

## ONE GALERIA ARTYKWARIAT I MŁODZI ARTYŚCI

ARTYKWARIAT – poznańska galeria promująca malarstwo i sztukę użytkową XIX-go wieku obchodzi rocznicę swojej działalności. Oficjalne otwarcie galerii miało miejsce 6 maja 2009 roku. W związku z tą rocznicą powstała koncepcja wystawy tematycznej, prezentującej część kolekcji ARTYKWARIATU w połączeniu z pracami młodych twórców – obecnych studentów i absolwentów polskich Akademii Sztuk Pięknych. Zaproszenie współczesnych artystów do wzięcia udziału w projekcie nie jest przypadkowe. Stanowi realizację jednej z idei ARTYKWARIATU, jaką jest łączenie tradycji z nowoczesnością. Motywem przewodnim wystawy stały się wizerunki Kobiet. Temat, którego próby uchwycenia były podejmowane przez artystów na przestrzeni wieków, okazuje się być niewyczerpany i przez to wciąż aktualny. Konfrontacja obrazów z różnych czasów o podobnej tematyce, gdzie bohaterką pozostaje wciąż Ona - patrząca na widza z ram czy odwrócona na zawsze plecami, z nieprzebraną ilością ról i masek, jakie może przybrać - staje się pytaniem o tożsamość Kobiety. Dzięki osadzeniu obrazów w takim kontekście, wystawa stwarza nie tylko możliwość prostej relacji widz – obraz, ale także ujawnia istniejący między pracami dialog, ukazujący różne sposoby postrzegania kobiecości. Warto nadmienić, że większość eksponowanych prac ze zbiorów ARTYKWARIATU namalowana została przez mężczyzn, obrazy współczesne natomiast są autorstwa kobiet. Fakt ten otwiera kolejne pole do rozważań na temat sposobów widzenia tego samego podmiotu przez pryzmat płci.

Wystawa została zatytułowana ONE, gdyż wyraz ten w polskim, jak i różnym od niego angielskim znaczeniu, zamyka refleksję o naturze tematyki ekspozycji, jej wieloznaczności i szerokich horyzontach interpretacyjnych. Nasuwa również myśl, że mimo różnorodności stylistycznej, upływu czasu i rozlicznych możliwości odbioru, sztuka pozostaje zawsze jedna.

Malarstwo portretowe, dzięki pojemności swojej formy, oferuje artystom bogaty repertuar możliwości przedstawienia postaci - od ujęcia skłaniającego się ku stylizacji, do obrazowania bardziej naturalistycznego. Przykładem pierwszego typu mogą być portrety reprezentacyjne (*Hiszpanka*, Anton Ebert, *Portret kobiety*, Szkoła van Mierevela), historyzujące (*Orientalna piękność*, Emil Eisman – Semenowsky), czy prywatne (*Portret Włoszki*, Ludwig Knaus, *Sprzedawczyni pomarańczy*, Adolf



Gustav Gaupp). Wśród ujętych popiersiowo kobiet mieszają się tu spoglądające na widza dumnie panie o wysokim statusie społecznym, podkreślonym pozą i bogactwem stroju, jak i młode dziewczęta patrzące rozmarzonymi, niewidzącymi oczami w nieokreśloną przestrzeń. Portrety takie, jak *Mama* Agaty Nowak czy *Portret babci* Nadii Kotkowskiej, oddają postacie w sposób bardziej werystyczny, upamiętniając najprawdopodobniej realne osoby i nie ukrywając upływu czasu widocznego na twarzach przedstawionych kobiet.

Zupełnie inny, pominięty w omawianych wyżej portretach, aspekt kobiecości ukazują obrazy przedstawiające lolitki o dużych oczach i zmysłowych, wydatnych ustach podkreślających dojrzewającą w nich seksualność. Klasyczny przykład nimfetki, której niewinność podszyta jest wyzywającą erotyką, to *Rudowłosa dziewczyna* Gustave'a Jeana



Jacqueta. Utrzymany w bladuróżowej, ciepłej kolorystyce obraz ukazuje okoloną długimi włosami twarz dziewczyny o miękkich rysach zaznaczonych delikatnym rumieńcem. Jednakże owa dostrzegalna w pierwszym oglądzie niewinność okazuje się grą, dziecięce spojrzenie fikcją, a wszystko to przez pozornie przypadkową niedbałość ubioru. Pasma włosów spływa w dół na dekolt ukazując nagą pierś, uwidaczniającą i akcentującą kobiecość dziewczyny. Melancholijny wzrok rudowłosej staje się zaproszeniem, jej rumieniec - świadomością podjęcia gry z widzem.

