

Sanok ma 40000 mieszkańców.
Ma skansen, który przyciąga tysiące turystów.
Na Beksińskiego.

jest tu kulturalnie co ludziom pokazać.

CYTAT:

To jest ostatni bastion cywilizacji
w okolicy"

Jan Gryka:

ale np. Rzeszów nie ma takiej
galerii jak u Sanoku.

18:55
takich akademickich zajęć typu
malowanie martwych natur i postaci
ogóle nie
powinno być !!!

03



WIZYTY

WIZYTY

Katalog jest podsumowaniem wizyt artystów, teoretyków i krytyków sztuki, które miały miejsce w BWA Galerii Sanockiej, efektem działań, wystaw i spotkań autorskich.

Dziękujemy wszystkim, którzy nas odwiedzili i coś wnieśli do naszej rzeczywistości.

Wizyty

Wizyty... właściwie należałoby powiedzieć wyprawy. Do Sanoka nikomu nie jest po drodze, nikt nie wpada tu przy okazji, tak mimochodem. Tutaj trzeba się specjalnie wybrać, wszystko dokładnie zaplanować, wpasować się w sieć połączeń z przesiadkami. Mimo tego dystansu i wielu utrudnień, od blisko trzech lat tworzymy tu enklawę sztuki współczesnej. Udało nam się tym samym nieco zdecentralizować mapę artystyczną Polski, poszerzyć ją o kolejny, położony na dalekich peryferiach ośrodek. Z faktu w jakim miejscu na mapie Polski galeria jest usytuowana i z jej struktury, statutu wynikają specyficzne możliwości, ale i ograniczenia. Pierwszy problem to nazwa. Stworzenie galerii miejskiej w 2006 r. pod tak zdewaluowanym i skompromitowanym zrazem szyldem jak BWA mogło się zdarzyć tylko na prowincji. Do dziś zastanawiamy się na ile nazwa była w zamierzeniach określeniem programu. W pierwszych miesiącach istnienia z wielu stron docierały sygnały zadowolenia, że wreszcie Sanok ma galerię na miarę związkowych placówek w województwie. Początkowo nasze założenia były skromne, chcieliśmy przekroczyć prowincjonalne ograniczenia, stworzyć miejsce inspirujące, dla nas i dla naszej publiczności. Musieliśmy odpowiedzieć sobie na pytanie, komu instytucja powinna służyć przede wszystkim. Wkrótce okazało się, że interesy środowiska podkarpackich plastyków i naszej zaskakująco licznej publiczności się wzajemnie wykluczają, gdyż zainteresowanie nowymi zjawiskami, tym co się dzieje w dużych centrach jest o wiele większe wśród odwiedzających nas widzów niż lokalny patriotyzm. Te najbardziej nowoczesne i kontrowersyjne wystawy przyciągały ku naszemu zaskoczeniu największe rzesze publiczności, wywoływały również inspirujące dla nas dyskusje. Niewielka skala miasteczka pozwala nam dokładnie monitorować nasze działania, a także akcjami artystycznymi ogarnąć całe miasto i dotrzeć do niemal każdego mieszkańca. To zdecydowana zaleta miejsca, w którym żyjemy.

Galeria w tak niewielkim miejscu, która działa „pod prąd” jest rodzajem eksperymentu. Sanok stał się naszym laboratorium. Staraliśmy się oprócz wystaw w galerii, sztuka przenikała nieustannie do przestrzeni miejskiej, a także poprzez rozbudowane programy edukacyjne do świadomości mieszkańców. Trzy lata temu nikt chyba, łącznie z nami samymi nie przypuszczał, że tak się to wszystko rozwinie. Żyjemy utopijną wizją, że za kilka lat efekty naszej „pracy u podstaw” będą widoczne. W tej nadziei wspierają nas ci wszyscy którzy odpowiadają na nasze zaproszenia. Nikt do nas nie przyjeżdża dla kariery, raczej dla idei, by zmierzyć się z nieco innym odbiorcą i odmienną od codziennych doświadczeń rzeczywistością.

Gdyby chcieć w kilku słowach opisać tropy, jakimi zdecydowaliśmy się podążyć budując program galerii, to przede wszystkim zogniskowaliśmy nasze zainteresowania na specyfice naszej prowincji i potencjale w niej tkwiącym. Wiele zrealizowanych projektów weszło w dialog z miejscem, w którym powstały.

Pierwsza pojawiła u nas się Anita Pasikowska, która wówczas pracowała nad projektem „Pięć dni w pięciu miastach”. Sanok został włączony do cyklu instalacji analizujących pięć ciekawych, choć peryferyjnych miejsc, pod względem ich specyfiki, kolorytu, mentalności etc. Instalacja „Pięć dni w Sanoku” powstawała przez tytułowy okres czasu w przestrzeni miejskiej, by następnie w formie lightbox’u trafić do galerii.

Interwencjom Truth’a, bardzo uniwersalnym w swej formie też staraliśmy się nadać jakiś lokalny walor. W jednej z instalacji udało się nawiązać rodzaj ponadpokoleniowego dialogu. Podczas plenerów, bardzo popularnych w Sanoku latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, na ścianie przy rynku pojawił się mural z reklamą kiosku gastronomicznego. Ponad dwadzieścia lat później, Truth – student Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, wykorzystując tą samą tradycję geometrycznej syntezy, umieścił na muralu narośl. Nowoczesna forma, bardzo mocno kontrastująca z rozkładającym się od

lat reliktem poprzedniej epoki, sprawiła, że bezużyteczna reklama znowu ożyła, ujęta została w nowoczesny „cudzysłów” i ponownie zauważona.

Trudne w odbiorze dla przeciętnego widza były „Rewitalizacje” Wojciecha Gilewicza. Jego przyjazd zbiegł się w czasie z wielkimi inwestycjami rewitalizacyjnymi w mieście. Artysta wkroczył na sanocki plac budowy z własną propozycją artystyczną. Postanowił naprawić zapomniane, zdewastowane detale obrazami, a tym samym dokonać poprzez sztukę rewitalizacji rejonów na co dzień omijanych. Zdecydował, że wykorzysta malarstwo do działań wyłącznie utylitarnych. Obok oficjalnych, fasadowych remontów, w zaułkach, bocznych ulicach zaczęły pojawiać się obrazy. Projekt, jak twierdził sam autor, z góry skazany był na niepowodzenie. Chwilami artysta miał wrażenie, że dialog i percepcja, na jakie może liczyć oparte mogą być jedynie na agresji i negacji. W Sanoku jego działania spotykały się z natychmiastową reakcją. Bardzo często czuł się intruzem, nękany był przez meneli i dresiarzy, a pozostawione na chwilę płótno znajdował bezsensownie zniszczone. Po kilku dniach zmienił czas pracy na wczesne godziny ranne, zaczął się też wahać co do montażu najbardziej udanych obrazów. Podobne działania we Wrocławiu skończyły się dużym sukcesem. Być może różnica w losach projektów tkwi w odmienności miast i bezpośrednio miejsc ingerencji. W Sanoku artysta wkroczył do miejsc, gdzie czas upływa bezrobotnym na bacznej obserwacji skrawka ulicy pod oknami, jedyne miejsce, gdzie na coś mają wpływ. Miejsca te cechuje zupełnie inna dynamika niż gwarną zabytkową starówkę, której mieszkańcy i goście nie są w stanie w pełni ogarnąć i monitorować. Powstało pytanie, czy ten specyficzny odbiór to cechy prowincji, czy może powszechna tendencja, a mikroskala Sanoka ułatwiła jedynie jej zdefiniowanie?

