

Wystawa prac polskich artystów w Montrealu

Katarzyna Szrodt

**Nareszcie Polacy byli widoczni w sztuce kanadyjskiej -
POLISH ARTISTS in CANADA, Montreal, Galerie D'Arts
Contemporains, 1-30 XII 2016 r.**



Wystawa prac polskich artystów w Montrealu, Galerie D'Arts Contemporains, 1-30 XII 2016

W latach 90. dzięki działalności Konsulatu Generalnego RP i Galerii Malbork, polscy artyści plastycy mieli możliwości prezentowania swojej sztuki. Nigdy tych wystaw nie było dużo i zawsze sytuacja plastyków, którzy zdecydowali się na emigrację, nie była łatwa. Emigracja jest traumatycznym procesem, a emigracja talentu graniczy z samobójstwem, gdyż jest odcięciem się od korzeni zasilających talent artysty: środowiska inspirującego, odbiorców i nabywców sztuki, mecenatu instytucji kultury. Kanada jest krajem niełatwym dla sztuki, nigdy nie była

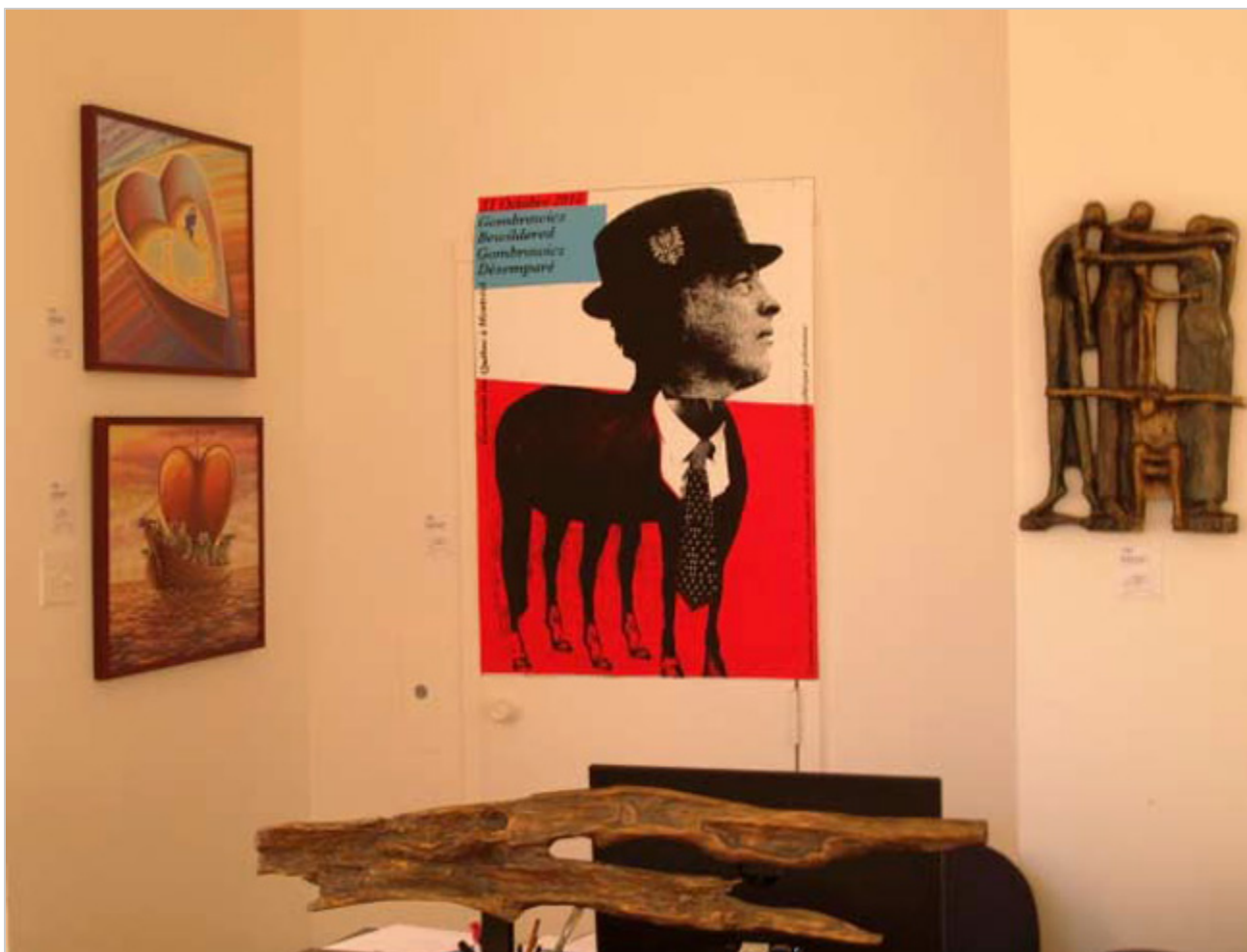
łaskawa dla sztuki i artystów – nawet artyści kanadyjscy mieli i mają trudności, by utrzymać się z pracy twórczej. Brak instytucji kultury opiekujących się artystami, brak galerii państwowych, w których artyści mogliby tanio wystawiać, wreszcie brak nabywców sztuki i uczynienie ze sztuki biznesu i komercji – to problemy istniejące w Kanadzie od dawna.

A jednak, siła talentu i chęć tworzenia są tak silne u artystów-imigrantów, że działają mimo wszystko, z uporem współtworząc ważny rozdział historii sztuki – sztuki powstałej poza granicami kraju. Ostatnim grupowym spotkaniem plastyków polskich osiadłych w Montrealu, był zorganizowany przez Loto-Quebec w 2006 roku „Dialogue – de la Pologne au Quebec”, w którym wzięło udział dziesięciu artystów. Musiało minąć dziesięć lat, by w prestiżowej Galerie D’Arts Contemporains, usytuowanej w centrum Montrealu, specjalizującej się od ponad 30 lat w sprzedaży czołowych artystów kanadyjskich i quebeckich, od 1 XII zagościli polscy plastycy-imigranci.

Realizacja wystawy stała się możliwa dzięki mojej współpracy z Galerie D’Arts Contemporains. Fakt obronienia przeze mnie doktoratu na Uniwersytecie Warszawskim na temat: *Portret trzech pokoleń polskich artystów plastyków w Kanadzie, w latach 1939-1989*, zainspirował właściciela galerii do udostępnienia mi przestrzeni na wystawę prac polskich malarzy i rzeźbiarzy. Kluczem doboru było ukończenie wyższych studiów

artystycznych w Polsce, emigracja do Kanady do 1989 roku i kontynuowanie twórczości w nowym kraju. Poza kilkoma wyjątkami, dominowała na wystawie tzw. artystyczna fala solidarnościowa lat 80. Przestrzeń galerii ograniczyła liczbę zaproszonych do dwudziestu dwóch: siedemnastu artystów z Montrealu, czterech twórców z Toronto, jedna malarka z Ottawy.

Przestronne i jasne wnętrze galerii wyeksponowało wszystkie czterdzieści pięć prac tworzących prezentację eklektyczną, różnorodną, ciekawą. Wkraczając w przestrzeń wystawy uderzała wielość stylów i tematów, w odmiennych pracach wyczuwało się europejskiego ducha, ze względu na dominację figury nad abstrakcją, ale również ze względu na znakomity poziom artystyczny prac. Pejzaż miejski Marka Żółtaka i Jana Delikata, postaci baletnic Janusza Migacza, portrety muzyków i arlekiny Ireny Stawińskiej, ekspresjonistyczne światy Miry Reiss, portret matki Piotra Królikowskiego, satyryczne zabawy Andrzeja Pijeta – inspirując się rzeczywistością, pokazywały ją w plastycznym ujęciu.



Wystawa prac polskich artystów w Montrealu, plakat
Alfreda Hałasy.

Na tle królującej w Kanadzie abstrakcji, to duże zaskoczenie dla klienteli galerii, choć polscy artyści realizują się również w abstrakcji. Małżeństwo malarzy Dorota Dylag i Piotr Królikowski pokazało swoje *semi abstracty*, będące częścią tryptyków, z których obraz „Rouge” Piotra Królikowskiego, od chwili zawieszenia wzbudzał żywe zainteresowanie. Iriko Kołodziej, malarka z Toronto przysłała swoje dwa małe „powietrzne” abstrakty „Colours of hope” i „Magic Hour”. Wiele osób

zachwycił delikatny olej Marioli Nikiel „Hiver prelude”, abstrakcyjny pejzaż w bieli i szarościach. Dwie prace Reginy Czapiewskiej, malarki, której murale pokryły ściany Casino de Hall, zdradzają fascynację malarstwem naskalnym, z kolei Ewę Scheer inspirowało malowanie na lodzie i fotografowanie procesu przenikania kolorów i form w wyniku topnienia, co utrwała na fotografii, nazywając swoje prace *ice paintings*.

Na tle prac malarskich wyróżniały się dwa znakomite rysunki Adama Kołodzieja, znanego scenografa, profesora Ryerson University w Toronto oraz dwie litografie Ludmiły Armaty. Polska artystka ceniona jest w Kanadzie za swoje „sferyczne” dzieła powstające w rzadkiej technice akwatinty. Dwójka rzeźbiarzy zaproszonych do udziału w wydarzeniu – Bożena Happach z Montrealu i Andrzej Pawłowski z Toronto, tworzą *semi abstracty* w brązie, kamieniu, drewnie, improwizując na temat ludzkiej sylwetki. Jolanta Sokalska, artystka wcześniej mieszkająca i działająca w Winnipegu, zaprezentowała kompozycje inkrustowane w szkło i szklano-złotą biżuterię. Zbigniew Sokalski pokazał dwa *semi abstracty* „The King” i „Lonely Night” przyciągające mroczną narracją. Nie mogło zabraknąć plakatów, gdyż polska sztuka słynie, już od lat 60. z wybitnych twórców szkoły plakatu, której przedstawicielem w Montrealu jest Alfred Hałasa, plakacista i profesor UQAM University. Najmłodszymi artystami była Klara Pokrzywko i Piotr Wedzicha, którzy chętnie podjęli dialog artystyczny z pokoleniem

solidarnościowym, dominującym na wystawie.



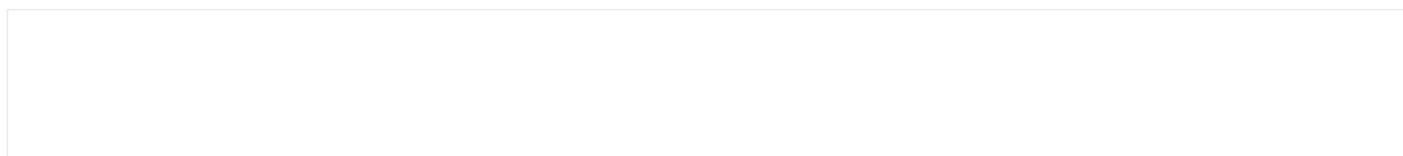
Wystawa prac polskich artystów w Montrealu, obrazy:
Zbigniewa Sokalskiego, Janusza Migacza, Reginy
Czapiewskiej.

