

AUTOPORTRET ZWIELOKROTNIONY

NAPISAĆ CIAŁO. NIE SKÓRĘ, MIĘŚNIE, KOŚCI, NERWY,
LE CZ RESZTĘ: ZGRZEBNE, WŁÓKNISTE, KOSMATE,
POSTRZĘPIONE „COŚ”,
PELERYNĘ KLAUNA.

Roland Barthes / Roland Barthes

EXIST

Aparat fotograficzny był dla mnie od początku narzędziem, które może najszybciej zapisywać stany emocjonalne. Mały i poręczny, noszony zawsze, towarzyszy w zdarzeniach mogących być odpowiednio zarejestrowanymi. Jak sejsmograf, odbiera drgania rzeczywistości, zapisując je w obrazie. Fotografia zatem stała się dla mnie – wykształconego grafika – podstawowym medium. Jej sygestywna wiarygodność, siła komunikatu ale i pole do eksperymentu z obrazem, skutecznie zastąpiły inne środki ekspresji twórczej.

Jedne z pierwszych fotografii dotyczą zagadnień związanych z ujawnianiem czy wizualizowaniem stanów niepokoju / emocji. Podejmowałem próby badania, na ile medium jest w stanie przenosić takie amplitudy energetyczne. Jest to seria zdjęć lasu w łagiewnikach wykonanych z użyciem transfokacji obiektywu, w trakcie naświetlania klatki. Seria prac składa się z 12 zdjęć. Odbitki zostały wykonane w 3 różnych wersjach, na papierze, płótnie fotograficznym oraz w wersji reprograficznej. Przetrwiała jedynie wersja pierwsza, na papierze.

LAS JEST NATURALNĄ GĘSTOŚCIĄ FORM.

JEST ŹRÓDŁEM TAK CISZY JAK I NIEPOKOJU.

PODKREŚLA I SUBLIMUJE JEDNOSTKOWOŚĆ I OSAMOTNIENIE.

JEST MIEJSCEM ODOŚOBNIENIA, NATURALNĄ KRYJÓWKĄ.

POZWALA SIĘ ZAGUBIĆ. DEZAKTYWUJE CZAS.

ZNIEWALA, GŁĘBOKO PORUSZA.

- 2 | Do jednej z pierwszych indywidualnych wystaw, gdzie pokazywałem te zdjęcia został wydany katalog z krótkim tekstem własnym:

„LĘK EGZYSTENCJALNY” JEST BYĆ MOŻE JEDYNYM OBECNIE

ŹRÓDŁEM POZNANIA SIEBIE W KONTEKŚCIE ŚWIATA

I STYMULATOREM TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ,

BEDĄC JEDNOCZEŚNIE STANEM METAFIZYCZNYM.

„EXIST”, Mała Galeria, CSW / ZPAF, Warszawa, 1992 r.

Prace pokazywane były wcześniej na wystawie indywidualnej:

– „Retrospekcje–Introspekcje”, Galeria FF, Łódź, 1991 r.

– „Adrenalina”, BWA Galeria Arsenał, Białystok, 1992 r.



Seria 12 fotografii czarno-białych na papierze, 30 × 40 cm, 1988 r.







TRANSGRESJA



Kolejne, wczesne prace są poszukiwaniem pozastandardowych form związanych z ekspozycją ciała człowieka. To często multiekspozycje, będące próbą zainscenizowania anomalii czy hybryd cielesnych. Sądzę, że paradoksalnie są podświadomym wówczas poszukiwaniem aksjomatu cielesnego, określenia granicy i możliwości medium w tym zakresie. Są zapisem transgresji.

Interesowały mnie efekty, jakie następują w trakcie swobodnego traktowania dostępu do ciała, jego defektowania, ale i upiększania, porządkowania, cyzelowania detalu.

ZAWSZE PRACOWAŁEM JEDYNIE NA WŁASNYM CIELE, WYCHODZĄC Z PRAGMATYCZNEGO ZAŁOŻENIA, ŻE MAM SIEBIE ZAWSZE POD RĘKĄ I NIE MUSZĘ SIĘ KRĘPOWAĆ ANI ODPOWIAĆ ZA EWENTUALNE PORĄŻKI CZY NARUSZENIA. JESTEM SAM W SOBIE I DLA SIEBIE. JESTEM SOBĄ W DWÓJNASÓB.

Zaświetliłem w tamtym czasie setki metrów taśmy filmowej, wykonałem dziesiątki szkiców i rysunków, które zaginęły w trakcie 11 przeprowadzek. Pozostały negatywy, będące wstępem do późniejszej serii „Kondycja Ludzka”.

Wybrane wystawy:

- „Retrospekcje – Inrospekcje”, Galeria FF, Łódź, 1991 r.
- „23e Salon International d’Art Photographique”, Macon, Francja, 1992 r.
- „Konstelacja”, Wystawa Polskiej Fotografii, Galeria FF, Łódź, Instytut Kultury Polskiej, Berlin, Niemcy, 1993 r.
- „CHIMAERA”, Współczesna Fotografia Artystyczna Centralnej Europy [Contemporary Artistic Photography of Central Europe], Staatliche Galerie Moritzbourg, Halle, Niemcy, 1997 r.
- Uśpiony Kapitał, Fotografia XX w. z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego, Muzeum Pałac w Wilanowie, 2010 r.

Serie fotografii czarno-białych na papierze, 30 × 30, 30 × 40 cm, 1988 r.



| 7





8 |





| 9





KATABASIS / COLLEGIUM ANATOMICUM

Z końcem 1988 roku, wiedziony instynktem i w poszukiwaniu „złotego motywu”, wszedłem do Collegium Anatomicum Akademii Medycznej w Łodzi. Zobaczyłem ludzkie preparaty, służące studentom do nauki anatomii prawidłowej.

NIGDY WCZESNIEJ NIE DOZNAŁEM TAK SILNEGO LŚNIENIA EGZYSTENCJALNEJ REPREZENTACJI, W HUMANISTYCZNEJ A ZARAZEM METAFORYCZNEJ FORMULE. ŻADNA FORMA BYTU NIE WNIKNĘŁA TAK BRUTALNIE ALE I GŁĘBOKO W MOJĄ ŚWIADOMOŚĆ.

Zrozumiałem wtedy, że inne motywy nie dorównają mu powagą, istotnością i siłą.

Stare, drewniane gabloty, w których osadzone zostały szklane sarkofagi wypełnione formaliną, stoją w szeregach, lśnią odbitym światłem z lamp i okien. Wewnątrz wiszące w charakterystycznym podwieszeniu – ludzie, ich powtórki, skafandry, jak zdjęte i porzucone dla innego wyzwania. Na półkach pod ścianami wielkie stoje z wypreparowaną głową, noworodkiem lub kończyną. Ci wszyscy ludzie zatrzymani w roli człowieka pozostawili swoje kostiumy lecz nie zniknęli. Teatr anatomikum. Niewypowiedziana cisza, a jednocześnie meta-obecność tych ludzkich odniesień jest eksplozją sensów i reakcji tańcuchowych najgłębszych refleksji. Nie sposób wyjść z takiego miejsca tym samym człowiekiem.

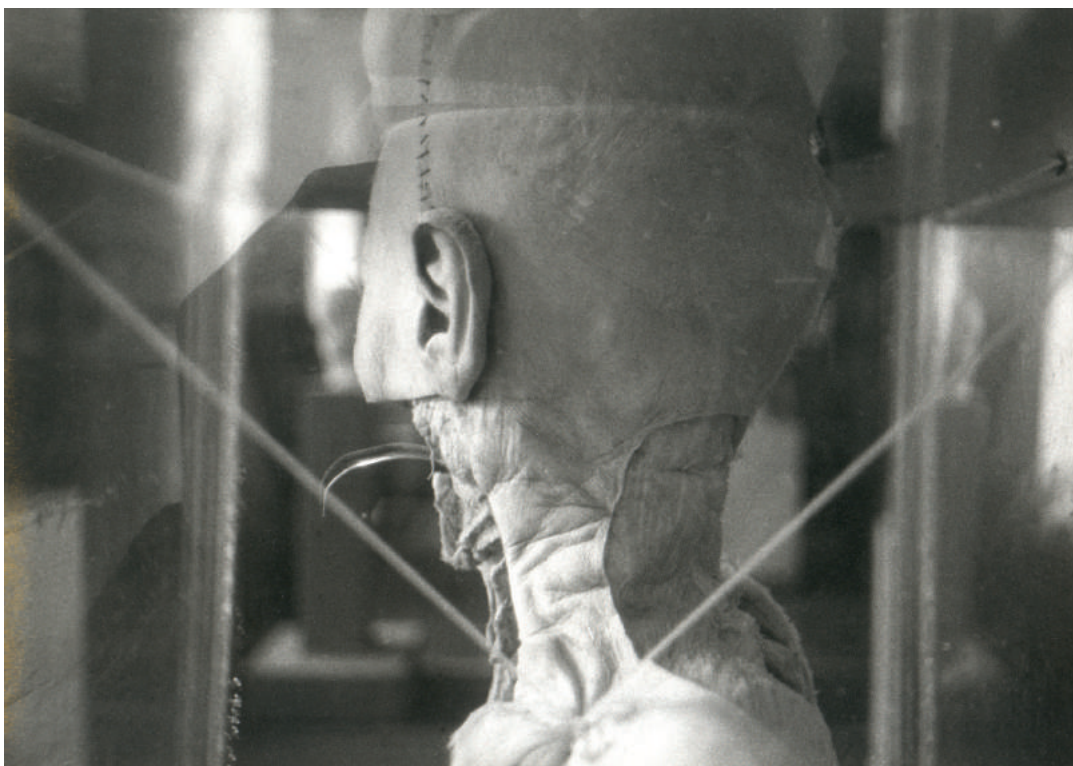
Wykonałem tam dwie sesje fotograficzne. Za drugim razem wykorzystałem odbicia w szybach gablot, będące łącznikiem tych motywów ze światem zewnętrznym. Ostatnim zdjęciem jest autoportret, odbicie w gablocie z preparatami faz płodów ludzkich.

Cykl Collegium Anatomicum doczekał się kilku tekstów analitycznych oraz brał udział w istotnych dla mnie wystawach:

- „EXIST”, Mała Galeria CSW / ZPAF, Warszawa, 1992 r.
- „Kondycja 3” Galeria Krytyków Sztuki Pokaz, Warszawa, 1994 r.
- „Ponowoczesność i życie wieczne”, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2007 r.
- „Medium...Post...Mortem...”, Centre Wallon d’Art Contemporain, La Châtaigneraie, Liege, Belgia; Muzeum Narodowe w Szczecinie; Galeria Klimy Boheńskiej, Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 2007–8r.
- „Oh no, not sex and death again!”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2010r.

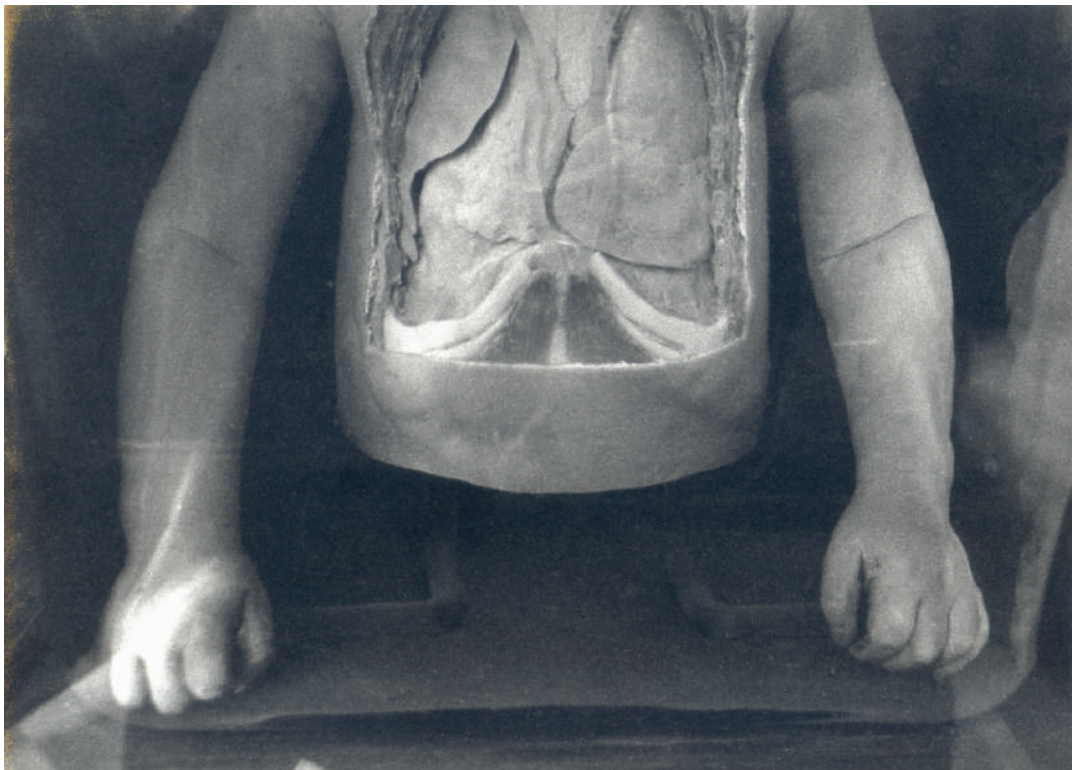
Cykl fotografii czarno-białych „Collegium Anatomicum”, format zmienny, 1988–1989 r.







| 13



Idea przygotowywanej wystawy powstała na styku obserwacji współczesnej praktyki artystycznej i teoretycznej refleksji poświęconej kardynalnej dla człowieka kwestii – śmierci. Celem wystawy jest prezentacja prac artystów, którzy w swojej twórczości podejmują problem kondycji człowieka jako istoty zdeterminowanej przez tragiczne spotkanie fizycznego bytu skazanego na klęskę z nieskończonością, jaka przysługuje życiu duchowemu człowieka. Zaproszenie do udziału w wystawie skierowane zostało do twórców, którzy dotykają tej kwestii z głębokim namysłem, a często także budzącą podziw odwagą, wbrew obecnie panującym kulturowym konwencjom, które prawdę ludzką czynią niewidzialną i niewypowiedzianą, a filozoficzną refleksję nad nią spychają na margines.

Europejska myśl filozoficzna na przestrzeni stuleci wielokrotnie przypominała, że cokolwiek się w życiu ludzkim liczy, jest ważne dlatego, że życie ludzkie ma kres i że ludzie o tym wiedzą. Cała kultura, jaką znamy i bez której nie wyobrażamy sobie sensownego życia – sztuka, polityka, nauka i technika zaczęła się od uzmysłowienia tej dramatycznej konieczności. To właśnie nieubtana nieuchronność śmierci sprawiała, że tak atrakcyjna stawała się myśl o nieśmiertelności. Przekształcała też marzenie o życiu wiecznym w ogromną siłę, w impuls do twórczych działań. Aby marzenie przekuć w rzeczywistość, trzeba strategii i działania. I dzieje ludzkości pełne są takich starań. Nieśmiertelność jednostki mogła ziścić się w przetrwaniu (czyli nieśmiertelności) zbiorowości (Religii, Sprawy, Partii itp.) lub w pamięci potomnych o czynach z dowolnej dziedziny – wojny, filozofii, nauki, sztuki. Śmierć postrzegana była jako etap, przejście do innego życia i w ten sposób „obtaskawiana”. Tego uczyły filozofia i sztuka.

Eschatologia chrześcijańska i jawna obecność śmierci w kulturze europejskiej ulega przekształceniu wraz z nadejściem nowoczesności. Nowoczesny humanizm usiłował zastąpić Boga człowiekiem, którego ustawił w centrum stworzenia. Ambicją było ustanowienie ludzkiego porządku na ziemi – opartego na woli i rozumie. Okazało się jednak w praktyce dziejowej, że wola humanistów podlegała radykalnej atrofii. W świecie budowanym na obietnicy uwolnienia ludzkich sił twórczych od wszelkiego naturalnego i nienaturalnego skrępowania, nieuchronność śmierci biologicznej była najbardziej niebezpiecznym, bo najtrudniejszym do objaśnienia i odparcia, zagrożeniem dla wiarygodności owej obietnicy – a więc godziła wprost w fundament ludzkiego świata.

Jak zauważa Zygmunt Bauman – zgodnie z duchem nowoczesnej praktyki, w której wielkie i trudne do załatwienia sprawy dzieli się z reguły na liczne, drobne, ale za to możliwe do uchwycenia problemy, przerażającą w swej bezwzględności kwestię biologicznej śmierci w XX stuleciu zdekonstruowano na mnóstwo niewielkich zadań i kłopotów wypełniających całe ludzkie życie. Nowoczesność nie zniósła śmierci, przyniosła jednak olbrzymi postęp w sztuce zwalczania każdej znanej przyczyny zgonu z osobna. Dziś zajęci na co dzień pilnym przestrzeganiem niezliczonych zakazów i nakazów temu służących, zastana-

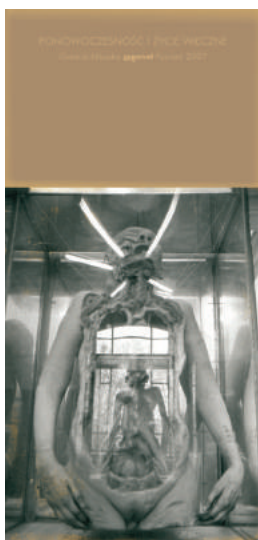
wiamy się coraz mniej nad daremnością naszych wysiłków. W następstwie wspomnianej dekonstrukcji śmierć znikła z ludzkiego pola widzenia.

Obecnie za wszelką cenę chcemy przechytrzyć naturę, podeptać jej prawa. Powoli, ale konsekwentnie odbierane jest naturze jej panowanie nad cielesnością. Niedawno światowe dzienniki podały, że po wielu próbach sklonowano ludzki embrion. Najczęściej mówi się, że medycynie i genetyce (transplantacje, inżynieria genetyczna) chodzi o zachowanie zdrowia, pokonanie nieuleczalnych chorób, oddalenie momentu śmierci. Jednak autorytety medyczne, szczególnie z obszaru inżynierii genetycznej (jak chociażby profesor Bernard Debre) nieśmiało, ale jednak wypowiadają to magiczne słowo – nieśmiertelność. Po cóż umierać i zmartwychwstawać, kiedy coraz bliższa wydaje się „świecka” nieśmiertelność? W zlaicyzowanym świecie być może przyszedł czas na nieśmiertelność bez Boga – wieczne życie ciała.

Osiągnięcia i potencjał medycyny i biotechniki obiecują realistyczną jak nigdy dotąd możliwość biologicznej nieśmiertelności zaś kultura na użytek masowy łagodzi lęk przed śmiercią. Po pierwsze usuwa z pola widzenia, na ile się da, śmierć osób najbliższych, czyli tę, która każe najdotkliwiej przeżyć fakt skończoności ludzkiego życia (umiera się nie w otoczeniu najbliższych, lecz w wyspecjalizowanych placówkach, tłumi się publiczne objawy żałoby, a smutek poddaje terapii). Człowiek współczesny starannie eliminuje ze swej realnej codzienności śmierć naturalną, zamyka ją wstydliwie w szpitalach i hospicjach, wyręcza się płatnymi usługami pogrzebowymi, a równocześnie fascynuje się ekranowymi obrazami śmierci nagłej, nienaturalnej, odległej i wyreżyserowanej. Nie ma w naszym życiu miejsca na obraz zwykłej śmierci, jaka dotyczy każdego, lecz z drugiej strony śmierć na ekranie jest codziennością. Ostatecznie banalizuje się ona przez częstotliwość jej widoków, a jej obrazy na przemian narzucają się i wymazują. Niegdyś śmierć publicznie pokazywana miała oświecać i pouczać... Dzisiaj stała się zdarzeniem medialnym, wyzwalającym ulotne emocje widzów (Georges Balandier). Już nie jest wyjątkowym w swym tragizmie zdarzeniem, lecz jednym z wielu aspektów codzienności, niezauważalnym w swej trywialnej, powszechnej oczywistości. A śmierć tak zbanalizowana rzadko kiedy wprawia w zamyślenie i traci moc wywoływania głębokich wzruszeń. Jej groza rozwadnia się i wątleje we wszechobecności zjawiska. Śmierć jest myślowo nieobecna przez nadmiar swej natrętnej zmysłowej widoczności, pozbawiona wagi przez swą wszechdobylskość, niedostępszalna wśród ogłuszającego hałasu, który czyni.

Świadomość śmiertelności jest specyficznie ludzką tragedią. Była też ona źródłem specyficznie ludzkiej glorii i natchnieniem najwspanialszych ludzkich osiągnięć. W dziejach sztuki europejskiej była jednym z najważniejszych tematów, z jakim mierzyli się artyści. Schopenhauer twierdził, że filozofować można tylko wobec śmierci; uważał, że sztuka jest antycypacją śmierci, główną inspiracją filozofa i artysty. Zgadzam się z twierdzeniem, że sztuka jest zwierciadłem czasu, w którym powstaje. A na

podstawie spotkań z pracami artystów zaproszonych do udziału w wystawie uważam, że także sztuka współczesna pozostaje obszarem namysłu, sposobem ujawniania najważniejszych kwestii. To, w jaki sposób artyści podejmują refleksje na temat paradoksu egzystencjalnego bezsensu i duchowego sensu ludzkiego istnienia jest zarazem pytaniem o kondycję duchową człowieka żyjącego tutaj, w tej części Europy, w tych właśnie czasach. Pytaniem o świadomość naszego człowieczeństwa.



Do udziału w wystawie zaproszonych zostało grono artystów, z których każdy dotyka różnych aspektów problemu:

- Grzegorz Bednarski
- Marek Chlanda
- Zuzanna Janin
- Grzegorz Kłaman
- Konrad Kuzyszyn
- Angelika Markul
- Agata Michowska
- Jacek Sempoliński
- Tomasz Struk
- Andrzej Szewczyk

Zofia Starikiewicz,
tekst do wystawy „Ponowoczesność i życie wieczne”, Galeria Miejska

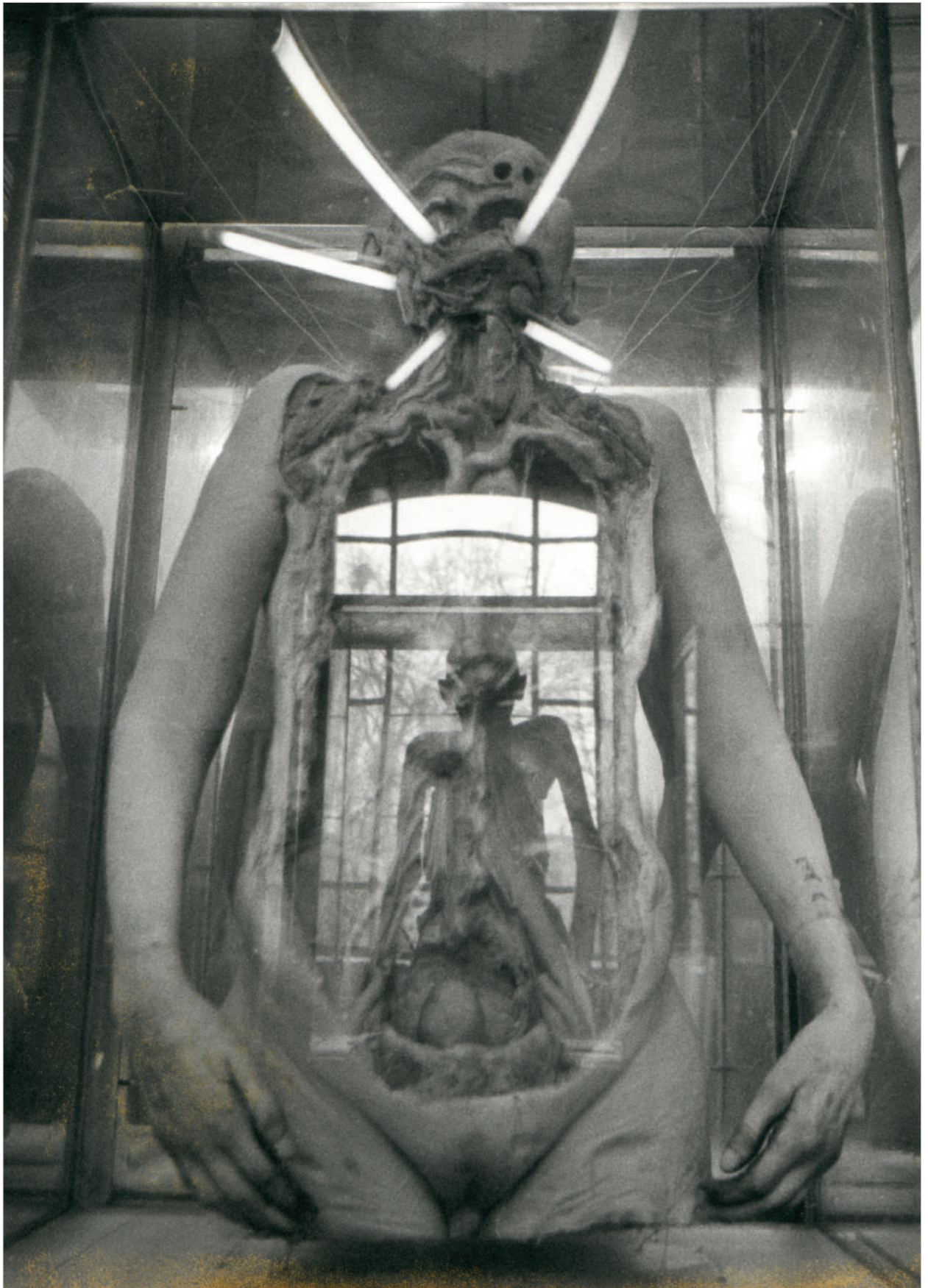
| 15

Obrazowanie, zwłaszcza zaś wizualizacja fotograficzna ciała martwego, odrzuconego i wypartego jako obiekt, jest ścieraniem się z opresją kulturowego tabu, którego nie jest w stanie znieść nawet tak naznaczona i limitowana przestrzeń, jak galeria sztuki. „Te obrazy – komentował Kuzyszyn – za mocno bolały. Bolą do dzisiaj”. Jakkolwiek na planie referencjalnym mamy tutaj reprezentację przechodniości materii, artyście zależało na osiągnięciu ikony ahistorycznej i synchronicznej. Stąd w instalacjach tych pojawiają się często całe zestawy zdjęć egzemplifikujących pewien substancjonalny constans, czy – jak wyraził się ich autor – „skraplanie istnienia”.