Subtelnych ingerencji Truth’a i Wojciecha Gilewicza nie zauważyło zbyt wielu mieszkańców, w przeciwieństwie do działań Galerii Ruzs, podjętych pod roboczym tytułem „To sztuka...”. Odwołując się do wspomnień ideologicznych pierwszomajówek postanowiliśmy przywitać sanoczan barwnym, zmasowanym atakiem sztuki. Zamiast święta pracy – święto sztuki. Prace Galerii Ruzs świetnie wpasowały się w malomiasteczkową atmosferę. Płaszczyzny o uproszczonej kompozycji, z premedytacją nieprofesjonalne, chwilami naiwne w operowaniu środkami plastycznymi wpisały się w prowincjonalną estetykę, podkreślając ją i demaskując jednocześnie. W zmieniającej się rzeczywistości na peryferiach zachowały się jedyne w swym rodzaju sklepiki, zakłady fryzjerskie, kiczowate reklamy i witryny, gdyby tak „przejrzeć na oczy”, to nie wiadomo czy należałoby chronić ten lokalny folklor, czy może „złapać kontakt z rzeczywistością”, która zdążyła się dookoła już dawno zmienić. Ale właśnie ta szczerłość łącząca obrazy Galerii Ruzs z różnymi odcieniami prowincjonalnego miasteczka to coś na przekór masowym trendom.

Niedawny pobyt młodych artystów z pracowni Sławomira Sobczaka również skoncentrował się na kontrastach i problematyce społecznej. Powstały instalacje unaoczniające napięcia między centrum, a zaniedbanymi przemysłowymi obrzeżami, problemy migracji i stereotypów postrzegania Podkarpacia.

Istotna dla nas jest nie tylko aktualna problematyka, ale również szerszy kontekst historyczny i etniczny południowo-wschodniego Podkarpacia. Projekt audio/video/performance „Okosanu” Łukasza Szalankiewicza-Zeniała i Miłosza Łuczyńskiego-V.J. Milosh’a, to w jakimś sensie powrót do osobistych korzeni autorów (obydwaj wyjechali z Sanoka). Aura dziewiczego Sanu i Sanoka unosi się we wszystkich zebranych wrażeniach wizualnych i dźwiękowych, spina je klamrą, nieustannie jak mantra powracając i filtrując kolejne doświadczenia. Projekt stale rozrasta się, ale główny motyw pozostaje niezmienny. Po pokazie w Pekinie do „Okosanu” przeniknęły obrazy przeludnionej, żyjącej szaleńczym tempem metropolii, tempem kontrastowo innym niż leniwy rytm kresów. Z jednej strony świat pelen przemian, z drugiej trwająca od wieków natura, tradycja i coś nadprzyrodzonego emanującego z ikon i kalendarza prawosławnych świąt.

W projekcie „Sanok-Songlines” zrealizowanym przez Łukasza Szalankiewicza-Zeniała z niemiecką grupą Blackhole Factory, opierając się na nagraniach w terenie, wywiadach, materiale wideo oraz dokumentach dźwiękowych autorzy stworzyli wirtualną mapę. „Spacerując” po niej odnaleźć można było ślady nieobecnej już kultury żydowskiej, kultury ukraińskiej

i prawosławia oraz aktualny obraz miasta pełen prowincjonalnych klimatów. Inspiracją była tu kultura Aborygenów, dla których Songlines są złożoną serią cykli pieśni, które identyfikują ważne punkty orientacyjne i określają zasady nawigacji podczas wędrówek. Projekt „Sanok-Songlines” przejął tę odległą metaforę, aby połączyć kulturę ludową regionu z dzisiejszym życiem codziennym, a w tym kontekście - z pojęciem orientowania się w terenie.

Nieobecność wielu kultur na pograniczu wzmocniana jest obawą dotknięcia różnorodnych tabu. W Sanoku nie wspomina się Żydów, nie lubi się Ukraińców. Próbą naruszenia tych niepisanych zasad było pokazanie prac Oli Czerniawskiej. Choć jest to opowieść bardzo osobista, artystce udało się przekroczyć ramy indywidualnego doświadczenia jej uczestników i stworzyć cykl prac uniwersalnych, dotyczących naszego ogólnonarodowego problemu fobii i pogardy dla mniejszości. Równie dobrze opisana historia mogła wydarzyć się na Podkarpaciu. Cykl obrazów „We wsi” tematycznie koncentruje się na wydarzeniach sprzed ponad sześćdziesięciu lat. Okres II wojny światowej i czas tuż po jej zakończeniu, mała wieś na Podlasiu oraz dramat jej mieszkańców, który poznajemy w kolejnych odsłonach to w zasadzie główne jego wątki. Autorka wnikliwie szuka genezy rodzinnej tragedii, łączy rozproszone wątki tej historii, tka z nich sieć wzajemnych powiązań, przyczyn i skutków. Narracja prowadzona jest równoległe na wielu planach. Aby nie uronić żadnego faktu, przypomnienia z przeszłości i następstwa w czasie przyszłym obiegają sceny główne, nawiązując do jakże bliskiej nam tradycji klejm w prawosławnych ikonach hagiograficznych. To zapożyczenie ma znacznie głębszy sens, obrazy Oli Czerniawskiej to przecież nic innego jak zapis żywotów świeckich męczenników czasów wojny. Narodowościowe porachunki, ambiwalentne moralnie działania partyzantki, ludobójstwa na tle etniczno-religijnym to wspólne doświadczenia całego pogranicza, nie tylko Podlasia.

Drugi ważny kierunek to sztuka kobiet. Stopniowo kobiety zaczęły dominować jako artystki w naszej galerii, teraz jest to już nasz świadomy wybór. Sanoczanka Iwona Demko (mieszkająca w Krakowie), z coroczną częstotliwością odwiedza nas z nowymi projektami. Wystawa „Róż” prezentowała „Przytulani” i „Jasia i Malgosię”, otwierając ją wpisaliśmy się w obchody Międzynarodowego Dnia Kobiet. Iwona Demo w bardzo interesujący sposób „pracuje” nad widzem, „urabia” go każdym nowym projektem. „Przytulanki” swoimi tytułami dopraszały się dotyku i bliskości. Ich duże gabaryty pozwalały wtulić się w nie, zanurzyć w miękkim polar, kołysać nimi, przyłgnąć do ich milej struktury. Widz nieświadomie wkraczał w erotyczną grę, bawił się monstrualnie wielkimi fragmentami waginy czerpiąc z tego dotykową przyjemność.

W kolejnym roku marcowa wystawa była debiutem artystycznym Kasi Łyszkowskiej. „Projekt kobiecość” utrwalił poniekąd naszą nową tradycję kobiecych marców. Tym razem artystka podjęła się zadania zdefiniowania kobiecości poprzez sugestie proponowane przez media, obiegowe kolokwializmy, a także samoświadomość samych kobiet. Zgodne z kanonami wizerunki piękna zastąpiła więc receptami na nie, zalecanymi przez współczesny przemysł farmaceutyczny, w monumentalnych ramach zostały umieszczone medykamenty z instrukcjami użycia. Obok na podestach pojawiły się przewrotne reifikacje w postaci rzeźb-objektów: laska, szmata, kwoka-kura, kłoda, lalka, du.a, foka itp. Podczas wernisażu odbył się happening, a wszyscy obecni poproszeni zostali o stworzenie własnej pełnej definicji. W maju 2008 r. niekonwencjonalnie uczciliśmy też Dzień Matki. „Lekcja otwartości” Iwony Demko wniosła do życia sanockich matek odrobinę słodczy. Tym razem Iwona przygotowała cykl trzech rzeźb-lizaków, za pomocą których przeprowadziła instruktażową lekcję oralnej recepcji rzeźby współczesnej. Dowcipne nawiązanie do święta mam miało za zadanie zwrócić uwagę widzów na sytuację kobiet, które stając się matkami zostają pozbawione prawa do manifestowania swej seksualności. Oprócz tych nieco feministycznych manifestacji była też subtelnie nostalgiczna wystawa malarstwa i obiektów Agaty Biskup (kolejnej artystki, która definitywnie opuściła Sanok), kobiece „Body in Space” Basi Kubániovej i wiele innych.

