydarzyło się w sztuce, też w malarstwie. W szkołach artystycznych edukacja dotycząca malarstwa kończy się na impresjonizmie.

Problem jest więc elementarny: żeby znaleźć miejsce na malarstwo, żeby ono było potrzebne, ponieważ malarstwo cyklicznie okazuje się nie do zastąpienia. Co jakiś czas pojawia się nowe medium, ale po czasie konstruowania idei przychodzi moment manieryzmu, moment na refleksję i wtedy znowu pojawia się malarstwo. Bo okazuje się, że niczym innym nie można zrobić tego, co można namalować (można uzyskać przez malarstwo). W tym miejscu można podać przykład z malarstwem *Nowych Dzikich*, a przecież najwięksi akademicy nie przypuszczaliby, że malarstwo wróci w tej jak najbardziej prostej, prymitywnej formie, jak chociażby u Pencka, że będzie odnosić podobne sukcesy i zaadoptuje się w różnych miejscach. Myśmy mieli takie *Neue Wide* - polityczne, dotyczące problemów pomiędzy Berlinem a Moskwą. Dla mnie ciekawe jest w tej chwili obserwowanie młodych ludzi, gdzie oni znajdują miejsce dla tego malowanego świata, bo przecież malują. Co zostaje, kiedy kończy się malowanie martwej natury i gołych modelek? Co z malowaniem? Oni sięgają takich odrealnionych rzeczy, które nie mają nic wspólnego z życiem politycznym. Nie jest to surrealizm, ale jest to rodzaj sztucznej konstrukcji świata, w którym chcieliby się znaleźć, a którego nic innego im nie daje. Dziś można włączyć komputer i bardzo dużo dostać, czego w moim pokoleniu nie było. A oni jednak malują.

Ja osobiście na malarstwo patrzę w ten sposób, że nie ważne dla mnie jest narzędzie, którym można się posłużyć. Tak samo ważne są groty w Lascaux, jak i współczesne prace malowa-

ne np. przez Sasnala, ale według mnie można też malować na dworcu palcem, tak jak widziałem w Koluszkach, byle to miało sens. To też jest zapis i jeśli ten zapis będzie miał sens, to jest to wartościowe. A można malować nawet złotem i jeśli będzie to głupie, to nie ma to sensu dla malarstwa.

To jest jedna strona, a jeśli chodzi o to, czym zajmuję się obecnie, to działa się to stopniowo. Wychowałem się w czasach, gdy artystą był tylko ten, który był w Związku. Obraz musiał być olejny, obity listewkami sosnowymi i w takiej atmosferze wchodziłem na uczelnię artystyczną, warszawską ASP. Na drugim roku zacząłem robić obrazy z kompozycją otwartą, ale musiały być jeszcze pasy u góry i u dołu, które syntezowały otoczenie. Jeżeli malowałem łąkę, to ciemna zieleń u góry i u dołu to było to otoczenie, właśnie ta leśna łąka, na której malowałem. Pamiętam jak przywoziłem z Bułgarii kolor, który tam się sprawdził i kiedy byłem w samolocie, cała Ziemia, nad którą się uniosłem zlała się w taki kolor. Później odrzuciłem zupełnie brzeg, ramy, kompozycja stała się otwarta i z takim myśleniem skończyłem szkołę. Rok po szkole zacząłem to co na obrazie malować na ścianach. Ale warunki ekonomiczne w tamtych czasach powodowały to, że aby zrobić wystawę w Londynie wynajmowałem sobie na noc salę konferencyjną Domu Kultury w Gródku i po partyjnych zebraniach odsuwałem stoły na bok, kleiłem papier, wtedy były takie komunistyczne szare papiery, ustawiałem dwa stoły, na nich następny stół, a na nim krzesło i wchodziłem na górę, żeby mieć odejście. Malowało się dostępnymi wtedy farbami, plakatówkami Astra i farbą emulsyjną, a po namalowaniu, składałem to w rulon i tak mogłem przewozić duże formaty. W Londynie spokojnie to rozkładałem, za każdym razem robiłem retusz konserwatorski mojej pracy. Wtedy już robiłem prace, które anektowały trzy ściany. W Galerii Foksal w 1986 roku po raz pierwszy malowałem ścianę i potem już to rozwijało się w różne strony.

Na tamtym etapie prace były zakomponowane w jakiejś przestrzeni, później coraz bardziej zależało mi na obecności ludzi w tej pracy i oddziaływaniu pośrednim na odbiorcę, aby nie od razu było oczywiste, że jest to praca artystyczna (dzieło sztuki). Chciałem, żeby w mojej realizacji mogły się znaleźć elementy, które występują w przestrzeni industrialnej (miejskiej) i powoli przywracać elementy malarstwa z czasów antycznych. Przecież miasta greckie i rzymskie były kolorowe, malowane i to malarstwo miało wysoki poziom. My odwołujemy się jedynie do renesansu i wydaje nam się, że to była epoka o szczególnym znaczeniu dla malarstwa. Po rewolucji, jaką zafundowało nam robotnicze państwo, wszystko było szare, bure i - jeśli chodzi o malarstwo w przestrzeni - musimy się odbijać albo od sztuki ludowej, albo od sztuki prowincji. Kwestie związane z obecnością malarstwa w różnych miejscach fascynują mnie i lubię, kiedy w trakcie pracy mogę sobie uświadomić, że można zadziałać w sposób, którego sobie wcześniej nie uświadamiałem. Ważne jest, żeby

robić zdjęcia w trakcie realizacji, wtedy powstają następne. Często zdarza się, że młodzi ludzie, zwłaszcza studenci wymyślają projekty, np. dla Unii Europejskiej... coś wymyślą, przychodzą, opowiadają co by zrobili, wtedy mówię, żeby przeszli na drugą

Piotr C. KOWALSKI

Czy miejsce wybiera sobie sztukę, czy sztuka wybiera sobie takie a nie inne miejsce?