Roman Lewandowski









18 | Twórczość Konrada Kuzyszyna od wielu lat koncentruje się na problematyce uwikłania człowieka w konstruowanie sensu w przestrzeni czasu i mitu. Jakkolwiek rzeczywistość istnieje niezależnie od naszych sensotwórczych procedur, nie potrafimy się przecież obejść bez znaku i bez generowania znaczeń. Ta potrzeba uobecniania tego, co faktycznie jest czystą nieobecnością (bo stanowi ledwie konceptualną nadbudowę realności) jest fundamentalną i intuicyjną potrzebą każdego człowieka. Pragniemy bowiem nie tylko opisać, ale również zinterpretować otaczający nas świat. To zaś często niesie za sobą potrzebę przemnażania bytów...

W tym kontekście Kuzyszyn jest – jak mi się wydaje – artystą niezwykle ascetycznym, bo przecież większość jego prac to dzieła, które nie powołują nowych światów, ale raczej odślawiają bądź rozcinają skalpelem światła to, co umyka na co dzień naszej refleksji. Autor Collegium Anatomicum ma dogłębną świadomość tego, że z pożądania i nieumiarkowania ratio płyną wszystkie „teksty” rozpacz i rozkoszy. Stąd jego prace są raczej komplementem (bo komplementują i afirmują bycie) niż suplementem (bowiem nie zawiązują nowych fantazmatycznych węzłów).

Fotografie z cyklu Collegium Anatomicum są prawdziwym wstrząsem i rewanżem na świetle reprezentacji. Kuzyszyn nie multiplikuje obrazów, ale przeciwnie – obnaża świat przedstawienia. Ono przecież stanowi uzasadnienie i wykładnię interpretacyjną instytucji, które legitymizują i dystrybuują wiedzę. Artysta stawia tu w nawias dyskurs kliniczny i figurę

akademii, a zatem podważa instytucje i ich język przykrawający cielesność do reguł i pojęć anatomii czy patologii. Należy pamiętać, że taka instytucjonalna redukcja jest jednocześnie uzurpacją prawa do dystrybuowania jedyne go słusznego „obrazu” ciała. W jej rezultacie odebranie intymności i tajemnicy staje się negacją tego, co w nas najbardziej podmiotowe i indywidualne.

Znaczna część artystycznego dorobku Kuzyszyna to estetyczne repetytorium i filozoficzne konwersatorium na temat ograniczeń i nietrwałości ciała, którym przeciwstawiona jest bezgraniczność idei związanych z potencjałem, jaki wyzwala nasza cielesność. Tym samym artysta ściera się z opresją wszelkich kulturowych tabu, które naniesiono przez stulecia na ciało i jego wizerunek. Nie możemy zapominać, że ciało – niczym corpus delicti – zawsze w kulturze zachodniej było (i jest) postrzegane przez pryzmat rozszczepiający je na dychotomię: „duch” vs mięsność. Ta poniekąd wymuszona dialektyka stała się przyczynkiem cywilizacyjnych traum i tego, co za Julią Kristevą – określa się dzisiaj jako przedmiot wyparcia (abject). Tymczasem Kuzyszyn w swoich pracach poszukuje esencjonalizmu i metafizycznego constansu, co uwypuklone jest m.in. poprzez artykulację i dominantę światła. Jego transmisyjna funkcja ma dla dzieła Kuzyszyna charakter konstrukcyjny i metaforyczny.

Egzemplaryczna w tym kontekście jest instalacja przestrzenna Wnętrze. Architektura tej pracy jest właśnie zdeterminowana przez bipolarny podział, który poczynszy od Greków zdaje się wieść kulturowy prymat. Podział na podmiot i przedmiot, a zatem na Wnętrze, które sugeruje Zewnątrz, w tej pracy w sposób szczególnie przejmujący zostaje ujawniony i boleśnie zdekonstruowany. Warto jednak zwrócić uwagę, że równocześnie Kuzyszyn dezawuuje iluzoryczność wszelkiej dialektyki. Zewnątrz po raz kolejny – a pisał już o tym szerzej Michel Foucault – okazuje się kieszenią Wnętrza.

Istotnym aspektem tej pracy jest także transmisja „obrazu”. Wszelkie nasze intelektualne operacje nie mogą się przecież obejść bez wizualnej egzemplifikacji. Tę symboliczną emisję ludzkiej myśli widać już na słynnym obrazie Caravaggia „Święty Hieronim piszący”, gdzie najważniejsze wątki są zadziergnięte pomiędzy głową portretowanego i czaszką na pulpicie. Na ich osi znajdują się karty otwartej Księgi oraz białe płótno. Praca Kuzyszyna koresponduje z tą historyczną kliszą, ale jednocześnie jest już ona niezwykle uwspółcześnioną wersją takiego przekazu. Płótno u Kuzyszyna może być równocześnie całunem (ikoną emitującą treści pozaobrazowe) i medium wskazującym na siebie i wynoszącym rangę samego przekazu. Komunikacja odbywa się w obiegu zamkniętym, a uaktywnia i zarazem symbolizuje ją światło – dosłowne i metaforyczne. Artysta w swojej instalacji Wnętrze tworzy coś w rodzaju symulacji krwiobiegu, który żywi ciało oraz myśl. Paradoksalnie – ożywianie cielesności oraz umysłu odbywa się tutaj poprzez kontemplację elementów kontekstualnie powiązanych ze śmiercią. W tym sensie realizacja ta może przypominać popularną w XVII i XVIII stuleciu dekorację katafalku w czasie uroczystości pogrzebowych, zwaną „castrum doloris” (zamek

boleści). U Kuzyszyna takim rekwizytem staje się czaszka i z tej też dominującej w kulturze figury konstruuje on wizerunek nieobecności. Czaszka z jednej strony prezentuje stan bycia, a z drugiej – reprezentuje zmienność bycia, którego jest „niechcianym” wizerunkiem. Mimo tej awersji, co najbardziej zaskakujące, kultura potrzebuje i ustawicznie odnawia monidła śmierci. One bowiem sankcjonują reguły bycia, a przecież trudno żyć bez idei i ich ornamentów. Dlatego też idolatrię oddziela tylko jeden szczebel od ideolatrii.

Instalacja Kuzyszyna „Wnętrze” uzmystawia, jak bardzo świat reprezentacji jest błogostawieństwem i przekleństwem umysłu rojącego podziały w świecie, o którym fizyka kwantowa już dawno orzekła, że jest wolny od wszelkich granic. Co więcej – tworzone przez nas mapy represjonują nasze widzenie i każą nam przykrawać je do rzeczywistości. W istocie chodzi o to, że tworząc kartografię i nanosząc Wejścia oraz Wyjścia, staramy się opisać (i niekiedy „poprawić”) świat, podczas gdy de facto wszystkie linie graniczne są nie z tego (czyli z tekstualnego albo konceptualnego) świata. Podział na podmiot i przedmiot jest iluzją dawnej fizyki Newtona, która po Einsteinie i Heisenbergu zaczęła obrazować kosmos jako zespół relacji i zdarzeń, albo – jak napisał był Whitehead – jako „bezsztwową szatę wszechświata”. Prace Konrada Kuzyszyna nie weryfikują terytoriów ani nawet nie wykreślają nowych map. Artysta jedynie (i aż) tropi pęknięcia „ducha” symetrii w tych dyskursach, które już istnieją. Z tej tektoniki bierze się nasza ludzka kondycja. Sztuka zaś tylko rozparcelowuje jej traumy i afirmacje.



| 19

Roman Lewandowski 2006.

Tekst z katalogu wystawy „Ponowoczesność i życie wieczne”, Galeria Arsenat, Poznań, 2007 r.



KONDYCJA LUDZKA



TEN AUTOPORTRET TO FOTOGRAFICZNA WYLINKA.
JEST STANEM RZECZY W CIELESNYM SKAFANDRZE
I ŚWIADECTWEM PRÓBY WYCHODZENIA ZEŃ.
OBRAZUJE MOJAŻŃ.

20 | Motywy z Collegium Anatomicum długo nie pozwalały się otrząsnąć. Jedyną reakcją jaką mogłem z siebie wydobyć było zwrócenie się ku własnej figurze. Fotografowanie swojego „kostiumu”, owego mięsnego skafadra, przywracało mi ponownie wiarę w sens mojej pracy. Na przelocie 1988–89 roku rozpocząłem cykl autoportretów pod tytułem „Kondycja Ludzka”. Są to fotografie wykonane za pomocą nasadki optycznej, powodującej potrójność obrazu. Wynikające z tego konsekwencje formalne bardzo mnie zaskoczyły. Obraz stał się przez swoją irrealność bardziej znośny, jakby właściwszy. Nasycił się intensywnością wyrazu. Poszukiwałem czynników, potęgujących nieracjonalność i pozarealność w autoportrecie. Intuicyjnie wyczuwałem w tym działaniu interesującą drogę, która potem zawiodła mnie w stronę obiektu i ruchomego obrazu. Powstały zdjęcia różnych póz, które metaforycznie wyrażają „próby wyjścia z własnego ciała”, jak opisała to Jolanta Ciesielska. Cykl zdjęć „Kondycja” liczył kilkadziesiąt wariantów. Niektóre fotografie były przeze mnie preparowane, by wzmocnić odrealnioną warstwę komunikatu. Pod zdjęciami na ostatniej wystawie z Kolekcji Grażyny Kulczyk umieściłem podpis rozpoczynający ten rozdział.

Prace znajdują się w Kolekcji Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Łodzi i Białymstoku, Kolekcji Cezarego Pieczyńskiego, Kolekcji Grażyny Kulczyk oraz kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Wystawiane były między innymi indywidualnie:

- „Kondycja 3”, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa, 1994r.
- „Rezultaty”, Mała Galeria CSW/ZPAF, Warszawa, 1996r.
- „Potencjały”, Galeria Platan, Budapeszt, Węgry, 2003r.
- „Konrad Kuzyszyn”, Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk, 2004r.

Wybrane wystawy grupowe:

- „Konstelacja”, Wystawa Polskiej Fotografii, Galeria FF, Łódź, Instytut Kultury Polskiej, Berlin, Niemcy, 1993r
- „Punkty odniesienia”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, Instytut Kultury Polskiej, Budapeszt, Węgry
- Status Quo, CRP, Orońsko, Muzeum Narodowe, Warszawa, 1996r.
- „CHIMAERA”, Współczesna Fotografia Artystyczna Centralnej Europy, Staatliche Galerie Moritzbourg, Halle, Niemcy, 1997r.
- „Person / Zeit / Raum – Fotografie aus Polen”, Rupertinum, Salzburg, Austria, 2002r.
- Fragmentaryczna Identyfikacja [Pieces of Identity], Apolonia Space, Strasbourg, France, 2004r.
- Uśpiony Kapitał, Fotografia XX w. z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego, Muzeum Pałac w Wilanowie, 2010r.
- „Tożsamość / Identity”, Fotografia z kolekcji Grażyny Kulczyk, Art Station Foundation Gallery, Poznań, 2011r.

Cykl fotografii czarno-białych na papierze, 18 × 24 cm, 24 × 30 cm,
1988–89 r.



UCIEC Z WŁASNEGO CIAŁA

(o ostatnich fotografiach KONRADA KUZYSZYNA)

Utrata dotychczasowej kondycji pobudza myślenie o procesach kierujących życiem. Implikuje zachowania będące czymś w rodzaju przewencji. Skłania do myślenia w kategoriach ponadczasowych, a nie momentalnych. Medytacja i ćwiczenia yogi, samoobserwacja – wszystko to ma na celu odnalezienie siły i równowagi, jaśniejsze określenie relacji względem trapiących nas problemów wewnętrznych, jak i rozpościerającego się na zewnątrz świata. Poszukiwanie autentyczności, potrzeba uzewnętrznienia i zapisu emocji, prowadzi artystę niekiedy do dramatycznych gestów, bardziej przypominających ekspiację sfrustrowanego mnicha niż przyjazne gesty pojednania. Inne z kolei – pełne pokory i kontemplacji – niosą w sobie spokój i odpoczynek, właściwy zatrzymanej i rozładowanej energii, okietzanego żywiołu, wyeliminowanego chaosu wrażeń. Oczyszczająca funkcja tego rodzaju obrazów nie ulega wątpliwości. Wyzwalanie „na zewnątrz” negatywnych emocji ma na celu odnalezienie obiektywnego stanu refleksji. Poszukiwanie przestrzeni mentalnej ma wyzwolić artystę z ograniczającego go ciała. Pozbyć się obecności ciała poprzez medytowanie jest o wiele prostsze w naturze niż na fotografii. Artysta pragnie dokonać czegoś niemal niemożliwego...

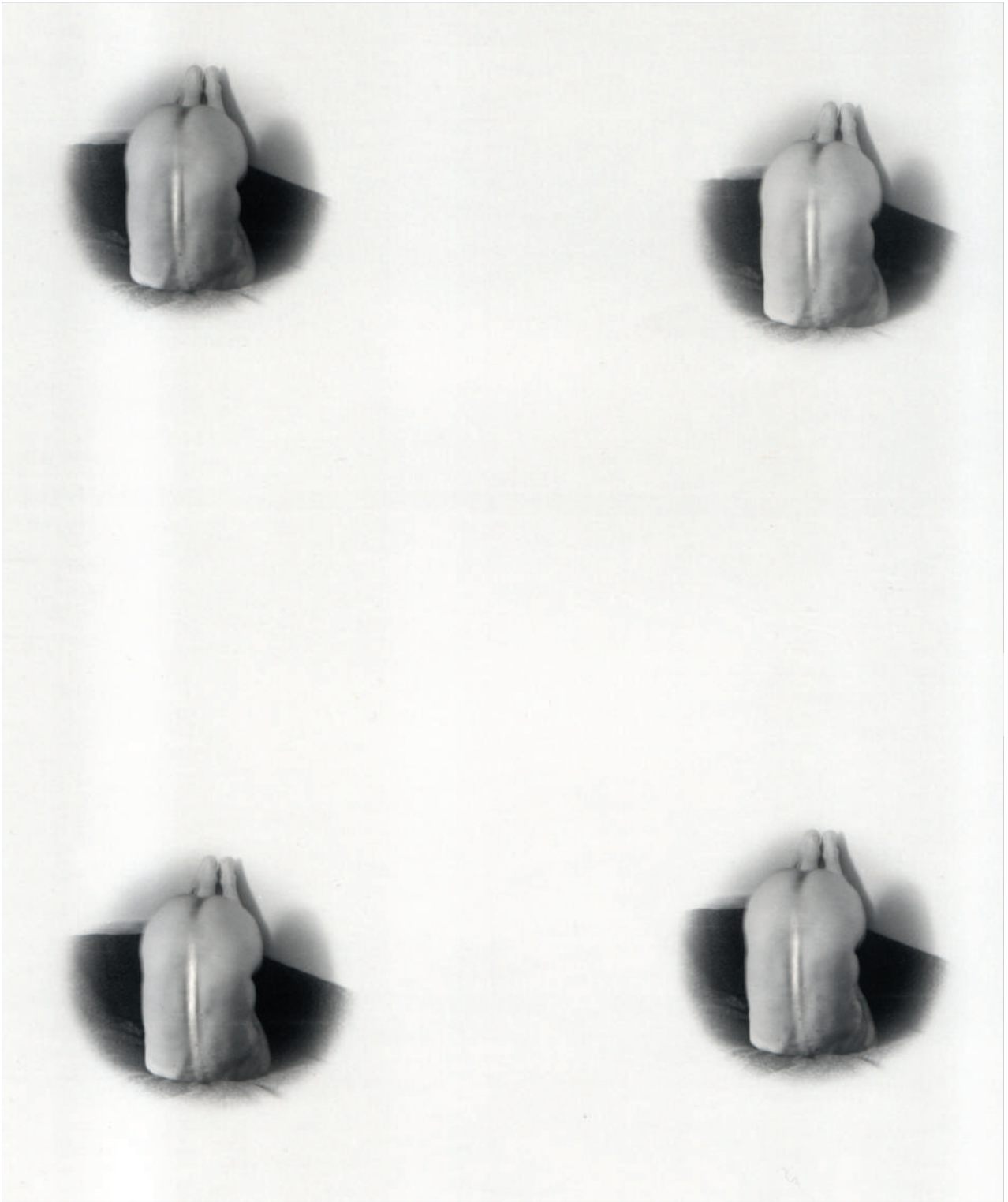
22 | Niektóre z układów kompozycyjnych cyklu, do którego autor używa zawsze ikony własnego ciała (jako, że jest to część jego procesu wiwisekcyjnego, jaki od lat uprawia), przypominają pozycje znane z medytacji buddyjskiej. Inne balansują na granicy „homoseksualnej” pornografii, albo wręcz przeciwnie – dwuznacznie dialogują z zakodowanymi przez kulturę gestami i ikonami: Drzewa Życia, Trójcy Świętej, Martwego Chrystusa, Giocondy. Multiplikowane w trójpostaciowych rytmach tworzą zantropo-morfizowane hybrydy, jednocześnie chore i nie-naturalne, z drugiej zaś przekonujące prawdą odczutego silnie stanu psychicznego. Wiele mówią o entropii i neurastenii współczesnego życia. Niedoskonałość formy, jaką przybierają ludzkie organizmy, ich wadliwość i nieprawidłowości funkcjonowania posiadają drugi biegun pojęć, takich jak Piękno czy Harmonia doskonałego kształtu figur abstrakcyjnych. Dla artysty jest to stale powtarzana trójka, najdoskonalsza i najbardziej pojemna w znaczenia figura. Artysta prezentuje ponadto oryginalną teorię „trzech żywiołów”, „trzech energii rządzących światem”, „trzech stopni wtajemniczenia w materię”. Niemały wpływ na formułowanie się niektórych ich zasadniczych punktów miał Philip Kapleau i jego słynne Trzy flary ZEW.

Od czasu wystawy monograficznej pt. *ExiSt* (zima 1992–1993, Mała Galeria, Warszawa), na której pojawiły się pierwsze trzy prace, powstało jeszcze piętnaście obiektów fotograficznych z lego cyklu. Wystawiane zazwyczaj seriami, po trzy wykazują stałą ewolucję tematu, wchłaniając kolejne środki wyrazu, wzbogacając całość kompozycji. Te niewielkiego rozmiaru obiekty, których wspólną cechą jest fotografia, a właściwie printon zalany w pleksiglasowej skrzyneczce, przypominają bardziej fetysze lub eksponaty zatopione w formalinie niż klasycznie rozumianą fotografię. Wychodzące z obiektów prze-

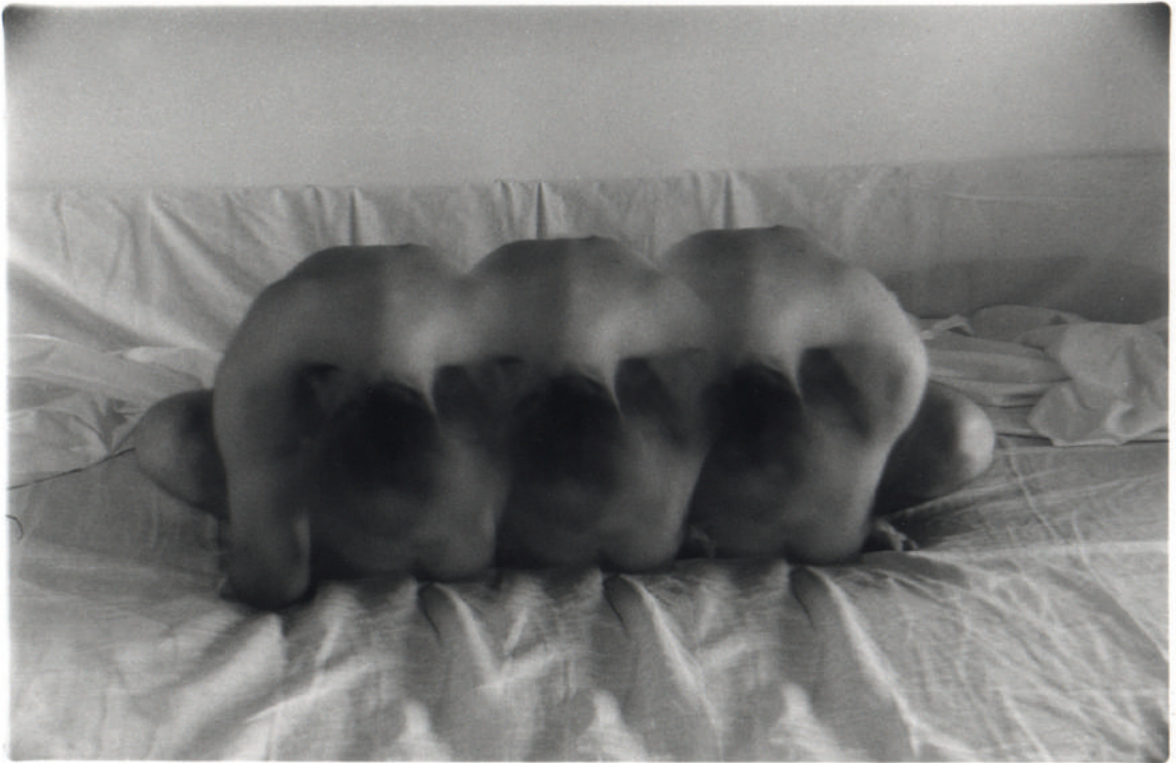
zrocyste szpitalne rurki (aorta jest symbolem ludzkiego życia – dodaje Kuzyszyn), umieszczanie fotografii w oleju (środku konserwującym i utrwalającym ciało, używanym np. przy balsamowaniu), fragmenty przetrawionej materii (guma do żucia), materiały organiczne (włosy, sierść), wtopione stopery (symbol upływającego czasu), włączane przez artystę w momencie ukończenia dzieła wyznaczają jedno-cześnie wiek konkretnej kompozycji, tworzą tącznie „metaboliczne” struktury, balansujące na granicy płaskiego zapisu i stworzonego wyobraźni artysty „organum”. Przywodzą na myśl małe ołtarzyki przenośne, z zapisanymi w nich codziennymi „mantrami”. Takie obiekty do medytacji, nie koniecznie o sobie samym. Cykl „Kondycja ludzka” Konrada Kuzyszyna, świadczący o równowadze pomiędzy tradycyjnymi środkami wyrazu a wolnością i pragnieniem eksperymentu, wskazuje na wymykanie się fotografii w kierunku przestrzeni, wyznaczonej przez inny obszar niż płaskie odwzorowanie. Fotografia nie jest już obrazem, choć pozostaje nadal koniecznym czynnikiem składowym dzieła, w którym portret (raczej autoportret) pozostaje nadal w centrum uwagi artysty, pragnącego uciec z własnego ciała.