Wystawa Polish Artists in Canada, pokazała aktualnie powstającą sztukę polskich plastyków tworzących w Kanadzie, w całej jej wielości i rozkwicie. „Vie Des Arts”, kanadyjski magazyn sztuki, zauważył wystawę i opisał ją na swoich łamach bardzo

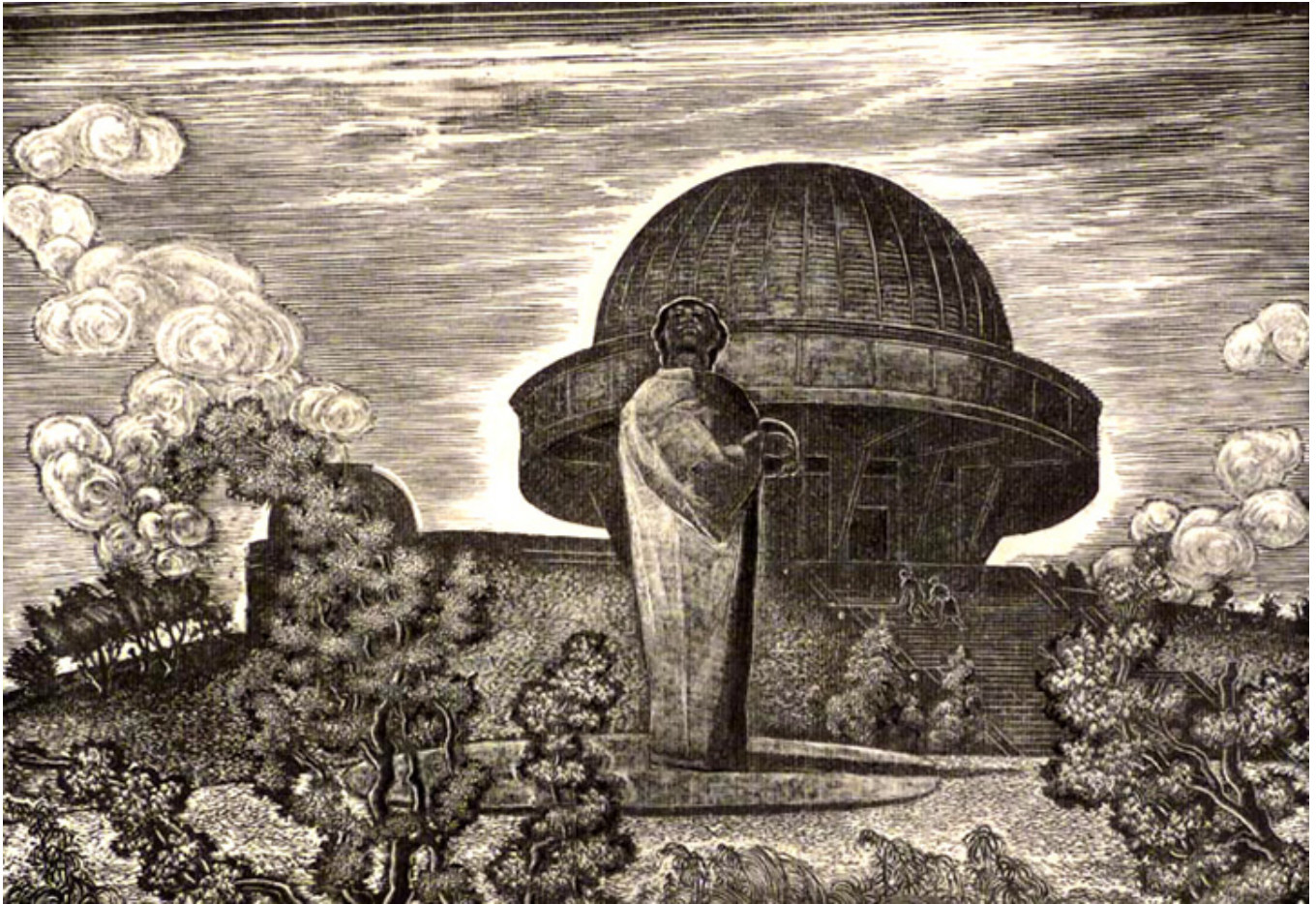
pozytywnie. Codzienna gazeta „Metro” opublikowała obszerny tekst omawiający wystawę, pióra Natalii Wysockiej, młodej, bardzo zdolnej dziennikarki zajmującej się kulturą i sztuką. Wydarzenie zauważone przez artystyczne środowiska Kanady, nie powinno było umknąć polonijnej diasporze. Społeczeństwa istnieją dopóki istnieje ich kultura i sztuka.

Prawdopodobnie wystawa stanie się trampoliną do pokazania dokonań artystów-imigrantów w kraju. Na wernisażu padła propozycja ze strony pracownika Instytutu Adama Mickiewicza i przedstawiciela ambasady RP w Ottawie, aby z okazji obchodów 100-lecia Niepodległości Polski w 2018 roku, zorganizować w Kanadzie dużą wystawę artystów-imigrantów i następnie pokazać ją w kraju. Oby Nowy Rok spełnił te plany!

Byłaby to realizacja końcowego wniosku-życzenia mego doktoratu, aby dorobek artystyczny stworzony na emigracji, nazwany trafnie przez profesora Jana W. Sienkiewicza „sztuką w poczekalni”, został doceniony przez polskie środowiska artystyczno-naukowe w kraju i wszedł na stałe do powojennej historii sztuki.



Drzeworyty Pawła Stellera



Paweł Steller, Planetarium w Chorzowie, drzeworyt, 1967 r.

Florian Śmieja

Podczas jednej z wcześniejszych wypraw do Polski Ludowej zawędrowałem do Wisły-Malinki, gdzie wynajęła nam kwaterę pani Stefania, druga żona Pawła Stellerera. Z okrucichów pamięci wnoszę, że byliśmy w jej letnim domku co najmniej dwa razy. Raz, pamiętam, jechaliśmy własnym pomarańczowym autobusikiem kempingowym Volkswagen i nieomal przez całą drogę od Mikołowa jechał za nami samochód prowadzony przez wyższej rangi oficera wojskowego. Ku naszemu zdumieniu i małym zakłopotaniu wjechał on za nami także na podwórze docelowe w Wiśle. Okazało się, że jechał za nami kapelan wojskowy, także gość pensjonatu pani Stefanii.

Drugim razem byłem tamże z córkami bez samochodu i skwapliwie skorzystałem z oferty powracającego do domu gościa, proboszcza parafii Mariackiej w Katowicach, ks. Damiana Zimonia, proponującego, że nas zabierze do Katowic. Z czasem Zimoń został Arcybiskupem Metropolita Katowic. Na probostwie zaprosił nas na kolację, a córki poprawiły angielskie napisy dla turystów zwiedzających jego kościół.

W swoim mieszkaniu w Katowicach pani Stefania urządziła małe muzeum męża, wybitnego artysty-grafika (1895-1974). Jego drzeworyty zwłaszcza przyniosły mu światową sławę i nazwanie polskim Dürerem.



Paweł Steller, Port rybacki w Sopocie, drzeworyt 1956 r.

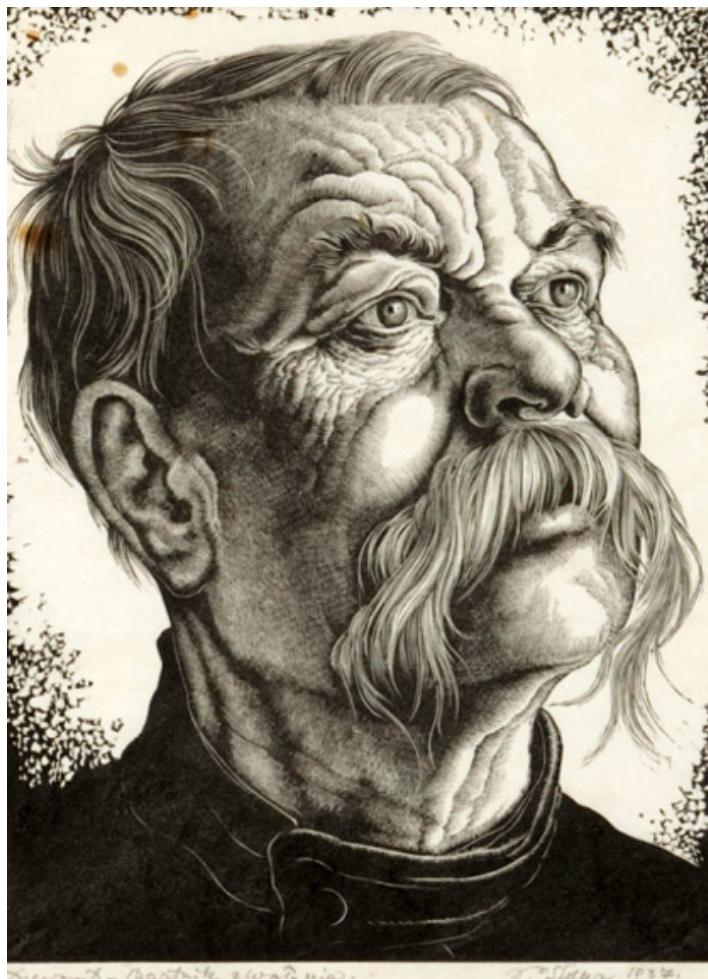
Paweł Steller urodził się w 1895 roku w Hermanicach koło Ustronia na Śląsku Cieszyńskim. Rodzice przeprowadzili się na Kresy tak więc Paweł gimnazjum ukończył w Samborze, a we Lwowie zaczął malarstwo. W Warszawie zapisał się na studia plastyczne, a pod egidą Władysława Skoczylasa nabrał zamiłowania i doświadczenia w zakresie drzeworytu.

Wróciwszy na Śląsk pracował jako nauczyciel w Chorzowie, a

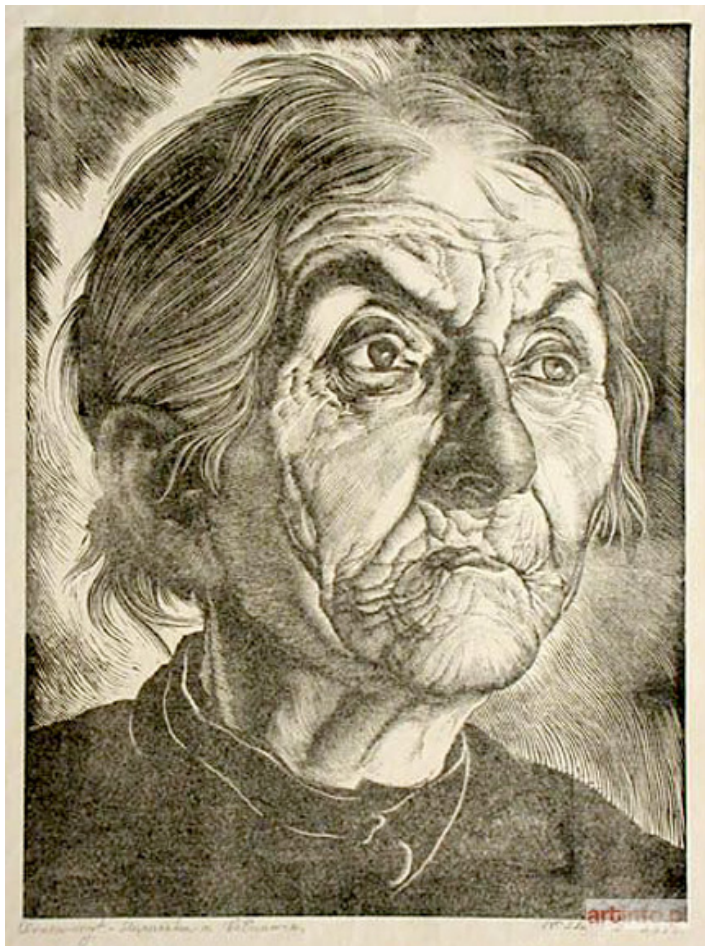
później w Katowicach, gdzie urodził się jego syn Stefan. W 1945 bezpodstawnie oskarżony o współpracę z obcym wywiadem został wywieziony na rok na Syberię. Po powrocie wznowił pracę i bogatą twórczość. Zmarł w Katowicach w 1974 roku.