Wizyty, które początkowo były dość chaotyczne, po pewnym czasie zaczęły układać się w program i teraz, co nas niezwykle cieszy przestały być już przypadkowe. Smutne, że sanoczanie wyjeżdżają i współpraca z nimi to też jedynie... wizyty. Być może częściowo z powodu braku oparcia w lokalnym środowisku, próbujemy podjąć dialog między peryferiami, poprzez

wspólne działania z podobnie usytuowanymi galeriami. Kiedyś Joasia Rzepka z Cieszyna napisała w jednym z maili: „...sama wiesz jak trudno ruszyć się z jednej prowincji na drugą”. Organizacja wystawy jest bardzo mobilizującym argumentem. Okazją do wymiany doświadczeń z Galerią Białą były dwie odsłony „Białych kombinacji”, z Szarą zrealizowaliśmy „Home sweet home, vol. II”.

Przyszłość galerii państwowych, nie tylko naszej jest równie niestabilna, co inicjatyw prywatnych. Dla decydentów każdego szczebla utrzymywanie państwowych galerii implikuje oczekiwania eklektycznego serwilizmu. Do tego dochodzą ciągle problemy finansowe. Mamy świadomość, że choć sama instytucja będzie trwać przez najbliższe dziesięciolecia, to być może nadejdzie dzień, gdy nas już w niej nie będzie, a jej program będzie zaprzeczeniem naszych wieloletnich starań. Ale na razie zaczynamy planować 2010 rok.

Jak starzeją się galerie?

Kilka uwag w odniesieniu do współczesnej sceny sztuki polskiej na podstawie teorii Pierre'a Bourdieu

Jak określić wiek galerii? W tym celu trzeba zastanowić się jak w ogóle starzeją się galerie, co to powoduje? Czy ma z tym związek faktyczny wiek galerii czy też artystów w danej galerii wystawianych? Niektóre polskie galerie, które wystawiają dość młodych artystów i są w sumie dość młode – jak np. galeria „Raster”, wydają się w rzeczywistości być jeśli nie stare, to dość dojrzałe. Czy można powiedzieć o nich, że są awangardowe? W końcu jak płynie czas w świecie galerii?

By odpowiedzieć na to pytanie posłużę się koncepcją Pierra Bourdieu, który wychodząc z pozycji socjologa sztuki zaproponował bardzo interesujące wyjaśnienie procesów zachodzących nie tylko w obszarze sztuk plastycznych, ale szerzej, kultury i literatury.

Kluczowe dla tej koncepcji jest pojęcie „pola artystycznego”, „pola literackiego” etc. Jest to obszar, który zawiera się w innych obszarach - polach, takich jak pole władzy czy pole ekonomiczne, ale co jest istotne – jest względem nich autonomiczny. To jest niezwykle istotne. Bowiem – jeśli w obszarze pola artystycznego ustalają się wartości i artystyczne tożsamości: kto jest artystą, co jest sztuką, co jest dobrą sztuką, a co fatalną sztuką, co jest wreszcie, kiczem, to autonomia względem władzy czy rynku widoczna jest jako uniezależnienie tych decyzji od hierarchii funkcjonujących na zewnątrz pola.

Bourdieu w książce „Reguły sztuki” (Kraków 2001), opisuje genezę autonomicznego „pola artystycznego” którą umieszcza w wieku dziewiętnastym i która, upraszczając, pokrywa się z narodzinami modernizmu w ostatnich dekadach XIX wieku, a zarazem z powstaniem systemu dealersko-krytycznego (Cynthia i Harrison White, *Canvases and Careers*, Nowy Jork 1965), w który nie jury salonu, ale krytyk i marszand są odpowiedzialni za wprowadzanie nowych artystów do obiegu. To oni, krytyk i galernik stają się głównym graczami w obszarze pola.

Pole to bowiem jest obszarem dynamicznym, gdzie trwają stale walki i zmagania pomiędzy tymi, którzy zajmują określone pozycje w jego strukturze, dające monopol konsekuracyjny (ustalania wartości artystycznych), a tymi którzy próbują te pozycje zdobyć.

Pozycją jest też galeria-instytucja, na przykład w takim rozumieniu jakie formuluje Diana Crane w swojej książce o nowojorskim rynku artystycznym po II wojnie światowej (Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago 1987), gdzie wskazuje na hierarchię galerii typu gatekeeper, czyli tych wpuszczających artystów na rynek organizując im prywatne wystawy, które następnie zostają wychwycone przez krytykę lub nie. Obok zwykłych gatekeeperów są więc także stojąc wyżej w hierarchii. Są one nie tyle rodzajem monopolu co oligopolu. To kilka galerii ustawia cały rynek (w odróżnieniu do monopolu nie chodzi tu o relację cenową). Jak podkreśla Crane kwestia sprzedaży jest bardzo delikatną. Zwykle praktyki promocji zawodzą, a wręcz stają się niepożądane. Przestrzeń galerii to przestrzeń izolowana wobec relacji obecnych w zewnętrznym świecie - jest niczym sanktuarium. Dzieło sztuki może zdobyć wartość tylko poprzez prezentowanie samego siebie – i następnie wartość ta zostaje potwierdzona przez krytykę. Chodzi więc przede wszystkim o uwidacznianie konkretnych dzieł.

Diana Crane wyróżnia trzy strategie stosowane przez galerie:

- 1. odróżnianie się poprzez swój produkt od innych galerii,**
- 2. maksymalne zwiększenie widzialności swojego produktu,**
- 3. przejście kluczowej pozycji na rynku, ze względu na wielkość lub wystawianie tylko najbardziej prestiżowych artystów lub najszerzej obecnych.**

Ad. 1

Spośród galerii nowojorskich badanych przez Crane tylko 27 procent wybrało taką strategię, spośród nich większość promowała tylko jeden styl, tylko niewiele 2-lub-3 style – takie jak np. galeria Leo Castellego. Jednak ogólna większość galerii angażowała artystów na zasadzie indywidualności.

Jaka jest korzyść z promowania danego stylu? Pozycja lidera, ale też - co ważne - przyciąganie światowej uwagi jako promotor jednego, wyjątkowego stylu.

Ad. 2

Zwiększoną widzialność można osiągać poprzez zakupy muzealne czy też prestiżowych kolekcjonerów, a także poprzez aukcję – jednak - jak wykazała Crane - niewielka liczba galerii brała udział w sprzedaży aukcyjnej w powojennym Nowym Jorku. Zwiększona widzialność to także rankingi, mass media, przeglądy itp.

Ad. 3.

Tutaj chyba dobrym przykładem w Polsce jest Fundacja Galerii Foksal, która koncentruje główne indywidualności sztuki polskiej niezależnie od przynależności do jakiegokolwiek stylu, można powiedzieć, że nawet nie powinno być tutaj jakiegokolwiek zbieżności stylowej.