Na pytanie odnośnie malarstwa i przestrzeni w kontekście wystawy *Enter/Escape*, mam pytanie, czy chodzi tu o przestrzeń wystawową, czy o przestrzeń samej realizacji?

Tu w Szczecinie przestrzeń była konkretna, określona. Dla kuratorów także, wiadome było sąsiedztwo, kto obok kogo, za ile i oczywiście z jakimi pracami. Ja byłem jednym z 12 malarzy. Karolina z Anką, jako kuratorki, panowały nad całością, czyli i nad wyborem tych, a nie innych malarzy, i nad całą aranżacją.

Od czasu jak w latach osiemdziesiątych zacząłem malować obrazy w plenerze, to zawsze przestrzeń i miejsce były dla mnie bardzo ważne. Zawsze, na początku przez kilka dni, obserwowałem najbliższą okolicę, chodząc pieszo lub jeżdżąc rowerem patrzyłem gdzie słońce wschodzi, a gdzie zachodzi, po to tylko, żeby w trakcie malowania obraz nie stał w cieniu. Ważne dla mnie było także to, żeby był spokój i żeby była cisza.

Płótna moje były wkopane zawsze w ziemię na pewną głębokość i w trakcie malowania wpisywały się w otaczający pejzaż, stając się z czasem integralną częścią danego krajobrazu. Przy okazji podlegały wszystkim działaniom natury. Ja ich nigdy nie zabierałem do pracowni, nawet wtedy, gdy padał deszcz czy była silna wichura czy burza. Pracownią było dla mnie zawsze to miejsce, gdzie obraz powstawał, gdzie był malowany przeze mnie lub gdy malował się sam. Obrazy te były wystawiane na działanie natury świadomie przeze mnie i to w sposób totalny, z premedytacją. Niekiedy malowałem je lub malowały się same przez miesiąc, niekiedy przez kilka miesięcy, ale był też taki obraz, który powstawał kilka lat.

Powstałe w ten sposób obrazy były malarskimi przedstawieniami natury, a jednocześnie śladami odcisniętymi przez samą naturę. Często trudno było zorientować się, gdzie się kończy,

Dominik LEJMAN

Ostatni zapala światło fragmenty wykładu Zachęta 2006

Ostatni zapala światło to tytuł mojej wystawy w Warszawie (CSW, 2006). Tutaj, w Zachęcie staje się on punktem wyjścia do pre-

stronę ul. Traugutta, tam jest Wydział Filozofii, a do mnie niech przyjdą z pracą zrobioną. Potem okazuje się, że owo wymyślone „szczęście”, gdy student trzyma je już w ręku, okazuje się banałem, więc najpierw trzeba je zrealizować.

a gdzie zaczyna obraz, gdzie jest świat realny, a gdzie moje malarstwo np. *Turno 09.07.–04.08.1990, Ostrów Lednicki – południe 02.–08.09.1990, W ogrodzie Jarka 20.11.1991–25.02.1994.*

Miejszem przeznaczenia tych obrazów było mieszkanie w Poznaniu na Łazarzu, dlatego ich parametry były jemu ściśle podporządkowane. Obrazy te, rzecz jasna, najlepiej czuły się w miejscu, w którym były realizowane i w miejscu, do którego były przeznaczone.

Ja lubię takie realizacje jak ta w Szczecinie, gdzie mam przydzieloną konkretną działkę, w tym przypadku okrągłą kolumnę, gdy się okazało, że żaden z zaproszonych artystów nie zainteresował się tymi okrągłymi słupami stojącymi na środku galerii, to postanowiłem się skoncentrować na jednym z nich. Mogłem wtedy swobodnie malować, czyli rozgniatać okrągłe owoce na okrągłym słupie. Praca, jak zwykle w takich przypadkach, jest zawsze bardzo żmudna i monotonna. Całe szczęście, że w porę pojawiły się dwie młode wolontariuszki szczecińskie, no bo ile można malować samemu, nawet jeśli obraz jest smaczny, a nawet bardzo smaczny.

Ja bardzo lubię takie realizacje jak ta w Szczecinie, bardzo, ale mając tę świadomość, że praca ta, tuż po zakończeniu wystawy ma zniknąć, to ja bardzo nie lubię takich realizacji jak ta w Zamku Książąt Pomorskich, chociaż była smaczna, a nawet bardzo smaczna. Zdecydowanie o wiele lepiej by było, gdyby ten mój smaczny obraz zniknął, ale zniknął powoli, jakby kolory owoców, którymi malowałem powoli i naturalnie ulatniały się, tak jak powoli i naturalnie zniknęła *Spiralna Grobla* Roberta Smithsona zrealizowana w amerykańskim stanie Utah.

A swoją drogą ciekaw jestem co myśleli inni malarze biorący udział w wystawie *Enter/Escape*, mając tę świadomość, że praca zostanie zlikwidowana, czyli zniszczona, że będzie żyła tylko i wyłącznie w dokumentacji fotograficznej?

zentacji – wykładu, w którym rzuciłem się na utopijną wizję, żeby spróbować zilustrować kilka moich przemyśleń na temat malarstwa. Prosiłbym, żeby moją wypowiedź traktować jako rodzaj wizualnego eseju, który bezceremonialnie i pozbawiony fałszywej

skromności, postanowiłem złożyć przede wszystkim z przykładów mojej sztuki i tego co ja osobiście uważam za malarstwo.