Nic dziwnego, że ja także urzeczony mistrzostwem jego kunsztu, nabyłem teczkę odbitek klisz drzeworytów i przywiozłem ze sobą do Kanady.

Spodobały się one bardzo Wacławowi Iwaniukowi, więc mu kilka odstąpiłem. Inne podarowałem mojemu synowi Markowi. Galerii miejskiej w London, Ontario, zostawiłem „Potok” przypominający technikę i temat twórczości kanadyjskiej „Grupy Siedmiu”.



Paweł Steller, Bartnik z Wołyń, 1937 r., drzeworyt.



Ślązaczka z Welnowca 1935 r., drzeworyt.

Dwu drzeworytów Steller'a użyłem na okładkach moich wierszy: „Port rybacki w Sopocie” w zbiorze „Jeszcze wiersze” (1984) oraz w tomiku przekładów na język angielski „Not a Tourist” (1986 i 1988). W efemerydalnym czasopiśmie poświęconym poezji „Eclipse” wychodzącym w London, Ontario, w styczniu 1980 udało mi się opublikować drzeworyty „Grzybobranie”, „Port rybacki w Sopocie” a także portrety „Ślązaczki” oraz „Bartnika”.

Sztuka Steller'a uchwyciła w Kanadzie maciupieńki przyczółek.

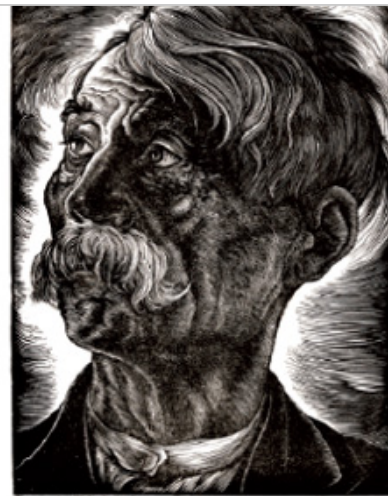
Paweł Steller



Gaździnka z Teki „Typy Polskie”, drzeworyt, 1935



Baca z Teki „Typy Polskie”, drzeworyt, 1936



Hutnik z Teki „Typy Polskie”, drzeworyt, 1935

Paweł Steller



Wodospady w Międzybrodziu, drzeworyt, 1969



Wodospady u źródeł Wisły, drzeworyt, 1934



Na beskidzkim groni, drzeworyt, 1962

Wystawa drzeworytów Pawła Stellera w Ustroniu z okazji 120 rocznicy urodzin artysty, marzec-kwiecień 2015 r.

Najistotniejsze jest to, co niewidzialne



Krzysztof M. Bednarski, fot. Krzysztof
Wojciechowski.

O swoich związkach z Teatrem Laboratorium, przełomowej podróży do Afryki, inspiracjach poezją, filmem i wizerunkami Karola Marksa, a także operowaniu pustką i dźwiękami kosmosu opowiada wybitny rzeźbiarz Krzysztof M. Bednarski.

Barbara Lekarczyk-Cisek: Pańskie prace były niedawno prezentowane we Wrocławiu na trzech wystawach: w Pawilonie Czterech Kopuł, BWA, a także w Galerii Art Main Station by mia ekspozycji "Ubi sunt?". Szczęśliwy zbieg okoliczności dla rzeźbiarza, który mieszka pomiędzy Warszawą a Rzymem?

Krzysztof M. Bednarski: We Wrocławiu wystawiałem wielokrotnie, m. in. w 2010 roku miałem w Muzeum Narodowym dużą wystawę, której kuratorem był Mariusz Hermansdorfer. Są też trwale ślady mojej tu obecności. Zaledwie przed rokiem, w 25. (sic!) rocznicę śmierci Ryszarda Cieślaka, został odsłonięty nagrobek według mojego projektu, z moją rzeźbą (wcześniej był tam tylko drewniany krzyż z tabliczką zrobioną przez Geta-Stankiewicza). Mało kto wie również, że jestem autorem płaskorzeźby w Narodowym Forum Muzyki: portretu architekta Stefana Kuryłowicza, którego, tak jak Ryszarda, dobrze znałem... Kiedy zacząłem przyjeżdżać do Wrocławia w latach 70., było to wyjątkowe dla kultury miasto, o czym można było się przekonać oglądając wystawę "Dzikie pola. Historia awangardy wrocławskiej", prezentowanej w warszawskiej Zachęcie, gdzie pokazano również moje plakaty z tamtych lat. Do Instytutu Grotowskiego ściągali pielgrzymki młodych ludzi z całego świata, a Dworzec Główny był takim szczególnym miejscem, gdzie można było nocą spotkać Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena, dyskutujących przy mocnej herbacie w dworcowej restauracji.

BLC: Był Pan więc we Wrocławiu częstym gościem, szczególnie z powodu Teatru Laboratorium i tworzących go ludzi...

KMB: Tak, stąd pomysł tej wystawy, która ma upamiętniać ludzi uprawiających tak nietrwałą sztukę, jaką jest teatr. Dopiero po latach zdałem sobie sprawę, jaki to miało wpływ na mnie i na moją sztukę. Pierwsze plakaty zrobiłem dla Grotowskiego w 1976 roku, w okresie parateatralnym, można więc powiedzieć, że we Wrocławiu zaczynałem. Grot rozpoczął wówczas nowy okres działalności i chciał to zaznaczyć również w materiałach graficznych. Powierzył ich wykonanie mnie – studentowi drugiego roku rzeźby, można powiedzieć: amatorowi, mimo iż wówczas we Wrocławiu działało wielu wybitnych plakacistów. Dał mi buty na wyrost.



Krzysztof M. Bednarski

BLC: Jednak nie był Pan kimś obcym, uczestnicząc w projektach parateatralnych i przyjażniąc się z członkami zespołu Teatru Laboratorium.

KMB: Rzeczywiście, moimi najbliższymi przyjaciółmi byli Jacek Zmysłowski i Leszek Kolankiewicz, którzy tworzyli nową generację tego zespołu, a Jacek miał być nawet następcą Grota,

ale nie doszło do tego z powodu jego przedwczesnej śmierci.

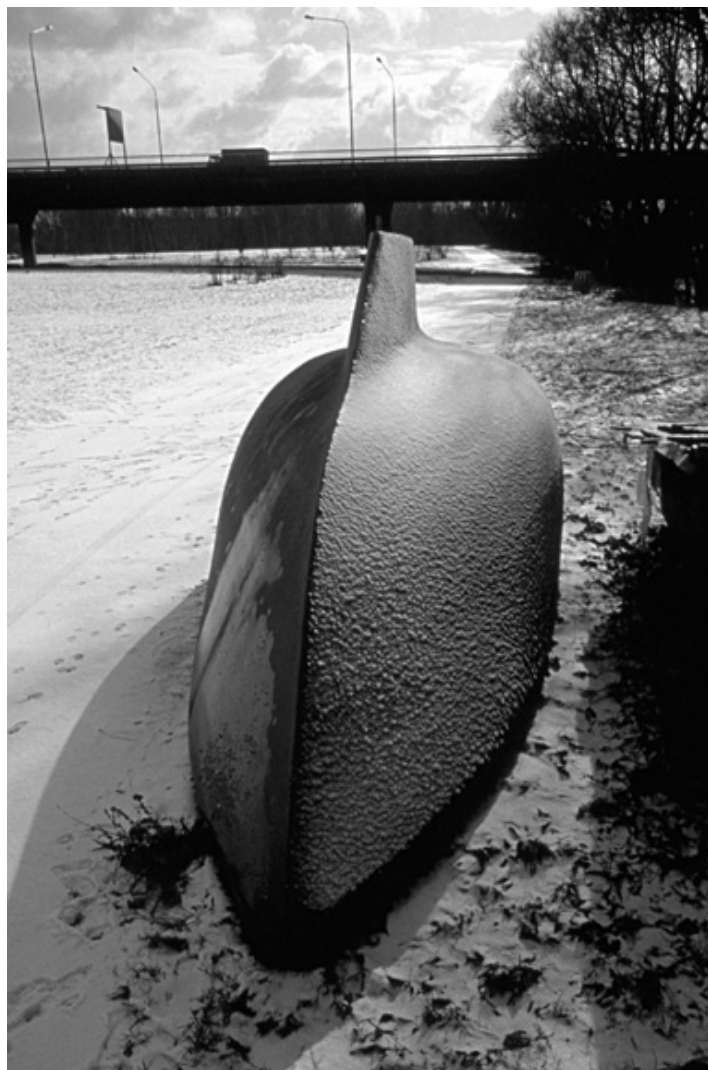
Przy zastrzeżeniu, że po latach człowiek ma skłonność do mitologizowania pewnych przeżyć, uważam jednak, że tamte czasy były wspaniałe. Nie czuło się zniewolenia, ani tego, że funkcjonujemy na jakimś marginesie, bo teatr był miejscem spotkań ludzi otwartych i twórczych. Uczestniczyłem we wszystkich projektach parateatralnych, zobligowany do tego przez Jerzego Grotowskiego, choć nie do końca z tym się utożsamiałem. Nie naśladowałem Mistrza, ale chciałem być blisko niego. W sprawach projektów dawał mi całkowitą wolność. Aby uniezależnić się od ograniczeń biurokratycznych i wydłużonego w tamtych czasach procesu poligraficznego, przywiozłem z Paryża materiały do serigrafii, których nie udało mi się wykorzystać dla Grotowskiego, a to z powodu wprowadzenia stanu wojennego, a w konsekwencji – rozwiązania teatru. Posłużyły za to do druku „Tygodnika Wojennego”.

Moje powroty do Wrocławia świadczą o pewnym domykaniu się czasu. Pozostaje jednak retoryczne pytanie: *Gdzie oni są?*

BLC: Pamięć jest w Pańskiej sztuce bardzo mocno obecna, nie tylko w odniesieniu do tej wystawy. Mnie osobiście bardzo poruszyły Pańskie prace, które widziałam w Pawilonie Czterech Kopuł: „Dom mojego ojca” i „Walizka Schulza”.

KMB: Każda z tych prac ma swoją historię. Walizka pochodzi ze Lwowa, skąd przywieźli ją moi rodzice. Natrafiłem na nią w stanie wojennym i odkryłem w niej zdjęcia dotyczące miejsc stanowiących historię mojej rodziny, których ja już nigdy nie zobaczę, m.in. domu rodzinnego mojego ojca.

W kolekcji MN we Wrocławiu jest też mój "Thanatos polski", praca, którą zrobiłem w 1984 roku i poświęciłem pamięci przyjaciół z Teatru Laboratorium. „Thanatos polski” to był tytuł ostatniego wspólnego przedsięwzięcia zespołu – starszej i młodszej generacji, Jerzego Grotowskiego. Potem, w bardzo krótkim czasie, nastąpił tragiczny okres kolejnych śmierci jego członków.