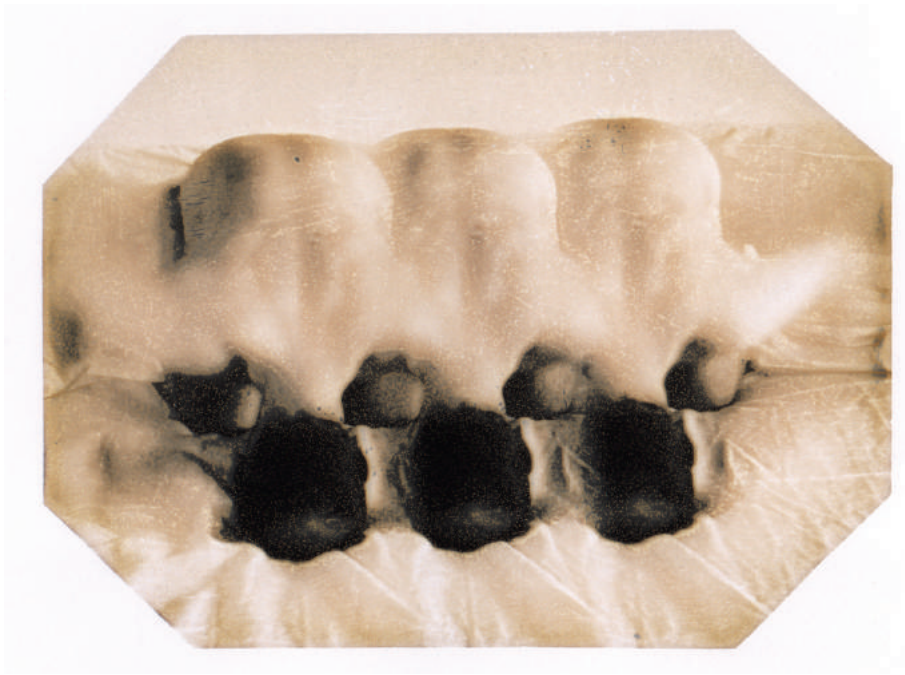
Jolanta Ciesielska / *Magazyn Sztuki*, 1995 r.

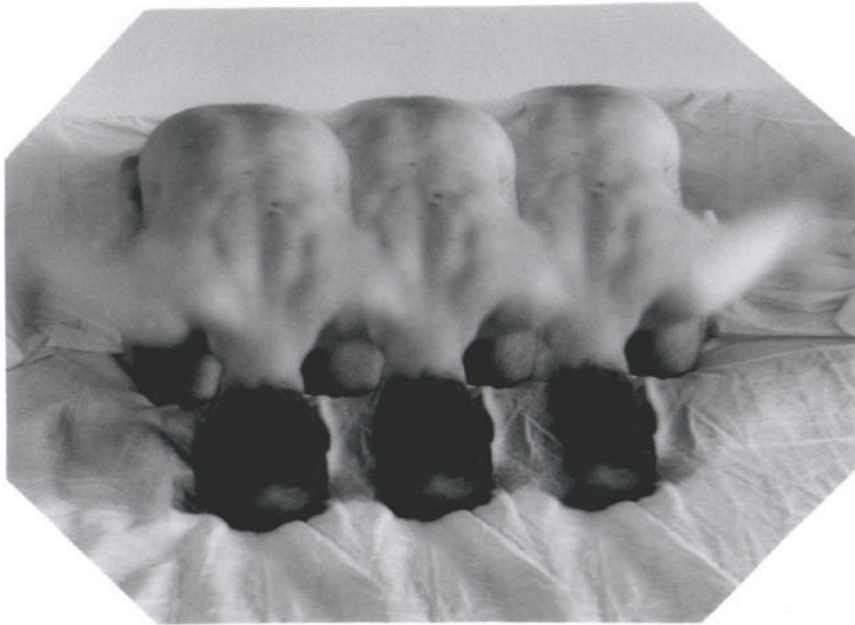
Cykl fotografii czarno-białych na papierze, 18 × 24 cm, 24 × 30 cm, 1988–89 r.





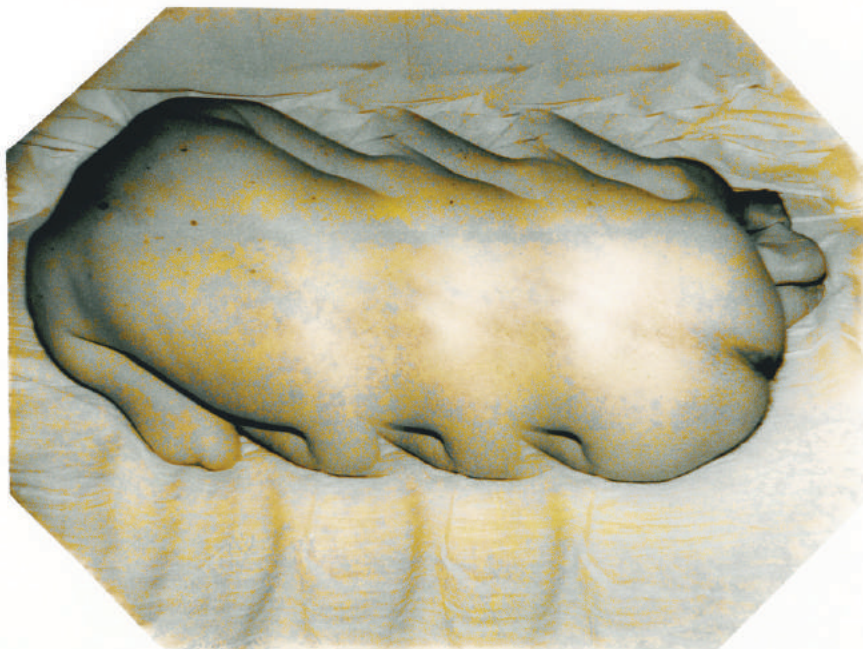








28 |



(...) Cykl *Collegium Anatomicum* wydaje się wyznaczać sposób, w jaki obraz fotograficzny jest używany przez artystę w kolejnych pracach. Dla Kuzyszyna kluczowego znaczenia nabiera wtedy kwestia „zamrożenia” czasu w fotografii: „wypreparowania” z rzeczywistości oraz uwieczniania tego, co skończone i efemeryczne. Można by wręcz powiedzieć, że fotografia ma tu być rodzajem „preparatu”: ma stanowić technologię pozwalającą na sztuczne „przeżywanie” tego, co przemijające, które dzięki niej może trwać, zamarte w obrazie. Nieprzypadkowo więc na początku lat 90-tych artysta wykonuje obiekty, w ramach których fotografie ciała ludzkiego i jego fragmentów są „wtapiane” w takie substancje i materiały, jak konserwujący olej, żywica, stearyna, silikon, czy przezroczysta folia i pleksiglas. W cyklu *Kondycja ludzka* (1993–94) w fotografii ciała ingerują czasem rurki, przywodzące na myśl maszynę do klinicznego podtrzymywania życia, a w *Obiektach istnienia* (1996) i wielu innych instalacjach z połowy lat 90-tych sfotografowane fragmenty ciała zamknięte są w wydłużonych, aluminiowych lightboxach, z ostentacyjnie wyeksponowanymi, technologicznymi przewodami. We wszystkich tych pracach fotografia jest używana z przekonaniem, że jej zastygły, trwający w czasie obraz jest w stanie wzbudzać większe emocje niż sama, „ruchoma”, rozpościerająca się w czasie rzeczywistość. Te same względy warunkują fakt, iż wykorzystując w późniejszych pracach ruchomy obraz, artysta wielokrotnie sięga po still video lub zamyka krótkie sekwencje w pętli.

Prace z cyklu *Kondycja ludzka* wyrażają przekonanie, że ciało jest miejscem doznawania skończonego i przypadkowego charakteru naszego istnienia, a samo doznawanie skończoności egzystencji wytwarza w nas duchowość i wynosi kondycję ludzką ku jej najwyższej, można by wręcz powiedzieć „absolutnej” formie. W efekcie, ciało ponownie zyskuje charakter quasi-sakralny: jest miejscem kontaktu duchowości z tym, co dla niej inne – tym, co ją rodzi i definiuje. W realizacjach tych Kuzyszyn używa swego własnego ciała. Rejestruje je w pozycjach, które przywodzą na myśl techniki mistyczno-medytacyjne mające służyć zintensyfikowanemu samoodczuwaniu i samo-poznaniu. Poddaje też swe ciało fotograficznej multiplikacji, jakby w powstających dzięki temu, „hybrydalnych” figurach chciał oddać odczucie wewnętrznego zwielokrotnienia, jakiego doznaje ciało w procesie samo-poznania.

Tomasz Zatuski

Fragment tekstu z kat. „Obrazy jak malowane”. Galeria Bielska BWA, 2006r.

(...) W fotografiach z początku lat 90. odbitka ujawnia swoją kruchość i nietrwałość. Wykorzystany intencjonalnie efekt tlenia i stopniowego występowania plam na papierze fotograficznym doprowadza z czasem do zacierania się obrazu, miejscami graficznego wypłaszczenia przestrzennej głębi i precyzji fotografii. Rezultatem jest jeszcze silniejsza sugestia realności portretowanego. W ruchu wycofywania się wizerunku z jego materialnej powierzchni jeszcze bardziej intensywne jest poczucie obecności osoby „po tamtej stronie”.

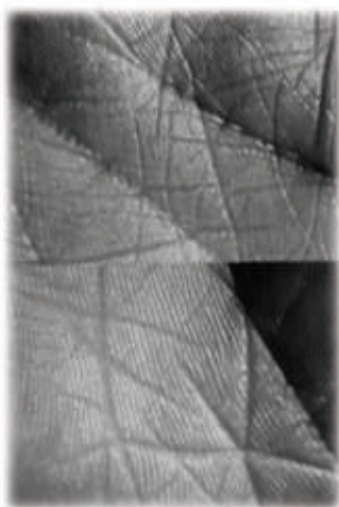
Myślo skupieniu graniczącym z bólem nasunęta mi się szczególnie wobec zwielokrotnionych fotograficznych autoportretów, które Kuzyszyn wykorzystał w cyklu *Kondycja* (1993–94). W montażu negatywowym uzyskał on efekt stapiania się w hybrydalne organizmy kilku nałożonych na siebie ujęć tego samego ciała w identycznej pozycji. Oscylują one między groteskowością przedstawień wielogłowych i wielotułowiowych stworów, ornamentalizmem i dramatycznym poczuciem psychicznego rozszczepiania osoby, jej lęku, pragnienia zachowania jedności, męczarni skupionego na sobie „ja”. Mandale albo róże mistyczne, splecione ze zmultiplikowanych obrazów ciała wirujących od i do środka, gdzie umieszczone są głowy (głowa?), kójarzą się ze wzrostem, odradzaniem, zyskiwaniem pełni, ale dokonującym się w psychicznym napięciu i fizycznym trudzie.

W cyklach *Kondycja* i *EXIST* obrazy – niewielkie, zdążyły się zmieścić w dłoni – zostały zamknięte i schowane w pleksiglasowych płytkach o nierównych brzegach, zaopatrzonych w szpitalne rurki, kolce, składniki oleju, gumy do żucia. Ramy te chronią jak kokony, a jednocześnie na wpół pochłaniają powierzone im wizerunki. Nieuformowana materia otaczająca „kale” je: bytując obok wykrystalizowanego obrazu, wprowadza swoją organiczną nieczystość. Nie wywołuje jednak reakcji odrzucenia; nie ma wątpliwości, że tam gdzie jest, jest potrzebna.

Agnieszka Rejniak.

Fragment tekstu z kat. „Światłość”, BWA Arsenat, Białystok, 1999r.

INSTALACJA / OBIEKT FOTOGRAFICZNY



Potrzeba wyjścia z płaszczyzny skłoniła mnie do budowania pierwszych obiektów. Najpierw z fragmentów odbitek. Kilku-metrowy obszar zdjęć wnętrza dłoni, podartych i posklejanych taśmami, obsypany ziemią.

Innym razem obiekty mieszczące się w dłoni, z wykorzystaniem fotografii transparentnej. Za każdym razem pojawia się w nich fragment ciała lub figura. Obiekty mają skupiać uwagę, zmusić widza do pochylenia się nad nim, dotknięcia, zbadania szczegółów...

Intuicyjnie używane materiały kojarzą się substancjami organicznymi lub są ich surogatem. To najczęściej silikon bezbarwny, wosk, żywica, tłuszcz organiczny. Czasem wspomagam się pleksą czy rurkami od kroplówek. Komunikat fotograficzny skupiony jest na egzystencjalnej tkance człowieka.

Przez to obiekty przypominają odmienne relikwie lub wota. Innym razem łączą się z naturalnym tłem tworząc jednorodną całość, jak w przypadku pracy, w której sekwencyjne fotografie pępka, zalane woskiem stapiają się z drewnianą ścianą.

„Adrenalina”, BWA Galerii Arsenat, Białystok, 1992 r.

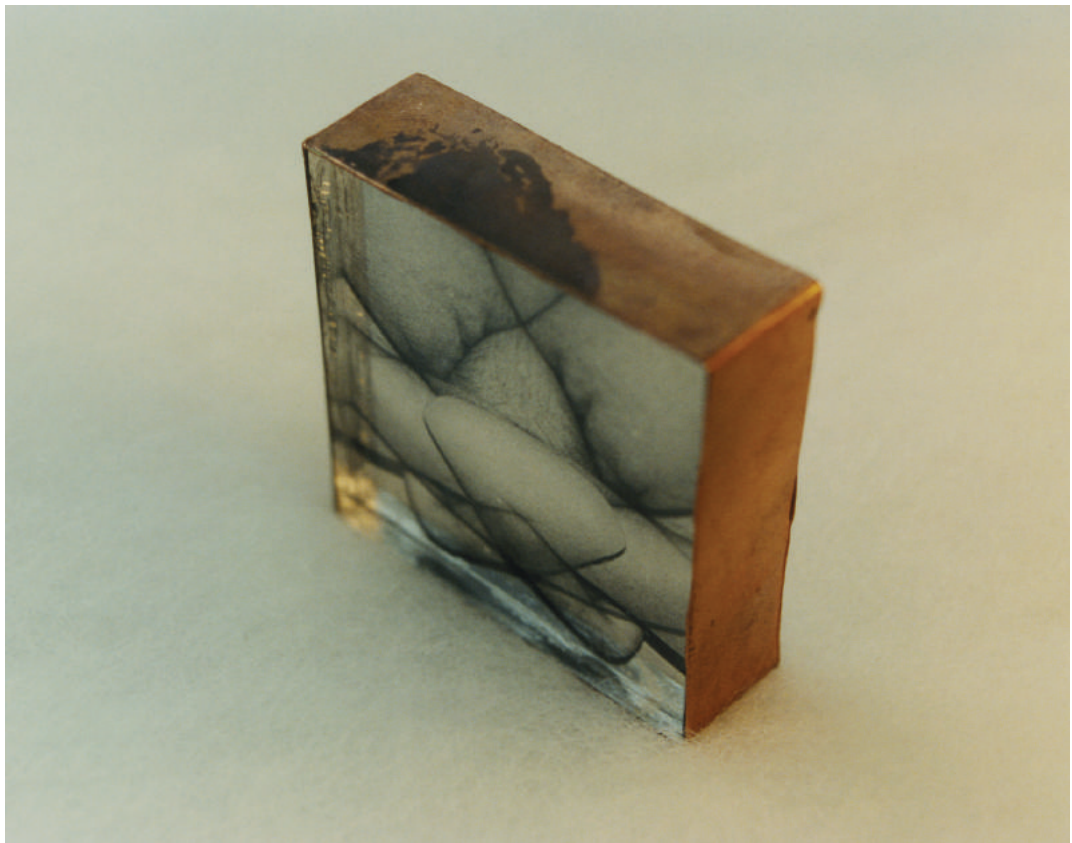


wystawa „Marcowe Gody”,
Muzeum artystów, Łódź, 1995 r.

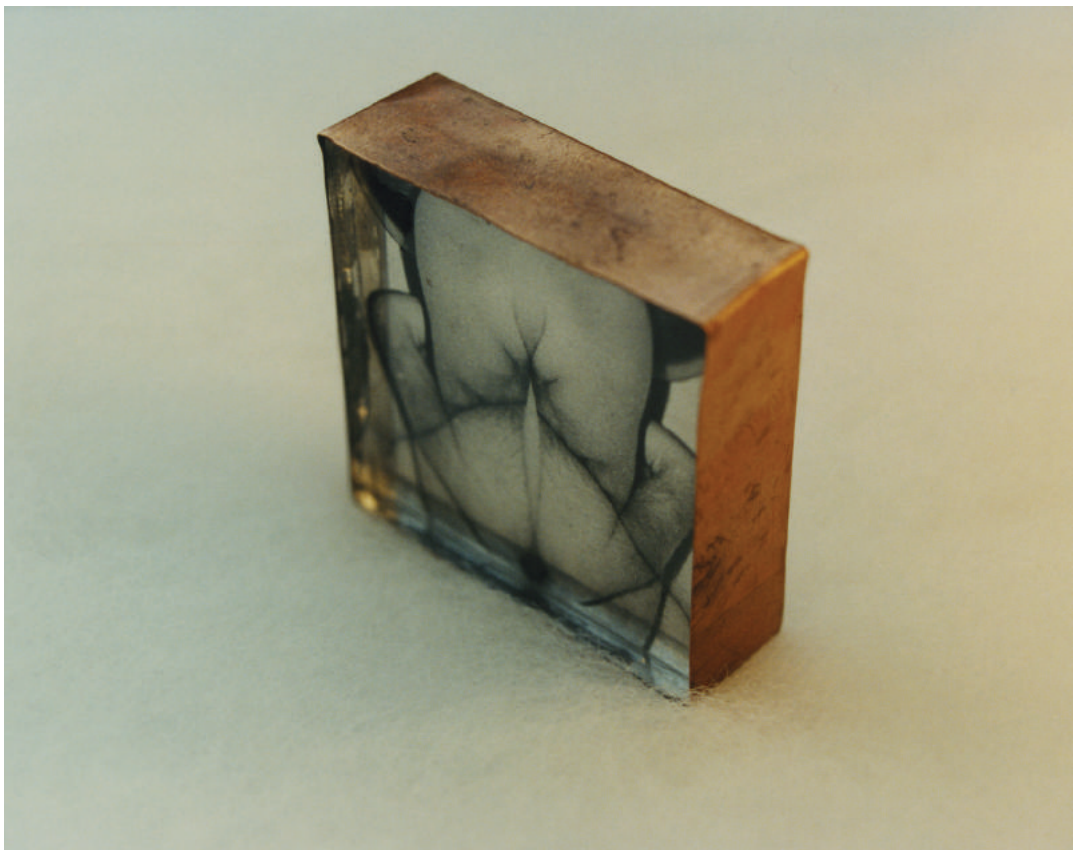


| 31





32 |





*Obiekt fotograficzny – fotografia
kolorowa na papierze, pleksa, silikon
bezbardwy, 200 × 10 cm, 1992 r.*



Kiedy zachorował ciężko mój Tato, wiele godzin spędzałem w szpitalu. Znowu przypomniało mi się *Teatrum Anatomicum*. Jednak więcej w nim krwi i kości, płwocin i wszelkich wydzielin. Mój Tato podłączony do rurek i przyrządów mierzących wszystko co się da... Zobaczyłem w tym swoją własną marność.

Wystawy:

- „Zmiana warty”, Wystawa Młodej Fotografii Polskiej, Galeria FF, Łódź, 1991r.
- „EXIST”, Mała Galeria CSW / ZPAF, Warszawa, 1992 r.
- „Kondycja 3”, Galeria Krytyków Sztuki „Pokaz”, Warszawa, 1994 r.
- „Polska Fotografia Współczesna”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, Voipaala – Valkeakoski, Finlandia

Obiekty fotograficzne – odbitki czarno-białe na papierze, wosk, stearyna, włosy, tłuszcz organiczny, wyświetlacze LCD, rurki od kroplówek, płótno, deska. Wymiary zmienne, 1991–92 r.

TYLKO BEATRYCZE

O obiektach fotograficznych Konrada Kuzyszyna – Aneta Szytak.

Niczego nie odczuwamy tak dogłębnie, tak konkretnie, tak oczywiście, tak namacalnie. Sami sobie siebie dowodząc. Ciało utwierdza rzeczywistość tego, że istniejemy. Lecz ujrzawszy martwego, tracimy wiarę w uzasadnianie bytu ciałem. Zapadająca się w sobie skorupka, jakże niepodobna do znanej nam istoty. W cyklu „EXIST” Konrad Kuzyszyn ukrytą kamerą wykonał portrety spreparowanych zwłok ludzkich, które w szklanych gablotach są wyeksponowane w Collegium Anatomicum. Przenosząc ten wizerunek w obręb galerii i próbując zaaranżować coś w rodzaju analogicznej ekspozycji (półka, doniczka z paprotka) pokazał, że w nowym kontekście martwe ciało nie „obiektywizuje” się, że dławiący nas lęk przed śmiercią jest być może tylko lekiem przed tym, co w śmierci, ciele i fizjologii jest „nieestetyczne” a więc wypchnięte poza pokazowe aspekty kultury.

Kuzyszyn poczyną od ciała, poczyną sobie z ciałem, na nim jednak nie kończy. Choć bada jego konkretność, krąży w poszukiwaniu jego tajemnicy. Ciało jest dlań instrumentem, medium, przekaznikiem. Jego symbolika wiedzie ku czemuś ulotnemu, co powoduje, że czujemy, cierpimy, kochamy. Co daje ciału ból, rozkosz i gniew. Co daje nam pewność, że nie sprowadzamy się do tej przemijającej, zmiennej w czasie, ulegającej rozkładowi cielesności

W najnowszym cyklu „Rezultaty 1” buduje rodzaj atlasu ciała. Bada jego zakamarki. Wnętrze dłoni z zawiłą mapą Losu. Delikatna małowina ucha poprzębianą szpilkami tam, gdzie znajdują się receptory organów wewnętrznych. Ciemną tęczę – żywą informację o organizmie. Widoczne i niewidoczne, uświadamiane i przeczuwane znaki na ciele fizycznym i pozostałych sześciu ciałach człowieka. Tę dziwną płataninę domysłów, faktów nieznaną procesów, która istotę czyni pełną, kosmicznie uniwersalną a zarazem niepowtarzalną, indywidualną.

Oglądaniu wystaw Konrada Kuzyszyna towarzyszy aura odkrywania sekretów. Bo przecież tajemnice ciała, zakazane i frapujące zarazem, pokazywane i odkrywane są przez niego z jakąś niewinnością, jaką towarzyszy dziecięcemu zgłębianiu tego, co cielesne. Jest to zarazem atmosfera pierwszych paratektonicznych dociekań, na granicy magii i medycyny. Jest to także atmosfera sypialni i pokoju kąpielowego. Fotografowane detale kobiecego ciała, instalacje i obiekty z wydrążonych mydeł wypełnionych ulubionym dżemem z cyklu „Higiena Anny”. Słodko-gorzkie rozważania o tym, czy można konsumować i mieć jednocześnie. Czy istotnie możemy poznać tych, których kochamy i których pragniemy. Jak dalece możemy się przybliżyć do tego, co upragnione, by nie unicestwiła tego nasza zachłanność.

Konrad Kuzyszyn posługuje się medium fotograficznym. Jednak nie tak popularną obecnie w obszarze sztuki fotografią wielkoformatową, zapożyczoną od przemysłu reklamowego. Tworzy obiekty fotograficzne w mikroskali, która jest adekwatna do jego zainteresowania mikrokosmosem człowieka. Dlatego może jego sztuka tak bardzo wyzbyta jest ostentacji.



Język ciała nie jest tu użyty dla zaskakiwania czy epatowania. Raczej dla wytworzenia prawdziwie intymnej więzi z odbiorcą. | 35

Ciało lub jego fragment, zamknięte w niewielkim świetlistym obiekcie, przymusza do pochylenia się nad nim. Kuzyszyn wciąga widza w delikatną grę. Buduje obiekty, do których trzeba zajrzeć przez instrument optyczny. Nie pozwala na dystans, obiektywizujące „odejście”. Próbujemy oko do wizerunku i widzimy to wszystko co ma nam być dane w bezpośrednim oglądzie. Intymność za intymnością. „Rezultaty” skupiają się głównie na osobie bliskiej artyście, tak jak „Kondycja ludzka”¹ skupiona była na jego własnym ciele.