Początkiem moich refleksji jest pytanie o to jak wygląda pracownia malarza. Oto pracownia Courbet'a. Czym mogłaby ta pracownia być dzisiaj i w jakim sensie mógłbym ją potraktować jako rodzaj optycznego narzędzia widzenia świata? Moja pracownia, obecnie w Poznaniu, składa się z czegoś, co traktuję jako doskonały przykład przestrzeni tranzytowej. Jest nią strzelnica na placu zabaw. W jednym hangarze udało się tam połączyć działalność malarza, strzelnicę sportową (za ścianą), plac zabaw dla dzieci (pod podłogą), biuro i pokoje do wynajęcia – tani hotel, którego fasada została zbudowana wewnątrz hangaru. Fasada wygląda jak scenografia teatralna, tyle że mieszkają tam ludzie. Ich jedynym oknem na świat, jest moja pracownia. Każdy z mieszkańców widzi codziennie malarza, czyli mnie, który pracuje w środku przestrzeni hangaru, przy strzelnicy, nad placem zabaw. Malarz w takiej pracowni paradoksalnie staje się więc kimś, kto znalazł się na zewnątrz otaczających go przestrzeni, patrzących na zewnątrz (do wewnątrz) studentów wynajmujących pokoje, sekretarek wychodzących na zewnątrz (do wewnątrz) na papierosa. Powyższa sytuacja ilustruje dla mnie czasy, w których przyszło mi malować. Bo jak tu malować obrazy w czasach, kiedy blask z okna jest być może w istocie projekcją z kamery internetowej; jak tu malować obrazy w pracowni wypełnionej przez modeli i statystów uzbrojonych w internetowe blogi, własne, prywatne mitologie?

Film z wystawy w Zachęcie *Sztuka dla wszystkich dzieci*, gdzie moja praca nazywała się *Środowisko naturalne*, wydaje mi się doskonale oddaje, w jaki sposób wszystko to co nas otacza może być materiałem dla malarza, w sposób taki jak ja rozumiem malarstwo. Współczesne „Środowisko naturalne” staje się źródłem informacyjnej katarakty. Na czym polega informacyjna katarakta? Katarakta to choroba, która powstaje pod wpływem zmętnienia soczewki. W tym wypadku chodzi jednak o informacje wizualne, które do nas docierają, obezwładniają nas ilością. Jak pisze Serge Daney w eseju *Before and After the Image: Być może mierzymy w kierunku społeczeństw czy kultur, które coraz lepiej czytają obraz niż widzą*. To jest taki podstawowy problem, który trochę mówi o tym, czym jest dla mnie obraz. Obraz może czasem operować słowem, ale nie powinien być nigdy dosłowny. Być może właśnie w takim świecie, obezwładnionym trochę przez obrazy, które są czytane, ciekawsze jest to, co tego obrazu do czytania jest pozbawione. W pewnym momencie zajęłem się wyobrażeniem sytuacji zapalonego światła w kinie i tego czym jest to zapalone światło w kinie, jak można to pojęcie szerzej zrozumieć. Dla mnie jest to moment, kiedy nadal mamy do czynienia ze spektaklem, projekcją, natomiast zapalone światło powoduje widzimy też samych siebie w kontekście tego, na co patrzemy. A bardzo często patrzemy na brak obrazu, który staje się bardziej fascynujący niż jego nadmiar. Czyli brak obrazu, jest rodzajem ilustracji idei mojego malarstwa. W zasadzie mamy do czynienia z ekranem projekcyjnym, którego metaforycznym wyobrażeniem dla mnie jest biały surdut Gilles'a Watteau. On jest

dla mnie substytutem ekranu projekcyjnego, na który można by rzucić wszystkie nasze lęki, pragnienia i to wszystko, co dzieje się z obrazem, który on zakrywa. Jest on rodzajem naszej projekcji. Dlatego będę się upierał, przy tym, że malarstwo jest dla mnie medium projekcyjnym. Ci ludzie patrzący z góry na puste miejsce po World Trade Center, na brak obrazu, w podobny sposób ulegają swojej własnej projekcji. W podobny sposób to działa, jeżeli chodzi o abstrahowanie od obrazu.

Kiedys Duchamp powiedział *użyjmy pojęcia opóźnienia zamiast malarstwa*. Dla mnie to jest coś, co definiuje mój obraz i malarstwo. Dla mnie malarstwo może być właśnie opóźnieniem. To opóźnienie traktuję bardzo dosłownie. Wykorzystuję środki, które łapią widza w pułapkę jego czasu, tego w jaki sposób odbiera on czas. Jesteśmy uwikłani w ruchome medium filmu. Ono istnieje w epoce pokinowej. Nie możemy od niej uciec, nie możemy uciec od pojęcia dokumentu czy cytatu. Ja takim cytatem się posługuję, ale to, co jest dla mnie ważne, to wyrwanie go z kontekstu.

Obrazy istnieją wokół nas. Martha Rosler zrobiła zdjęcie w hotelu, gdzie nad kominkiem wisi telewizor, który zachowuje się jak obraz. Jest rodzajem przedmiotu, do którego mamy dokładnie taki sam stosunek jak do obrazu. Czyli funkcjonuje na zasadzie dekoracji lub ornamentu, co w jakiś sposób neutralizuje przekaz. Przekazem jest wojna w Iraku. To, co istotne w tej sytuacji, to pytanie o to jaki rodzaj narzędzia stanowi przedmiot, który z jednej strony jest przedmiotem domowego użytku, obrazem, który po prostu wisi nad kominkiem. Z drugiej „oknem na świat” w którym treści jakie emituje są znieczulane poprzez jego formułę. Próbowałem zaznaczyć to na wystawie w Düseldorffie, w Instytucie Kultury, który mieści się w willi pełnej ornamentów i stiuków.