„Moby Dick” – jacht nad Wisłą.



Rzeźba z cyklu „Moby Dick”, Czwórnia 2014 r., fot. Leszek Fidusiewicz.

BLC: Czy przełomowe dzieło Pańskiej twórczości – „Moby Dick” – ma również takie osobiste konotacje?

KMB: W 1986 roku odbyłem podróż do Afryki, do miejsca szczególnego: do Togo, aby zobaczyć się z synem, którego nie widziałem od paru lat. Ta podróż zmieniła moje podejście do życia i do sztuki. Jak w chasydzkiej opowieści: trzeba odbyć daleką podróż, żeby znaleźć to, czego szukamy, w miejscu naszego zamieszkania. Kiedy wróciłem do Warszawy, zobaczyłem

nad Wisłą łódź przysypaną śniegiem, stąd skojarzenie z białym wielorybem – Moby Dickiem, a zarazem z łodzią Ahaba ze znanej powieści Hermana Melville’a. To swoista hybryda – dwa w jednym, ścigający i ścigany... Dokonując aktu dekonstrukcji tego pięknego kształtu (pociąłem go na 16 części), a następnie rekonstruując go w różnych przestrzeniach galeryjnych, powtórzyłem dokładnie to, co działo się wtedy ze mną. Był to dla mnie czas bardzo trudny. Czas bardzo trudny dla wszystkich, dla całego kraju. Jednocześnie był to czas głębokiej transformacji, tuż po stanie wojennym i nie wiadomo było, gdzie nas to wszystko zaprowadzi.

BLC: Jest Pan nietypowym rzeźbiarzem, bo często sięgającym po inspiracje literackie i filmowe...

KMB: Wielu poetów mnie inspirowało i to od wczesnej młodości. Lista jest bardzo długa, m. in. Dylan Thomas, którego poemat "Vision and Prayer" dał początek dużemu cyklowi reliefów i rzeźb. Ale także T.S. Eliot, R.M. Rilke, Józef Brodzki, Paul Celan, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska – im wszystkim poświęciłem moje prace. Jednak szczególne miejsce zajmują: Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki i Adam Zagajewski. Od czasów liceum fascynował mnie Tymoteusz Karpowicz, któremu dedykowałem wystawę w Galerii Awangarda we Wrocławiu. Wszystkich tych poetów cechowała podejrzliwość wobec słowa i jego znaczeń. Podobnie jak oni, pracuję w rzeźbie

- nad jej językiem, próbując, jak Karpowicz, "zamknąć wszystko w jednej księdze". To rodzaj obsesji, z której nie potrafię się wyzwolić.

BLC: Równocześnie jednak, od czasów pracy dyplomowej, eksperymentuje Pan z wizerunkiem Karola Marksa.

KMB: Tak, bo ten wizerunek dotyczy tego, co u poetów - lingwistów manifestowało się nieufnością wobec języka propagandy. W przypadku tego ambiwalentnego portretu-znaku wyrażam swoją podejrzliwość wobec rzeczywistości, w której żyjemy. Karol Marks stał się rodzajem papierka lakmusowego, reagującego na przemiany rzeczywistości i znaczy dziś zupełnie co innego, niż kiedy go po raz pierwszy użyłem (1978). Jest w pewnym sensie pustym znakiem, którym manipuluję i którego znaczenie ewoluje w czasie. O ile jednak "Portret Marksa" dotyczy rzeczywistości widzialnej, mówiąc w pewnym uproszczeniu, o tyle "Moby Dick" dotyczy tego, co niewidzialne, co umyka naszemu bezpośredniemu poznaniu.



Rzeźby z cyklu „Moby Dick”, Czwórnia 2014 r., fot. Leszek Fidusiewicz.



Rzeźby z cyklu „Moby Dick”, Czwórnia 2014 r., warszawskie studio artysty, fot. Krzysztof M. Bednarski.

BLC: Czym jest dla Pana tworzenie z rzeczy napotkanych,

odnalezionych, wydrążonych przez czas, jak owa łódź, która zainspirowała do "Moby Dicka"?

KMB: Każdy materiał, w którym pracuję, jest sam w sobie środkiem przekazu ważnych treści. Z reguły jednak operuję pustką, negatywem. A zaczęło się od znalezionej skorupy łodzi, która była pustym miejscem do wypełnienia. Podobnie jest po utracie kogoś bliskiego, kiedy jeszcze silniej odczuwamy jego brak, a przez to jest on bardziej obecny w naszym życiu.

Prosty gest destrukcji pięknego kształtu, a następnie jakiś wariacki upór w odbudowywaniu tego, co się wcześniej zniszczyło, stanowiło istotę tej pracy. "Moby Dick" nie istnieje jako obiekt autonomiczny, każdorazowo wchodzi w relacje z przestrzenią, tworzy z nią integralną całość. Ponadto użyłem w tej pracy dźwięków planet i gwiazd, zarejestrowanych przez sondy NASA, a przywodzących na myśl "Odyseję kosmiczną" Stanley`a Kubricka. Na wystawie w BWA jest wiele tropów filmowych, m.in. nawiązanie do "Melancholii" Larsa von Triera czy "Smugi cienia" J. Conrada/Wajdy...

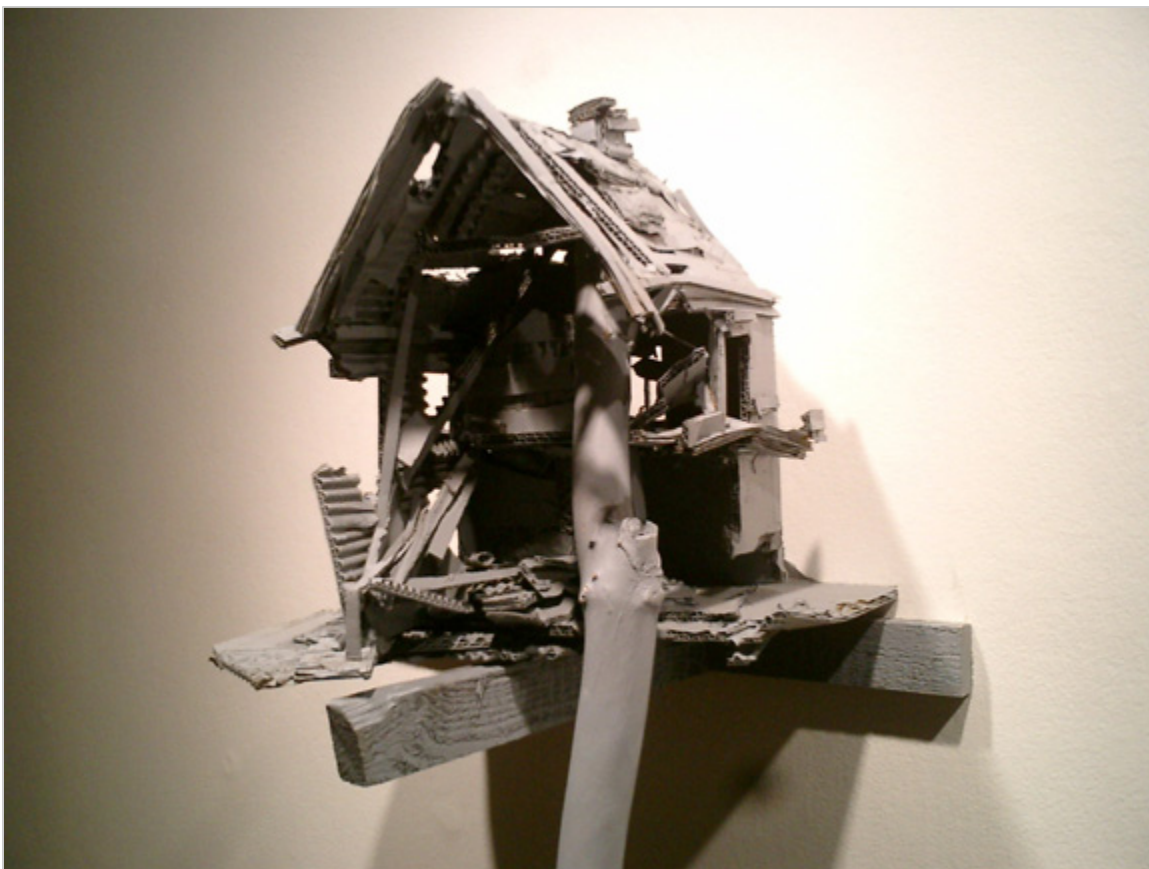
Używam bardzo zróżnicowanych środków formalnych i technik do realizacji moich prac, co szczególnie widać na wystawie w galerii Awangarda. Natomiast wystawa w Galerii Main Station by mia jest zdecydowanie bardziej jednorodna. Pokazuję tu duży wybór rzeźb, w różnej skali, z cyklu "Moby Dick". Można na niej

prześledzić proces mojej pracy: najpierw są zwarte "Maski", potem "Sekcje", a wreszcie „Powierzchnie całkowite”, będące otwarciem Moby Dicka w przestrzeni. Wszystkie rzeźby są odlewami z brązu lub aluminium, a ich podstawy – z żeliwa, marmuru lub drewna. Jak wspominałem, użycie konkretnego materiału jest nieprzypadkowe. Jest tu np. rzeźba, do której podstawę zrobiłem z fragmentu drzewa, na które wspinałem się w dzieciństwie, a które przed kilku laty zostało ścięte. Fakt, że część mojej rzeźby stanowi drzewo, które znam z dzieciństwa, jest dla mnie istotnie emocjonalnie.

BLC: Myślę, że dla widza owa "prawda materiału" jest także ważna, o czym mogłam się przekonać zatrzymując się nad Pańskim "Domem mojego ojca".

KMB: Emocje zawarte w moich pracach nie mają w sobie nic z ilustracyjności, lecz są głęboko przetransformowane. Podobnie jest w odniesieniu do inspiracji literackich. Moim językiem jest język materii i przestrzeni – to jest mój żywioł.

W sztuce najistotniejsze jest to, czego nie da się zwerbalizować, a czego szukał przez lata ze swoim zespołem Grotowski. Rilke określał to słowem "Niewidzialne" – "Unsichtbar".



Krzysztof M. Bednarski, Dom mojego ojca.

<http://kulturaonline.pl/>

Ryszard Litwiniuk – System Otwarty



Wystawa rzeźb Ryszarda
Litwiniuka w Centrum Sztuki
Galerii EL w Elblągu, fot. Wiktor
Piskorz.