Znamienne, że Kuzyszyn nie uważa siebie za fotografa. „Używam fotografii” mówi. I w istocie, fotograficzny wizerunek ciała ludzkiego jest tylko częścią, choć jak się zdaje, najważniejszą, jego obiektów fotograficznych. Jeżeli szukać jakichkolwiek odniesień do tego, co już w fotografii było, najbliższe są – swą formą i tematem – nagrobne portrety na porcelanie. Więcej bowiem w nich bólu, lęku i cierpienia niż radosnej delectacji, choć i ona pojawia się, próbując wygładzić, rozprostować skłębione i niespokojne ciało jego sztuki.

Artysta buduje swoje obiekty zamykając wizerunek na przezroczystej folii w niewielkiej formie z pleksi lub aluminium. Jego obiekty świecą niczym wieczne lampki, celebrując duchowość ciała. Zanurzone w białej włókninie, robią wrażenie kokonów, z których wyłoni się jakaś nowa, inna, zaskakująca, może trwalsza forma życia, a może jętka jednodniówka. Wizerunek własnego ciała w specyficznych, symbolicznych pozach, artysta łączy

z gwoździami wbitymi w obiekt i nanizanymi na nie włosami, umieszcza go w obiekcie wypetnionym oliwą podłączonymi doń jakby medycznymi plastikowymi rurkami, zszywa dratwą dwie odwrócone połówki tego samego wizerunku. Łatanie, podtrzymywanie. Jakaś pełna determinacji aktywność. Zda się, że z góry daremna.

Symbolika śmierci pojawia się w wizerunkach czaszki przemierzanych z obiektami przedstawiającymi żywe ciało. Świadomość śmierci jest w każdym przejawie życia. Jest w tym coś z barokowej ekscytacji śmiercią, ponurego „memento” tak wrośłego w codzienność, że po prostu naturalnego. Ciało artysty pojedyncze i zwielokrotnione, układane w rozety i mandale. Ornamentyka stosowana przez Konrada nie ma jednorodnego źródła ale posługuje się on niewątpliwie symboliką liczb i figur, także alchemiczną. Istnienie w interpretacji Konrada Kuzyszyna zdaje się nie być pojedyncze. Dotyka wielości ciał w aspekcie przestrzennym i duchowym. Forma i idea jego sztuki są hybrydalne, tak jak jego widzenie człowieka. Wiążą w jedno różne kultury duchowe poszukujące w cierpieniu odrodzenia, cokolwiek miałyby ono oznaczać. Krążąc pomiędzy ciałem własnym, ciałami bliskich a upiorna wizją z Collegium Anatomicum balansuje między miłością i niespełnieniem, życiem i umieraniem. I jak w lechoniowym wierszu, w sztuce Konrada Kuzyszyna „śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci”. Obu się lękamy, obie są niewiadome, obie wiążą się z ryzykiem. Ryzykiem nade wszystko ograniczonych możliwości poznania. Zawsze widzimy tylko skraj tego doświadczenia. Reszta jest niewiadomą, niepochwytą istotą. Gdyż „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

„EXIT”, kwartalnik No 3/27/1996, s. 1278–1282

1. Różne prace z tego cyklu były prezentowane w 1996r. w Muzeum Artystów w Łodzi, Małej Galerii ZPAF – CSW w Warszawie oraz Galerii Foyer i w dawnej Łażni Miejskiej w Gdańsku.



Obiekty fotograficzne – odbitki czarno-białe na papierze, wosk, stearyna, włosy, tłuszcz organiczny, wyświetlacze LCD, rurki od kroplówek, płótno, deska. Wymiary zmienne, 1991–92 r.



Jestem coraz bardziej wyczulony na każdą sytuację, formę, detal, który uwidacznia egzystencjalną tkankę rzeczywistości. Intensywność życiowych doznań powoduje coraz większą potrzebę spowodowania u widza podobnego potencjału emocjonalnego. Szukam środków, by skraplać wznioste, przyziemne, zatrważające, piękne. By połączyć wszystko w jednym i móc to wziąć w ręce, by lśniło niewystawioną estetyką.

By było kunsztowne ale bez patosu.

Obiekty stają się przestrzennymi pojemnikami z uwięzioną wewnątrz sylwetą lub jej fragmentem. Ciało, jego obraz fotograficzny, staje się najistotniejszym komunikatem. Jednocześnie zacieram granicę pomiędzy zdjęciem przedmiotem a zdjęciem podmiotem. Szukam proporcji, jakości materiałowych, sprawdzam ich wytrzymałość i podatność na wyrażanie sensów. Pragnę osiągnąć crescendo materii. Eksperymentuję z płynami fizjologicznymi oraz formaliną. Dołączam do obiektów skrawki samego siebie – paznokcie, włosy, ślinę.

Mnożę wieloznaczności kontekstów.



Obiekty fotograficzne z cyklu „Kondycja”. Fotografia transparentna, silikon, pleksa, olej, rurka od kroplówki, etc. Wymiary zmienne. 1993 r.



Doskonale pamiętam to pierwsze wrażenie, gdy zmieściłam w dłoni pleksiglasowy owal w mandorli niemal biologicznych, białawych strzępków silikonu, bryłkę żywicy z inkluzją nie owada, a zwiniętego w kłębek człowieka. Więc tak. Więc tylko tyle. Tak ważne dla nas jednostkowe istnienie w lilipucie skali. Sztuka Konrada Kuzyszyna zjawiła mi się więc jako opowieść o bezbronności. Tym bardziej przejmująca że artysta w przewadze opowiada sobą i swoimi bliskimi. Mówiąc o ciele, ale i przez ciało, posługuje się własną i ich cielesnością. "Kondycje ludzką" skomponował fotografując siebie w rozmaitych pozach: zamkniętych, zwiniętych, skręconych, pokłoniionych. Pozach medytacyjnych. Pozach natchnionych. Unika jednak identyfikacji poprzez ujawnienie twarzy. Odstaniając przed widzem swoją nagość, kryje jej nazbyt personalne oblicze. Wszak ciało, posiadające fizjonomię jest już zupełnie innym ciałem. „Cel: osiągnąć najprostszy obraz pierwotności bycia” zapisał artysta. „Ciało jest przypadkową formą jaka przybiera konieczność mojej przypadkowości” dopowiada Sartre.

Więc ciało sfotografowane przez Kuzyszyna przybiera pozycje obronne. Załężnione, chroni się przed bólem nie tylko fizycznym, ale tym, jaki autor za egzystencjalistami definiuje jako ból istnienia. Ból wynikający z samotności, lęku i nieuchronności kresu. Ciało to próbuje zwalczyć swoją samotność multiplikując się. Doszywając się do swego lustrzanego odbicia, rozciągając swą embrionalną postać na trzy sobowtóry, wirując w rozedzie z wielokrotności trzech. Trójjedne ciało w symbolu mistycznego odrodzenia właściwym, poprzez wyobrażenia lotosu i róży, wielu kulturom. Zamknięte w plastikowej muszli, otulone włókniną

jest też więc opowieścią o szaleństwie samotności wobec świata i wobec losu. Jestem, – powiada artysta – Retoryczność stwierdzenia a jednak wielka niewiadoma.

Potrzeba manifestowania istnienia poprzez cielesność, tę kruchą łupinę bytu. Jedyny namacalny dowód na to, że jesteśmy. Kuzyszyn próbuje snuć tę ciekłą srebrzystą nić tączącą to co przemijalne z tym co nieprzemijalne. Próbuje zatrzymać to, co z gruntu jest w drodze ku śmierci. Jest to rezultatem wcześniej szczytów doświadczeń jako artysty i jako człowieka. W istocie bowiem wcześniejszy cykl „Exit”, którego tytuł oparty na grze słów pomiędzy „istnieniem” a „wyjściem” był rodzajem doświadczenia katartycznego w arystotelesowskim znaczeniu oczyszczenia poprzez wywołanie uczuć litości i trwogi. Cykl portretów spreparowanych zwłok ludzkich w Collegium Anatomicum to obraz wstrząsający nie tylko poprzez ujawnienie rzadko widzianych przez niefachowców obrazów. To nałożenie wizerunku martwego i okaleczonego ciała na obrazy rzeczywistości, niczym nałożenie się klatek filmu stwarza nową rzeczywistość - jarzeniówki czyniące świetlistą krezę wokół rozprutej szyi, wyrastająca jakby wprost ze szczęki roślina doniczkowa. Iluzja nakładających się odbić utworzyła nową jakość obrazu. W otwartym brzuchu kobiety pojawia się miniatura jej samej. Istnienia zdają się powielać i kontynuować w nieskończoność dając w nadzieję ale nie pomniejszając lęku. Po pracy z takim modelem nic już nie jest takie samo.

Ktokolwiek ma za sobą takie lub podobne doświadczenie wie, że po wyjściu z prosektorium nic, co dotyczy ciała nie jest już takie samo jak przed wejściem. Te zdjęcia czynione w ukryciu zapowiadają także wątek voyeuryistyczny, który po latach objawi się w cyklu „Rezultaty”.

Portretując bliską sobie osobę artysta postrzegając niczym nieskończony zbiór pięknych elementów. Czyni rodzaj legendy do mapy ciała albo też kolekcji jego najtrafniejszych detali. Oko, ucho, pępek, usta, dłoń wyjęte z kontekstu ciała, zamknięte w niewielkiej świetlistej skrzynce obiektu stają się anonimowe. Intymne doświadczenie ciała uniwersalizuje się. Ornamenty i wielokrotnienia dotykane spojrzeniem ciała. Ujarmianie czasu poprzez zatrzymanie w obrazie urody ciała swojej kobiety. Artysta eksploruje wciąż zagadkowe, wciąż nieodkryte, nieujawnione obszary. Ciało kochanki zawsze jest tajemnicze. Nigdy dość zbadane. Albowiem sztuka Konrada Kuzyszyna jest również opowieścią o pragnieniu drugiego człowieka, ale też o niemożności całkowitego poznania go.

Stosunek artysty do ciała pełen jest dociekliwości. Budując obiekty zmuszające do pochylenia się nad nimi, do zaglądania do ich wnętrza stawia widza w pozycji podglądacza, wciągając go w swoją grę pomiędzy tym, co jednostkowe i tym, co uniwersalne. Pomiędzy prywatnym a upublicznionym. Odkrywając przed widzem fragment intymności zaznacza granicę wchodzenia w strefę jej oddziaływania. Daje więc przywilej zrzucając zarazem na widza część odpowiedzialności za wejście na teren prywatny. Takie są rezultaty poszukiwania towarzystwa w samotności. Aneta Szyłak

z kat. „Rezultaty”, Galeria Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 1996 r.



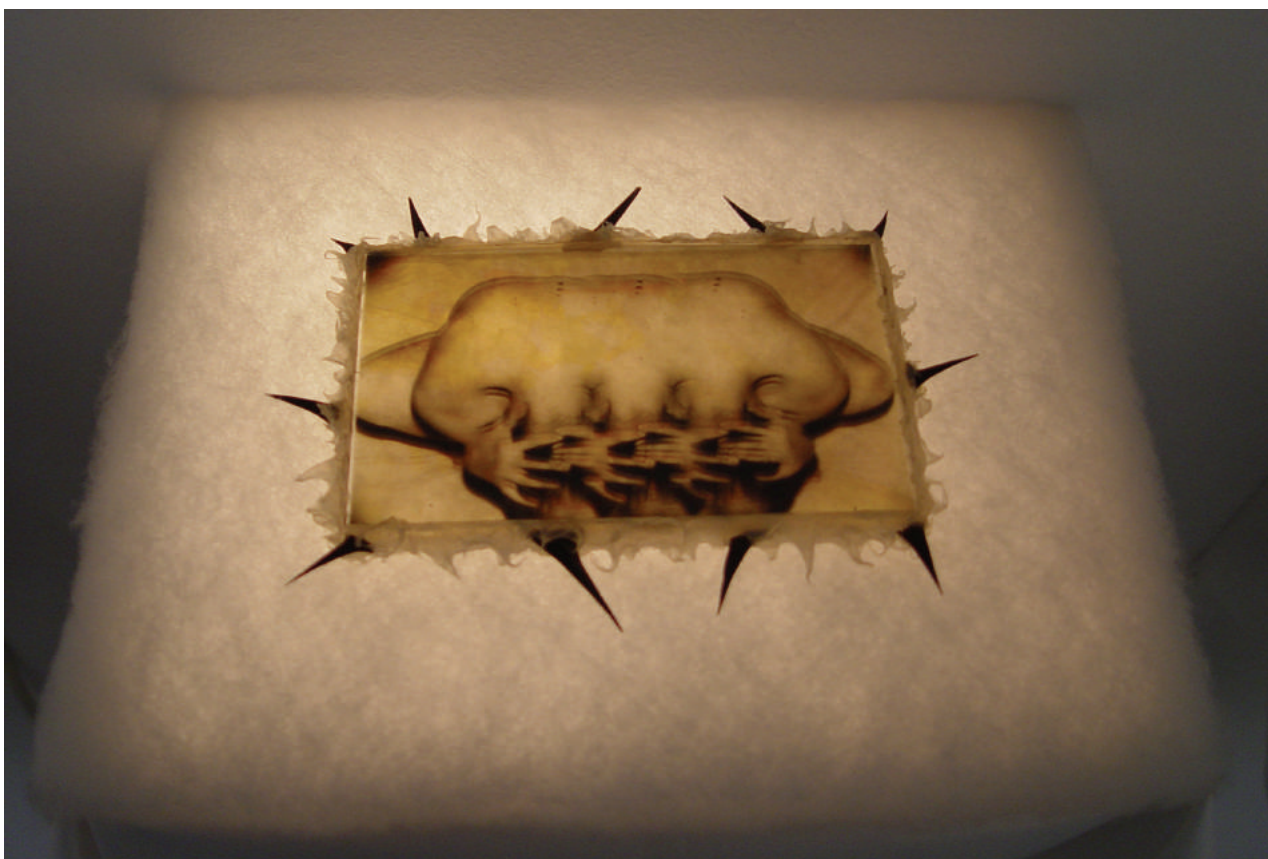
Obiekty fotograficzne z cyklu „Kondycja”. Fotografia transparentna, silikon, pleksa, olej, rurka od kroplówki, etc. Wymiary zmienne. 1993 r. | 39





„Antyciata” CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995 r.

*Obiekty fotograficzne z cyklu „Kondycja”. Fotografia
transparentna, silikon, pleksa. Wymiary zmienne. 1993 r.*



Pierwsze transfiguracje wykonane na komputerze w 1994 r. zainicjowały kolejną fazę serii „Kondycja”. To narzędzie dało mi możliwości, których ciemnia srebrowa nie była w stanie. Zwielokrotnienie, które wcześniej wykonywałem za pomocą nasadki optycznej teraz w prosty sposób mogłem zrobić w programie. Eksperymenty z formą, jej multiplikacje pozwalały budować złożone struktury, zwane przeze mnie „mandalami”. Określane jednak często były jako „ornament”, co wydaje mi się formalistycznym uproszczeniem. Materiał fotograficzny – po obróbce komputerowej – naświetlałem na błonie reprograficznej i budowałem z ich udziałem obiekty.

Seria pod tytułem „Kondycja” składała się z kilkunastu prac. Pokazywana była w różnych wersjach, najczęściej na podświetlanych konstrukcjach przy ścianie, przykrytych białym płótnem oraz włókniną. Zależało mi na intymnym kontakcie z pracą. Można je było oglądać z bliska i dotykać.

Wystawy indywidualne:

- „Kondycja 3”, Galeria Krytyków Sztuki Pokaz, Warszawa, 1994 r.
- „Rezultaty”, Mała Galeria CSW / ZPAW, Warszawa, 1996 r.
- „Rezultaty II”, Galeria Foyer i Dawna Łaźnia Miejska, Gdańsk, 1996 r.

Wybrane wystawy zbiorowe:

- „IKONOPRESS”, Przegląd Sztuki Polskiej, BWA, Szczecin, 1994 r.
- „ANTYCIĄŁA”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995 r.
- „Displacement / This Placement”, Kunstlerhouse Bethanien, Berlin, Niemcy, 1997 r.
- „Nowa Polska Fotografia”, Ernst Museum, Budapeszt, Węgry, 1997 r.
- „TOYAMA NOW '99”, Museum of Modern Art, Toyama, Japonia, 1999 r.
- „IN BETWEEN, Art From Poland 1945–2000” („Pomiędzy, Sztuka z Polski 1945–2000”), Chicago Cultural Center, Chicago, USA, 2001 r.

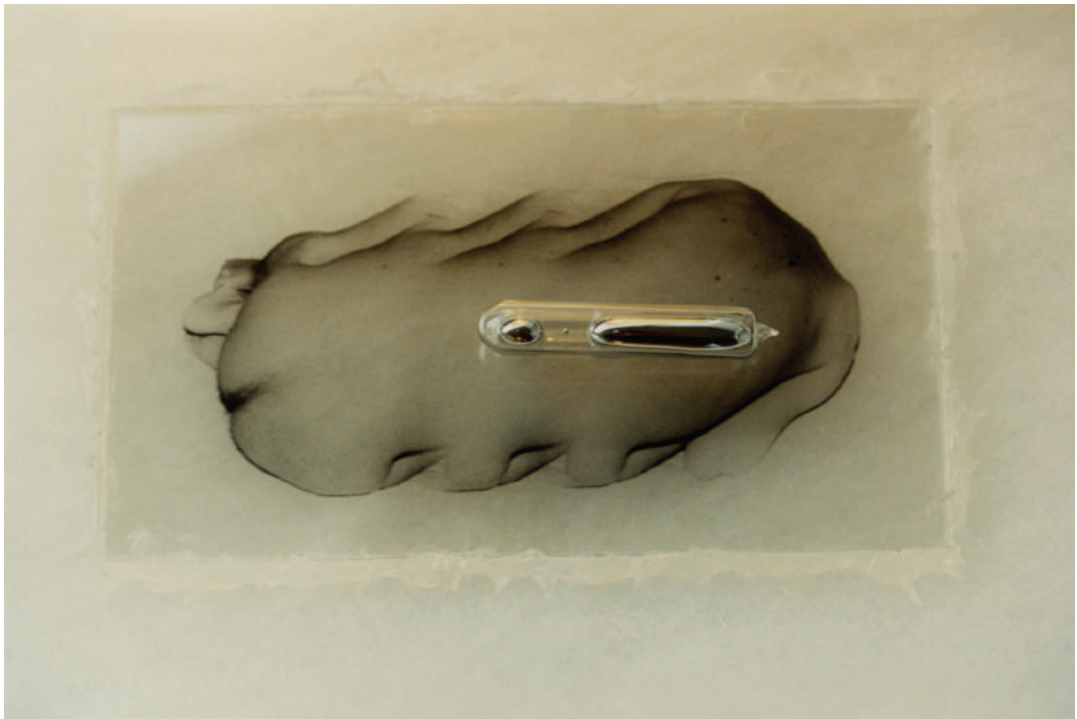
Obiekty fotograficzne z cyklu „Kondycja”. Fotografia transparentna, silikon, pleksa. Wymiary zmienne. 1993 r.

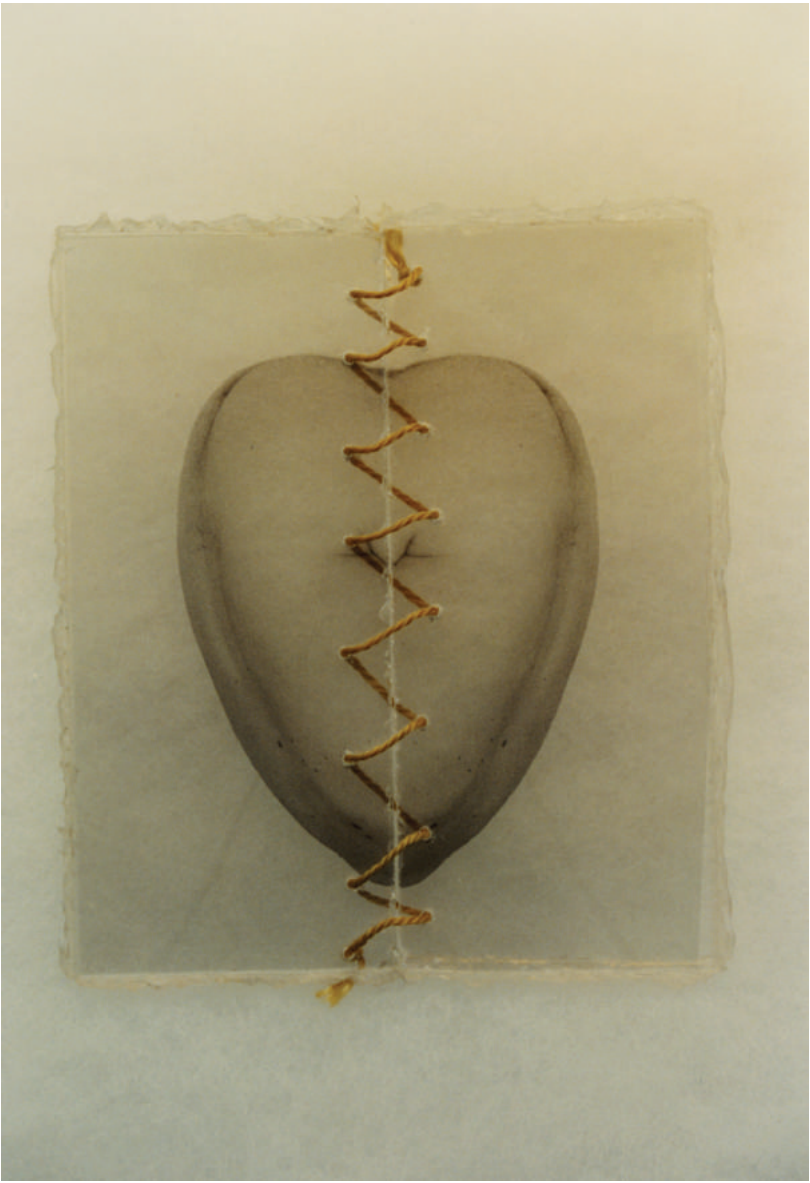


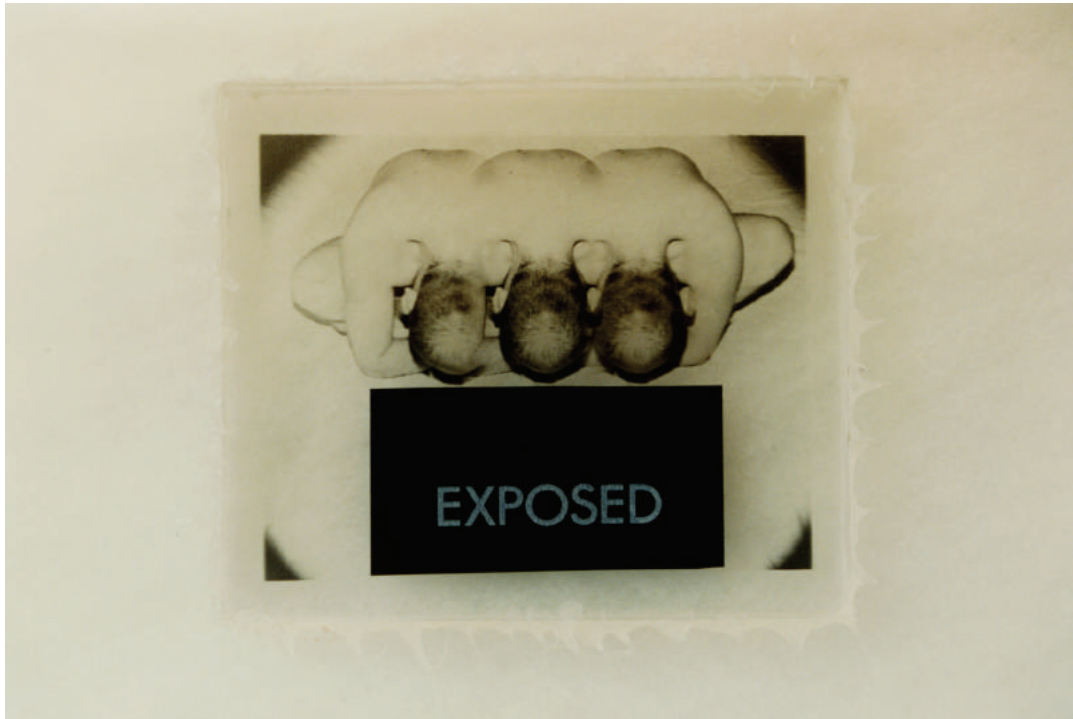
| 43



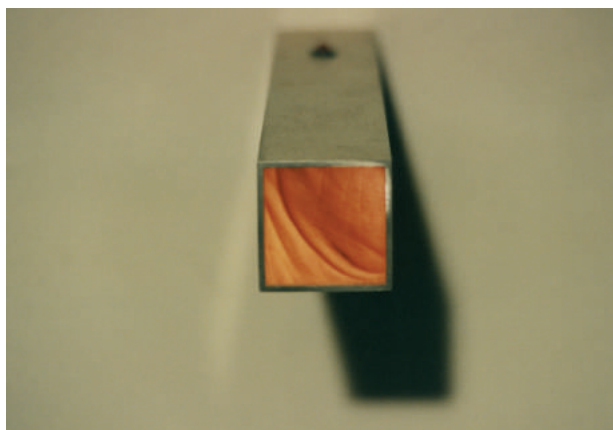












W latach 1995–1997 powstają nowe obiekty oraz instalacje z użyciem wewnętrznego źródła światła. Materiałem fotograficznym jest diapozytyw kolorowy. Prace najczęściej składają się z modułów, z których mogłem budować różne formy przestrzenne, w zależności od miejsca ich eksponowania. Wykorzystywałem najczęściej metalowe kształtowniki, w których umieszczałem slajd, pomiędzy kawałkami doszlifowanej pleksy. Wewnątrz instalowałem układ elektryczny z żarówką samochodową 12 V.