Tak więc podobnie jak u Bourdieu relacje promocyjne jakkolwiek przypominają te obecne na innych rynkach są tu specyficzne, jakby niwelujące rzeczywiste relacje ekonomiczne. Bourdieu wprowadza w tym kontekście pojęcie „kapitału symbolicznego”, który ma właśnie określać relacje pomiędzy uczestnikami pola artystycznego, a zarazem wskazuje na proces dezawuowania kapitału ekonomicznego lub politycznego i w efekcie zwiększania wartości artystycznej. W myśl zasady, że to co cenne, jest niekomercyjne, nie na sprzedaż (co oczywiście nie oznacza, że jest to tanie).

Innymi słowy, paradoksalnie im bardziej dane dzieło jest niekomercyjne, im większy jest jego kapitał symboliczny, tym większa staje się jego rynkowa cena. Pojęcie to opisuje, ale też wyjaśnia specyficzne relacje między uczestnikami pola artystycznego, jak mówi Bourdieu, określa obszar, który w uproszczeniu utożsamić można z tzw. art-worldem.

Jeśli zasadą podstawową jest produkcja kapitału symbolicznego, to instytucje o charakterze niekomercyjnym będą zawsze pozytywniej nacechowane od instytucji, których produkcja zysku jest jasno określona. Niezależnie od rodzaju sztuki, który prezentują. Dlatego też ewaluacyjny potencjał tych ostatnich będzie o wiele mniejszy. Logicznym jest zatem proces, w ramach którego instytucje komercyjne będą szukały zbliżenia z instytucjami publicznymi, będą dążyły do swego rodzaju symbolicznej konsekracji w ich ramach.

Dobrym przykładem ilustrującym powyższy problem może być dyskusja jaka odbyła się między krytykami, galernikami i kuratorami z inicjatywy Magazynu Sztuki w 2004 r.

Mówi Jarosław Suchan: „Kiedyś jeszcze w Bunkrze Sztuki zorganizowaliśmy wystawę, na której zostały pokazane prace artystów związanych z pewną komercyjną galerią z Paryża. Wystawa miała charakter tematyczny – oczywiście, w materiałach informacyjnych figurowała nazwa galerii, ale pokaz nie odbywał się pod hasłem „artyści z galerii...” Symptomatyczna była reakcja na tę współpracę grupy kilku niemieckich kuratorów i krytyków, którzy odwiedzili wówczas Bunkier. Otóż dla nich nie do przyjęcia był fakt, że wydrukowaliśmy katalog do tej wystawy za pieniądze instytucji. Uznali, że pieniądze publiczne zostały wydane na materiał promocyjny galerii komercyjnej. Gwałtowność tej reakcji była dla mnie naprawdę zaskakująca.”

Bożena Czubak: “We Francji np. istnieje bardzo wyraźne rozgraniczenie pomiędzy galeriami publicznymi i prywatnymi. AFAA (Association Francaise d’Action Artistique) dysponująca funduszami publicznymi ma statutowe zastrzeżenie o nie wspieraniu działań czy instytucji o charakterze komercyjnym”.

Sytuacja w Polsce jest jednak o tyle specyficzna, że instytucje publiczne w ciągu ostatnich lat wykazały się mocno posuniętym osłabieniem aktywności, by nie nazwać tego ostrzej. Zauważa to trafnie Joanna Mytkowska w wyżej przytoczonej dyskusji, mówiąc, że nie tyle istotne jest teraz w Polsce funkcjonowanie struktur rynku sztuki, ile to, by instytucje publiczne opowiedziały się i budowały prestiż sztuki współczesnej. Jednak wobec niedowładu publicznych galerii wiele prywatnych przedsięwzięć mniej lub bardziej komercyjnych z konieczności przejęło ich rolę. Z konieczności, ale też nie pod przymusem. Dalszy przebieg tego procesu może być bardzo niekorzystny dla obu stron.

Tutaj też sytuuje się problem Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które jest instytucją będącą wypadkową interesów środowisk związanych ze sztuką współczesną. Muzeum to znajdzie się niewątpliwie w centrum pola artystycznego (także pod względem geograficznym, podobnie jak swego czasu znalazło się CSW Zamek Ujazdowski). Spowoduje to też wzmocnienie autonomii tego pola, tym chyba trzeba tłumaczyć konsensus wobec projektu budowy tego Muzeum – w ankiecie prowadzonej na łamach internetowego Obiegu gdzie wypowiadają się krytycy, artyści i kuratorzy, wszyscy podkreślają wagę i konieczność powstania tej instytucji. Z pewnością pozwoli ona ostatecznie konsekrować propozycje artystyczne z ostatnich lat, wprowadzone głównie przez FGF i galerię „Raster”. Oczywiście, już po powstaniu tej instytucji zostanie ona poddana krytyce, będzie kontestowana. Podobnie jak swego czasu „Raster” kontestował Zamek Ujazdowski (nazwając go „zujem”) oraz Galerię „Zachęta” (zwaną „zniechęta”).

I tu poprzez problem kontestacji dochodzimy do problemu upływu czasu i wieku instytucji. Można powiedzieć że kontestacja może przebiegać dwutorowo. Z jednej strony chodzi o zaprzeczenie przedsięwzięciom, których wymiar ekonomiczny ujawnił się szybko.

„Różnice, które występują pomiędzy małymi przedsięwzięciami awangardowymi, a „przedsięwzięciami wielkimi” oraz „wielkimi wydawnictwami” nakładają się na te, które można dostrzec po stronie produktów, pomiędzy produktem „nowym” chwilowo pozbawionym wartości ekonomicznej, „starym”, definitywnie zdevaluowanym, i „dawnym” bądź „klasycznym” posiadającym trwałą bądź rosnącą wartość ekonomiczną. Po stronie producentów, różnice te widoczne są pomiędzy awangardą rekrutującą się spośród młodych (biologicznie), nie ograniczającą się jednakże do jednego pokolenia, pisarzami bądź artystami „skończonymi, należącymi do przeszłości” (którzy pod względem biologicznym mogą być młodzi), oraz awangardą konsekrowaną, “klasykami” - pisze Bourdieu. Pokolenia artystyczne są raczej równoznaczne z rewolucjami artystycznymi, które kontestując poprzednie wprowadzają zarazem nowe. Oczywiście można nie poddawać rewolucji dawnego stylu, można też wpisać się w nurt już uznany, na przykład wystawiając w galerii, które już odniosły sukces: Bourdieu nazywa obrazowo takie przypadki skamielinami:

„Przeciwnie niż artyści awangardowi, którzy są w pewnym sensie „młodzi” dwukrotnie, zarówno poprzez swój wiek artystyczny, jak i poprzez odrzucenie korzyści materialnych oraz chwilowych splendorów przyspieszających starzenie się artystyczne. Artyści-skamieliny są starzy dwukrotnie. Są bowiem starzy zarówno spóźnieniem swej sztuki oraz schematycznością tworzenia, jak i całym stylem życia, którego jednym wymiarem jest styl ich dzieł i który zakłada bezpośrednie i natychmiastowe podporządkowanie się sówicie nagradzanym „świeckim” zobowiązaniom.”

Drugim zatem rodzajem zaprzeczenia wyznaczającym wiek producenta i artysty, jest jego odróżnienie się w sensie negatywnym wobec nurtu dominującego. Tu rodzi się potrzeba odznaczenia. Odznaczać się znaczy to, nierozdzielnie powoływać do istnienia nową pozycję poza pozycjami ustalonymi, przed nimi w awangardzie i, wprowadzając różnicę, tworzyć czas” więc „nie wystarczy powiedzieć, że historia pola jest historią walki o monopol na narzucenie prawomocnych kategorii postrzegania i oceny – to właśnie walka tworzy historię pola, przez walkę zyskuje ono wymiar czasowy”.