John K. Grande

Tłum. Bożena U. Zaremba

Po dwudziestu pięciu latach, od kiedy Ryszard Litwiniuk po raz pierwszy wystawił swoje prace w Galerii EL, artysta zatoczył krąg i ponownie pokazał pełną gamę swoich prac powstałych przez ten czas. Życie w epoce, określanej przez niektórych mianem antropocentrycznej, gdzie obecność człowieka wpływa zarówno na pogodę, czy klimat, jak i na fizyczną topografię naszej Ziemi, wymaga ponownego określenia natury jako medium i tła dla ludzkiego działania. Wobec tego jesteśmy zmuszeni do patrzenia na nowatorskie rzeźby Ryszarda Litwiniuka z punktu widzenia natury, która coraz bardziej podlega segregowaniu, jest ważona i mierzona, podczas gdy systemy istniejące w naturze dążą do prokreacji i niezrównanej reprodukcji. Zabawa w zależności znaczeniowe między człowiekiem a maszyną, między prokreacją a manufakturą, tak widoczna w sztuce Litwiniuka, jest niesamowicie istotna dla czasów, w których żyjemy. Interakcja rzeźbiarza z naturą jest ludzka, fakturowa i dotykalna, pociąga za sobą wymiarowość i pięknie wpisuje się w kontekst odrestaurowanego gotyckiego kościoła Dominikanów w Elblągu. Kościół ten stał się niegdyś ogniwem łączącym wystawę sztuki z publikacją. Inicjatywa zapoczątkowana w Polsce przez Gerharda [Jürgen Blum-] Kwiatkowskiego w 1961 r., przyciągnęła później do Biennale

Form Przestrzennych (pocz. 1965 r.) takich rzeźbiarzy, jak Magdalena Abakanowicz i innych artystów, którzy z czasem wypracowali swoją markę w środowisku artystycznym.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

„Notatnik Robotnika Sztuki” z początku lat 70. – pierwsza w Polsce publikacja przedstawiająca pomysły i projekty współczesnych artystów, przypomina wydawane w Nowym Jorku czasopismo „Avalanche”, założone przez Willoughby Sharpa, który jako pierwszy przedstawił „Earth Art” z takim artystami, jak: Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Richard Long, Hans Haacke, Michael Heizer, i inni, w Andrew Dickson White Museum of Art na Uniwersytecie Cornell w Itace, w stanie Nowy Jork. Duch odkrywania, wynalazku i systemu otwartego unosił się wtedy w powietrzu. Galeria EL stała się kontynuatorem tamtej atmosfery.

Niezwykłe było też wtedy budowanie mostu pomiędzy współczesną sztuką a przemysłem metalurgicznym, dzięki współpracy Galerii EL z Zakładami Mechanicznymi „Zamech”, gdzie powstawały metalowe dzieła sztuki. Wymiana ta zachęciła do dialogu na temat sedna pracy, sedna kultury i tego, co nazywamy „wartością”.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Wyznaczenie miejsca człowieka w historii za pomocą drewna – prostego materiału, od wieków kojarzonego z rzeźbą – jest oznaką wiary, zwłaszcza w czasach, kiedy w sztuce agresywnie przedstawiany i promowany jest temat i concept „końca świata”. Powieściopisarz D. H. Lawrence napisał kiedyś, że

Nasza wizja, nasza wiara, nasza metafizyka niepokojąco ulegają rozcieńczeniu, i sztuka staje się kompletnie banalna [...] Musimy rozedrzeć woal dawnej wizji i odnaleźć to, w co serce prawdziwie wierzy, co serce prawdziwie pragnie. Musimy na to spojrzeć w kontekście wiary i wiedzy, a potem

znowu iść do przodu, aby odnaleźć spełnienie zarówno w życiu, jak i w sztuce.

H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, (London: Penguin Books, 1971).



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Drewniane mechanizmy Ryszarda Litwiniuka są wielkości człowieka. Niezgrabne, stworzone przez naturę maszyny, funkcjonują jak niesprecyzowane ucieleśnienie procesu wymiany między naturą i kulturą - koncept równie dawny, co

nierozpoznany. „Scarecrow” (1990-91) i „Walking” (1990-91) z ich przeplatającymi się z drewnem trybami, kołami i mechanizmami, są w każdym calu symboliczne – tak, jak rzeźby Mana Ray’a – są hieratyczne, symboliczne, wyrażają ból – dotyczą sfer integralnie związanych ze sprawami życia i śmierci, które nikomu nie są obce. W tym przypadku wydaje się jawić nam, jako byt, spokój natury – faktura drewna – i ukryta przemoc maszyny. Te dwa elementy potulnie koegzystują w przedcyfrowej epoce. Rzeźba „Torso II” (1997) jest ciałem. Drzewo też jest ciałem. Wczesne rzeźby są metaforą interakcji człowieka z maszyną, inspirowanej po części młynami wodnymi i wiatrakami, które można spotkać na równinach wokół Elbląga, gdzie kiedyś holenderscy osadnicy pomagali w drenowaniu podmokłych terenów i w stworzeniu systemu melioracyjnego. Litwiniuk zawzięcie bawi się kształtem, napełniając swoje rzeźby metaforycznym językiem, a zawarta w nich ruchoma i przestrzenna igraszka naśladuje sposób, w jaki natura ahistorycznie i nieświadomie ulega prokreacji, jakbyśmy znaleźli się w niezmierzonym UPŁYWIE CZASU. „King” (1992) i „Queen” (1992) to majestatyczne, pełne anachronicznej gestykulacji prace, w których natura i element ludzki są nierozłączne. Natura i Kultura. Zatem widoczne na powierzchni prac wzory i potok kresek, łącznie ze śladami piły, uzmysławiają nam sens naszej interakcji z naturą, a współgrające ze sobą elementy geometryczne są odzwierciedleniem estetyki niezmierzonej, czystej i prostej energii.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



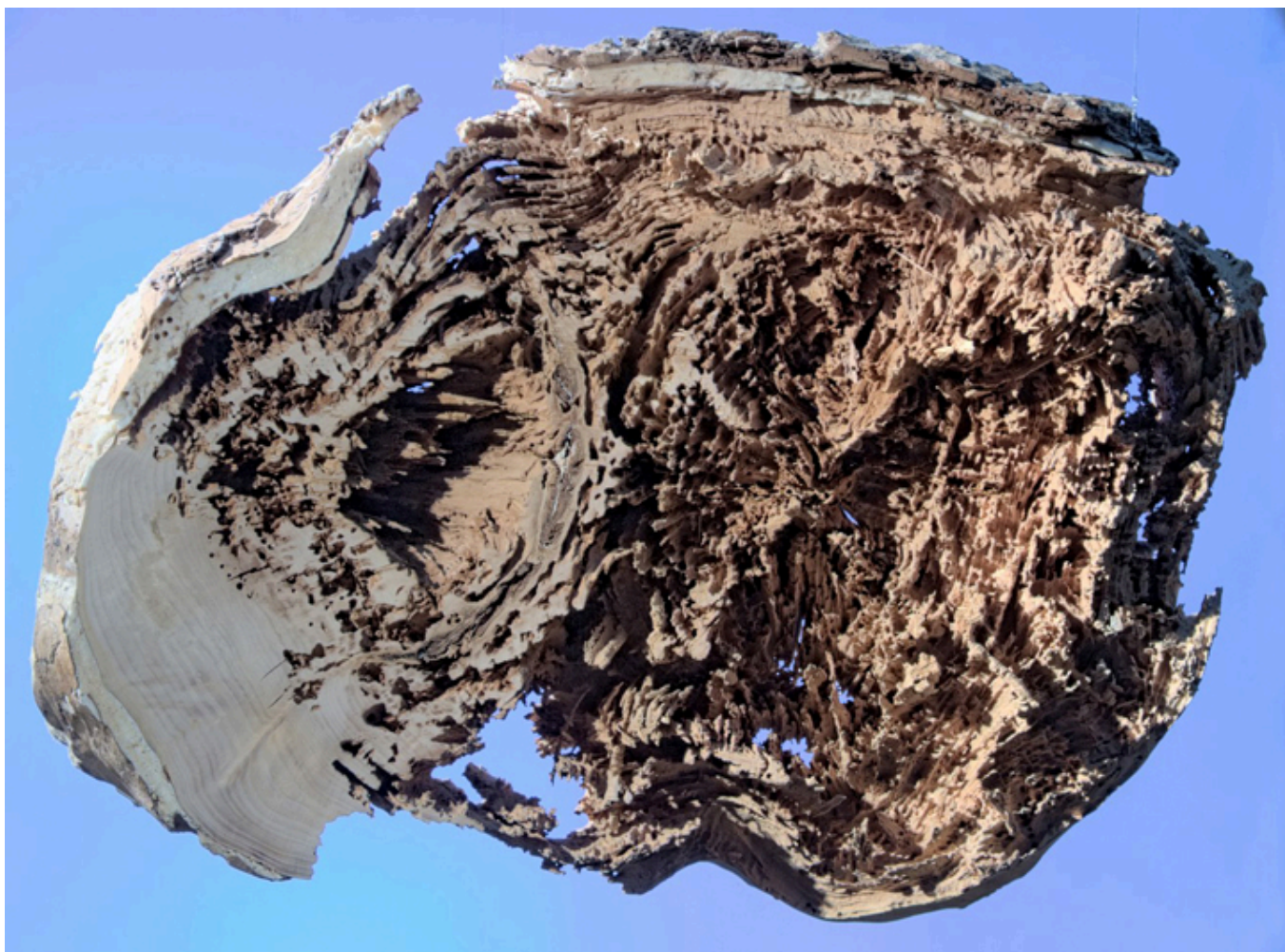
Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Tak, jak życie, sztuki nie da się zmierzyć, tak prace Litwiniuka są wyzwaniem i przekształcają konwencjonalną estetykę. Nie „ograniczają” przestrzeni, mimo, że poszczególne elementy w nich zawarte, przypominają mechanicznie stworzone „ograniczniki”. Artysta jest nośnikiem poruszającym się swobodnie po konwencjach formy, a jego prace zawierają w sobie i wykorzystują ich otoczenie – przestrzeń gotyckiego kościoła. Przychodzą mi na myśl dziwaczne konstrukcje „Merzbau” Kurta Schwittersa, z ich elementami prosto z odzysku, na nowo skategoryzowane, tak jak środowisko w połączeniu z architekturą. Litwiniuk natomiast „odnajduje struktury”, po czym daje im przemawiać na nowo przez