Ze względu na zastosowanie konstrukcji modułowej, mogłem po raz pierwszy operować w zasadzie dowolną skalą instalacji, co wpłynęło znacząco na kolejne realizacje. Prace te – jak i wszystkie poprzednie – w całości wykonywałem własnoręcznie, co ma dla mnie duże znaczenie, bowiem wierzę, iż pozostawiam w niej ślad własnej energii.

W 1996 r. powstała też seria „Obiektów do podglądania”, w których umieszczałem fotografie z przetworzonych komputerowo motywów cyklu „Kondycja”. Obiekty zawierały układ optyczny lub wizjer, przez który można było oglądać małe, podświetlone żarówką lub diodą zdjęcia diapozytywowe. Głównym motywem znowu jest figura ludzka – ikona mojego ciała.

Wystawy indywidualne:

- „Rezultaty”, Mała Galeria CSW/ZPAW, Warszawa, 1996 r.
- „Rezultaty II”, Galeria Foyer i Dawna Łaźnia Miejska, Gdańsk, 1996 r.
- „Nowe Obiekty”, Galeria ON, Poznań, 1997 r.
- „Prace z lat 1994-1997”, Galeria Wschodnia, Łódź, 1998 r.
- „Prace”, Sielska Gallery, Strasbourg, Francja, 1999 r.

Wybrane wystawy grupowe:

- „Kijev Art Meeting, Nowa Sztuka Polski, Ukrainy i Rosji”, Kijów, Ukraina, 1995 r.
- „Endloss/Endless”, Galeria Wyspa Progress, Gdańsk, 1995 r.
- „Najmniejszy Wspólny Mianownik”, Het-Apollohuis, Eindhoven, Holandia, 1996 r.
- „Pl – A”, FotografieWien, Wiedeń, Austria, 1996 r.
- „Fotografia – Wehikuł Sztuki, Tworzywo Sztuki”, Galeria Sztuki Współczesnej – Bunkier Sztuki, Kraków, 1996 r.
- „Łódzki Progresywny Ruch Artystyczny”, Galeria Zachęta, Warszawa, 1997 r.
- „Miejsce Idei – Idea miejsca”, Cable Factory, Helsinki, Finlandia, 1997 r.
- „Displacement / This Placement”, Kunstlerhouse Bethanien, Berlin, Niemcy, 1997 r.
- „Nowa Polska Fotografia”, Ernst Museum, Budapeszt, Węgry, 1997 r.

Obiekty fotograficzne, 1997 r. Diapozytyw, aluminium, pleksa, instalacja elektryczna 12 V, dioda czerwona. Galeria ON, Poznań, 1997 r.



| 51



ŚWIATŁO

„Prace Kuzyszyna odbywają się bez zewnętrznego oświetlenia. Same zawierają, na ogół ukryte wewnątrz, źródło światła, dzięki któremu obiekty te sprawiają wrażenie samowystarczalnych bytów. Zestawiane w grupy i eksponowane w salach galeryjnych, tworzą świetlne struktury, w których punkty światła wyznaczają węzły narracji.

Charakterystyczne jest dla Kuzyszyna przywiązanie do skojarzenia światło – życie. Punkty światła w ciemnym wnętrzu galerii wyznaczają te właśnie miejsca, w których coś się dzieje. Światło i jego ciepło oznacza obecność życia. Światło ożywia fotograficzne wizerunki ciała (też przecież stworzone za jego sprawą), sprawia, że stają się one widoczne, a niekiedy zyskują nawet nabożny charakter relikwii.



52 |

Jednocześnie światło to nie jest szczególnie obciążone treściami symbolicznymi. Wydaje się być naturalnym i koniecznym przejawem istnienia życia, ale nie jego sensem. Spełnia ono natomiast zasadniczą rolę w budowaniu atmosfery całej aranżacji. Nie tylko kameralna skala poszczególnych obiektów, ale w równym stopniu emanujące z nich ciepłe światło, przesądza o intymnej aurze prac Kuzyszyna.

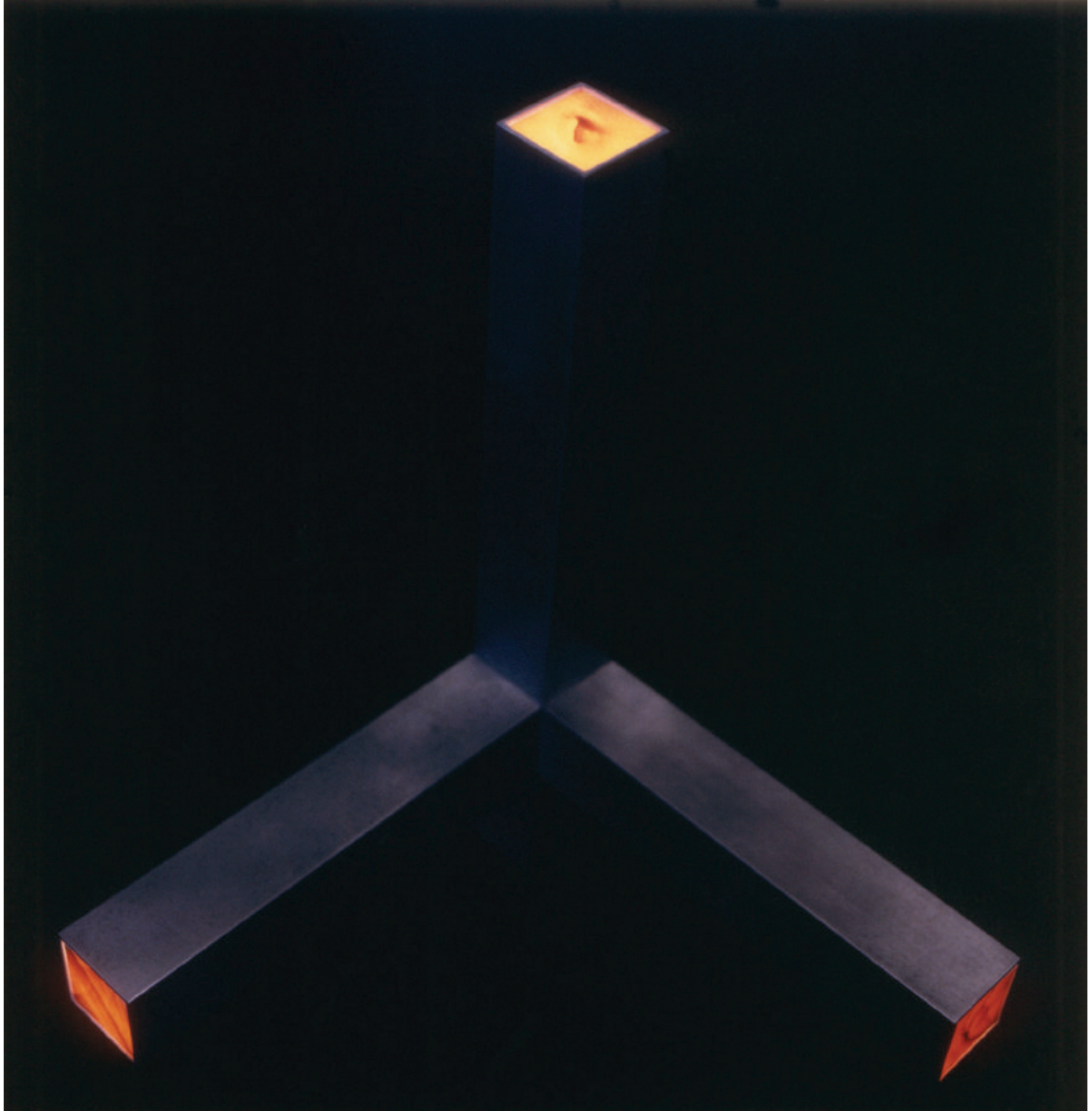
Autonomiczność świetlnych obiektów Kuzyszyna jest adekwatna do ich tematu, którym jest kosmiczny fenomen ciała i jego samotne trwanie w czasie.”

Łukasz Gorczyca

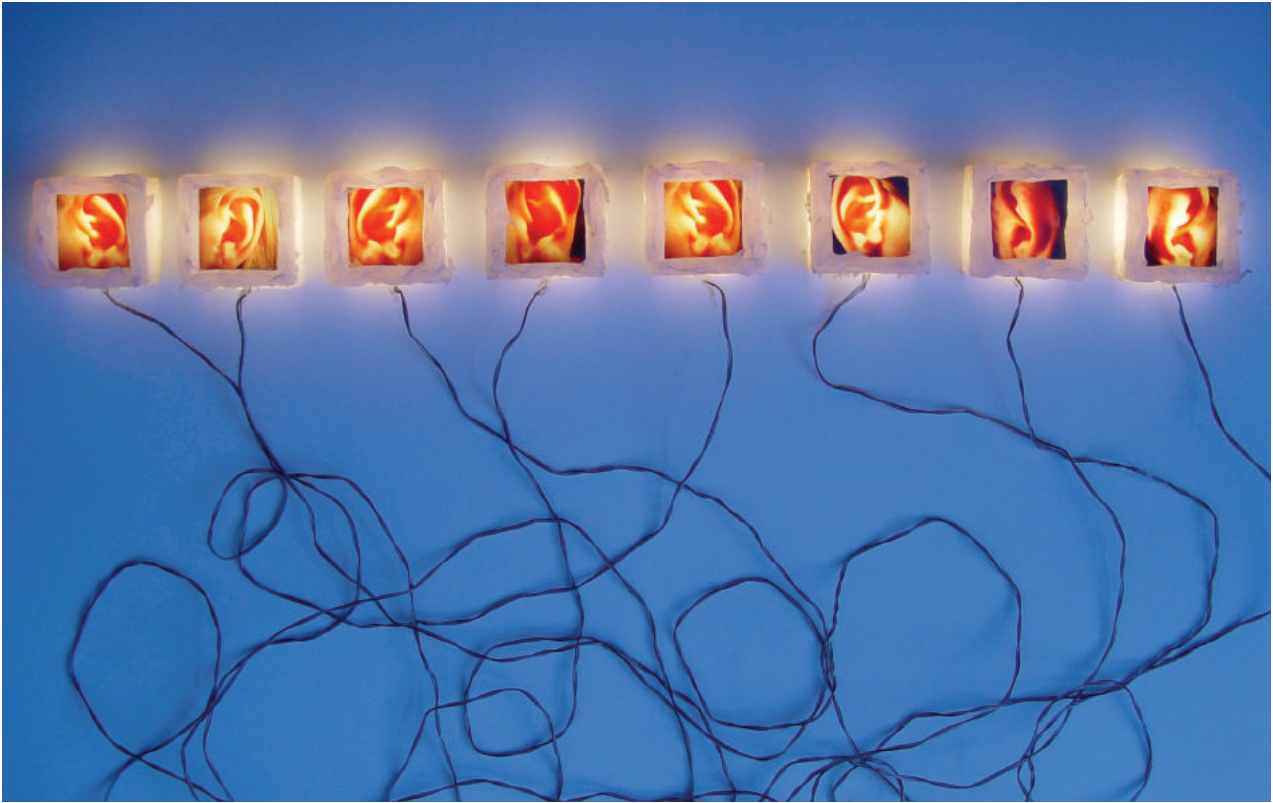
fragment tekstu z katalogu „Światłość”, BWA Galeria Arsenał, Białystok, 1999 r.



„Obiekty do podglądania”, 1997 r. Instalacja fotograficzna. Kształtka stalowa, diapozytyw, pleksa, wizjer, instalacja elektryczna 12V.

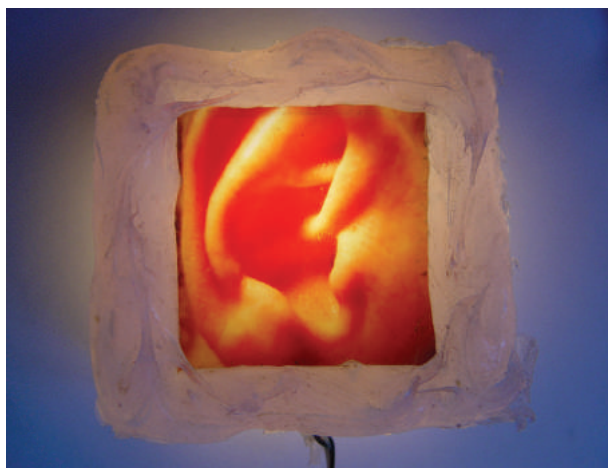


SILIKON



54 |





W tym samym czasie powstaje cykl obiektów w silikonie, których instalacja elektryczna jest integralną częścią formalną pracy. Tym razem fotografowałem części ciała kobiet, które znam. Charakter materiału fotograficznego jest analogiczny do poprzednich, jednak estetyka całego obiektu odmienna. Szukałem analogii z formami organicznymi. W blokach z bezbarwnego silikonu, odlewanych w formach z mydła, umieszczam diapozytyw pomiędzy kawałkami pleksy. Wewnątrz znajduje się żarówka 12 V. Okablowanie staje się czymś na kształt układu nerwowego pracy. Buduję z tych elementów węzły narracji, aranżując odpowiednio ich grupy w przestrzeni wystawienniczej.

| 55

Wystawy indywidualne:

- „Nowe Obiekty”, Galeria ON, Poznań, 1997 r.
- „Prace z lat 1994-1997”, Galeria Wschodnia, Łódź, 1998 r.
- „Prace”, Sielska Gallery, Strasbourg, Francja, 1999 r.

Wybrane wystawy grupowe:

- „Endloss / Endless”, Galeria Wyspa Progress, Gdańsk, 1995 r.
- „Najmniejszy Wspólny Mianownik”, Het-Apollohuis, Eindhoven, Holandia, 1996 r.
- „Fotografia – Wehikuł Sztuki, Tworzywo Sztuki”, Galeria Sztuki Współczesnej – Bunkier Sztuki, Kraków, 1996 r.
- „Łódzki Progresywny Ruch Artystyczny”, Galeria Zachęta, Warszawa, 1997 r.
- „Miejsce Idei – Idea miejsca”, Cable Factory, Helsinki, Finlandia, 1997 r.
- „Nowa Polska Fotografia”, Ernst Museum, Budapeszt, Węgry, 1997 r.



Na przełomie roku 1996–97 kontynuuję serię obiektów w silikonie, jednocześnie ulegając fascynacji wyświetlaczami ciekłokrystalicznymi, które wchodziły wówczas do coraz powszechniejszego obiegu. Zbudowałem pracę, w której po raz pierwszy używając małych ekranów tekstowych, wykorzystuję narrację słowną, jako komentarz do komunikatu fotograficznego. Są to teksty budujące specyficzne skojarzenia z występującymi obok zdjęciami. Intymny, wieloznaczny, nieco patetyczny i poetycki charakter słów, budujący metaforę, zderzam z nowoczesną formą elektroniki.

Litery wędrują, przesuwając się miarowo z lewej na prawo w pętli. Zdjęcie (diapozytyw) zatopione w silikonie, emituje ciepłe, pomarańczowe światło.

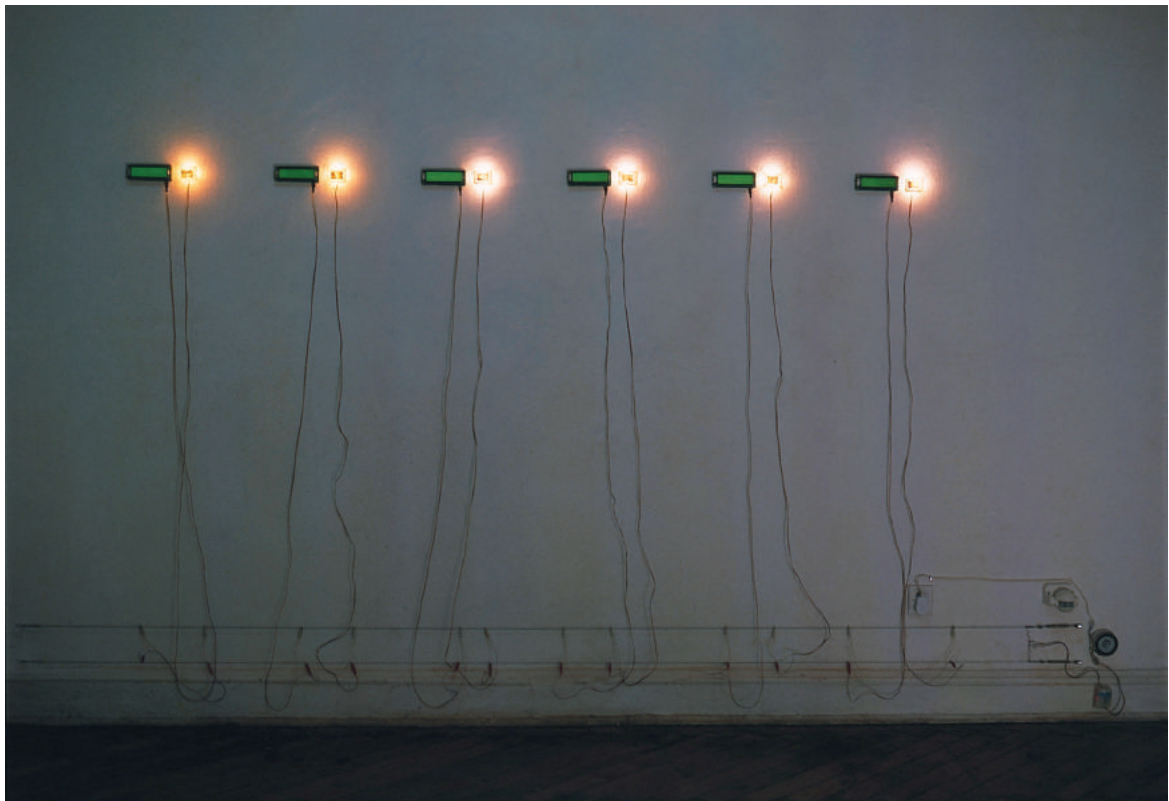
Instalacja składa się z sześciu wyświetlaczy tekstowych, sześciu obiektów fotograficznych oraz okablowania i elektroniki. Praca znajduje się w zbiorach prywatnych we Francji.

Praca pokazywana między innymi na wystawach:
indywidualne:

- „Prace z lat 1994–1997”, Galeria Wschodnia, Łódź, 1998 r.
- „Światłość”, Galeria Arsenał, Białystok, 1999 r.
- „Prace”, Sielska Gallery, Strasbourg, Francja, 1999 r.

grupowe:

- „CHIMAERA”, Współczesna Fotografia Artystyczna Centralnej Europy, Staatliche Galerie Moritzbourg, Halle, Niemcy, 1997 r.
- „Fotografia i Przestrzeń”, Galeria FF, Łódź, 1988 r.
- „Berlin-Białystok”, Artists Space, Berlin, Niemcy, 1988 r.
- „IN BETWEEN”, Art From Poland 1945–2000 (Pomiędzy, Sztuka z Polski 1945–2000), Chicago Cultural Center, Chicago, USA, 2001 r.







Równocześnie z przygotowywaniem prac z użyciem silikonu, kontynuowałem serię obiektów w metalowych kształtownikach. Na kolejnych wystawach miałem możliwość eksperymentowania z rozamitymi podłożami, dobudowując nowe konteksty. Widziałem jednak potrzebę scalenia ich w jedną większą grupę by wzmocnić stronę wyrazową. Tak powstała nowa praca pod tytułem „Obiekty istnienia”. Składały się na nią elementy już wcześniej instalowane w innych pracach jak i nowe, specjalnie do niej wykonane. Wszystkie stanowią fotograficzne cytaty z ciała bliskiej mi osoby. Zbiór obiektów ułożony jest na szklanej półce w typowej szafce lekarskiej. Prowienienca tego mebla kojarzy się z kondycją ciała, opieką nad nim a jednocześnie przeczy intymności, delikatności i sensualności. Demaskuje. Tym razem również obiekty są podświetlane od wewnątrz a bogate okablowanie elektryczne stanowi immanentną część formalną pracy.

| 59

Instalacja „Obiekty istnienia” znajduje się w Kolekcji Galerii Arsenat w Białymstoku.

Wystawy indywidualne:

- „Obiekty bycia”, Galeria FF, Łódź, 1996 r.
- „Prace z lat 1994–1997”, Galeria Wschodnia, Łódź, 1998 r.
- „Prace”, Sielska Gallery, Strasbourg, Francja, 1999 r.

Wybrane wystawy grupowe:

- „Fotografia – Wehikuł Sztuki, Tworzywo Sztuki”, Galeria Sztuki Współczesnej, Bunkier Sztuki, Kraków, 1996 r.
- „TOYAMA NOW '99”, Museum of Modern Art, Toyama, Japonia, 1999 r.
- „Kolekcja Galerii Arsenat”, Galeria Platan, Budapeszt, Węgry, 2001 r.

Instalacja „Obiekty istnienia”, podświetlane obiekty fotograficzne, szafka lekarska, okablowanie, 1995 r. Galeria Arsenat, Białystok.







We wszystkich moich dotychczasowych obiektach podstawowym źródłem narracji komunikatu była statyczna fotografia. Uruchomienie obrazu, będące logiczną konsekwencją historycznego rozwoju fotografii, miało swoją analogię w przypadku rozwoju również mojej twórczości. Obraz nieruchomy nie wystarczał. Potrzebowałem silniejszego czynnika, ruchu kadru. Zbiegło się to z moją fascynacją elektroniką.

Historia ciekłych kryształów, jej początki związane z ekranami albuminowymi oraz cała organiczna genealogia tej dziedziny, doprowadziły mnie do technologii LCD.

62 | Na przelocie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, właśnie ta technologia rozpowszechniła rozmaite zjawiska ekranowe. To już nie tylko telewizory czy monitory ale i ekrany reklamowe panele diodowe, wyświetlacze w maszynach medycznych, przemysłowych, etc. Na dodatek telefon komórkowy stawał się powszechnym narzędziem z podręcznym wyświetlaczem, najpierw tekstowym potem obrazowym. Dziś jest oczywistym elementem codzienności. Nosimy w kieszeni miniaturowy ruchomy, acz zapośredniczony obraz rzeczywistości.

To właśnie fascynacja obrazem – ekranem, jego cechami i przeznaczeniem, doprowadziła do potrzeby wykorzystania ruchu jako oczywistości. Istotny wpływ miała również sztuka wideo lat 90. Medium, to, będące wówczas dominującym w sztuce, obiecywało wiele, umożliwiało kolejne eksperymenty, co jest przecież siłą napędową twórczości artystycznej.

Wykonywałem pierwsze własne rejestracje wideo, które jednak zawsze powstawały na konkretny ekran – obraz. Były to najczęściej małe wyświetlacze LCD, 4–7", sprowadzane wówczas z wielkim trudem z niemieckich sklepów. Myślenie kadrem ekranu, najczęściej małego formatu jest jeszcze u mnie konsekwencją wyobraźni fotograficznej.