Tutaj można przywołać jako przykład właśnie galerię „Raster”, która nie tylko kontestowała instytucje, system, ale też odznaczała się zarówno od „sztuki krytycznej”, pogardliwie zwanej „kownalnią”, ale także od akademii, malarstwa będącego spuścizną lat osiemdziesiątych („blota”, „mazanki”) proponując jako coś nowego tzw. „pop-banalizm”.

„Pop banalizm rozwija się od kilku lat niezależnie w kilku środowiskach. W Krakowie jego przedstawicielami są członkowie grupy Ładnie (zwłaszcza R.Bujnowski, M.Maciejowski i W.Sasnał) we Wrocławiu m.in. Jan Koza. Cechy pop-banalizmu noszą też ostatnie prace Huberta Czerepoka z Poznania (np. Pokój telewizyjny, 1999) oraz Pauliny Ołowskiej z Gdańska (nostalgiczne obrazy, malowane na podstawie zdjęć z żurnali). Charakterystyczne dla przedstawicieli pop-banalizmu jego ostentacyjne podkreślanie braku zainteresowania sztuką, a zamiast tego afirmacja życia towarzyskiego i prywatnego (...)” – pisali krytycy pisma „Raster”.

Ten manifest (Bourdieu określa m.in. manifesty artystyczne jako jeden z rodzajów podboju w celu zajęcia pozycji) opublikowany co ciekawe przy okazji wystawy Grupy Ładnie w warszawskiej siedzibie agencji reklamowej D’Arcy, wskazuje wyraźnie na odznaczenie i jakby usytuowanie się poza obszarem pola artystycznego. Choć fenomen ten jest z nim przecież ściśle związany właśnie przez tradycję bohemy. Łukasz Gorczyca „odkrycie” grupy Ładnie: „Spotkanie z całą grupą Ładnie odbyło się jak w książce o historii sztuki. Nikt jeszcze o nich nie słyszał, wchodzimy do pracowni i zastajemy grupę świetnie bawiących się ludzi”.

Pisanie historii sztuki jak widać jest w rzeczywistości przepisywaniem historii sztuki.

Tak więc awangarda związana jest w swej teraźniejszości z przeszłością nurtu zajmującego obecne centrum pola i zarazem swoją przyszłość lokuje w tym obszarze pola.

Jak pisze Bourdieu:

„Każda z liczących się galerii była, wcześniej bądź później, galerią awangardową i jest tym bardziej konsekrowana – podobnie jak dzieła, którym sama konsekracji udziela (i które może z tego powodu sprzedawać drożej) – im bardziej apogeum jej świetności jest oddalone w czasie, zaś jej „znak” (pop-banalizm – przyp. P.B) jest szerzej znany i uznany. Zastyga w tym „znaku” (Raster – marszand grupy Sasnała, młodego malarstwa), który jest także jego przeznaczeniem”.

Można powiedzieć, podążając za Bourdieu, że nie tylko określone autorzy zostają konsekrowani, ale że konsekruje się także ich sposób widzenia, pewien gust – rozumiany „jako system preferencji, przejawiających się konkretnie w wyborach konsumenckich”

Na koniec wart jest także prześledzenia problem ariergardy, która jest oddzielona od awangardy dwoma pokoleniami. Z czasem kiedy awangarda przechodzi do historii, kreuje zarazem przestrzeń potencjalnego wyboru dla przyszłej awangardy. Tu Bourdieu przywołuje Duchampa:

„Mijające stulecie odznacza się tym, że jest jak double barrelled gun: Kandinsky i Kupka wynaleźli abstrakcję. Potem abstrakcja umarła. Nie mówiono by o niej więcej. Wypłynęła ponownie 35 lat później, wraz z amerykańskim ekspresjonizmem abstrakcyjnym. Można powiedzieć, że kubizm pojawił się ponownie w formie zubożonej razem z powojenną szkołą paryską. Podobnie odżył dadaizm. Podwójny ogień, drugi oddech. Jest to zjawisko specyficzne dla tego stulecia. Nie istniało w XVIII wieku lub XIX. Po romantykach przyszedł Courbet. I romantyzm nigdy nie powrócił. Podobnie preraphaelici nie są nową sortą romantyków”.

Można powiedzieć, że jest to dość mało oryginalna teoria zakładająca ciągle powroty minionych kierunków dezawuuujące pojęcie awangardy. Nie jest to jednak takie proste. Wpływ na wybór potencjalnych tradycji do awangardowego zaktualizowania wywiera na przykład sytuacja polityczna czy rynkowa.

Współczesny związek rynku sztuki z awangardą stał się zresztą bardzo interesujący, zważając na fakt, że najbardziej rynkowa galeria FGF jest jednocześnie postrzegana jako awangardowa.

Teoria ta może jednak tłumaczyć szczególnie częste, jak się wydaje w ostatnim czasie, sięgnięcia po strategie lub wręcz konkretnych artystów neoawangardy lat siedemdziesiątych. Przykładem jest czeska artystka Barbora Klimova, laureatka prestiżowej nagrody Chaluppecky'ego w 2006 roku, która odtworzyła w Brnie (gdzie mieszka) pięć akcji kluczowych dla czeskiej neoawangardy lat siedemdziesiątych.

Podobną taktykę wybiera także polski młody artysta Karol Radziszewski wcielając się podczas jeden ze swoich akcji w postać Ryszarda Winiarskiego czy Natalii LL. Takich przykładów można by znaleźć więcej.

Powiedzmy – artyści ci postarzają się wchodząc w drogi minionych artystów po to, by się artystycznie odmłodzić. Klimova dostała przecież nagrodę dla młodego artysty.

Jednak – co trzeba dodać na koniec – sam fakt nowości i kontestacji nie gwarantuje jednak wejścia w pole jako awangarda. Ostatni raz zacytujmy Bourdieu:

„Przedsiębiorca działający w polu produkcji kulturowej powinien łączyć ze sobą – co jest prawie niemożliwe, a w każdym razie zdarza się bardzo rzadko – zmysł realizmu, dyktujący konieczność minimalnych przynajmniej ustępstw na rzecz „ekonomii” zaprzeczonej (a nie zanegowanej) z „bezinteresownością” przekonań, która takie ustępstwa wyklucza.”

Wybierz sobie właściwą wersję

Galeria na prowincji

wersja 01

wersja pozytywna

Pierwszą galerię jaką stworzyłam w Toruniu – galerię „Domu Muz” założyłam w dwutysięcznym roku w miejskiej instytucji kultury o wielce uskrzydlającej nazwie. Zrobiłam to myślę, że właśnie z tego powodu z jakiego to się zawsze staje. Z miłości ogromnej do swojego miasta oraz z entuzjazmu i chęci działania. Poza tym jeden z najstarszych spichlerzy gotyckich z przełomu XIII /XIV, przebudowany w wieku XIX i XX na cele mieszkalne, aż się prosił o jakieś działania. Mimo formalnego pozostawania w zarządzie Miejskiej Instytucji Kultury budynek stał już od paru lat pusty – raz w tygodniu ćwiczył tam jedynie chór. Stworzenie nowego miejsca wystawienniczego wydawało się koniecznością. Toruń jest prowincją trudną. Jest tam Wydział Sztuk Pięknych, ale nienajlepszy. Były galerie, ale nieciekawe. Wydaje się, że walka ze złymi przyzwyczajeniami bywa trudniejsza niż rozpoczynanie pracy od podstaw. Ja oczywiście nie byłam tego świadoma. Liczyła się radość poszukiwań i satysfakcja pokazywania rzeczy, które są tego warte. I rzeczywiście odniosłam ogromny sukces: młodzi artyści toruńscy byli zachwyceni, że odnaleźli miejsce dla siebie. Wolne od złych skojarzeń. Silnie związałam się z Galerią Róż/Rusz. Podjęliśmy wtedy masę wspólnych działań, które przedłużały działania galerii w przestrzeń miasta. Zapraszałam też debiutantów z innych miast. Była to wspaniała praca: możliwość kształtowania programu wystawienniczego, budowania galerii od podstaw, terminowania w kuratorskim fachu. A przede wszystkim ogromna zabawa. Robiłam tam mnóstwo innych rzeczy: koncerty, pokazy filmów niezależnych i w końcu związany z nimi festiwal oraz niezliczone wprost ilości spotkań.