Gra z widzem nie musi opierać się jednak tylko na dwuznaczności upozowania modelki. Za ilustrację może posłużyć cykl Agaty Tkaczyk, której lolitki spuszczały oczy, nie będąc gotowymi podjęcia flirtu z obserwatorem. W jednym z obrazów ułożona w dziecięcym łóżeczku dziewczyna zdaje się być zamknięta w nim jak w klatce. Cień krat łóżka pada na jej piersi, przekreślając niejako dojrzewającą kobiecość, a rozmyta twarz ujawnia brak tożsamości i zrozumienia etapu rozwoju jej cielesności i seksualności. To zupełnie nowe spojrzenie na lolitę, jej granicę dzieciństwa i dojrzałości, uwięzienia w ciele, które zmienia się, określając już kobiecość mimo istniejących atrybutów niemowlęctwa.



Ciekawość kobiecości, swoiste testowanie jej na widzu, widoczne na przykładzie obrazu Jacqueta, w lolitkach Tkaczyk zastąpione zostały lękiem przed nią, zaś subtelny, acz celowo wykorzystany element erotyczny, wymieniony na obojętność wobec seksualnej cielesności.

Akty niosą ze sobą niekiedy jeszcze więcej dwuznaczności i wprowadzają widza w grę, której on sam, skupiony na oglądzie obrazu, nie musi być świadomym. Przedstawienia takie, jak *Akt kobiety* J. Durtala, *Kąpiące się nimfy* N. v. Diaza de la Peñy, narzucają widzowi,



poprzez intymność oddanych scen, rolę podglądacza, bezkarnie przyglądającego się zastanym w ramach scenom. Kobieta w akcie Durtala staje się zarówno przedmiotem oglądu widza, jak i niejako usprawiedliwia skupiający się na jej nagości wzrok odbiorcy, sama kontemplując własne wdzięki w lustrze. Najbardziej dobitnym

przykładem męskiego oglądu kobiecego aktu są przedstawienia L. Davida czy przede wszystkim Eugene A. Hofmanna. Na obydwu płótnach kobiety jawią się jako nierealne, idealne istoty, przypominające raczej mitologiczne bóstwa. Ich nagość jest naturalna, nie odczuwają wstydu, jak rumieniąca się lolitka Jacqueta. Postacie męskie z *Targu niewolników* i *Afrodyty z Amorem i Adonisem* wskazują widzowi, w jaki sposób ma podejść do przedstawienia. Mężczyźni ukazani na obrazie, patrząc bez skrępowania na kobiety, stwarzają tym samym odbiorcy komfort oglądu ich ciał. W tym zabiegu widoczne staje się, że obraz jest adresowany dla męskiego widza, a nadawca to malarz mężczyzna. W oglądzie artystki natomiast (Monika Gawarecka) cielesność kobiety zaznaczona została w skrócie kilkoma pociągnięciami pędzla, tworząc jedynie kontur, gdzie zarysu ręki czy włosów możemy się jedynie domyślać. Niemniej ta niemal tektoniczna bryła pozostaje wciąż czytelnym wizerunkiem kobiety. Warto zauważyć, że kobiecość została sprowadzona do niemal sumarycznego wzoru i zaznaczona jedynie trójkątem bielizny i krągłością pośladków.