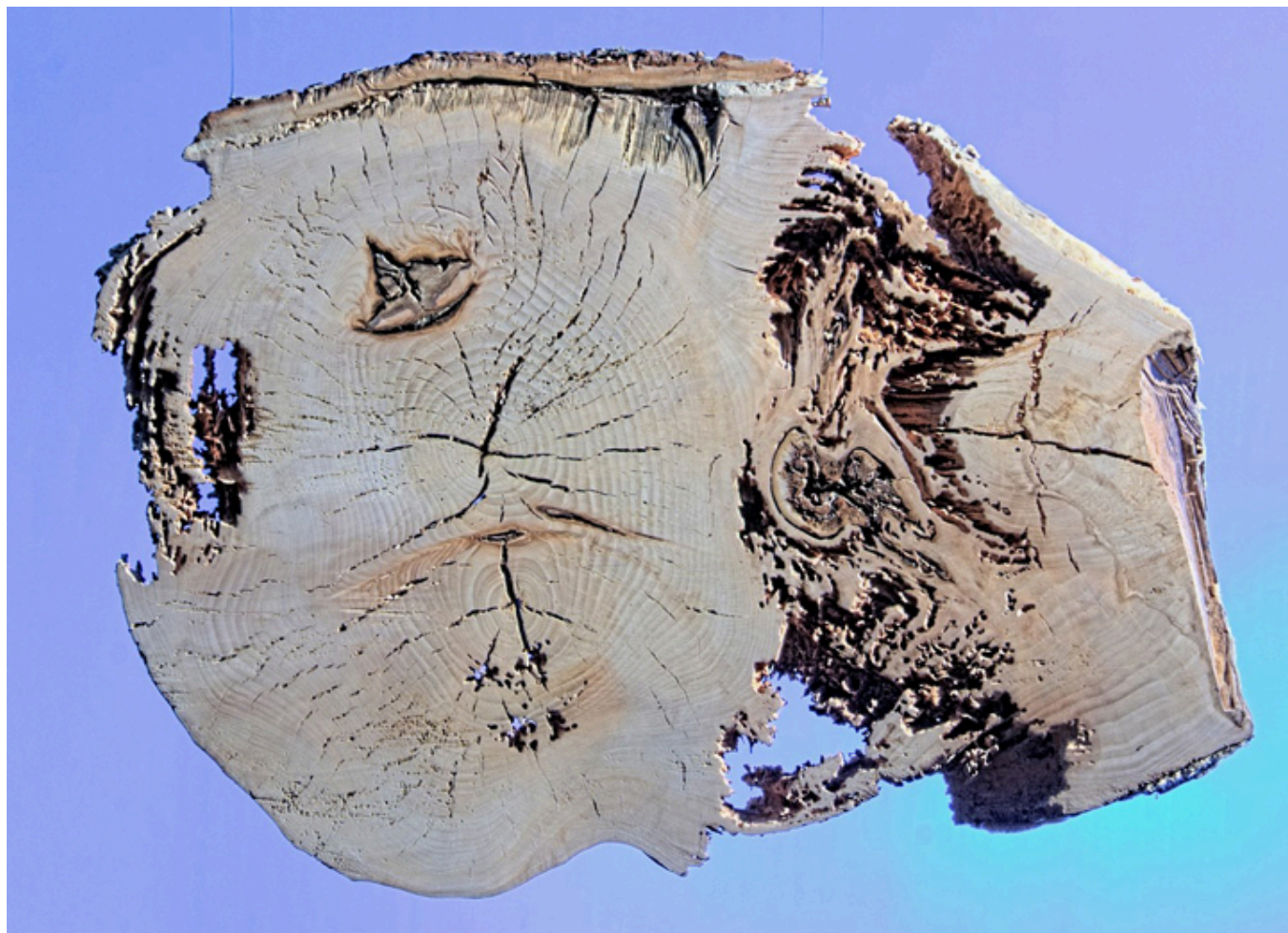
transformację ich kontekstu, jednocześnie nadając całości literacki wymiar. W związku z tym, nie znajdujemy się już w epoce, w której „postęp” definiowany jest przez strukturę. Tutaj „proces” i dialog z samoczynnymi układami natury staje się przedsięwzięciem artystycznym.

Patrząc na zawieszoną w przestrzeni Galerii EL wcześniejszą twórczość Litwiniuka, uświadamiamy sobie, że, podobnie jak my, sztuka jest efemeryczną częścią olbrzymiego procesu dziejącego się w czasie. Ta myśl przebiega przez wszystkie prace stworzone do tej pory przez artystę.

„Arenga” (2015–17), to rzeźba niedawno zamontowana w galerii, która składa się z dwóch otwartych form, powtórzonych raz w mniejszej, a raz w większej skali. Obydwie części rzeźby zwrócone są bezpośrednio do siebie. Litwiniuk zainspirował się bullą papieską – której części przypominają otwartą książkę, składającą się z pojedynczych stron. „Opowieść” stojąca za każdym z elementów rzeźby istnieje więc w jego własnym języku. Przypomina mi się historia przedstawiciela pewnego indiańskiego plemienia, którego spotkałem w Kolumbii Brytyjskiej, który oświadczył w Dolinie Squamish, że „drzewa to nasze książki, a las jest naszą biblioteką”. Wiedza jest więc nieskodyfikowaną istotą samej natury. To w pewnym sensie biblioteka życia.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Rzeźba zatytułowana „Two Towers” (2015) jawi się epigramatycznie, jako wznosząca się drewniana struktura, której ciąg – znowu – jest niezgrabny, z połączeniami pomiędzy poszczególnymi częściami utrzymanymi przez metalowe pręty (interakcja między naturą a człowiekiem, między sztuką a przemysłem). Przypominają mi się dawne kamienne rzeźby, ślad człowieka u zarania dziejów, w formie pionowej wypowiedzi, enigmatyczne przywołane tutaj na nowo, trudne do prawidłowego „odczytania”. Abstrakcja miesza się z przenośnią, w rezultacie, czego zaczynamy kwestionować obecność i nieobecność. Życie czy śmierć? Ograniczanie czy świadomość?

Czas mija.

Retrospekcja dzieł Litwiniuka w Galerii EL to wystawienniczy dowód w postaci rzeźby na tymczasowy punkt istnienia, manifest podany za pośrednictwem trybów, kół i innych mechanizmów, ekspansja poszczególnych części i abstrakcyjne projekcje – wszystko to jest wyrazem twórczego impulsu w konkretnym momencie czasu. W tym momencie. Czas nieświadomie posuwa się dalej, podczas gdy artysta wykonuje swój proces twórczy. Prace Litwiniuka są dowodem na współistnienie rytuałów egzystencji w Systemie Otwartym...

Redakcja: Joanna Sokołowska-Gwizdka

Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg,

fot. Wiktor Piskorz.







Ryszard Litwiniuk – Open System

John K. Grande



Ryszard Litwiniuk, Centrum
Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot.
Wiktor Piskorz.

Full circle... Ryszard Litwiniuk first exhibited at Galeria EL twenty five years ago, and now again, he presents a full spectrum of works realized during this period. Living in an era described by some as the anthropocene, where humanity's presence actually transforms the weather and climate systems as well as the physical topography of our earth, requires a reassessment of nature as medium, as backdrop for human

activity. In one way, this directs us to look at Ryszard Litwiniuk's transformative sculptures from the point of view of a nature increasingly categorized, quantified, indeed measured, while nature's systems involve procreation, inimitable reproduction, and so the inter-textual play between man and machine, between procreation and manufacture we see with Litwiniuk's art is incredibly relevant to our times. His interaction as a sculptor is human, textural, and tactile, involves physical dimensionality, and plays off beautifully within the context of this restored Dominican Gothic church that became a nexus point for art exhibition and publication in Poland initiated in 1961 by Gerard Kwiatkowski, attracting such sculptors as Magdalena Abakanowicz and many other artists for their Biennial of Spatial Forms (begun in 1965), who would later become "names" in the art world.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Notatnik Robotnika Sztuki, Poland's first art publication of artists' ideas, projects, in the early 1970s resembles New York's *Avalanche Magazine* begun by Willoughby Sharp, who presented the first Earth Art show with Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Richard Long, Hans Haacke, Michael Heizer and others, at the Andrew Dickson White Museum of Art at Cornell University in Ithaca, New York. The spirit of exploration, of invention and open access was in the air, so to speak, and Gallery EL led the way...

The direct exchange between the steel industry and contemporary art, where workers actively helped produce

artworks at Zamech Mechanical Woks and at Gallery El and in the city of Elblag was quite unique. It encouraged a dialogue on the nature of work, of culture, and what “value” really is.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

To address humanity's place in history, and to do so with wood – a simple material – associated with sculpture for centuries, is an act of faith, particularly in an era where the “end of history” has been so aggressively pursued and encouraged as a theme and concept in art.... As the writer D. H. Lawrence once wrote:

Our vision, our belief, our metaphysics is wearing woefully thin, and the art is absolutely threadbare. (...) We've got to rip the old veil of a vision across, and find what the heart really believes in, after all: and what the heart really wants for the next future. And we've got to put it down in terms of

belief and of knowledge. And then go forward again, to the fulfillment in life and art.

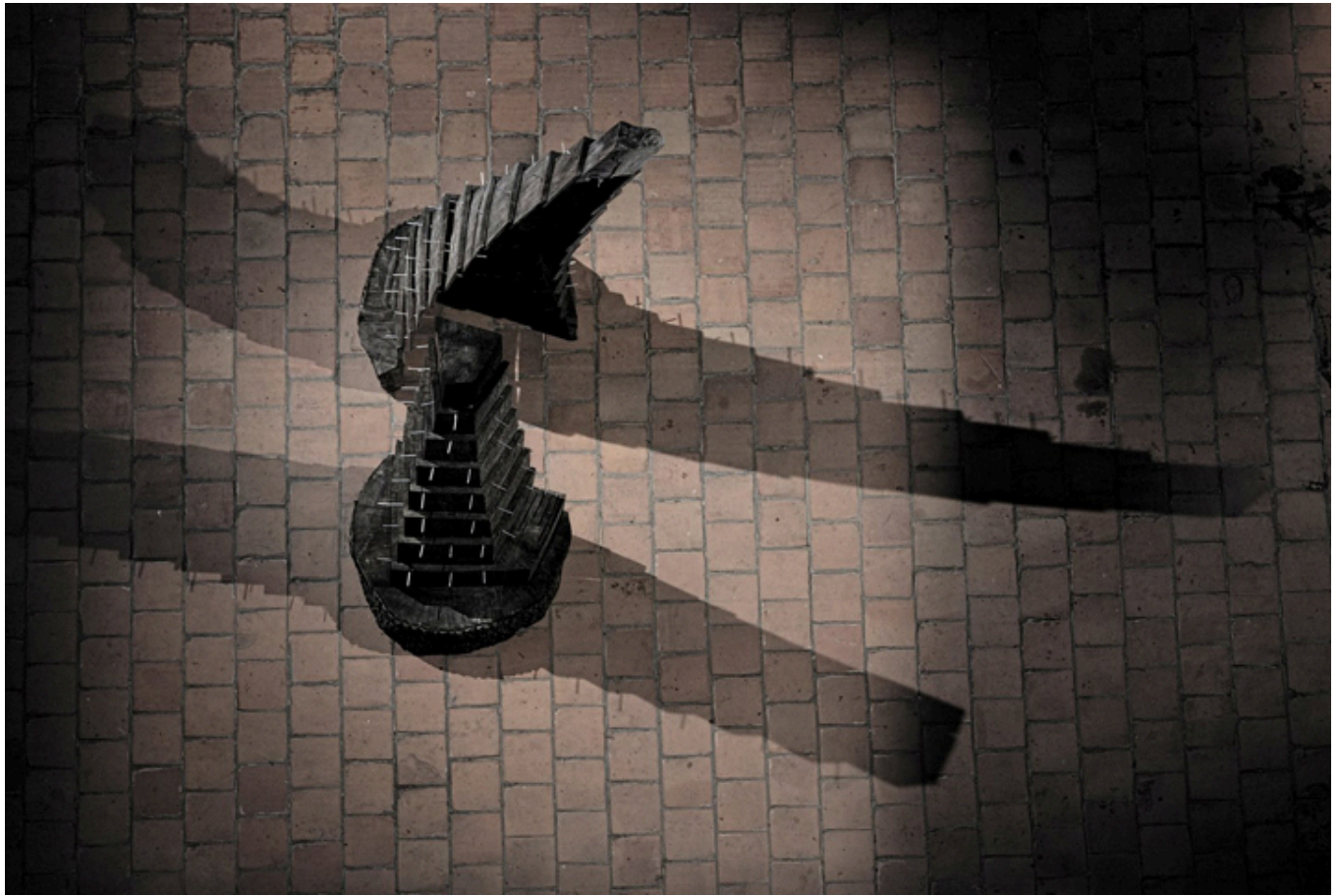
H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, (London: Penguin Books, 1971), p. 56