Druga galeria była zabawnym eksperymentem. Lekko zmęczona rytmem wystaw zaczęłam robić galerię prawdziwie miejską. Wtulałam się w różne dziury miasta: klatki schodowe, zabytki, biblioteki, ulice, kawiarnie i budynki prywatne. Każdy mógł się na sztukę nadziać przez przypadek a jednocześnie ja jako organizatorka i moja „Galeria Lotna” byłyśmy anonimowe. Budowanie wystaw w przestrzeni publicznej stało się też niejako wyczerpane jako strategia ucieczki przed zinstytucjonalizowaną formą kontaktu widza z dziełem. Przeniesienie w inny kontekst przestrzenny nie zmienia relacji odbiorca – praca i strategii wystawienniczej. Oczekiwanie zostaje zaspokojone w ten sam sposób. W ten sposób to socjologiczne mechanizmy „uczestniczenia w wystawie” zostają przeniesione, przedłużone w przestrzeń publiczną. Mnie interesowała taka wystawa w przestrzeni publicznej, która łamie nawyki. Dotyczy ludzi nieprzygotowanych. Ludzi, których percepcja nie jest nastawiona na odbiór sztuki. To również był raczej sukces.

Przy tym w tym czasie zaczęłam prowadzić pierwszy i jedyny festiwal sztuki Internetu. Festiwal „Wyobraźnia Ekranu”. Interesowały mnie lokalne aspekty: Jak Internet jako platforma komunikowania treści, zbiór danych, tworzywo sztuki, funkcjonuje u nas i jak jest przez nas rozumiany. W warunkach polskich i w polskim kontekście. Każdego roku spotkania organizowały się wokół innego bardzo konkretnego tematu. W pierwszej edycji zależało mi na wyraźnym rozgraniczeniu między sztuką Internetu a sztuką publikowaną w Internecie. Następny rok [2005] był poświęcony bardziej warstwie ideologicznej, w centrum zainteresowania znajdowała się relacja: internet/społeczeństwo. Przewodnim tematem festiwalu w 2006 roku był "Kurator sieci". Budowanie tego wydarzenia było dla mnie taką radością, że niemalże fruwałam nad ziemią. No i po drodze znalazłam swoje miejsce: strych nad klubem NRD (późniejszego eNeRDe). „Galerię dla...”.

Kolejne wielkie szczęście gdy po długotrwałym i kosztownym remoncie z ruiny wyloniła się galeria. A przede wszystkim radość z absolutnej wolności. Całkowicie finansowałam galerię z własnych (moich i moich przyjaciół) środków i pieniędzy pozyskiwanych z fundacji i funduszy międzynarodowych. Oddałam się działaniom społecznym i teoretycznym. Zawsze mi się wydawało, że moim powołaniem jest także tworzenie „gromady” (w sensie Bey’owskiej Tymczasowej Strefy Autonomicznej. W mojej praktyce kuratorskiej najważniejszą rolę odgrywa rozmowa i słuchanie zmieniające także mnie jako kuratora i człowieka. Sama wolę być transparentna. Jednak stale się rozwijam reinterpreterując własne przekonania. Jednocześnie poszerzam krąg ludzi z którymi jestem solidarna i których obdarzam... miłością. Zrobiłam tam ze dwieście projektów. Wiele zbiorowych, kilka międzynarodowych. Zapraszałam też kuratorów, którzy proponowali swoje projekty. Pracowałam ze środowiskami aktywistów. Zapraszałam osoby młode, które mogły poeksperymentować sobie w swobodnej atmosferze. Dostrzegam szczególną rolę małych niezależnych instytucji, bo wielkie instytucje rzadko ryzykują swój autorytet dla promowania zjawisk zupełnie nowych i jeszcze marginalnych. Dla mnie silną inspiracją jest gotowość zaakceptowania przypadku lub niezgodności z założonym celem, nawet błędu. Myślę, że ma to także konsekwencje dla myślenia o życiu społecznym. Małe instytucje stanowią zarazem rodzaj terapeutycznego wsparcia dla twórców na prowincji łagodząc frustracje i niemoc. Pewien typ kompleksu nie pozwala w Polsce na docenienie roli takich galerii/miejsc, łączących elementy poważnych prezentacji i edukacji z zabawą na dobrym poziomie. By gnać za przygodą wyjechałam po trzech latach pracy w NRD/eNeRDe a po ośmiu latach pracy na prowincji do Warszawy. Witaj, PRZYGODO!!!!!!!!!!!!!!!

**galeria na prowincji
wersja 02
wersja negatywna**

Od 2000 do 2003 roku walczyłam ze skostniałymi strukturami instytucji, w której pracowałam. Z trudem, mozolnie poszerzając pole swoich działań. Kosztem życia prywatnego, wielu wyrzeczeń i ogromnych nerwów.

W 2003 roku zwolniono mnie dyscyplinarnie na podstawie trzech fikcyjnych nagan, które otrzymałam w ciągu kilku dni. Ponieważ jednak funkcjonowanie „Domu Muz” opierało się na moich projektach - łamiąc wszelkie dobre obyczaje związane z prawami autorskimi – przejęto je. Niektóre władze miasta sprezentowały osobom trzecim: jak festiwal filmowy, który nazwano potem TOFFI.

Do 2004 roku procesowałam się w Sądzie Pracy. Co było niezwykle wyczerpujące i zachwiało moją wiarę w ludzi. Dostałam odszkodowanie, ale moje stanowisko zlikwidowano.

Zostałam pozbawiona środków do życia, prawa do wszelkich stworzonych przez siebie „dzieł” a także dobrego imienia. Ponieważ przypuszczono na mnie nieprawdopodobny atak medialny, który mnie niemal krzyżował. Zostałam całkowicie wymazana z historii „Domu Muz”. Usunięto nawet archiwum wystaw, które robiłam. Zmanipulowano też obraz sytuacji. Wg. wszelkich publikowanych przez instytucję informacji to nie ja założyłam tam galerię tylko jakby byłam kolejną osobą prowadzącą istniejące już miejsce? A galeria o której istnienie i kształt walczyłam trzy lata zaczęła pokazywać lokalnych kolorystów z WSP. Pozbawiona miejsca do realizacji swych pomysłów robiłam wystawy i „Wyobraźnię Ekranu” gdzie się dało. Co było trudne. Byłam zdana na kaprysy właścicieli knajp i innych miejsc. Prasa lokalna kompletnie pomijała wydarzenia, które organizowałam. Za to zaczęła się budzić ogromna zawiść ze strony prawomocnych dawców kultury: instytucji, galerii.

W 2005 roku za własne pieniądze wydaję książkę o toruńskim środowisku artystycznym.

W 2005 roku Prezydent Miasta pozwalał mi na poprowadzenie „Marszu Równości”. Do procesu nie doszło.

W 2005 roku wyremontowałam przestrzeń na galerię za własne pieniądze. Już kilka miesięcy potem zaczęła się szarpanina z miastem o NRD. Mimo opłacania czynszu musieliśmy walczyć z pomysłem sprzedania budynku (nawet nie kamienicy tylko zabudowanego przejazdu między budynkami). Było to o tyle dziwne, że na tej ulicy stały opuszczone miejskie kamienice i browar, którymi się nie interesowano. Mieliśmy kontrole wszelkich służb niezwykle często. Odebrano nam koncesje. Wręczano mandaty. Moja walka trwała do 2008 roku.