W *Liliach Wodnych (Web-Lillies)* wykorzystuję materiał pornograficzny z internetu, który wklejam przez projekcję w niewinny obraz lilii, bądź wyciągam średnią kolorystyczną z 400 takich internetowych stron. Zainteresowało mnie w tych pracach pojęcie ogrodów w kontekście przestrzeni, w których mamy do czynienia z całą masą różnego rodzaju aktywności tłumu. Ornament tłumu zawsze mnie fascynował. Czasami możemy go postrzegać w wymiarze statystyk. Te tłumy to są tłumy z Kraucaera, być może są to też tłumy z Canettiego, ale tylko tłumy właśnie... W jaki sposób funkcjonują obecnie tłumy? Obecne tłumy są dla mnie trochę jak freski wideo. Zaczęłem te freski robić pod wpływem sytuacji, w której mamy do czynienia z indywidualnymi jednostkami, indywidualnymi uderzeniami pędzla, ludźmi, którzy tak naprawdę nie przechodzą tego rodzaju rozładowania w przestrzeni, czyli nie tworzą świadomie tłumów. Ten ornament jest zbudowany zupełnie inaczej. W pewnym momencie wprowadziłem kategorię fresku wideo na takiej zasadzie, na jakiej tego typu projekcje dotyczą ściany. Nie są ograniczone architekturą krosna obrazu. Przestrzeń jest zawsze wysświetlona, zawsze zapalona, skala zmienia percepcję widza wobec tego, czym jest struktura ornamentu. Jest abstrakcyjna, lecz nie wyabstrahowana. Estetyczna przyjemność dostarcza-

na przez statystyczne ludzkie tapety stanowi dla mnie formę informacyjnej anestezjologii, neutralizuje bowiem fakt bycia produktem wspólnego przeznaczenia w organicznym świecie, zanurzonego w nim dramatu pojedynczego, unikalnego człowieka. To jest Tłum.

Moja wystawa w Zamku Ujazdowskim nazywała się *Ostatni zapala światło*. Po zobaczeniu tej wystawy Władek Zakrzewski powiedział coś bardzo dla mnie ważnego *Dominiku, jesteś impresjonistą*. Mnie się to bardzo spodobało w kontekście tego, w jaki sposób pewne treści są obecne w mojej sztuce. Właściwie są czymś, co bardzo często sprowadza się do czystej rejestracji i do niczego więcej, natomiast to co z tym robię, to jest właśnie tylko przeniesienie rejestracji, wyrwanie tej rejestracji z kontekstu miejsca i przestrzeni. Rodzaj, jak by to można nazwać, deportażu. Być może właśnie dzięki takim sytuacjom percepcja tego, co bardzo często czytamy, a nie widzimy ulega zmianie i być może dzięki temu jesteśmy w stanie też inaczej popatrzeć na siebie, czy przyglądać się sobie. Prace wykorzystujące opóźnienie, tak jak w przypadku *Podłogi* z Pierra della Francesca, są dla mnie z jednej strony cytatem, ale z drugiej strony miejscem konfrontacji etycznej, pytaniem w jaki sposób my siebie postrzegamy w stosunku do tego, co przed chwilą zrobiliśmy. O konsekwencji mówi obraz, który się nazywa *San Pietro vacuum extractor*. To jest takie urządzenie do wyciągania kogoś w opóźnieniu, jak się nie może urodzić. Takim też wyrwaniem w opóźnieniu jest też to, co się dzieje w przypadku pracy *Podłoga*, gdzie mamy do czynienia z kilkusekundowym opóźnieniem. To nie są nowe metody. Posługiwali się nimi dużo wcześniej już artyści wykorzystujący opóźnienia tak jak np. Dan Graham. Powody warunkujące powstanie moich prac są tylko inne.

I przechodzimy tu do tego co jest jak dotąd największą moją realizacją funkcjonującą w obszarze malarstwa i architektury: sklepienie kościoła św. Jana w Gdańsku Oddychająca katedra. Każde z przesłań zostało sfilmowane osobno i potem ten film, który jest tautologią przestrzeni, został rzucony w rytmie oddechu - zbliżenie i oddalenie na to samo sklepienie. W pewnym momencie, w przypadku wydechu, żebra się pokrywają z materialną architekturą, w przypadku wdechu odjeżdżają i na zbliżeniu próbują coraz bliżej dojść do sufitu.

Kolejna, dla mnie niezwykle ważna realizacja daleko silniej związana jest z architekturą niż pozornie by się to wydawało to cykl prac, który nazwałem *Małymi spektaklami*. Są to trzy realizacje fresków wideo zrealizowanych do szpitali dziecięcych w Warszawie na ulicy Działdowskiej, w Białymstoku oraz na Long Island w Nowym Jorku, gdzie zostały zamontowane na stałe i funkcjonują bez przerwy. W nich też staram się cały czas mówić o ograniczeniu. Dla mnie obraz wymaga osnowy czy krosna, czyli ograniczenia. W tym wypadku jest to przeniesienie do szpitala, które jest substytutem krosna. Bardzo często ktoś mówi: słuchaj, nie lepiej by było jakbyś zgasił światło w tej sytuacji? Ja mówię nie, nie byłoby lepiej, bo ten szpital by zniknął, a przecież nie chodzi o to, żeby

szpital zniknął, tylko, żeby funkcjonował, żeby go zaakceptować, aby w nim przeżyć, żeby był widoczny. Jeżeli zgaśnie światło to on nie przestanie istnieć, dalej będzie funkcjonował i będzie tak samo traumatyczny jak jest. A tu kluczowe jest pytanie co zrobić, żeby był mniej traumatyczny albo w jaki sposób spowodować, żeby te performatywne sytuacje dotyczące zwierząt, które funkcjonują w jego przestrzeni były analogiczne do samej przestrzeni szpitala. Filmowałem więc zwierzęta w bardzo zbliżonych przestrzeniach, w bardzo podobnych warunkach. Są to w większości zwierzęta pozamykane w zimowych ogrodach zoologicznych. Są tak samo skrupowane, umieszczone w przestrzeni architektonicznej podobnej do tej, w której funkcjonują pacjenci szpitali.