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Ryszard Litwiniuk's wooden mechanisms are human-scale. They are awkward, nature machines, and they function as indeterminate embodiments of process, of exchange between nature and culture, a system as ancient as it is often

unrecognized. Scarecrow (1990-1991) and Walking (1990-1991) with their intertwining of cogs and wheels with wood, are every bit as symbolic as Man Ray's sculptures, and hieratic, symbolic; they express a pain, something that goes with the life-death situation we all live with. Here, it seems to hang in front of our eyes like a presence, this calm of nature – the texture of wood – and this implicit violence of the machine... The two obligingly co-exist in a pre-digital era.... The sculpture is the body in Torso II (1997). The tree is the body as well. The early sculptures are metaphors for the man-machine interaction and were inspired in part by watermills and windmills that can be found in the flatlands of the Elblag region of Poland, where Dutch settlers helped drain the land and create drainage systems earlier on. Litwiniuk is a ferocious shape shifter, bringing a metaphorical language into his sculpture, whose kinetic and spatial play, mimics the way nature procreatesahistorically, unconsciously, as if we were in an immeasurable TIMEFLOW. The King (1992) and The Queen (1992) are majestic anachronistic gestural works and the human component is inseparable from the natural. Natural and Cultural. And so the patterns and flow lines we see in the wood, even the chainsaw marks on the surfaces, open up a sense of our interaction with nature, and the geometricized sections, one within the next, embody an aesthetic of the immeasurability of energy – pure and simple.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

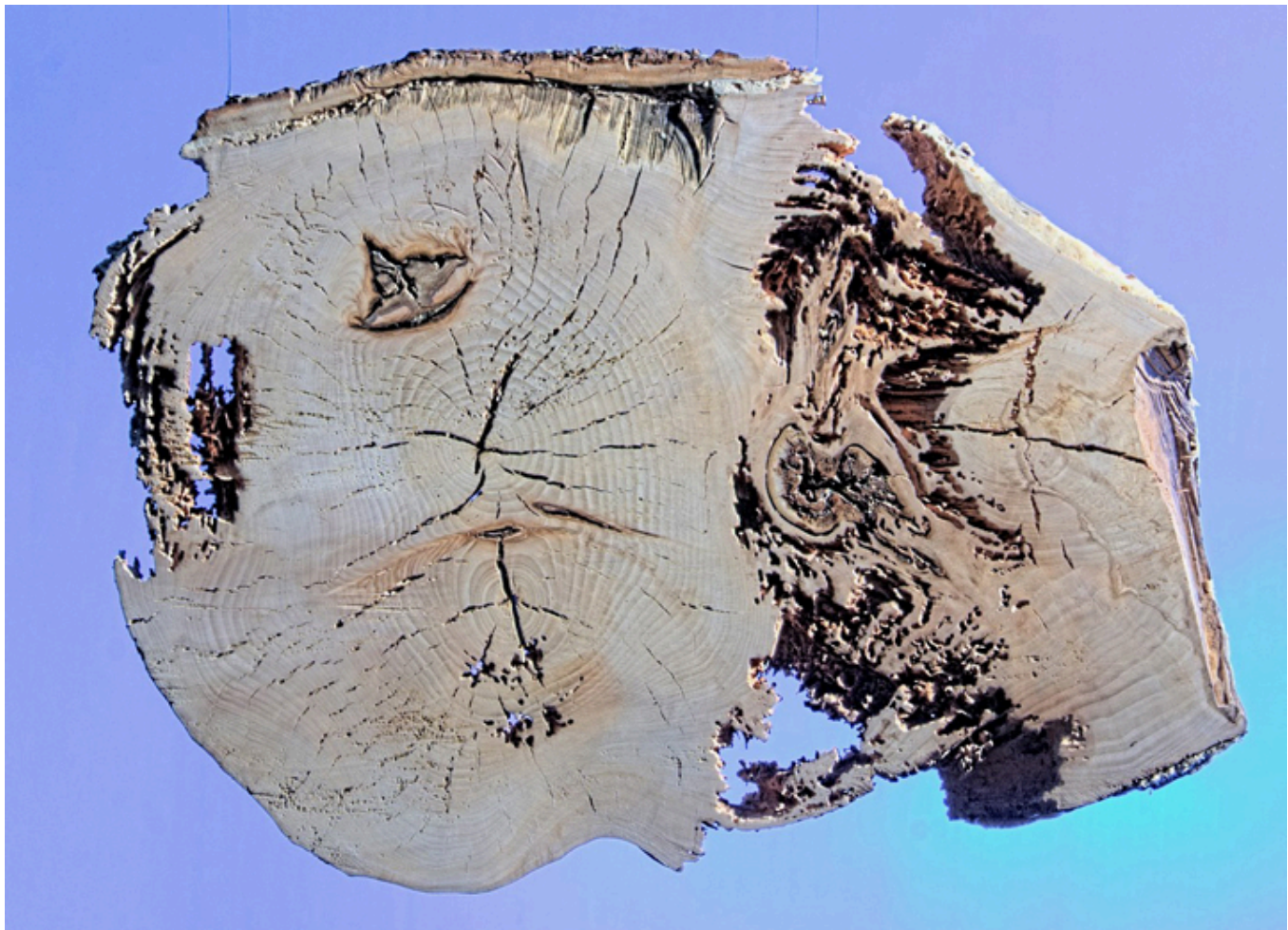


Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

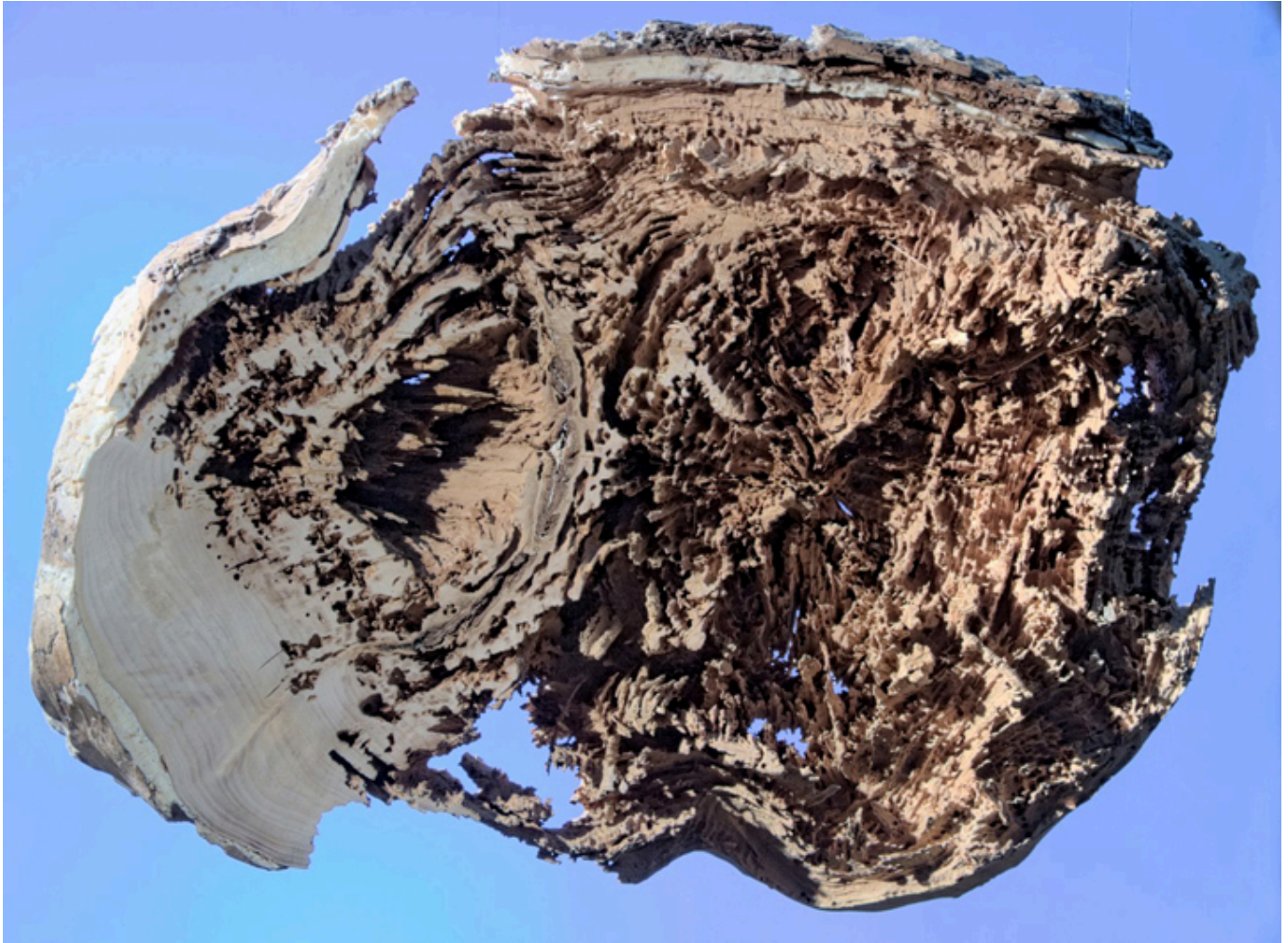
Art, like life, can never ultimately be measured! Litwiniuk's works challenge and transform conventional aesthetics, for they do not ultimately "contain", though individual elements within them resemble mechanically produced "containers". The artist is a medium moving in and through the conventions of form, but the artworks include their surrounds, the environment of this Gothic church, and play off it. One thinks of Kurt Schwitters' awkward Merzbau constructions, so many reclaimed and re-categorized elements as environment cum architecture. Litwiniuk instead "finds structures" and then gives them a new voice, by transforming their context, introducing a narrative to it all... And so we are no longer in an era where "progress" is

defined by structure, instead “process” and dialogues with nature’s entropic systems become a relevant artistic action. And so to witness the decayed, decomposed fragment of earlier Litwiniuk artworks suspended in space at Gallery EL, is to realize that art, like we are, is ephemeral part of a huge scale of process in time. And this is evoked in all of Ryszard Litwiniuk’s artworks over time.

Arenga (2015-2017), a recent floor installed sculpture consists of two open forms, repeated in ever smaller or larger scale. The two sections of sculpture parts face each other directly. Litwiniuk comments this sculpture was inspired by a Papal Bull, that the sculpture elements resemble the pages of a book, each element one page. The “story” of each element exists with its own “language”. The sculpture recalls the story of an Amerindian tribal speaker I met in British Columbia who once commented in the Squamish Valley, “The trees are our books, and the forest is our library.” The implication is that knowledge exists within nature itself, uncoded, as a library of life, so to speak.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.



Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, fot. Wiktor Piskorz.

Two Towers (2015) rise up epigrammatically as wooden structures whose forms rise up, and their process is again awkward, with junctures between each section held in place by metal rods (the interaction between nature and human, or art and industry). One is reminded of early stone sculpture environments, the vertical intention of the human gesture in ancient times, reaffirmed here, but enigmatic, hard to truly “read”. The abstract merges with the figural, and we are led to question presence and absence. Living or dead? Containers or consciousness? Time flows. Litwiniuk’s retrospective at Gallery EL is a performative ritual, and the sculpture evidence of the

temporal point of existence, manifest by machine cogs and wheels, sectional growths and abstract projections, all expressions of the creative impulse at a point in time. This point in time, where time itself unconsciously performs its process, while the artist performs his process – the evidence of these rituals of existence are these artworks – Open System – ... Dot Dot Dot ...