Wspomniane już wyżej lustro jako nośnik zaspokajania miłości własnej, niezaprzeczalny atrybut kobiety, zostało użyte również w obrazach Eugene'a Verdyen'a, Agnieszki Kajkowskiej i Nadii Kotkowskiej. Niepokojąca i zagadkowa bohaterka *Maskarady*, wyabstrahowana z rzeczywistości, dopiero co oderwana od przegładania się w gładkiej tafli zwierciadła *Kamilla* czy ustawione w antytetycznym układzie anatomiczne szkielety, przywołujące skojarzenie antycznych

Wenus, to uczestniczki zabawy lustrem. Przeplatający się wzajemnie motyw kobiety i zwierciadła staje się tak tematem, jak i medium<sup>1</sup>, tak rekwizytem codziennego użytku, jak i symbolem odnoszącym stale do nowego repertuaru znaczeń.

Kolejnym nieodłącznym aspektem kobiecości jest macierzyństwo. Oczywistość roli, jaka przypisana została kobiecie, szczególnie uderza w pracy Karoliny Kowalskiej. Artystka



bez idealizacji oddała codzienny, jakich wiele w rodzinnych albumach, wizerunek matki i dziecka uchwyconych na wspólnym spacerze. Bohaterka Kowalskiej to zwyczajna kobieta niepretendująca do miana sztucznie uśmiechniętej modelki stylizowanego portretu. Zespolona z dziecięcym wózkiem, zarówno

poprzez sugerowany fizyczny dotyk, ale także i środki malarskie, ukazuje codzienność i organiczność powierzanej jej roli. Inaczej do tematu podszedł Emile Gastemans w obrazie *Hiszpańska rodzina pod Ávilą*, gdzie grupa kobiet i dzieci wspólnie siedzących pod drzewem u bram hiszpańskiego miasta, nasuwa widzowi skojarzenie z przedstawieniami o tematyce sakralnej. Sposób budowania planów i kompozycji, strój i upozowanie centralnej postaci niesie ze sobą asocjacje Świętej Rodziny, a nie świeckie przedstawienie matki i dziecka, jakie



podpowiada pierwszy ogląd płótna. Ikonograficzne odwołania do tradycji przedstawień maryjnych widoczne u Gastemansa, w kontekście macierzyństwa zastosowała także Paulina Maksjan. Artystka w swoim tryptyku sięga do ikonografii przedstawień Matki Bożej zwanych *Znamienije*, ikon ukazujących Maryję z postacią Chrystusa zamkniętego w medalionie umieszczonym na wysokości łona lub piersi.

Temat swatów (*Scena w salonie*, Jean Carolus)

czy motyw zalotów (*Grający na mandolinie*, Christian Meyer Ross), to dalsza odsłona aspektów kobiecości, jednak wydaje się on mało aktualny dla współczesnego artysty. Przedstawiona na obrazie Rossa kobieta po raz kolejny kokietuje odbiorcę. Zasłaniając uszy, nie chcąc słyszeć gry swojego adoratora, zwraca pełne porozumienia spojrzenie w stronę widza. Relacja kobieta-męczyzna zyskuje nowy wymiar we współczesnych obrazach, w których uciekająca spod męskiej jurysdykcji kobieta, odcina się od niego tak mentalnie

---

<sup>1</sup> W *Lustrze* Agnieszka Kajkowska użyła srebrnego, lustrzanego papieru działającego jak tafla zwierciadła, w którym rzeczywiście można się przejrzeć.



(*Układ*, Agnieszka Kajkowska,), jak i fizycznie (*Bez tytułu*, Karolina Kowalska). Obraz *Układ* jednak, wpisujący się w komiksową formę ilustrującą rozwój konwersacji czy myśli przedstawionych bohaterów, pozostawia niedopowiedzenie. Czy ostatnie słowo należy do mężczyzny? Zawieszony, symultaniczny dialog drugiego dolnego kadru wciąż trwa, nie mogąc się doczekać kontynuacji na niebieskim tle prawej części pola obrazowego. Jakie słowa padną? Czy jednak są to

tylko myśli?

Nic nie może zostać dopowiedziane, obrazy milczą, podejmując z widzem wciąż swoją grę i tocząc nieprzerwanie między sobą niekończący się dialog. Zestawienie ich w formie wystawy niesie nowe i aktualne, przez obecność współczesnych odbiorców, znaczenia. Kim są ONE? Czy naprawdę tak jasna i znana jest ich tożsamość?

Anna Szulczewska