Levinas w *Całości w nieskończoności* napisał taką rzecz: *Interpretacja doświadczenia w perspektywie widzenia i dotyku nie jest dziełem przypadku i może nadawać charakter całej cywilizacji*. Kwestia dotyku, dotykaności tych projekcji, jest niezwykle ważna. Ona powoduje zupełnie inny rodzaj doświadczenia. Jeżeli podejmujemy dyskurs czym jest malarstwo obecnie, taktylność iluzorycznych obrazów powoduje, że dla mnie to właśnie jest bardziej malarstwem niż obrazy, które zamykają się w takiej jednoznacznej projekcji wymagającej zgaszonego światła. Jest to o tyle ważne, że te prace funkcjonują na stałe. Mówimy o sytuacji pętli, która jest czymś zupełnie innym niż filmy o linearnej strukturze. Te projekcje funkcjonują cały czas, są pętlami, więc zupełnie innego rodzaju wyzwaniem niż zrobienie filmu.

„Ja jako rezydent nieuspołeczniony”. Taką kategorię dostałem w banku, kiedy po raz pierwszy założyłem sobie konto. Jako malarz zostałem zakwalifikowany do kategorii rezydenta nieuspołecznionego. No właśnie: społeczny wzór, czyli zestaw norm do naśladowania w celu ukonstytuowania własnej tożsamości ulega zagubieniu, czyli imperatyw tworzenia prowadzi do zagubienia poczucia własnej nieadekwatności, albo też statusu wiecznego amatora. W rezultacie do powstania depresji, a malarz jako rezydent nieuspołeczniony właśnie uosabia taki panujący powszechnie stan lękowy. Uważam, że spełniamy bardzo pożyteczną rolę w społeczeństwie.

Dochodzimy zatem do pytania o drugiego człowieka, które próbuje rozwikłać jako malarz. Jak każdy malarz, mając do czynienia z powierzchnią, przyglądam się tej powierzchni. Dla mnie powierzchnia to jest to, co się pojawia w przypadku fresku wideo *Przeżycie sobie znak pokoju*, który zrobiłem na Łódź Biennale (2006). W jaki sposób można mówić o malarstwie, które jest w stanie abstrahować pewne problemy poprzez kategorie estetyczne, doprowadzać widza do pytań, które zawdzięczamy temu narzędziu? Uważam, że tu nie chodzi o medium, które może być olejne, albo projekcyjne, albo jakiegokolwiek, natomiast tu chodzi o samą optykę, o opóźnienie, być może, spojrzenia. Pozwalam sobie zadawać pytania o to kim są ci ludzie? I oni, chociaż na chwilę, może zmienią ten abstrakcyjny układ w obrazie. Na małą chwilę. To będzie trwało 4 sekundy, a film trwa 4 minuty. Nie mogę tego inaczej pokazać, bo praca składa się z trzech niezależnych

projekcji wideo i to jest rodzaj takiej kompilacji, która pozwala powiąć jakieś wyobrażenie na temat tego, na czym polega ta praca. Na czym polegają konfiguracje w jakich ustawiam ludzi, w jaki sposób oni sami siebie ustawiają w większych spektaklach jakimi są muzea, galerie, kościoły?

Wracając do meritum sprawy, malarstwo dla mnie, jako medium to idealne narzędzie do „przegrywania”, do ujawniania

Marek SUŁEK

...Malarz nie musi osobiście dokonywać aktu malowania. Ta czynność dokonać się może sama. Twórca po prostu, kreując odpowiednie sytuacje pozwala na samoistne powstawanie obrazu. W przypadku moich prac, uruchamiam czynnik biologiczny – gnijące lub rosnące ziemniaki, wijące się larwy

Anka LEŚNIAK

Najbardziej interesuje mnie sztuka multimedialna, ale jest taka dziedzina sztuki dawnej, która mnie bardzo kręci.

To jest malarstwo.

Dlatego, że malarstwo jest bardzo zmysłowe.

Właściwie, można by powiedzieć, że malarstwo jest bardzo sexy.

Jest bardzo ekspresyjne.

Może wyrażać emocje.

Uważam, że malarstwo jest bardzo sexy, bo często malując myślę o seksie.

Maluję po seksie.

Myślę, że można by malować nawet w trakcie.

To byłaby niezła akcja.

Ale nie każde malarstwo jest sexy.

Np. takie malarstwo abstrakcyjne, geometryczne to nie ma kompletnie nic z seksu.

Może ono jest wzniosłe na przykład.

Ale z drugiej strony, jest mało prawdziwe, mało malarskie.

W zasadzie, żeby namalować obraz abstrakcyjny, to wystarczy wziąć cyrkiel, linijkę i namalować parę kółek, kwadratów, kreskę.

Można się zastanowić czy kreska ma być jaśniejsza, ciemniejsza, grubsza, cieńsza i to już całe malarstwo.

I potem można mówić, że to jest absolut.

Ale najczęściej to nic nie jest.

Ale też nie lubię malarstwa ekspresjonistycznego, tego ciężkiego, gdzie twórca musi się namęczyć.

Szczególnie nie lubię go w wydaniu dużych płócien, bo trzeba się namachać, żeby powstał obraz.

I tylko dlatego, że to jest wielkie, to ma być dzieło.

tego, co w obecnym czasie możemy nazwać nieadekwatnością. Obrazem możemy nazwać w tej sytuacji przedstawienie sprzeciwiające się weryfikacji informacji wizualnej czy też jej funkcjonalności. W oparciu o takie rozumienie obrazu pozwoliłem sobie na kilka przemyśleń o obecności malarstwa w oparciu o moje prace w świecie informacji wizualnej, malarstwa jako kategorii spełniającej wymóg nieadekwatności, czyli właśnie doskonałego „narzędzia do przegrywania”.

much czy poruszające się w interakcji ludzkie ciała. Takie obrazy - jako rzeczywiste sytuacje istnieją tylko w fazie ich powstawania. Nie mogą zostać ukończone, więc nie istnieją w klasycznej materialnej formie. Pozostają po nich tylko wspomnienia i trochę dokumentacji...