W 2008 roku dotarł do mnie absurd mojej sytuacji: walczę z miejskimi urzędnikami by za własne pieniądze organizować w tym mieście życie kulturalne. Udzieliłam wywiadu o swoim odejściu do „Obiegu”. I dostałam malomiasteczkowy policzek: odpowiedź dyrektorki galerii miejskiej, która swobodnie dała upust swej rosnącej przez lata frustracji i no cóż: nienawiści.

galeria na prowincji

wersja 03

wersja subiektywna raz jeszcze

Lokalny kontekst działania był w mojej pracy absolutną i pierwszą inspiracją. Cała praca była reakcją na specyfikę miasta. Próba zapelnienia luk i braków oraz reakcji na jakieś negatywne zjawiska. Zakładam, że mój projekt toruński to jest jedno ciągle działanie. Podjęte w 2000 roku. I przechodziło kilka faz. Pierwsza: to było zakopywanie przepaści między Toruniem a innymi miastami na gruncie sztuki. Przez pokazywanie artystów i przez edukację. Druga faza poszerzała moje działania o kontekst społeczny. Trzecia przenosiła moją pracę na płaszczyznę teoretyczną. I tutaj moje działanie budowane ze wszystkich tych elementów dopiero uzyskało pełnię. Miałam okazję słuchać dwa razy Irit Rogoff (w Gdańsku i Krakowie). Chętnie ją zacytuję za: /PANOPTIKUM nr 7 (14) 2008**/. Bo absolutnie intuicyjnie podążałam przez wskazane przez nią pola. „Wydaje mi się, że na przestrzeni stosunkowo krótkiego czasu staliśmy się zdolni do przejścia od krytycyzmu (criticism) przez krytykę (critique) do krytyczności (criticality) – od wytykania błędów przez badanie ukrytych założeń, które pozwalają dostrzec pewną przekonującą logikę, do działania na niepewnym gruncie, które – choć sprzęgnięte z krytyką – pragnie wpisywać się w kulturę z pozycji innej niż postawa analizy krytycznej (...) W stanie „krytyczności” doświadczamy owego dwoistego zaangażowania, w którym jesteśmy w pełni uzbrojeni w instrumenty (knowledges) krytyki, zdolni do analizowania i ujawniania, a zarazem podzielamy i przeżywamy te same uwarunkowania, których naturę jesteśmy w stanie przeniknąć. W ten sposób trwamy w dualności, która wymaga postawy analitycznej, a jednocześnie domaga się wytworzenia nowych podmiotowości potwierdzających, że jesteśmy, jak to określiła Hannah Arendt, „bliźniami w doświadczaniu” kondycji, którą krytycznie badamy.” Zaś za Ferdinandem Tönniesem / Por. F. Tönnies: **Teoria wspólnoty. W: Wiedza o kulturze. Część I. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów. Red. A. Mencwel. Warszawa 1995**/ można powiedzieć, że to właśnie lokalność jest formą realizowania się wspólnot skupionych przestrzennie na stałej bazie terytorialnej, jest sposobem ich konkretnego osadzenia w przestrzeni, ich miejscem, ich odczynną prywatną.**

Czym innym zaś jest prowincjonalizm. To jest ta osławiona zaściankowość, parafiańszczyzna... Coś co rodzi się z lęku przed rzeczami przychodzącymi z zewnątrz i mieszka w głowach Strasznych Prowincjuszy. Prowincjusze nie mogą uwierzyć, że w pracy galeryjnej może interesować intelektualna gra, ciekawość nowych realizacji a nie lokalne gry ambicyjek. Ponieważ prowincjonalizm jest też ograniczeniem horyzontów myślowych. Prowincjonalizm mnie przeraża. Jest też niebezpieczny, ponieważ zniszczył wiele inicjatyw i ludzi. I to przed nim ucieklam...

Aleksandra Czerniawska
We wsi
12. 2008



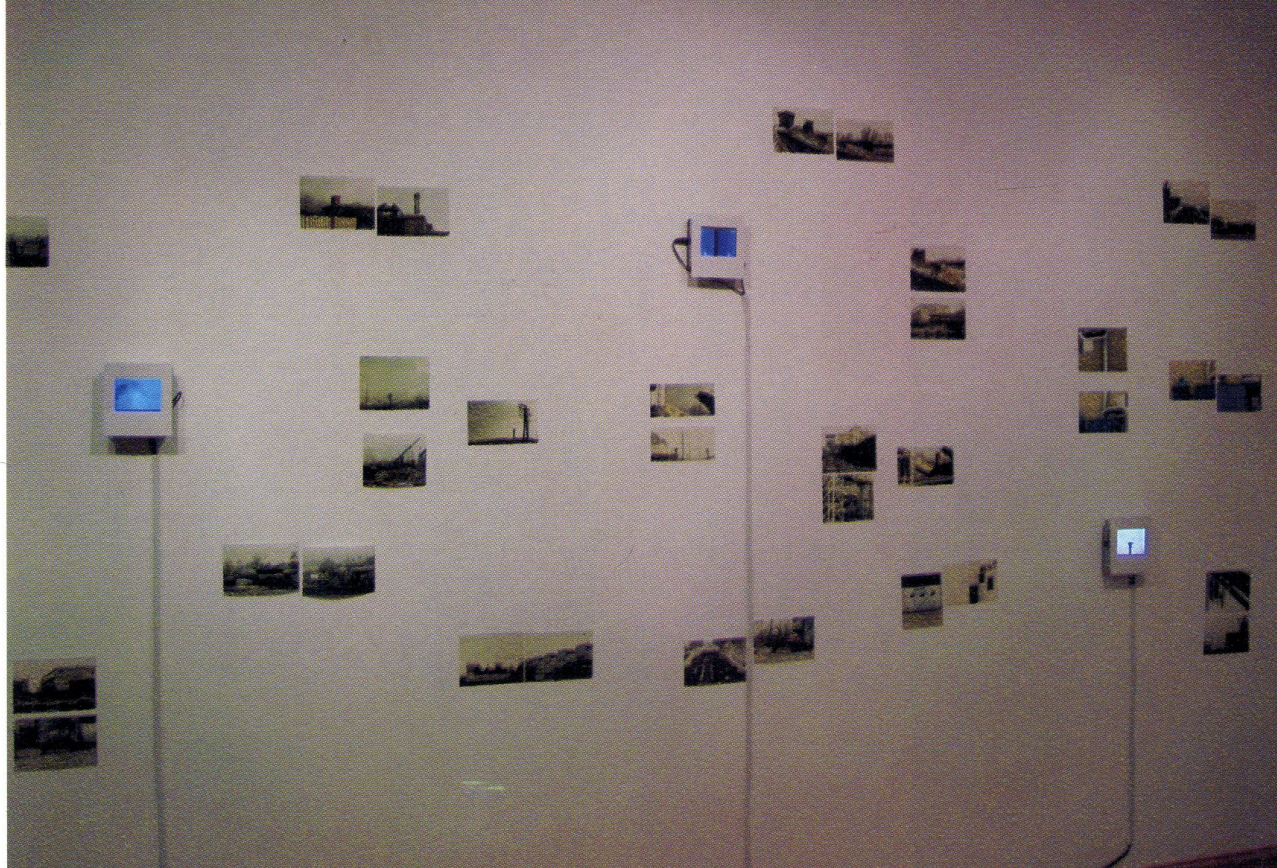
B. Bogatko, M. Brychcy, D. Halska, J. Jasiukiewicz, C. Kwaśny, J. Misiuk, Z. Pyda, M. Toboła, T. Winterhagen
kurator - S. Sobczak