Biography - John K. Grande

Author, poet and curator John K. Grande has contributed extensively to the Canadian and international arts communities over the past 25 years. Specializing in art, sculpture and photography, Grande has produced such seminal publications as *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Intertwining: Landscape, Technology, Issues, Artists* (Black Rose Books, 1998), *Art Nature Dialogues* (SUNY Press, New York 2003), *Dialogues in Diversity; Art from Marginal to Mainstream* (Pari, Italy 2007) and *Homage to Jean-Paul Riopelle* (Prospect Press /Gaspereau Press, 2011). John K. Grande has co-authored *le Mouvement Intuitif*; Patrick Dougherty and Adrian Maryniak (Atelier 340, Bruxelles 2003), *Nils-Udo; Sur l'Eau* (ActesSud, France, 2015) and *Bob Verschueren Ecos de la Memoria* (Ana Serratosa, Valencia, Spain 2017). In 2015 Grande was awarded Doctor Honoris Causa by the University of Pecs in Hungary and he curated *Small Gestures* at the

Mucsarnok/ Kunsthalle in Budapest in
2016. www.johnkgrande.com

Edited by Bożena U. Zaremba

Ryszard Litwiniuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg,
Poland,

Photographs by Wiktor Piskorz.





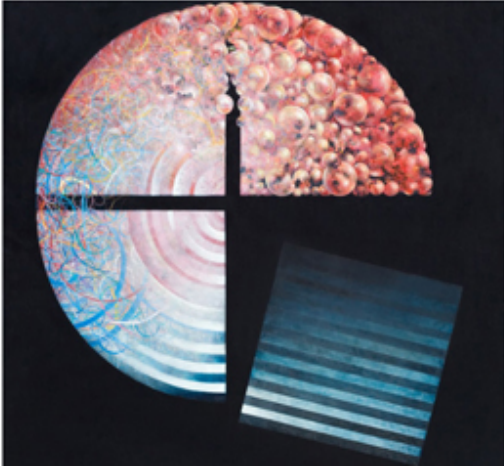


Kosmiczne geometrie

Do 9 kwietnia 2017 roku potrwa wystawa prac Leszka Wyczółkowskiego i Dermot Wilson w Visual Arts Centre of Clarington Bowmanville, ON, Canada.

Our Cosmic Geometries - Images From The Two Worlds

Leszek Wyczolkowski



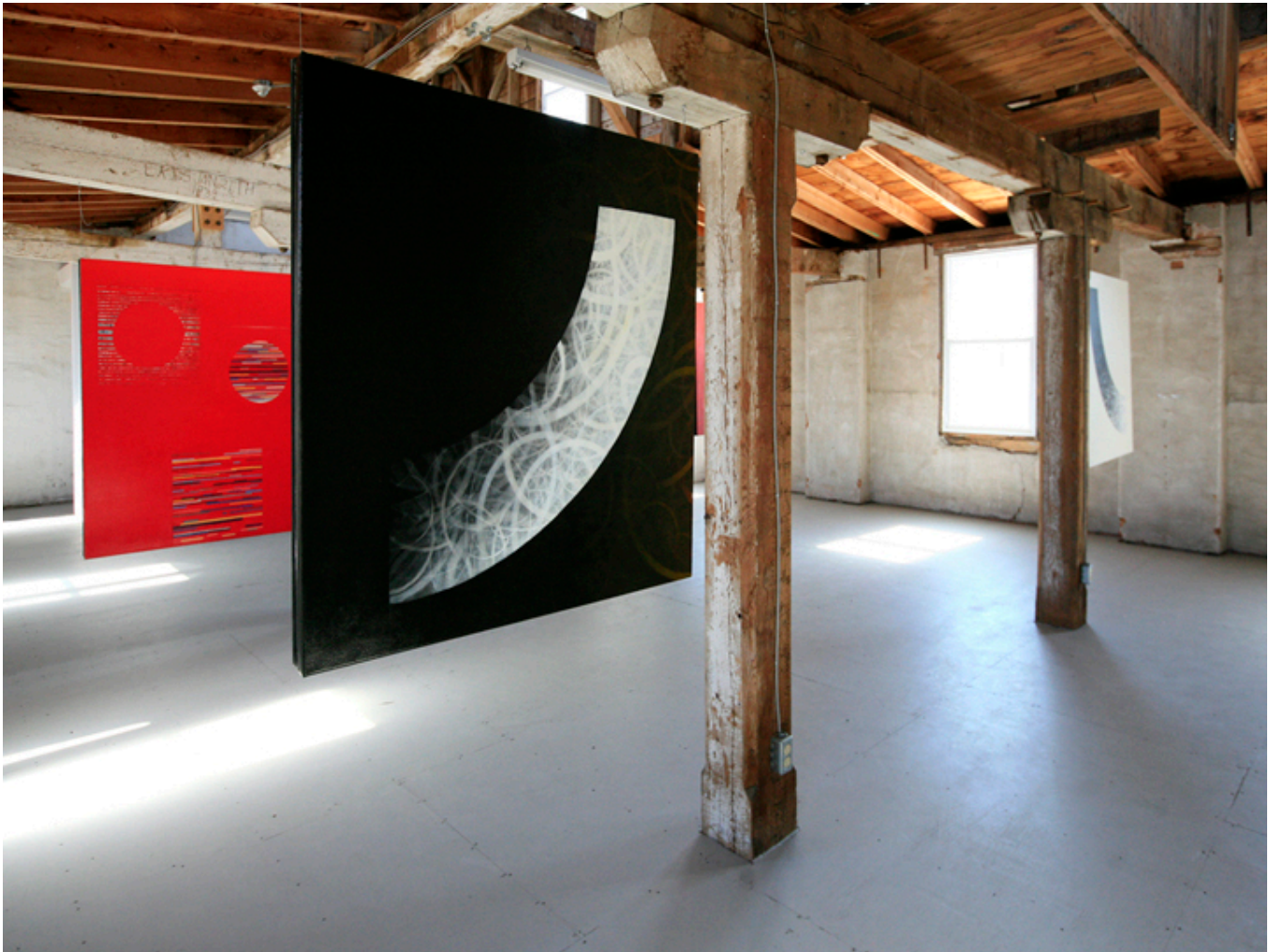
Dermot Wilson

March 12th – April 9th, 2017

Encouraging The
CREATIVE
IMPULSE
In Our Community

Wystawa w Visual Arts Centre of Clarington









Surrealistyczne malarstwo Iwony Dufaj

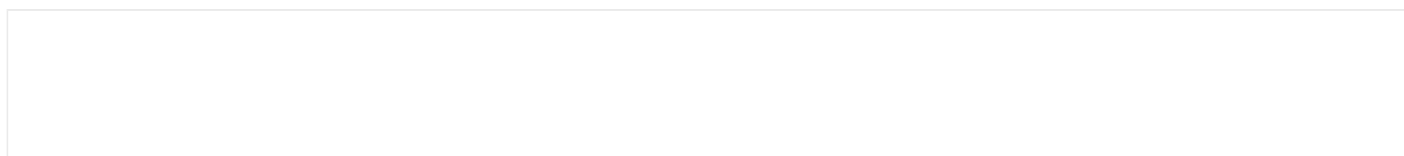


Iwona Dufaj, Healing - 36" x 60" plaster and oil on canvas.

Iwona Dufaj jest kanadyjską artystką, która w swoich obrazach olejnych odkrywa wizualną narrację, przekazując ideały emocjonalnych więzi ludzkiej natury.

Urodziła się w Łodzi. Do Kanady przyjechała w 1982 roku. Po ukończeniu torontońskiej Ontario College of Art and Design University (OCADU) Iwona odnosiła sukcesy w dziedzinie grafiki. Po 16 latach kariery graficznej, postanowiła poświęcić się swojemu prawdziwemu powołaniu i realizować swoje aspiracje malarskie.

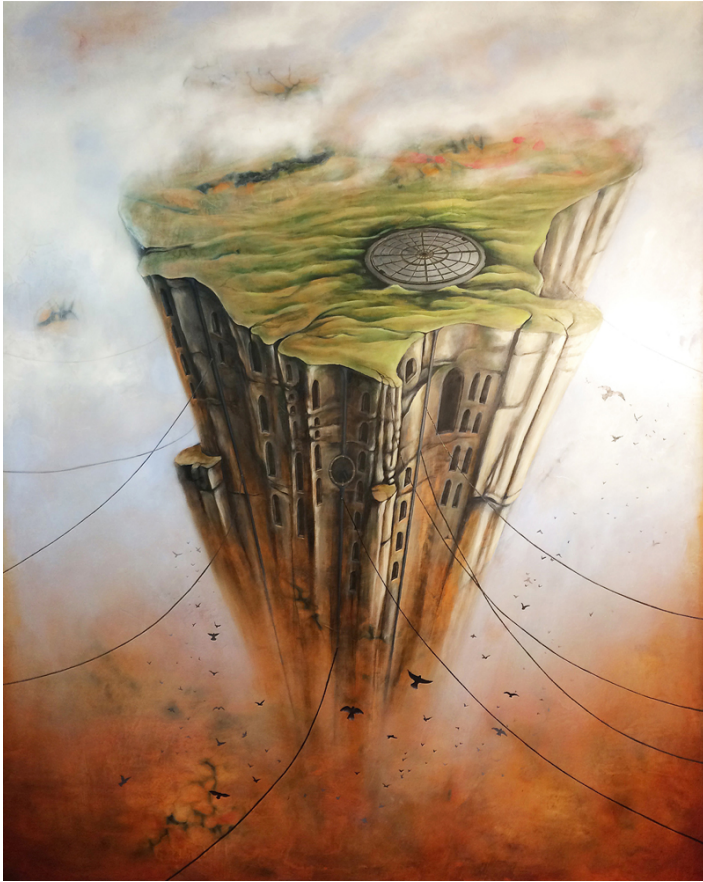
Iwona Dufaj tworzy surrealistyczny alternatywny świat, w którym emocje mogą istnieć bez reperkusji. Pracuje głównie z olejem na płótnie i wielowarstwowym polerowanym gipsem weneckim, stale ulepszając i eksperymentując z techniką, którą opracowała ponad 10 lat temu. Od ponad 20 lat jej prace są wystawiane w galeriach, na wystawach i w zbiorach prywatnych kolekcjonerów, docierając na cały świat.

The image shows a handwritten signature 'I. Dufaj' in black ink, with a horizontal line underneath. To the right of the signature is a black and white fingerprint.

Galeria



Iwona Dufaj, Edge of Sanity - 30"x 40" plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Manhole - 30"x 40" plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, The Rock - 24 x 48_ plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Gallivant - 12" x 24" plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, *Emigration* – 12" x 24"
plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, *The Chase* – 125" x 30" layers of polished Venetian
plaster, pencil and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Rite of Passage (Innocence Lost) - 48" x 48" x 2"
layers of polished Venetian plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Fatum - 48" x 48" x 2" layers of polished Venetian
plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, The Daughter of Woman - 30" x 40" - venetian plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Apart - 36" x 48" plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Pupa - 30" x 60" x 2" layers of polished Venetian plaster and oil on canvas.



Iwona Dufaj, Tree People - 32" x 48" plaster and oil on canvas.