W ten sposób to można zdręczyć siebie i zdręczyć sztukę.

A mnie nie o to chodzi.

Myślę, że malarstwo powinno być radosne.

Ale nie chodzi mi o taką plastikową radość,

jak w takim malarstwie, które nazwałabym popłuczynami po fowizmie:

takie już trochę abstrakcyjne, ale nie geometryczne, raczej wiadać dukt pędzla,

ale też nie ekspresjonistyczne i nie dramatyczne zbyt, takie...

najlepiej jakiś akcik kobiecy,

sutecek zaznaczony, kawałek talii, wszystko w jasnych kolorach, ciepłych, zimnych.

Można powiesić na ścianie w salonie.

Po prostu elegancie, dobrze się sprzedaje.

Ale może już ten typ jest mi najbliższy,

może od tego zaczęłam.

Rzeczywiście, trudno jest się po akademii uwolnić od aktu.

Mnie rzeczywiście interesuje cielesność, ciało.

I pomyślałam, że najbardziej autentyczne to będą odciski mojego ciała.

Myślę, że to jest prawdziwe malarstwo, autentyczne.

Niczego nie przedstawia, a wyraża.

Poza tym te odciski to również mógłby być ratunek dla grafiki.

Ona też mogłaby stać się zmysłowa, a nie mozolna i ciężka.

Gdyby ciało było matrycą.

Najbardziej w malarstwie cenię zmysłowość,

a zmysłowość można uzyskać przez farbę.

Najbardziej lubię akryle, bo można nimi malować szybko,

nakładać kolejne warstwy.

I nie lubię płócna, dlatego że po pierwsze trzeba się bardzo narobić, żeby zrobić blejtram, potem wykonuje się setki szkiców, do płócna podchodzi się jak do relikwii,

a na końcu to, co powstaje na płótnie wcale nie jest lepsze od

pierwszego szkicu.
Bliskie mi jest malarstwo Pollocka, dlatego że on rozkładał kawał płótna,
nie na biejtramie, ale po prostu na ziemi,
I wylewał na nie farbę.
I miał gdzieś jaki będzie efekt estetyczny i jaka będzie kompozycja.
Liczył się gest.
Feministki mówią, że to był wytrysk.
Pewnie mają rację, jego malarstwo jest bardzo sexy, ale też jest bardzo męskie.
Stał nad obrazem i wylewał hektolitry farby.
Cały czas był jednak ponad obrazem, nie był w obrazie.
Podobnie jak Klein, który odciskał na płótnie modelki
i mówił, że w końcu może malować nie brudząc nawet koniuszków swoich palców.
One [modelki] malują za niego, kierował ich gestami.
Dyrektor malarstwa.

Marzena TUREK-GAŚ

Malarstwo, skala, przestrzeń, temperament ...

Malarstwo reprezentuje artystę, jego osobowość, wrażliwość, temperament i tożsamość. Niektórym artystom wystarcza jedno medium, jedna specjalizacja, w której mogą się poruszać przez całe swoje życie wypracowując sobie określony, charakterystyczny sposób tworzenia.

To co mnie w sztuce pociąga to ciekawość dzieła, które ma powstać. Ważnym elementem mojej pracy jest interdyscyplinarność, która pozwala mi budować i rozszerzać przestrzeń malarską za pomocą wielu mediów. Do każdego problemu staram się podchodzić inaczej. Techniki nie mogą stać się nigdy barierą w wyrażaniu twórczej myśli, stąd bierze się mój pociąg do eksperymentu. Jest to najprostsza droga do odkrywania w sobie ukrytych możliwości i zapasów nowych pomysłów.

Niektóre miejsca nasuwają mi myśl stworzenia instalacji malarskiej. Wyobrażam sobie również zaangażowanie widza-odbiorcy.

Moje wypchnięcie obrazu z ram jest zjawiskiem naturalnym, wynikającym raczej z mojego temperamentu i konieczności tworzenia, niż poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie - czy ja wychodzę poza jakieś ramy w malarstwie czy nie?

Wystawa *Enter/Escape* jest przykładem, że nie jestem w budowaniu przestrzeni malarskiej odosobniona. Zaproszeni na tę wystawę artyści są znani z tego, że nie ograniczają ich ramy obrazu. W dodatku tworzą prace nie tylko używając farb, malują owocami czy roztworem soli. Nanoszenie farby nie zawsze odbywa się za pomocą tradycyjnych pędzli.

On też nie był w obrazie, też był gdzieś poza.
Chciał mieć obraz pod kontrolą.
A ja myślę, że najfajniej jest stracić kontrolę.
Już wolę malarstwo Shigeo Kubota - vagina painting.
To jest mi najbliższe.
Może ona najbardziej była w obrazie.
Tak, zdecydowanie myślę, że malarstwo nie powinno przedstawiać tego, co się dzieje dookoła.
A powinno przede wszystkim być zmysłowe.
I być sexy.
A wtedy stałoby się zrozumiałe
i nie trzeba by już tłumaczyć sztuki,
każdy by wiedział na czym polega,
każdy, tak jak mówił Beuys, mógłby być artystą,
A ja zostałabym ikoną.

Tekst z video *Krytyk sztuki jako jej tworzywo*, 2006

Skala, temperament, ekspresja ...

Kluczowym elementem mojej twórczej filozofii jest skala narzędzia w stosunku do formatu obrazu. Zależy mi na ekspresji i świeżości gestu malarskiego jaki posiadają swobodne, małe szkice oddające ładunek emocjonalny. Moje akcje polegają na zwiększeniu skali i narzędzia, i płótna, i przestrzeni malarskiej.