Będąc na wakacjach w Bieszczadach tuż po spłynięciu fali powodziowej na Sanie, zaobserwowałem w rzece obiekty wyrwane przez żywioł człowiekowi i wleczone po dnie. Były to – prócz zwykłych śmieci – elementy codziennego życia

ludzi tam zamieszkujących. Buty i inne części ubrań, zabawki, umiłowane przez dzieci maskotki, rzeczy osobiste, stojące wcześniej na swoich miejscach w domach. To bogactwo śladów ludzkiej egzystencji było mocnym impulsem, emocjonalnym doznaniem. Zwłaszcza dziecięcy bucik, uwięziony w rzecznej roślinności, cklwie falujący, kotysany przez nurt.

Powstaje pierwsza praca związana z dokonanymi rejestracjami, która później, na wystawie w krakowskiej Galerii Zderzak otrzymała wymowny tytuł „San River – proza rzeki”. Było to 6 ekranów LCD, 4" z projekcjami filmów zarejestrowanych obiektów, w pętach. Pierwszym filmem z tej serii był ów bucik dziecięcy, który występował jako samodzielny obiekt wideo, we wcześniejszych projektach artystycznych.

Instalacja wideo „San River – proza rzeki”, Galeria Zderzak, 2005 r.

Sztuczne futro, 6 ekranów LCD, 7" z projekcjami wideo / loop,

6 odtwarzaczy DVD. Wymiary: 500 × 310 cm.

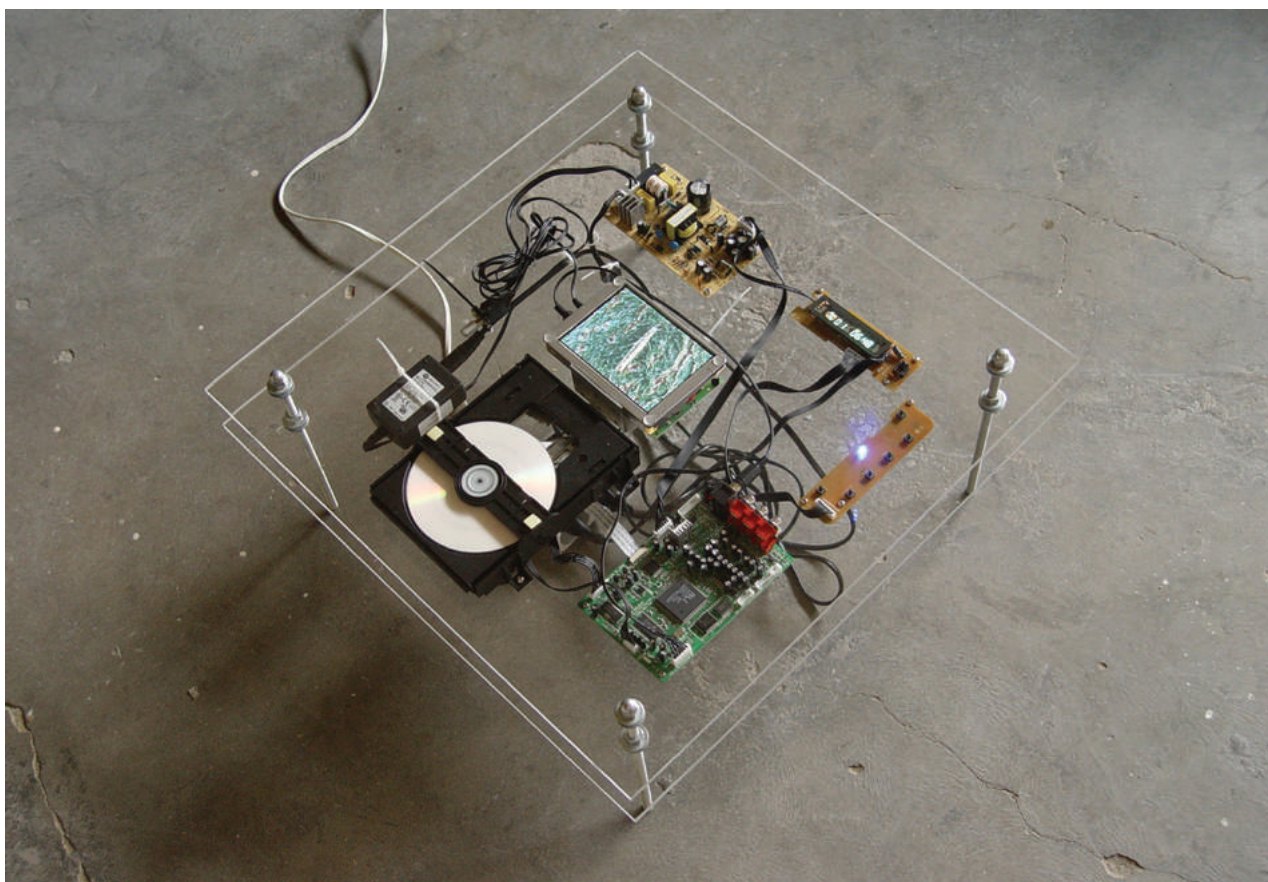




*Instalacja wideo „San River – proza rzeki”, Galeria Zderzak, 2005 r. Stop klatki. Sztuczne futro, 6 ekranów LCD, 7” z projekcjami wideo / loop, 6 odtwarzaczy DVD.
Wymiary: 500 × 310 cm.*

Inne obiekty z realizacjami wideo różnią się ilością użytych ekranów jak i budową.
Instalacja prezentowana na podłodze to jedna z wersji motywu „bucika” z cyklu „San River”, pod tytułem „Wideomotyw”.

„Wideomotyw”, instalacja wideo. Pleksa, ekran LCD, 4" z projekcją wideo / loop, napęd DVD, okablowanie, 75 × 75 × 30 cm. 2004 r.





Innym przykładem stosowania i prezentowania obrazu wideo jest praca „Piekło elektrycznego neohumanizmu” z wystawy indywidualnej „ŚWIATŁOŚĆ”, w biłostockim Arsenale. Instalacja audiowizualna składała się z kilku wyświetlaczy z projekcjami symultanicznych obrazów, telewizyjnych found footage, obiektów wykonanych z suszonych świńskich uszu oraz elementów konstrukcyjno-elektronicznych. To właściwie aranżacja danej przestrzeni obiektami, budującymi osobliwe węzły narracji. Uszy świń – sklepowy przysmak dla psów, można detalicznie podziwiać pod szkłem powiększającym. W półprzezroczystej, subtelnej strukturze widać wyraźnie układ kanalików krwionośnych w charakterystycznych rozgałęzieniach. Ekrany ustawione vis a vis biologicznych skrawków, pełnią funkcję symbolicznych współczesnych fetyszy, omamiaczy, bełkoczących obrazami. W pomieszczeniu rozbrzmiewają odgłosy ptaków, łagodząc atmosferę napięcia... W katalogu do wystawy Łukasz Gorczyca napisał m.in.

Elektronika, którą posługuje się Konrad Kuzyszyn (ciekło-kryształiczne ekrany, okablowanie, kostki transformatorów i odtwarzaczy), epatuje nie tylko urokiem osobistym, ale także swoistą metaforyką odnoszącą się do tego, co żywe i cielesne. Wiązki przewodów, niezbędnych do funkcjonowania poszczególnych prac, pozostają rozmyślnie odsłonięte, stanowią część całej kompozycji. Takie postępowanie ma sens nie tylko estetyczny, jest również przejawem szeroko pojętej organiczności. Kuzyszyn

nie maskuje mechanizmów działania, przeciwnie odstawia cały elektroniczny układ krwionośny, a jednocześnie antropomorfizuje jego poszczególne elementy, tętnice i żyły odpowiedzialne za przewodzenie impulsów elektrycznych. Odstawia urok tych urządzeń i połączeń, jak gdyby chodziło tu o jakąś szczególną atrakcję przyrodniczą. Ustawia niewielkie, ciekłokrystaliczne ekrany na cienkich, wysokich łodygach i przykuwa wzrok ruchomym obrazem.

Elektronika służy stwarzaniu iluzji. Wchodząc do Piekła elektrycznego neohumanizmu można dać się uwieść ptasiemu śpiewowi odtwarzanemu z płyty kompaktowej i telewizyjnemu obrazowi na ciekłokrystalicznych monitorkach. Ów technologiczny cud iluzji i nierzeczywistości znajduje niespodziewaną puentę w postaci świńskich uszu wystawionych na pokaz pod szkłem powiększającym. Przystawione mędrca szkiełko i oko, zmylone aurą widowiska, natychmiast gubi się w zeznaniach i w zasuszonych kawałkach zwierzęcego ciała dopatruje się fin-ezyjnego rysunku tkanek, podziwia na poty prześwitującą błonę, nieracjonalnie zachwyca pięknem wyeksponowanych okazów. Kuzyszyn zdobywa się na coś jeszcze. Kiedy zestawia w parę osadzone w silikonie małe fotografie detali ciała i ciekłokrystaliczne wyświetlacze, na których przesuwają się teksty, zdaje się prowokować naszą ciekawość. Co intryguje bardziej: cud ciała czy cud techniki?

Jednym z siedmiu wtajemniczeń jest elektronika, bo to ona na powrót przyucza nas do skupionej obserwacji, do podziwu i zadziwienia, i ona, oferując wizerunki i dźwięki całkowicie odmaterializowane, uczy w nowy sposób doświadczać własnego ciała i własnej tożsamości.(...)

Łukasz Gorczyca 1999 r.

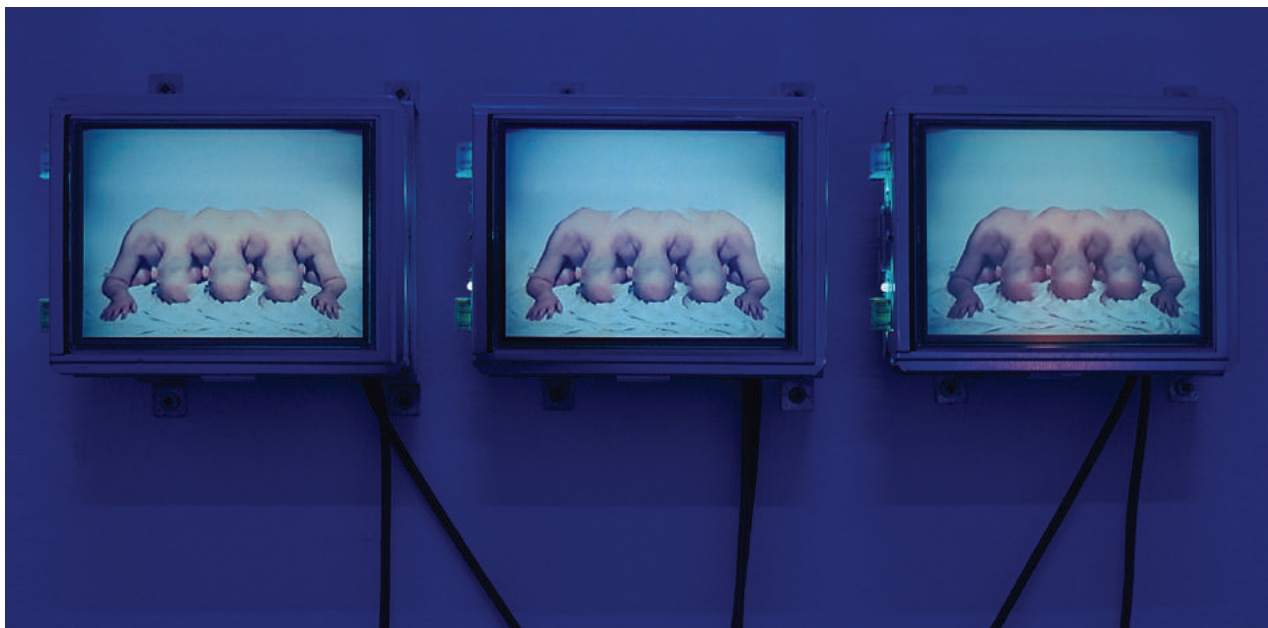
Fragment tekstu z katalogu do wystawy „Światłość”, BWA Arsenał, Białystok, 1999 r.

„Piekło elektrycznego neohumanizmu”.

Instalacja audiowizualna. 5 monitorów LCD, 4” z projekcjami wideo / loop, 5 napędów DVD, 5 suszonych świńskich uszu, 5 szkieł powiększających, metalowe i drewniane elementy konstrukcyjne, elektronika i okablowanie. 1999 r.



POTRÓJNY POKŁON



68 |

Wersja jednego z kadrów fotografii z serii „Kondycja” stała się pretekstem do wykonania pracy wideo pod tytułem „Potrójny Pokłon”. Jest to właściwie rodzaj aktu performatywnego, dokamerowego. Rejestracja była odpowiednio zaaranżowana. Towarzyszył jej tekst. Prezentacja rejestracji odbywa się na trzech monitorach LCD 4”, umieszczonych bezpośrednio na ścianie. Materiał odtwarzany jest z napędu DVD.

Tekst towarzyszący pracy „Potrójny Pokłon”:

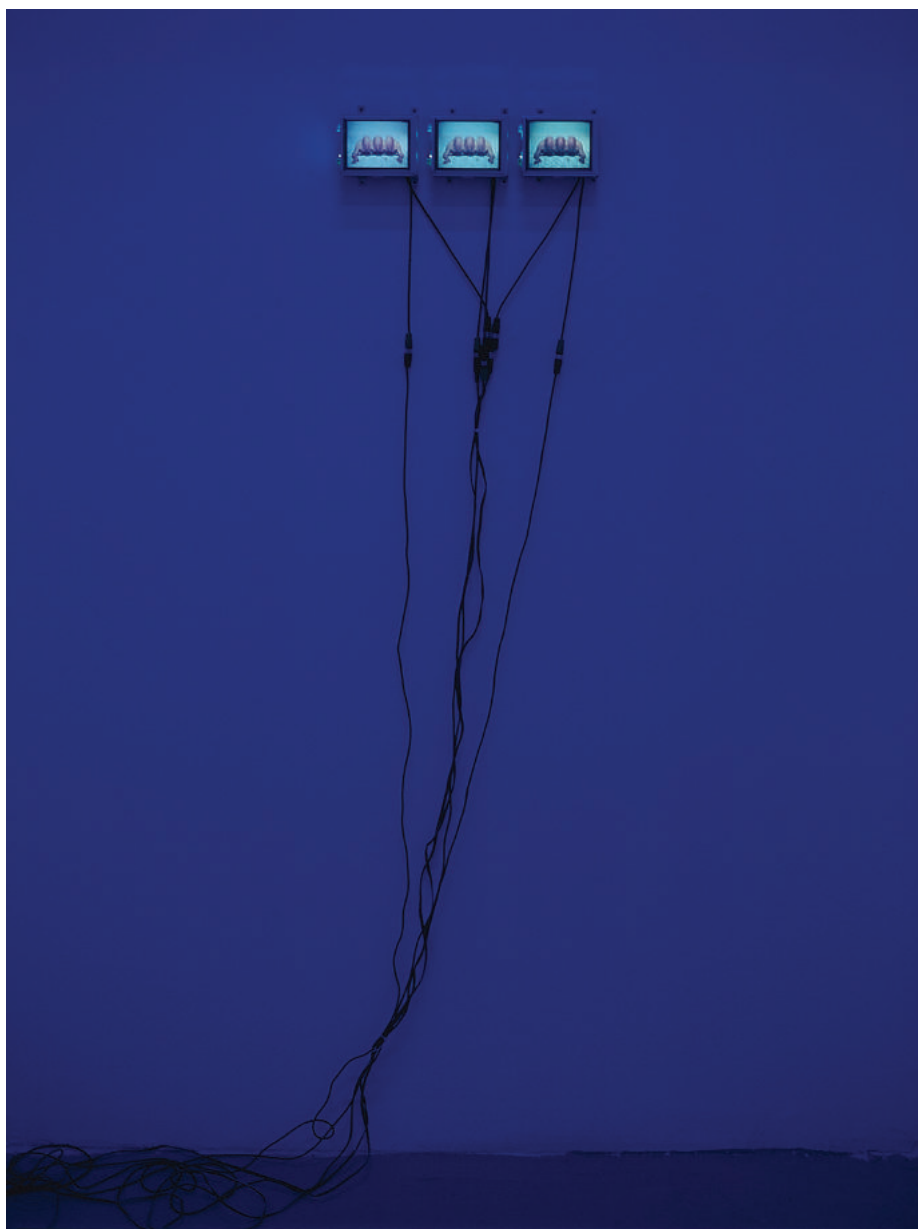
„Przygotowałem pokój i miejsce, teraz przygotowuję siebie. Cały dzień piję tylko wodę źródlaną, wcześniej oczyściłem dokładnie jelita. Zrobiłem gorącą kąpiel z olejkami. Wycieram się do czerwoności. To charakterystyczne pieczenie sprzyja powadze sytuacji. Jeszcze rytualne golenie głowy. Nie patrzę w żadne lustra. Wchodzę na antresolę, gdzie mam najpiękniej rozproszone światło w całej pracowni. Ułożyłem tu kilkanaście metrów skłębionej białej tkaniny. Muszę umościć gniazdo. Spędzę w nim najbliższe godziny. Kamera przygotowana. Patrzący obiektyw czeka. Jest cicho i ciepło. Warunki sprzyjające wylęganiu refleksji. Uruchomiony mechanizm przesuwu taśmy wydaje cichy dźwięk. Czujność maszyny uwolniona. Odgłosy dziesiątków części kręcących się, toczących i ciągnących cieniutką wstęgę zapisu elektromagnetycznego. Każda sekunda, od tej chwili, notowana jest jako obraz i dźwięk. Ćwiczę oddech, rozluźniam mięśnie, powoli umieszczam swoje ciało pośrodku wyznaczonego kadru. Jestem w gnieździe. Czuję się tu jak u siebie. Bez wstydu nagości ani narcystycznego nadęcia. Wszystko jest normalne. Klękam. Jeszcze dwa oddechy i przyjmuję postawę. Podparcie dłońmi, a głowa dokładnie pośrodku. Będę ich trzy. Zaczynam od zgięcia karku i dotykam czołem podłóża. Pokłon pierwszy. Pierwsze są najprostsze ale i najtrudniejsze. Następuje kompletna pustka i zawieszenie. Po kilku następnych wracam

do siebie. Zaczynam powolne układanie myśli. Oczy mam zamknięte. Rozpoczyna się wielkie harmonizowanie. Poprzez ciało znajduję w sobie energię i setki korytarzy, którymi zaczynam podążać...

Łódź 1998 r.

„Potrójny Pokłon”. Instalacja wideo. Trzy ekrany LCD, 4”, projekcja wideo / loop, napęd DVD, 1999–2000 r.

Wystawa „Scena 2000”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2000 r.





70

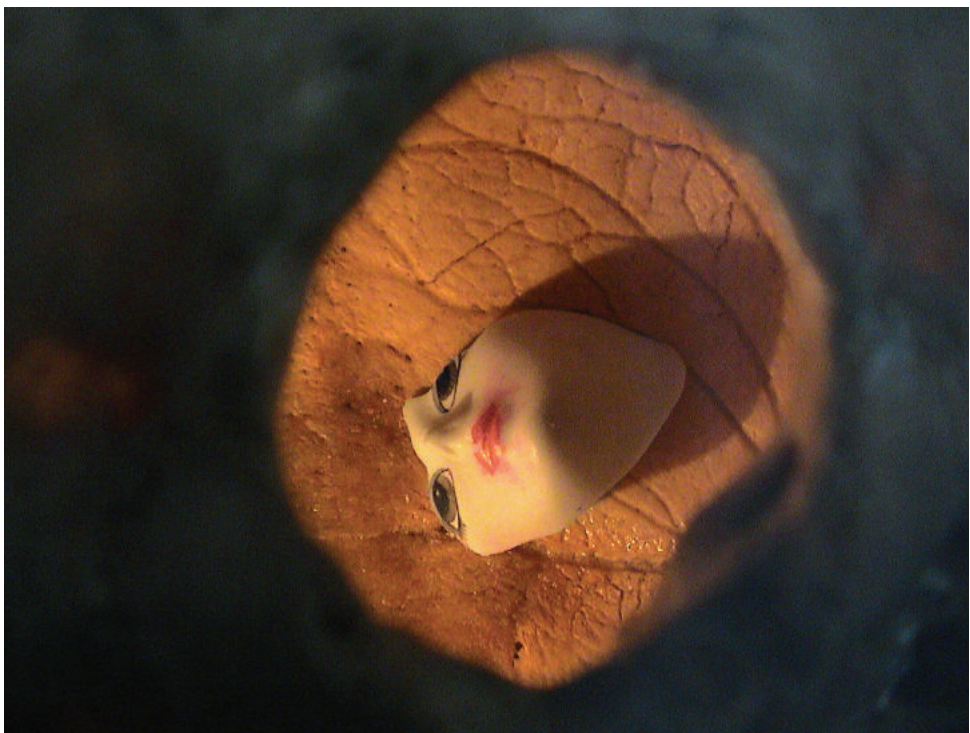
Obraz ruchomy implikuje ruch, jednak jest nim też taki jego rodzaj, który w momencie oglądania ujawnia, iż dana sytuacja (motyw) są statyczne (nieruchome).

W latach 1998–2000 używałem w pracach transmisji wideo, zamiast obrazu rejestrowanego. Mikrokamera, zainstalowana tuż przy motywie, przekazywała sygnał cyfrowy, który następnie prezentowany był jako obraz na ekranie LCD. Nazywałem go „trans-obrazem”. Wszystkie komponenty elektroniczne oraz okablowanie, stanowiące część pracy aranżowane były w danej przestrzeni i do niej dostosowywane. Istotne było osiągnięcie odpowiedniego klimatu, relacji światła zastanego i inscenizowanego ale też względy bezpieczeństwa. Za każdym razem zachęcam bowiem widza do bliskiego kontaktu z pracą, jej kameralną skalą.

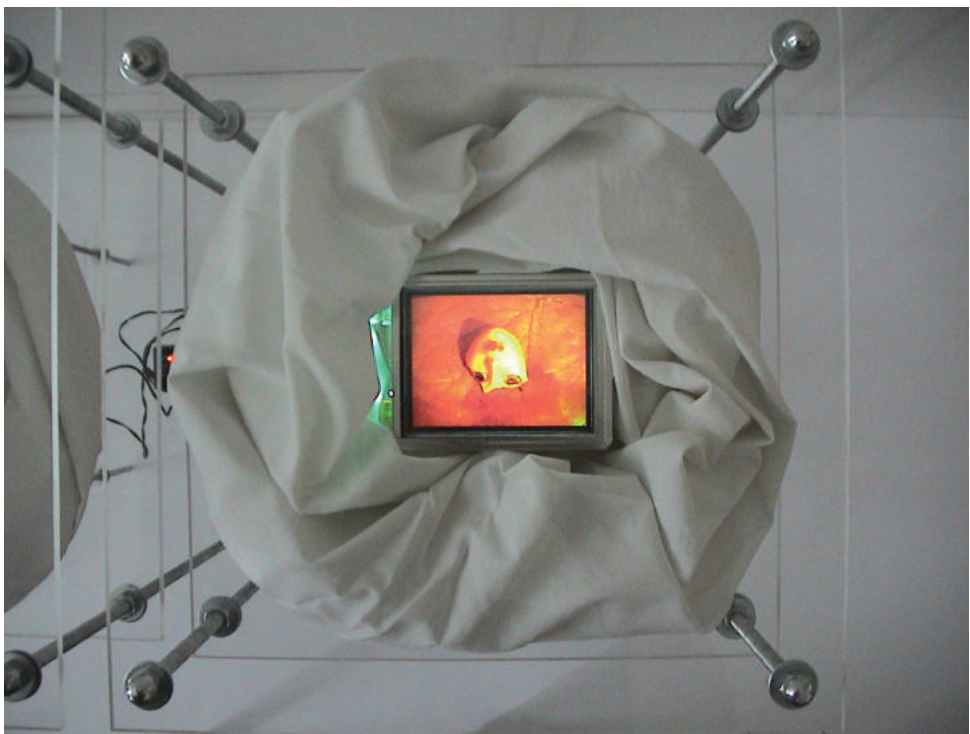
OSWAJANIE

Pierwsza z nich to instalacja przekazująca obraz z wnętrza ludzkiej czaszki. Obie części są rozdzielone i umieszczone na przezroczystych półkach z metalowej konstrukcji. Czaszka i ekran LCD stanowią opozycję tak w sensie istotności przedmiotowej jak i podmiotowej. Oba obiekty umieszczone są na udrapowanym białym płótnie, nadającym rangę przedmiotom, odcinając je od technicznej konstrukcji pracy. Wewnątrz odwróconej czaszki znajduje się oświetlony fragment porcelanowej twarzy XIX – wiecznej lalki. Szeroko otwarte oczy, rozmazana czerwień umalowanych, delikatnie uśmiechniętych ust, stoi w jawnej opozycji do opresyjnego wnętrza w którym się znajduje. Oswajają się i humanizują nawzajem. Oglądający może zobaczyć obraz rzeczywisty i transmitowany jednocześnie. Ekran został tak wyregulowany, by podkreślić specyficzną kolorystykę, charakterystyczną dla technologii LCD.