Często używam w pracach górnej kamery dlatego, że wszystkie znajdujące się pod nią obiekty zdają się być bardziej abstrakcyjne. Są kolorowymi plamami wobec siebie nawzajem. Malarstwo żyje więc wraz ze mną i wokół mnie. Nadaję mu sens istnienia poprzez swoje akcje.

Niekiedy angażuję widzów, aby mogli bezpośrednio je poczuć, w nie wejść m.in.: *StepSteps 2006*, *Chilli Blood 2007*. Prace akcje *Drivin' Me Jazzy - JAZZda Malarska* polegają na zastosowaniu tradycyjnej farby, ale oprócz tego przestrzeń malarską budują również inne media, które w tym samym czasie wykorzystuję.

To znaczy duplikuję niekiedy obraz z podłogi, który w danym czasie maluję, przenosząc go za pomocą żywej transmisji na duży ścienny ekran. Niekiedy jest to projekcja poprzedniej, analogicznej akcji. Obraz dzieje się w czasie wraz z muzyką graną na żywo. Całość jest jednocześnie rejestrowana kamerami, z których powstają zdjęcia i filmy-video stanowiące dokumentację i część kolejnych prac, które będą pokazywane w przyszłości.

Na wystawie *Enter/Escape* pokazuję obraz z akcji *By Night/ Drivin' Me Jazzy*, malowany nocą w warszawskim Pałacu Kul-

tury. W Szczecinie umieszczam go w kontekście przestrzeni Galerii Południowej Zamku Książąt Pomorskich w formacie 30 m² z 200 m². Funkcjonuje on inaczej niż nocą, gdy powstawał na żywo, kiedy to farba lała się pod kółka wrotek. Na *Enter/Escape* obraz staje się „ścianą”, a nie „podłogą”. Do tego na wystawie pokazuję film video - dokumentację z procesu tworzenia. Ekran projekcji styka się prostopadłe z obrazem. Wrotki tym razem pełnią rolę obiektu wyeksponowanego na postumencie niczym rzeźba, bez której te płótna nie mogłyby powstać.

Malarstwo *post action*, które wciąż kontynuuję i rozprzestrzeniam, nazywam All Size, ponieważ za każdym razem zmieniam ich formę i wymiary. Moją ideę przeskalowania narzędzi w zależności od proporcji formatu podobrazia widać w wielu moich pracach m.in. w *Print of Snow 2000* (odciski przedmiotów na śniegu) czy w *Street Swing 2004*, gdy „maluję” obiektywem aparatu ulicę zasypaną śniegiem z wyraźnymi śladami pojazdów. Moim narzędziem malarskim stają się pojazdy, a zasypana śniegiem ulica „płótnem.”

W latach 2006/2007 realizuję autorski projekt *MMS – Moje Miejsca Sieciowe*. Pokazuję w nim moją interdyscyplinarność w postaci wielu indywidualnych wystaw i akcji, prezentowanych w krótkich odstępach czasowych w różnych miejscach Warszawy. Tworzę własną mapę artystycznych działań, która

Izabela CHAMCZYK

Surface wg Wikipedii:

- powierzchnia
- wynurzać się (na powierzchnię); wypływać na powierzchnię; wychodzić na powierzchnię
- tafla (np. morza)
- powierzchniowy; wierzchni
- powierzchniowy
- wypłynąć na powierzchnię; ujrzeć światło dzienne
- nawierzchnia (drogi)
- powierzchnia (np. komórki)

Tytuł nawiązuje do immanentnej chęci uwolnienia się z ram obrazu. Powierzchnia malowidła jest jego więzieniem, dlatego też pragnę się z niego wynurzyć. Otwieram usta, do których możesz wlać... sól. Zjem ze światem beczkę soli.

Olga LEWICKA

Twierdzą, że malarstwo:

Po pierwsze:

Jest medium i z racji tego faktu nie może być *a priori* ani „dobre”, ani „złe”, ani „progresywne”, ani „konserwatywne”: „progresywnie” albo „konserwatywnie” może być ono co najwyżej użyte;

jest rodzajem manifestacji, że sztuka jest wolna od podziałów na specjalizacje. Moja interdyscyplinarność polega na spójności i zazębianiu się wielu mediów.

Prace, które mają cechy fotografii, projekcji, obiektów, instalacji czy designu dotykają często w sposób bezpośredni także malarstwa, nawet plakaty, mimo ich funkcji i użyteczności. Nazewnictwo dyscyplin nie ma więc dla mnie większego znaczenia, znaczenie ma sztuka – obraz, który powstaje, i który jest.

W akcji *Making White/ Making Color* wykorzystuję cztery łoża powietrzne z kolorowymi taśmami i muzyką. Publiczność oplata się kolorami, tworząc barwną instalację na łożach i w całej przestrzeni galeryjnej, kolorowe paski wibrują i wychodzą nawet poza galerię, „na ulicę.” Zamiast farby używam taśm i sznurków, które przypominają wyciśniętą z tuby farbę mieszaną na palecie. Podobraziam są tutaj „Łoża Powietrzne.” Inna praca również z tego cyklu – to *Feeling Colour 2008* – fotowideo akcja z pigmentem proszkowym.

Malarstwo dotyka przede wszystkim sfer niewerbalnych i w tym tkwi jego siła. Może być ono mocne, zdecydowane i czułe zarazem. Reprezentuje ono artystę, jego osobowość, wrażliwość, temperament i tożsamość.

Sól i proces jej krystalizacji jest niepokojącym medium, które ostatnio wykorzystuję. Sól jest drogocenna jako konserwant, a przez swoją ekspansywność łatwo staje się czynnikiem silnie degradującym. Zestawiam ekspansywność krystalizującej się soli z eksperymentalnymi technikami malarskimi. Przecistawiam sobie te dwa media, obserwując tą walkę z ciekawością, czekam na odpowiedź: „które z nich zwycięży”...