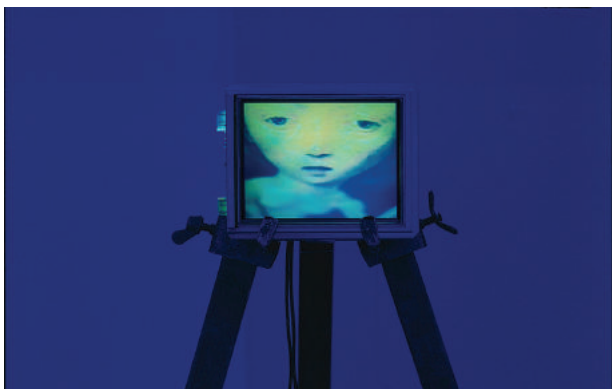
„Oswajanie”, Instalacja wideo. Czaszka ludzka, mikrokamera, ekran LCD 4” z transmitowanym obrazem, Konstrukcja metalowa, pleksa, białe płótno, instalacja elektryczna 12V, okablowanie. 1999–2000 r.



| 71

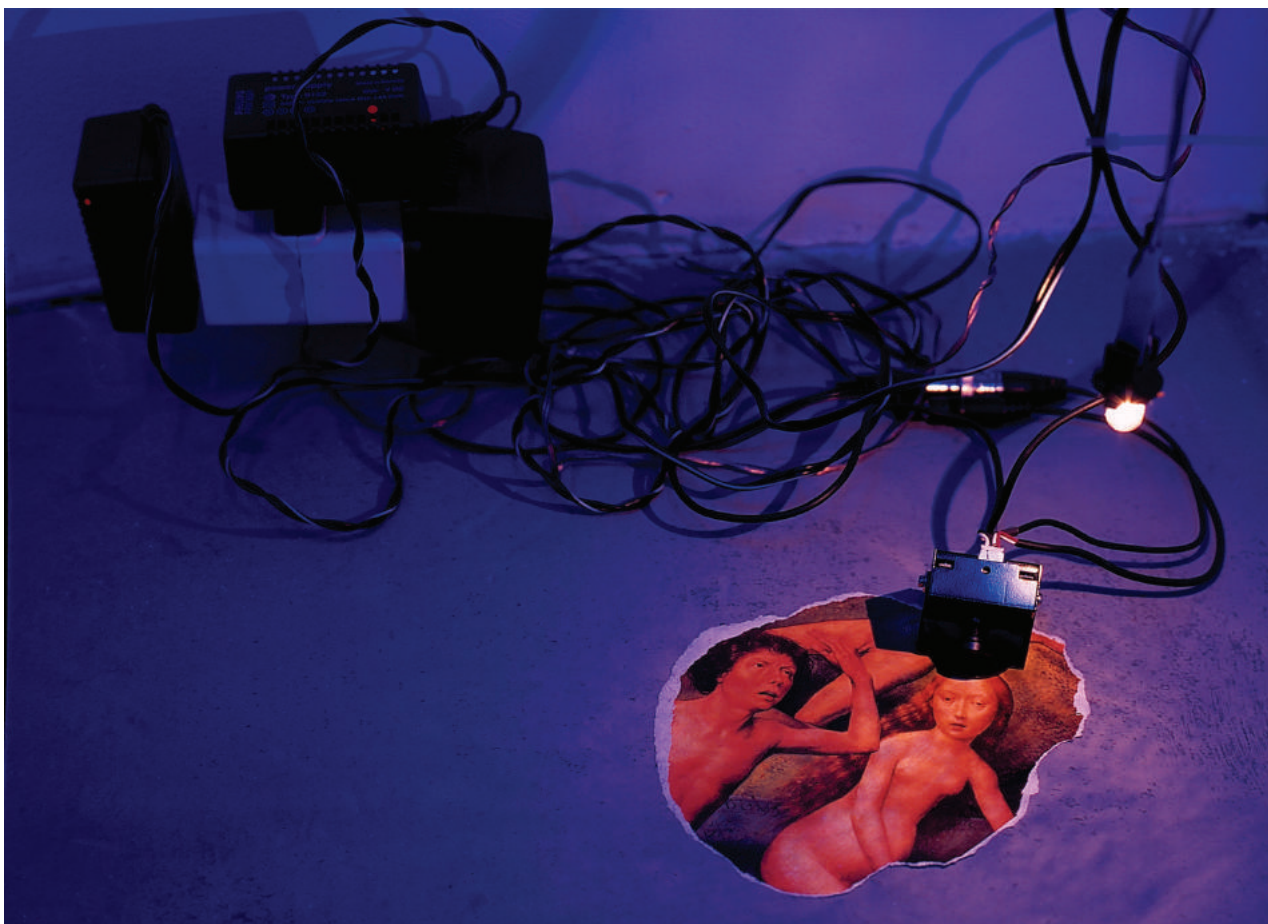


NOWE PIĘKNO



Druga instalacja, w której dokonuję transmisji fragmentu reprodukcji obrazu Hansa Memlinga „Sąd Ostateczny” również prezentuje specyficzną opozycję obrazu bezpośredniego względem zapośredniczonego. Cechy medium pozwalają dokonać przeniesienia obrazu ze zniekształceniem tak, by ten docelowy był w określony sposób odmienny. Użyłem do tego celu mikrokamery ze specjalnym obiektywem. Twarz młodej kobiety – klasycznego symbolu urody tamtej epoki – staje się na ekranie postacią nierealną i budzącą skojarzenia odległe od pierwowzoru obrazowego. Sztaluga malarska, na której umieszczony jest ekran pozwala odzielić dwa obrazy i zakreślić skalę przestrzeni instalacji.

„Nowe piękno”, Instalacja wideo. Fragment reprodukcji obrazu H. Memlinga „Sąd Ostateczny”, mikrokamera, ekran LCD 4” z transmitowanym obrazem, sztaluga plenerowa, instalacja elektryczna 12V, okablowanie. 2000 r. „Scena 2000”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2000 r.





HUMANIZOWANIE KENA



Kolejnym przykładem realizacji wideo, której źródłem była praca fotograficzna jest instalacja zatytułowana „Humanizowanie Kena”. W roku 2000, kiedy wykonywałem wiele zdjęć kamerą otworkową, znalazłem przypadkiem figurę zniszczonej lalki o niezwykle, greckich proporcjach. Była bez głowy i przedramion ale w sposób niezwykle absorbowała moją uwagę. Okazało się iż jest to wczesny egzemplarz ostawionego Kena firmy Mattel, z 1975 r. Jego potencjał i siłę symboliczną doceniłem jeszcze bardziej, po wykonaniu zdjęć otworkowych. By wykorzystać długi czas ekspozycji, animowałem figurą, imitując ruch kończyn. Efektem sesji były zdjęcia, które poruszyły moją wyobraźnię. Kolejny etap to rejestracja filmowa, gdzie animuję postacią Kena w technice poklatkowej. Tak powstał materiał zaprezentowany na ekranach w instalacji wideo o tym tytule. Fotografia otworkowa dokonała charakterystycznego przetworzenia wizualnego w postaci syntezy zjawiska. Lalka Kena, pozbawiona werystycznej dosłowności, wyjawiała wszystkie niezwykle cechy figury ludzkiej. Zatem, dokonując przeniesienia w sferę obrazu, medium humanizuje Kena, bohatera pop kultury.

Odbitki postużyły mi do wykonania obiektów fotograficznych z użyciem deski, żywicy i lakierów. Postanowiłem z nich stworzyć rodzaj współczesnej ikony, obrazu kultu figury Kena. Film poklatkowy zaś prezentowałem na 5 monitorach, ułożonych w formie krzyża.

Wystawy indywidualne:

- „Kuzyszyn 2002-2003”, Galeria AT, Poznań, 2003 r.
- „Potencjały”, Galeria PLATAN, Budapeszt, Węgry, 2003 r.
- „Konrad Kuzyszyn 2004”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku, Baszta Czarownic, Słupsk, 2004 r.

Wybrane wystawy grupowe:

- „Contemporary identities”, Thessaloniki Museum of Photography, Thessaloniki, Grecja, Muzeum Narodowe, Szczecin;
- „Art Poznań”, Stary Browar, Poznań, 2005 r.
- „Autopoesis”, Slovak National Gallery, Bratislava, Słowacja, 2006 r.
- „Czas zapamiętany”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2007 r.

„Humanizowanie Kena”, cykl fotografii, odbitka czarno-biała na papierze, deska, żywica, lakier, silikon, 24 × 30 cm. 2001 r.
„Potencjały”, Galeria Platan, Budapeszt, 2003 r.



| 75

„Humanizowanie Kena”, cykl fotografii, odbitka czarno-biała
na papierze, deska, żywica, lakier, silikon, 24 × 30 cm. 2001 r.
„Potencjały”, Galeria Platan, Budapeszt, 2003 r.

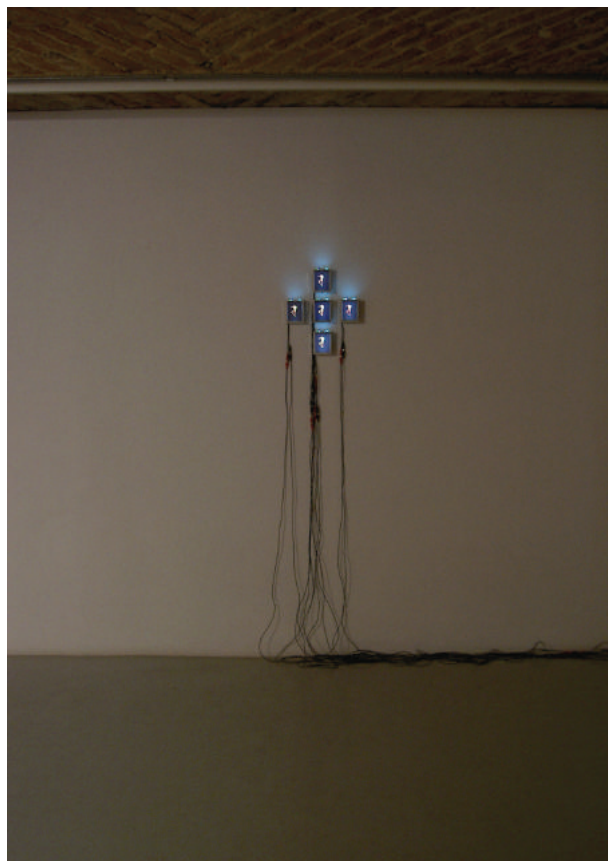
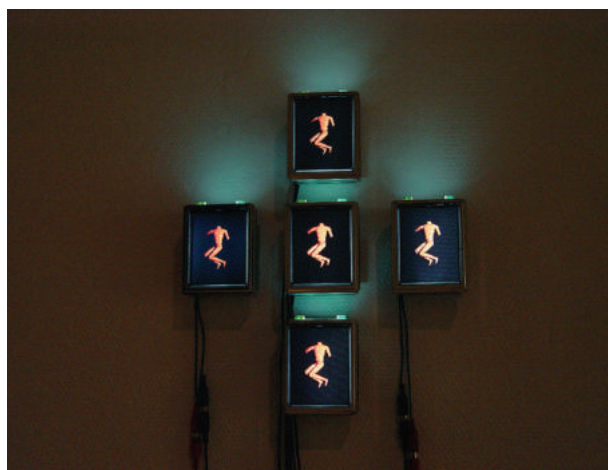


„Humanizowanie Kena”, instalacja wideo. 5 monitorów
LCD 4”, projekcja wideo / loop, napęd DVD, okablowanie, 2003 r.
„Kuzyszyn 2002–2003”, Galeria AT, Poznań, 2003 r.

Paradoks technologii jako protezy umożliwiającej człowiekowi bardziej intymny kontakt z jednostkowym istnieniem w świecie wydaje się uwypuklać Konrad Kuzyszyn w dwóch niezwykle subtelnych pracach *Nowe piękno* i *Motyw II* (ten pierwszy tytuł dałby się faktycznie odnieść do obu realizacji). W przypadku *Nowego piękna* miniatura kamera, umieszczona na podłodze, na leżącym fragmencie reprodukcji *Sądu Ostatecznego Memlinga*, z ukosa kadruje twarz przedstawionej tam, powstającej z grobu kobiety i transmituje jej zniekształcony, anamorficzny – a zarazem wyizolowany i nacechowany wzmożoną intymnością – obraz na usytuowany na trójnożnym stojaku, niewielki ekran LCD. Praca ta daje się odczytać jako dosłowne i wyraziste ucieleśnienie konceptu wystawy, gdyż prezentuje sam proces technologiczny transmisji z malarstwa do wideomalarstwa, swoiste wskrzeszenie malarstwa za pomocą technologii wideo oraz transformacje, jakim podlega malarskie piękno w swym nowym życiu, w swej nowej, wideomalarskiej postaci. Samo-prezentację nowej infrastruktury malarstwa, jego współczesnej technologii uobecniania się radykalizuje *Motyw II*: między dwiema równoległymi do podłogi, przezroczystymi płytami widać niewielki ekran LCD oraz układy scalone i inne elementy składowe odtwarzacza DVD – agresywne, „dizajnerskie”, wyestetyzowane i supersensualne. Z kolei na samym ekranie uwidacznia się rodzaj „wizualnego haiku” – zapętlony obraz trzepoczącej skrzydłami ćmy, która siedzi na fragmentarycznie kadrowanej korze drzewa. Z jednej strony ulotność, przypadkowość, pozytywnie rozumiana „powierzchnowość” i oczywistość jednostkowej egzystencji, pozbawionej wszelkiej „głębokiej” istoty, z drugiej zaś technologia jako czynnik kształtujący współczesny sposób bycia: to właśnie pełne napięcia współprzynależenie tych dwóch elementów wydaje się dla Kuzyszyna wyznaczać swoisty program wideomalarsstwa współczesności. Wideomalarsstwa, które na bielskiej wystawie ostentacyjnie ujawniło swój proteuszowy charakter – swą jednostkową wielość.

Tomasz Załuski

Frgment tekstu z katalogu wystawy „Obrazy jak malowane”, Galeria Bielska BWA, 2006 r.



| 77

„Humanizowanie Kena”, instalacja wideo. 5 monitorów LCD 4”, projekcja wideo / loop, napęd DVD, okablowanie, 2003 r.
„Kuzyszyn 2002–2003”, Galeria AT, Poznań, 2003 r.

BRUNO NOCNY



78 |

W 2002 roku narodził się mój ukochany synek Bruno. Naświetliłem setki zdjęć w rozmaitych technikach. Jedna z serii, wykonana w podczerwieni, podczas snu, wydaje mi się kwintesencją Jego ówczesnej, ludzkiej wspaniałości. Zatytułowałem ją „Bruno-nocny”. Wykonałem kilka obiektów fotograficznych, które są dla mnie nadzwyczajnym zapisem emocji i formy.



Fotografie z serii „Bruno-nocny”, 2002 r.
Obiekt fotograficzny. Wydruk pigmentowy, sklejka, żywica,
90 × 65 cm. 2003 r.





„Puste Wnętrze”, Czaszka ludzka, mikrokamera, bezprzewodowy nadajnik i odbiornik sygnału wideo, białe płótno, postument z pleksy, ekran z płótna, projekcja wideo – transmisja z wideokamery. 2000 r. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2000 r.



W roku 2000 zaproponowano mi indywidualną wystawę w Małym Salonie warszawskiej Zachęty. Chciałem wykonać pracę maksymalnie prostą do tej trudnej, eklektycznej przestrzeni. Postanowiłem połączyć transmisję wideo z motywem tyleż totalnym co genialnym w swej formie i konotacji. Czaszka, sama w sobie wolna od patosu i grozy, otwarta jest na nowe przestrzenie znaczeń. Wypierana z codzienności, stała się postrachem lub rekwizytem w rękach aktorów i polityków. Ja chciałem przywrócić ją głowie.

Pomieszczenie zostało zaciemnione, oczyszczone i pobielone. Dobudowano przedsionek z małym, półokrągłym otworem, by do wnętrza wchodzić i wychodzić tylko pojedynczo, z pochyloną głową. Pracy towarzyszył tekst:

| 81

PUSTE WNEȦRZE

Do Wnętrza możesz wejść tylko pojedynczo, z lekko pochyloną głową.

Drogę wyznaczy Ci oś symetrii.

We Wnętrzu znajdziesz białe płótno, zawieszone w przestrzeni eklektycznej architektury, pokryte światłem cyfrowego obrazu. Obrazem jest transmisja z Wnętrza ludzkiej czaszki, stojącej centralnie w strumieniu światła.

Kamera umieszczona symetrycznie pomiędzy otworami ocznymi, rejestruje twarze zaglądające do Wnętrza. Samoobserwacja, przyglądanie się (nie podglądanie) od wewnątrz.

Rozpięte płótno ekranu emituje delikatne, odbite światło, które krąży we wnętrzu.

Obieg zamknięty.

Ludzka czaszka. Bolesny wizerunek (bo z nas), symbol, rekwizyt, znak, figura totalna. Odstrasza i przyciąga (bo w nas). Samoistnie powoduje specyficzny rodzaj refleksji. Ludzka głowa, człowiecza meta-obecność.

Kondycja.

We wnętrzu nie znajdziesz nic więcej, prócz znaków, które definiujesz i łączysz tak, jak pozwala Ci kultura, w której żyjesz.

Gatunek refleksji jest gatunkiem kultury, którą reprezentujesz.

Wejście jest wyjściem.

2000 r.



życie jest możliwe i po jednej, i po drugiej stronie. Problemem nie jest już słynne szekspirowskie zapytanie, lecz jego całkowita nieprzystawalność do zastanej w galerii sytuacji. Egzystencjalny ton Kuzyszyna jest specyficzny, bo pozbawiony tragizmu, witalny: życie wyziera tu ze wszystkich stron, z medycznych preparatów, nabożnych relikwii, a nawet z wnętrza zużytej czaszki. Nie ma już wielkich pytań, są tylko kolejne wtajemniczenia, a w miejsce odpowiedzi – kameralne misteria ciała.

Łukasz Gorczyca

Fragment tekstu z katalogu do wystawy „Światłość”, BWA Arsenal, Białystok, 1999 r.

82 | CZASZKA

Pojawienie się czaszki – w całej swej fizycznej dosłowności – wpłynęło na zmianę skali działań Kuzyszyna. Jedną z najnowszych prac, zatytułowaną prosto *Wnętrze*, anektuje przestrzeń całej sali. Wnętrze staje się, za sprawą kamery i projekcji wideo, wnętrzem ludzkiej czaszki. Zmianą jest tu nie tylko skala projekcji, która zajmuje powierzchnię całej ściany, ale też wejście w inny wymiar rozważań o zjawiskowości ciała i życia.

Czaszka nie jest właściwie wtajemniczeniem, jest symboliczną tajemnicą. Sztuka Kuzyszyna nie jest radykalna, nie zmierza do ostatecznego rozwikłania owej tajemnicy ani do jakichkolwiek ostatecznych rozstrzygnięć. Rozwija się ze świadomością istnienia niewiadomego, ale jest przede wszystkim refleksyjna, skupiona na studiowaniu zjawisk i zdarzeń elementarnych. Czaszka jest figurą totalną, odwołującą się do ludzkiej egzystencji jako przemijającej jedności ciała. Obiekty Kuzyszyna dalekie są od tak jednoznacznych uogólnień. Ciało ulega rozczłonkowaniu i multiplikacji, wizerunek oddzielany jest od fizycznej tkanki za sprawą fotograficznego lub elektronicznego medium, poddawany jest estetyzacji. Sięgając po motyw czaszki – i fizycznie po nią samą – Kuzyszyn przewrotnie usiłuje osłabić jej symboliczny wymiar. Wprowadza widza do jej wnętrza i jednocześnie pozwala mu z takiej perspektywy obserwować samego siebie. Hamletyzm w epoce elektronicznej nie jest już prostą konfrontacją z rekwizytem ludzkiej śmiertelności. Kamera i projektor wideo wprowadzają w świat iluzji, w którym

(...) Doświadczenie tego, że nasze granice fizyczne są współzależne z granicami mentalnymi, choć zarazem możemy je w myślach transcendować, staje się bardziej dosłowne w powstałych ostatnio swego rodzaju „układach naczyń połączonych”. Składają się one z zawierających się w sobie wnętrza realnych i odtwarzanych na obrazach wideo, a częścią całego systemu okazuje się nasze obecne w nim wnętrze – mikrokosmos fizjologicznych procesów, zarazem miejsce, z którego patrzymy. Skonfrontowani w swoistym tête-à-tête z prawdziwą ludzką czaszką, spoczywającą na postumencie i „spoglądającą” na nas, możemy też na sąsiednim ekranie oglądać obraz, jaki widoczny jest z wnętrza czaszki. Przez podświetloną jaskinię jej sklepienia i otwory oczodołów widać salę, w której właśnie jesteśmy.

(...) stanowiący dokładnie vis-à-vis czaszki, widz oglądał wyświetlony na szerokiej płaszczyźnie przeciwległej ścianie obraz transmitowany z kamery ukrytej we wnętrzu czaszki. Ukazywała mu się więc własna postać, jak w lustrze, widziana poprzez jej wnętrza – ciemną kopułę otwartą na zewnętrzne „dzianie się”. Nie było to proste memento, trup, epatowanie znakami śmierci – jak to odczytywali niektórzy. Przestrach towarzyszący takim interpretacjom świadczy o trywializacji pojęć dotyczących śmierci fizycznej. Nie chodzi wyłącznie o sferę umierania, ale przecież o samo życie, które uciekając od świadomości własnych granic, struchlałe, kurczy się i zawęża, chroni się przed twardym poczuciem rzeczywistości.

A przecież spokojne, zapatrzone zastygnięcie w pomieszczeniu Wnętrza to zarazem uświadomienie, że oto patrzę przez otwory podobnej kościanej konstrukcji, bardzo zresztą pięknej, która należy do mnie i jest częścią śmiertelności we mnie, o której wiem na pewno, że istnieje. Dotykanie granic życia, własnego ja. Przenikliwy moment zrozumienia, z odcieniem delectatio morosa, podobnie jak niegdyś wobec cyklu fotografii preparatów anatomicznych z Collegium Anatomicum (1987), szczątków budzących lęk i odrazę, a zarazem fascynujących utajonym życiem materii zanurzonej w zimnych wodach szkatuły-akwarium.

Agnieszka Rejniak

Fragment tekstu do kat. „Światłość”, BWA Arsenal, Białystok, 1999r.



GEST DZIECKA

Kolejną pracą, gdzie czaszka stała się głównym motywem jest instalacja z wystawy w poznańskiej Galerii AT, w 2003 r. Dedykowałem ją umierającemu Ojcu i raczkującemu zaledwie synkowi. W jednej prostej sytuacji chciałem zawrzeć metaforę relacji pomiędzy Ojcem a mną – Jego dzieckiem oraz moim synkiem.

Archetyp dziecięcej bez troski lub symbol wczesnego osmotnienia, jednooki miś, wytulony, wynoszony do granic zużycia. Spoczywa jak w bezpiecznej kotysce, wewnątrz ...

„Gest dziecka”, instalacja. Czaszka ludzka, Białe płótno, pluszowy miś, konstrukcja. 2003 r.





W świecie Konrada Kuzyszyna pojawiło się dziecko. Widać to wyraźnie w jego najnowszych pracach (2002–2003), które zostały pokazane na wystawie w galerii AT (17–21 luty 2003).