Obraz procesualny *Surface* pokazywany na wystawie *Enter/Escape* w ramach międzynarodowego festiwalu *inSPIRACJE* od 20.03.2009 do 19.04.2009 roku. Obraz współtworzony przez odbiorców, którzy mogą na niego wylewać roztwór soli. Jego krystalizacja, samounicestwienie – stwarzanie, wciąż trwa...

Po drugie:

Jako jedno z najstarszych mediów z wypracowaną od setek lat tradycją technologii i ekspresji daje do dyspozycji tyle bogaty, co zobowiązujący wachlarz materiałów i form, które w żadnym innym medium nie są tak precyzyjnie przepracowane i tym samym uświadomione, inaczej: zrationalizowane;

Po trzecie:

Jest nierozdzielnie związane z otoczeniem, w którym istnieje, tzn. jest postrzegane; w tym otoczeniu i poprzez

to otoczenie jest dopiero w stanie tworzyć radykalnie indywidualną przestrzeń angażującą widza materialnie i konceptualnie.

Małgorzata KACZMAREK

Ogólnie

Malarstwo, jak i sztuka w ogóle, to według mnie komponowanie czy to kolorów, obiektów, słów czy dźwięków.

Jednym z aspektów eksplorowanym przez wieki w malarstwie były próby odzwierciedlenia w jak najbardziej przekonujący sposób rzeczywistości, zarówno tej, która rozciągała się przed oczyma artysty, jak i tej religijnej, duchowej. Wynalezienie perspektywy zbieżnej na przykład, umożliwiło w przekonujący sposób tworzenie iluzji trójwymiarowości na dwuwymiarowej przestrzeni ściany czy płótna.

Na tej wystawie pokazano coś bardzo mnie interesującego, bowiem wspomniana iluzja z obrazów wkroczyła niejako w trójwymiarowe otoczenie widza, podporządkowując sobie ściany, filary i podłogę galerii, dzięki czemu stały się one nierozłączną częścią dzieła sztuki, a nie jedynie tłem do jego ekspozycji. Równocześnie umożliwiono też interakcje widza z dziełem.

Można się chyba pokusić o stwierdzenie, że wystawa ta była swego rodzaju mozaiką 3D, skomponowaną z poszczególnych części, czyli dzieł artystów. Stworzyła się dzięki temu w przestrzeni galerii dziwna, malarska, wirtualna rzeczywistość.

Wciąż mimo wszystko czuło się, że ta wystawa jest opowieścią o malarstwie, a nie rzeźbie, w której trzeci wymiar jest zasadniczy i fundamentalny. Malarstwo to już nie tylko farba, pędzel i płótno, co udowodniła nam rewolucja w sztuce z początku dwudziestego wieku, a której to konsekwencje i echa odczuwalne i widoczne są aż po dziś dzień. Praktycznie rzecz biorąc, każdy materiał, przedmiot, środek komunikacji wizualnej może stać się środkiem malarskim.

Malarstwo wkraczając w trójwymiarową przestrzeń (za sprawą nowych środków i materiałów użytych do jego tworzenia), zaczyna rozciągać się również i w czasie.

Osobiście

W pracy tego typu właśnie jak *site-specific*, fascynuje mnie cały proces jej powstawania. Zaczynając od projektowania – w moim przypadku w komputerze, mając do dyspozycji zdjęcia przestrzeni galerii, przez rzeczywisty kontakt z miejscem, którego specyfika właśnie determinuje efekt końcowy, aż po dokumentację finału. Ta z kolei staje się już nośnikiem wspomnień o tym wydarzeniu, dokumentem istnienia tej pracy w ogóle. W tym miejscu zacytuje ciekawą wypowiedź na temat zjawiska dokumentacji w sztuce:

...znaczenie dokumentacji/reprodukcji jest fundamentalne dla obiegu i pamięci sztuki współczesnej. Nasze czasy zorientowane na obraz wraz z ekspansją komunikacji ustanowiły i uwypukliły kulturę reprodukcji. Dziś w dużej mierze doświadczamy sztukę poprzez internet, TV, CD, slajdy, video, czasopism a, książki i jeszcze inne środki dokumentacji/reprodukcji. Bez wątpienia zreprodukowany obraz staje się ważniejszy niż oryginał. Bardzo często artyści tworzą dzieło sztuki jako środek do zrobienia ładnej dokumentacji, która otrzymuje status końcowego produktu. Powtarza się również sytuacja, kiedy to artysta ma wyobrażenie slajdu czy cyfrowego obrazu swego dzieła na długo przed jego ukończeniem. [...] Dzieła sztuki stają się surowcem dla Reprodukcji/Dokumentacji dzięki czemu udostępnione rozległej widowni, w tym najważniejsze, dla kuratorów, galerii i krytyków. Za sprawą tego procesu prezentowane dokumentacje ucharakteryzowane są jak gwiazdy filmowe w odpowiednim świetle wraz z make-up'em Photoshop. Sztuka zmienia swój kierunek od zorientowanej na oryginał z ograniczoną możliwością ekspansji, w stronę obrazu masowego.[...] Tak jak muzyka dawno temu, tak sztuki wizualne dziś przenoszą się z sal koncertowych do studio nagrań. Gerardo Mosquera, A Reproduction of Solitude, [w:] Documenting Three Interventions In A Space. Project of Irene Kopelman.

Atmosfera, prawie plenerowa, przygotowywania tej wystawy, była ciekawym dla mnie doświadczeniem. Dała mi możliwość spotkania i konfrontacji z innymi artystami, którzy są, można chyba bez wątplenia powiedzieć, współtwórcami wspomnianych wyżej zmian jakie zaszły w malarstwie.

Teraz pozostało mi jedynie postawienie pytanie o definicję malarstwa jako jednej z dziedziny sztuki...w tym momencie wyczuwam jedynie czym ono nie jest...