Wykreowany na wystawie świat staje się dziecięcą sypialnią, w której panuje cisza i spokój, a rytmy nocy wyznacza pojawiający się na niebie, cyklicznie zmieniający się księżyc. Ten księżyc w odniesieniu do innych znajdujących się tu prac jest oznaką przemijania – nieubłaganego czasu, który przegania nas od kotyski ku tożu śmierci, o czym w sposób symboliczny mówi praca *Zapis wnętrza*, gdzie na postumencie otulonym białym atlasem spoczywa ludzka – ponad trzystuletnia czaszka, a w niej, niczym pogrążony we śnie jak niemowlę, leży pluszowy miś. Ta obecność śmierci i przemijania nie zakłóca spokoju i ciszy przytulnego, bezpiecznego świata kameralnej wystawy Kuzyszyna.

W pomieszczeniu, w którym odbywa się ekspozycja panuje półmrok, mała sypialna lampka odpędza nocne sny i dziecięce koszmary. Jednak to właśnie pod nią spotyka się przedziwny korowód pluszowych misiów – kanibali. Są cichymi świadkami dziecięcej egzystencji, stróżami wnoszącymi spokój, pozwalającymi odpędzić koszmary, ocierającymi dziecięce łzy.

Ale czy rzeczywiście strachy zostają przegnane? Czy świat dziecka jest światem bezpiecznym? A może jest odwrotnie – może to właśnie w umyśle dziecka mieszkają najstraszniejsze egzystencjalne lęki?

Kim jestem i dlaczego jestem? Skąd pochodzę i dokąd pójdę? – czy pytania te nie towarzyszą nam od samego początku, gdy pojawiają się myśli i świadomość własnego „ja”, a potem je stępiamy, odsuwając od siebie lęki, osuwając je i racjonalizując.

W tym samym czasie, gdy pluszowy miś zapadł w sen w swej kotysce – czaszce, a inne misie ciągną za sobą drobne kosteczki odbywa się przedziwne przedstawienie. Ken bez głowy wykonuje taniec, a praca zatytułowana jest *Humanizowanie Kena*. Na czym polega owo humanizowanie? Czy na tym, że Ken uzyskał możliwość ruchu, wykonując baletowe popisy? Ale przecież stracił głowę, jest więc martwy, a jego taniec staje się swego rodzaju danse macabre tej współczesno-barokowej wystawy. Nie trudno dostrzec w nim też podobieństwa do Święta wiosny Katarzyny Kozyry, a i przestanie obu prac jest podobne – mówi o tym pędzie ku śmierci, o tym, że stajemy się marionetkami w wielkim teatrze życia. Tyle, że u Kuzyszyna ten taniec odbywa się w dzieciennym pokoju.

Zapewne Konrad Kuzyszyn nie byłby zachwycony porównaniem do jakiegokolwiek artysty nurtu krytycznego. Artysta twierdzi, że nie interesuje go sztuka krytyczna, że sam unika szuflad. Sytuację w sztuce współczesnej określa jako „skandale, płytność, chłta i wyczerpanie ogólne”. Ważny jest dla niego problem ludzkiej egzystencji, którym zajmuje się już od niemal piętnastu lat. Zgłębia go szukając śladów człowieka,

śladów życia w tym, co pozostaje po śmierci (*Kondycja ludzka* – zdjęcia wykonane w Collegium Anatomicum, 1988–89). Zgłębia go również poprzez zbieranie śladów ciała, które jest jak fascynujący obraz w kalejdoskopie wciąż dalekie, wciąż nieuchwytnie i zmienne, nie pozwalając nam ani na chwilę popaść w pewność, że wiemy, kim jesteśmy. Problem śmierci zgłębia też poprzez ukazanie naszych lęków, naszego strachu i naszej bezbronności – wobec tego, co nieuniknione (skulone postacie jakby przerażone własną egzystencją w drugiej serii cyklu zatytułowanego *Kondycja ludzka*, 1993–95). Paradoksalnie jednak, jakby wbrew sobie i swoim deklaracjom, w ten właśnie sposób staje się artystą krytycznym, ukazującym „mięsną” stronę naszej egzystencji, uderzającym w nasze zapomnienie o śmierci, które przecież kaleczy umysł, kaleczy nas samych. Kultura wiecznej młodości, obrazów ciała jako nadmuchanej powłoki odciąga nas od tych problemów, które porusza w swych pracach Kuzyszyn.

Artyści krytyczni przywołują w swej sztuce doświadczenia innych, starając się zarysować ich światy – dla nas odległe, ale wywołujące nasz lęk. Są to bowiem światy tego, co zagraża, tego, co odrzucone, abjektu, który ukryty również w nas wywołuje nasze lęki. To lęk przed Innym, który uosabia czyhające w naszym ciele zagrożenia; lęk przed chorobą, śmiercią, nieznaną stroną naszej tożsamości; „lęk przed możliwością klęski, która w nas mieszka” – jak mówi inny artysta z tego nurtu Artur Żmijewski (36). Lęk przed innym, który uświadamia nam, że nasz świat jest światem prowizorycznym, wciąż zagrożonym, w każdej chwili może zostać zburzony i zmienić się w świat jaki nas przeraża. Może stać się światem, o którym nie chcemy myśleć, którego boimy się wyobrazić. To właśnie te przerażające światy pokazują tak często w swej sztuce artyści krytyczni, np. Katarzyna Kozyra – świat własnej choroby, Zbigniew Libera – świat umierania swej babki, Artur Żmijewski – w jednej z ostatnich prac ukazując umierającą i przeraźliwie cierpiącą młodą dziewczynę, Karolinę.

Kuzyszyn zapewne nie chciałby, aby to poprzez te prace oglądana była jego najnowsza wystawa. Wolałby, aby napisać o uniwersalnych lękach, o uniwersalnym zmaganiu się z naszą egzystencją. Artyści nie lubią bowiem, gdy ich prace odczytuje się w kontekście jednostkowym, przez pryzmat ich własnych doświadczeń, lub jedynie z perspektywy światów, które ukazują. Wydaje im się, że w ten sposób odbiera się pracom ich ważność. Jakby poziom uniwersalny był ważniejszy, niż jednostkowy!

Oglądając ostatnią wystawę Kuzyszyna, nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że prace te są przede wszystkim zapisem jego własnych lęków związanych z doświadczeniem ojcostwa (o czym świadczy też rok, w którym te prace zaczęły być tworzone, będący jednocześnie rokiem narodzin jego syna). W ten sposób świat, który przedstawia artysta to jego własny świat,

w którym wraz z narodzinami dziecka pojawiają się nowe lęki, którym towarzyszy potrzeba chronienia (Życie wewnętrzne). To świat, gdzie rzeczywistość zaczyna przeżywać s ię inaczej, inaczej również odmierzany jest czas, ale gdzie to, co piękne powoduje największy strach.

Grozy życia i śmierci nie doświadczamy bowiem jedynie w przypadku spotkania ze śmiercią, z umieraniem. Paradoksalnie – śpiący spokojnie niemowlak – jeden z najpiękniejszych widoków, jakie mogą istnieć dla rodzica, przywołuje grozę śmierci, przeraźliwy lęk, niemal fizyczne doznanie przemijalności naszej egzystencji.

On nie jest Innym, który zagraża. Jest tym, który jeszcze wydaje się obojętny wobec zagrożenia. Ale czy to nie już wtedy pojawiają się wszystkie lęki, które będą nam towarzyszyć – wtedy bowiem rodzi się rozróżnienie na „ja” i „innych”. Gdy uświadamiamy sobie, że nie jesteśmy jedni z matką, gdy się od niej oddzielamy [M(Other)], gdy doświadczamy własnej inności, własnego jestestwa – rodzą się nasze lęki.

Świat dziecka ukazany przez Kuzyszyna jest tym właśnie światem – światem, do którego wkracza świadomość siebie, groza przemijania, abjekt – wciąż czyhające w kącie zagrożenie, którego nie jest w stanie odpędzić pluszowy miś. Kuzyszyn przedstawia więc świat dziecka oraz zamieszkujących go lęków. Jednak przede wszystkim prace te ukazują świat Kuzyszyna.

Izabela Kowalczyk 2003 r.

„Zdarzenie”, instalacja. Zabawki pluszowe, lampka, kości zwierzęce. Galeria AT, Poznań, 2003 r.

| 87



DON'T DISTURB

W 2004 roku zaproponowano mi wzięcie udziału w wyjątkowej edycji Łódź Biennale. Artyści dostali do dyspozycji pustą kamienicę, w której mogli wybrać pomieszczenia do realizacji własnych projektów.

Ja wybrałem ostatni z pokój na najwyższym piętrze i zamieszkałem w nim przez kilka dni. Pomieszczenie posprzątałem, zaaranżowałem przywiezionymi sprzętami, pościeliłem łóżko, włączyłem muzykę, nalałem wina i oddałem się lekturze. Drzwi były zamknięte od środka. Tę performatywną sytuację obserwować można było jedynie przez dwa wizjery zamontowane w drzwiach.

Na klamce wisiała kartka z napisem, spotykanym w hotelach, który był jednocześnie tytułem pracy – „Don't disturb”.

„Nie przeszkadzać – Don't disturb”

Łódź Biennale, Łódź, 2004 r.





Sterylnie galerie sztuki przyzwyczaiły widzów i artystów do swoistego standardu wystawieniczego. Decyzja zorganizowania łódzkiej edycji Biennale, była tyleż celna co ryzykowna. To miejsce, jego niecodzienność naznaczona śladami obecności niedawnych mieszkańców, stało się kluczem większości realizacji. Paradoksalna trudność, polegająca na determinującej sile jakościowej miejsca, w efekcie zamieniła się w główny atut wystawy. Dlatego moja decyzja o wyborze tak wnętrza jak pracy podyktowana była powyższymi względami. Postanowiłem jedynie wypełnić i dookreślić miejsce cechami mojej własnej obecności i aktywności. Okazja zainscenizowania intymnej przestrzeni dała mi wyjątkową możliwość znajdowania się wewnątrz własnej pracy. To niepowtarzalne doświadczenie, połączone ze świadomością bycia oglądanym, dało mi więcej niż mogłem się spodziewać.

Łódź 19.10.04, Konrad Kuzyszyn

(...) patrzeć przez dziurkę intryguje bardziej niż spojrzenie przez otwarte drzwi (...) Eksploracja psychologii patrzenia – choć oczywiście bardziej intuicyjna niż zorganizowana w naukowy sposób – jest jednym z najciekawszych wątków artystycznej działalności Konrada Kuzyszyna.

Łukasz Gorczyca

Fragment tekstu z katalogu do wystawy „Światłość”,
BWA Arsenał, Białystok, 1999 r.

HUMANUS

Od roku 2005 powracam do realizacji filmów wideo. Pierwszą, był cykl obrazów „Humanus”, w którym powstały dwie prace. Głównym motywem stała się znowu figura mojego ciała. Ten okres – bardzo trudny w moim osobistym życiu – był pełen porażek i prób, które niszczyłem.

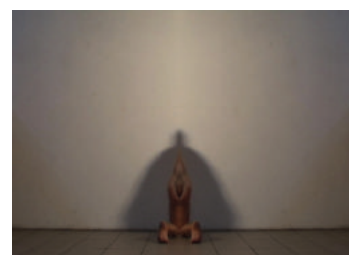
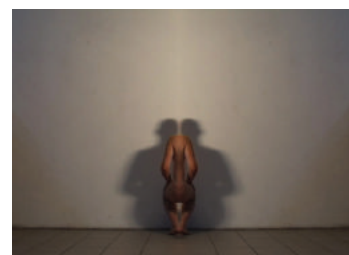
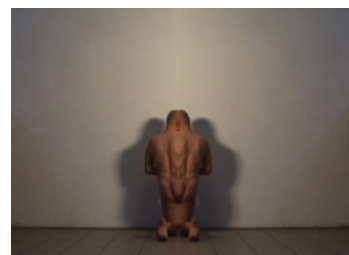
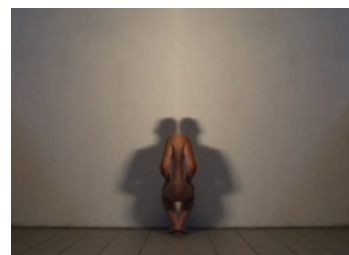
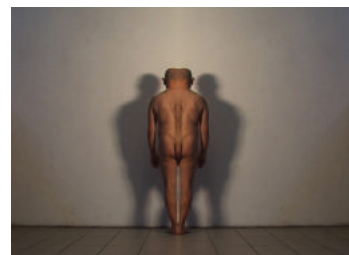
W pierwszej wersji, naga postać jednocześnie rozdzielona i połączona osią symetrii, stoi przed białą ścianą. Klęka i wstaje by po chwili zniknąć bez śladu. Cała sytuacja powtarza się bez końca.

W wersji drugiej postać stoi jedynie, lekko chwiejąc się na wyprostowanych nogach. Po chwili znika, jakby wnikała w ścianę.

Ta sfilmowana i spreparowana w programie edycyjnym sytuacja jest w pewnym sensie metaforyczną egzemplifikacją stanu emocjonalnego w jakim się znajdowałem.

Brak dystansu do spraw i przeżyć zbudował we mnie przekonanie do takiej formuły wyrażania emocji, budowania refleksji.

Obraz ten wykorzystałem w obiekcie wideo pod takim samym tytułem.

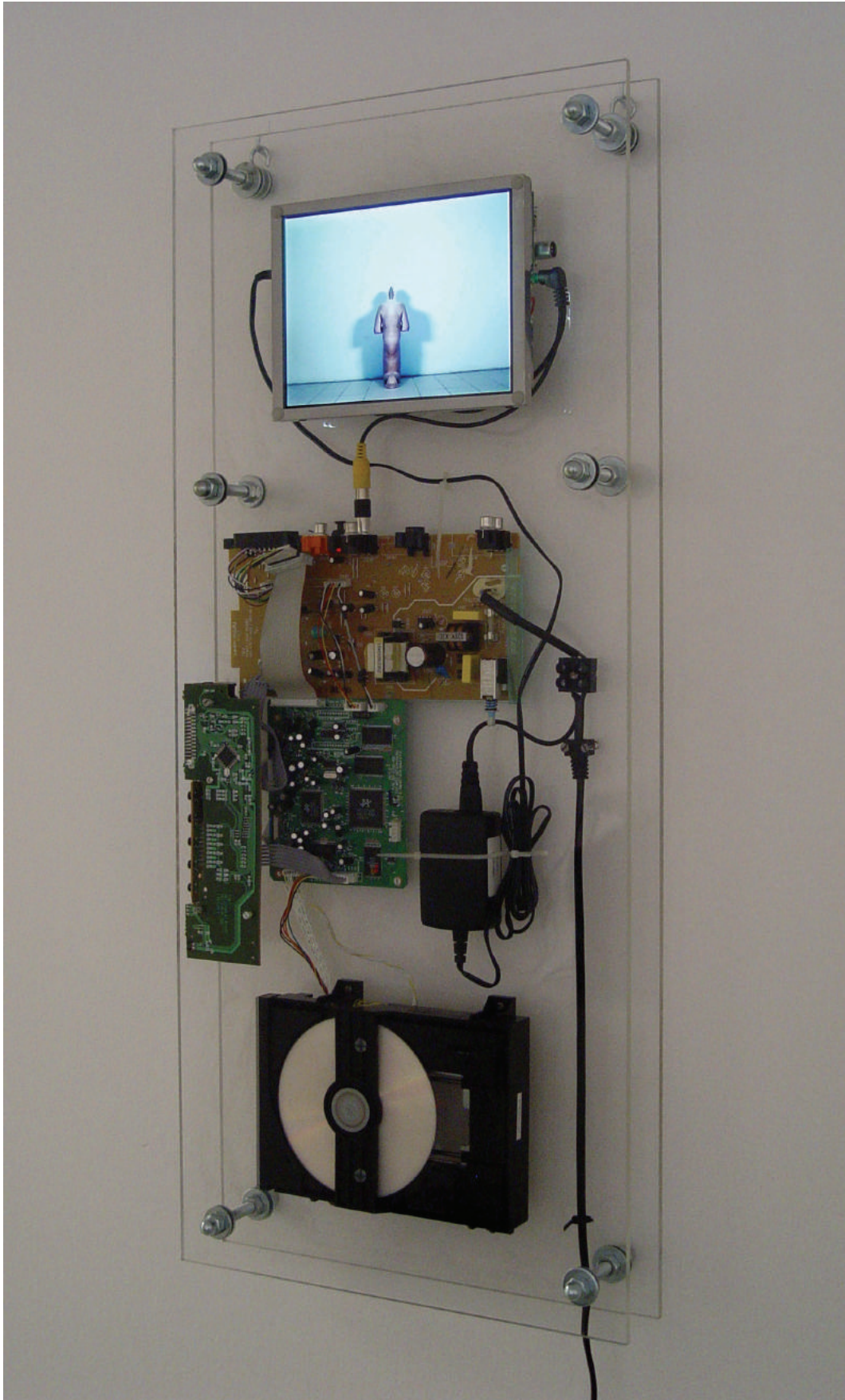


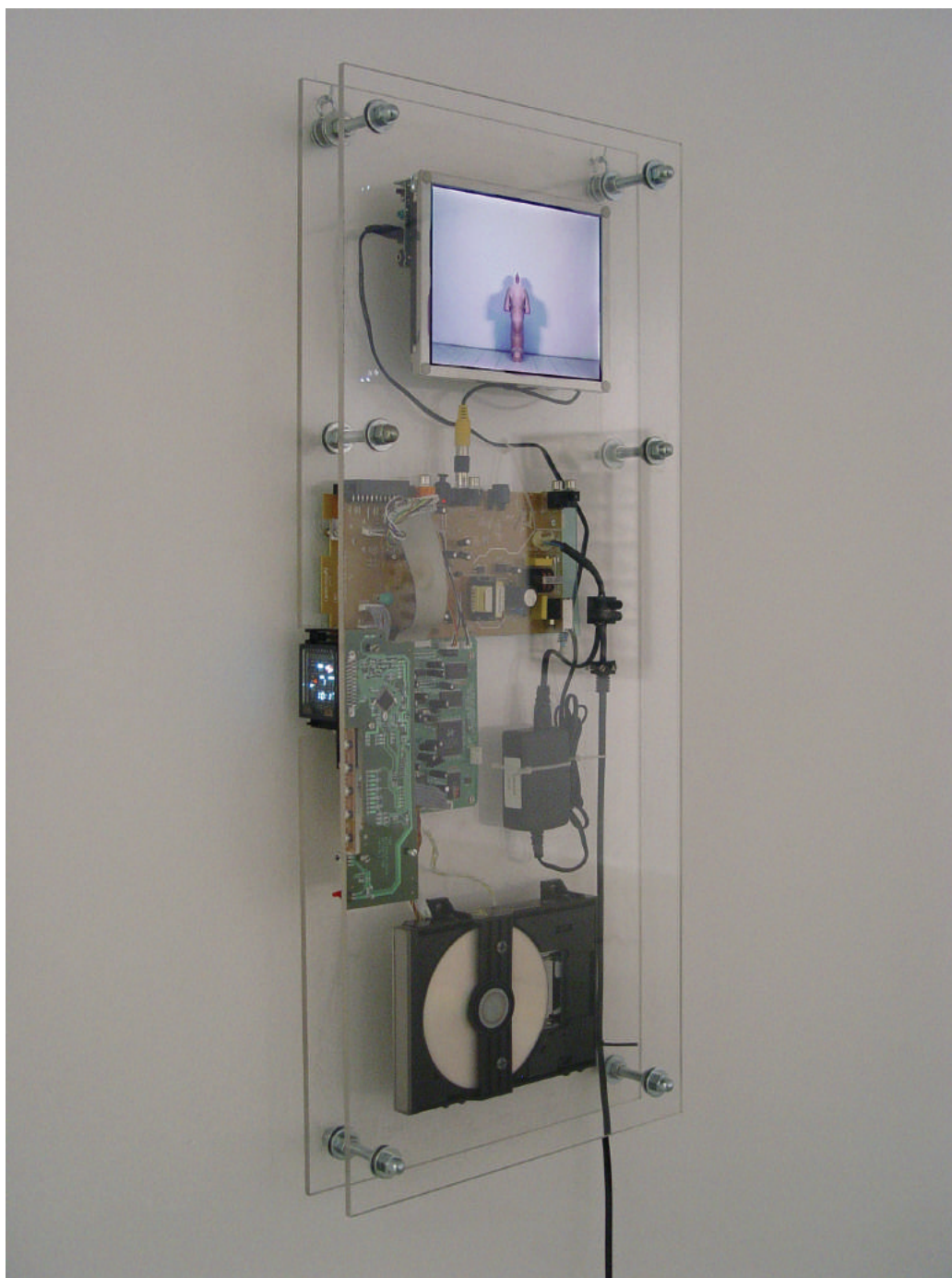
Prezentowany był na wystawach:

- „Two Asias, Two Europes” – International Exhibition of Contemporary Art, Shanghai Duolun Museum of Modern Art, Shanghai, China, 2005 r.
- „Powidoki”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2005 r.
- „Autopoesis”, Slovak National Gallery, Bratislava, Slovakia;
- „Forma Jest Pustką – Pustka Jest Formą”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk, 2007 r.
- „Antypody umysłu”, Galeria Manhattan, Łódź, 2008 r.
- „Człowiek w zagrożeniu”, Muzeum Kinematografii, Łódź, 2008 r.
- „MEDIATORZY”, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2010 r.

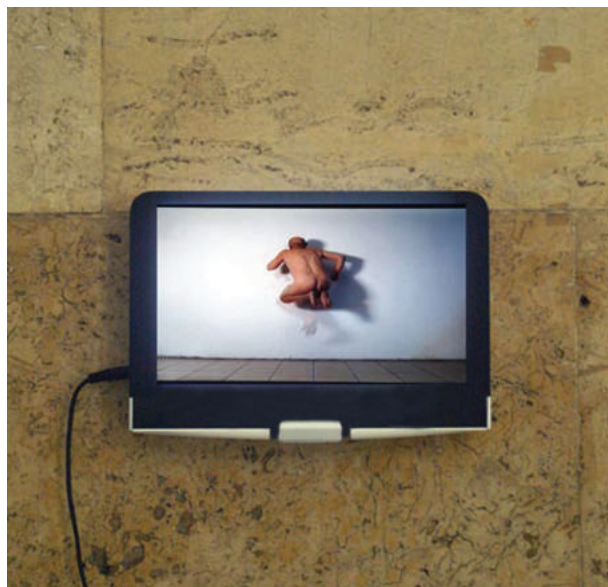
obok: klatki z wideo „Humanus”;

na następnej stronie: „Humanus” obiekt wideo. Ekran LCD 6” z projekcją filmu wideo / loop, napęd DVD, pleksa, konstrukcja metalowa, okablowanie elektryczne.





„Humanus”, obiekt wideo, 2005 r. Ekran LCD 7” z projekcją filmu
video / loop, napęd DVD, pleksa, konstrukcja metalowa,
okablowanie elektryczne. Poniżej: klatki z wideo



W kolejnej pracy, rozpoczynającej cykl „Animus”, nabieram dystansu do spraw jak i samego siebie. Unoszę postać w permanentnym podskoku, wisząc w przestrzeni. Ta absurdalna postawa buduje nowy kontekst postaci, zdejmując ciężki już dla mnie „kostium”, stwarza nową przestrzeń znaczeniową, choć egzystencjalny ton tej realizacji jest nadal wyraźny. Nie opadam, przeczę grawitacji. Jestem więc w permanentnym zawieszeniu. Taka sytuacja nie może trwać zbyt długo a trwa bez końca...

| 93

„Animus”, obiekt wideo, 2005 r. Ekran LCD 7” z projekcją filmu video / loop, napęd DVD, pleksa, konstrukcja metalowa, okablowanie elektryczne. Fragment instalacji z wystawy „Mediations Biennale”, Poznań, 2010 r.
Obok: klatki z wideo.

Sztuka Konrada Kuzyszyna jest z gruntu afirmatywna, skoncentrowana na przyglądaniu się procesowi życia i kultywowaniu życiowych czynności. Charakterystycznym szczegółem jest fakt, że życie definiowane jest tu nie jako proces przemijania, lecz długie trwanie. Formy, w jakich obecne jest w pracach Kuzyszyna ciało, sugerują zatrzymanie w czasie, spowolnienie jego upływu, rozciągnięcie uchwyconego w danym momencie stanu na nieskończenie długi czas. Efekt taki osiąga artysta nie tylko za sprawą medium fotograficznego, które z natury rzeczy uwiecznia wizerunek ciała.

94 | *Tematem Kuzyszyna jest więc nie tylko Kondycja (jak brzmi tytuł jednego z cyklów), ale również przetrwanie.*

Lukasz Gorczyca