Prawdziwe wilki są ze stali

11. 2008

Justyna Misiuk - Napięcie

Dorota Halska, Maria Toboła, - Trzy jeden dla Naszych





Slawomir Toman
Je t'aime... Moi non plus

11. 2008



K. Tyrna - Family Model Kit, 2008

M. Baldyga - Monidlo, 2008



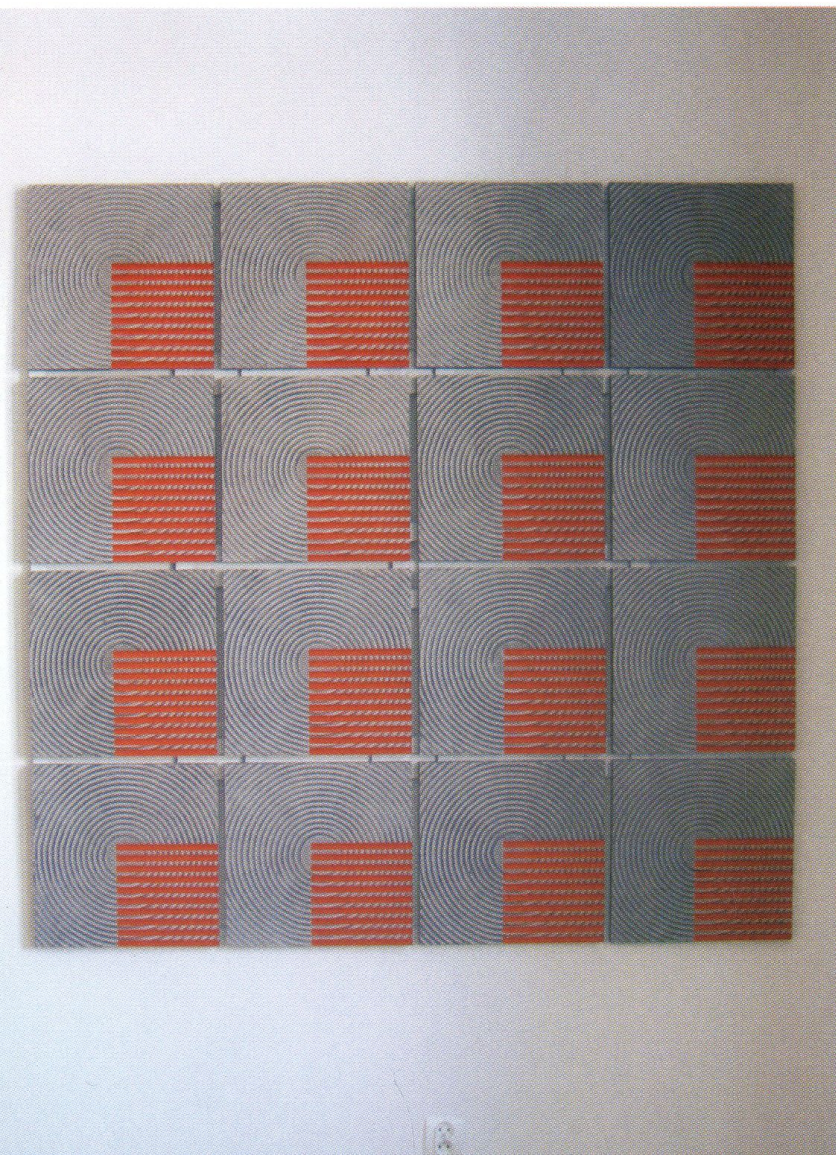
J. Adamec, M. Jańczuk, K. Dwornik, H. Czarerowska, M. Baldyga, K. Tyrna, J. Rzepka, L. Dzieciżic
Home sweet home, vol. 2

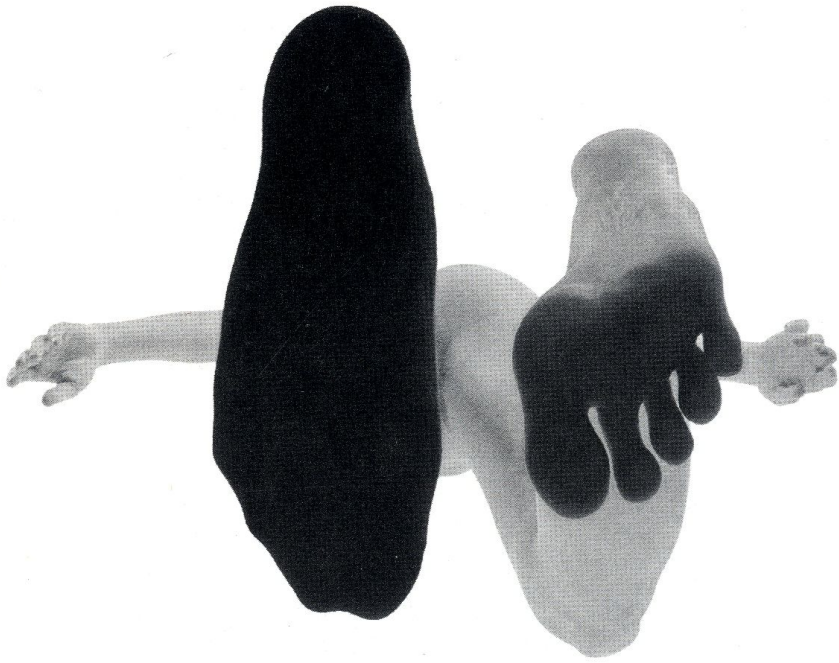
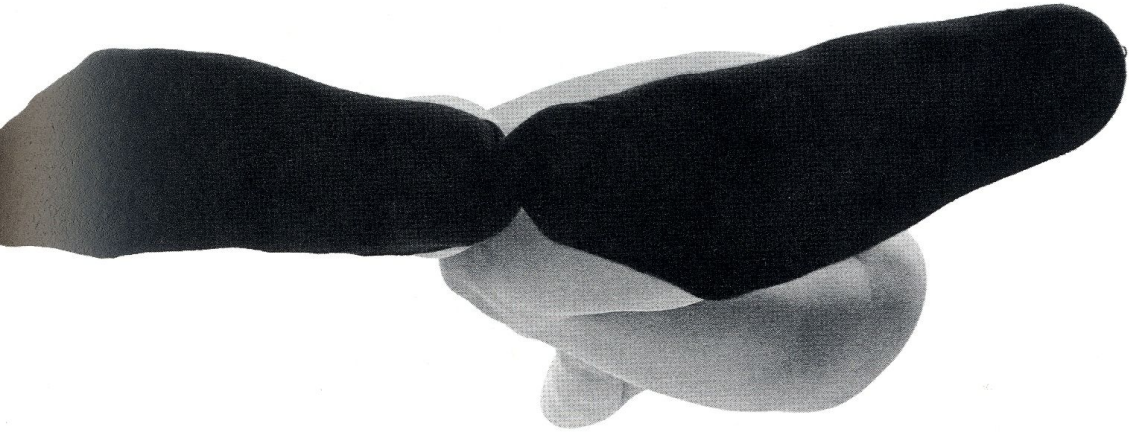
10. 2008

T. Hridyayeva, O. Khoroshko, M. Molchan, S. Petlyuk

Przestrzenie płaszczyzny

09. 2008





Barbara Kubániová
Body in space
08. 2008



Magdalena Ciopińska
Ukryty wymiar
07. 2008

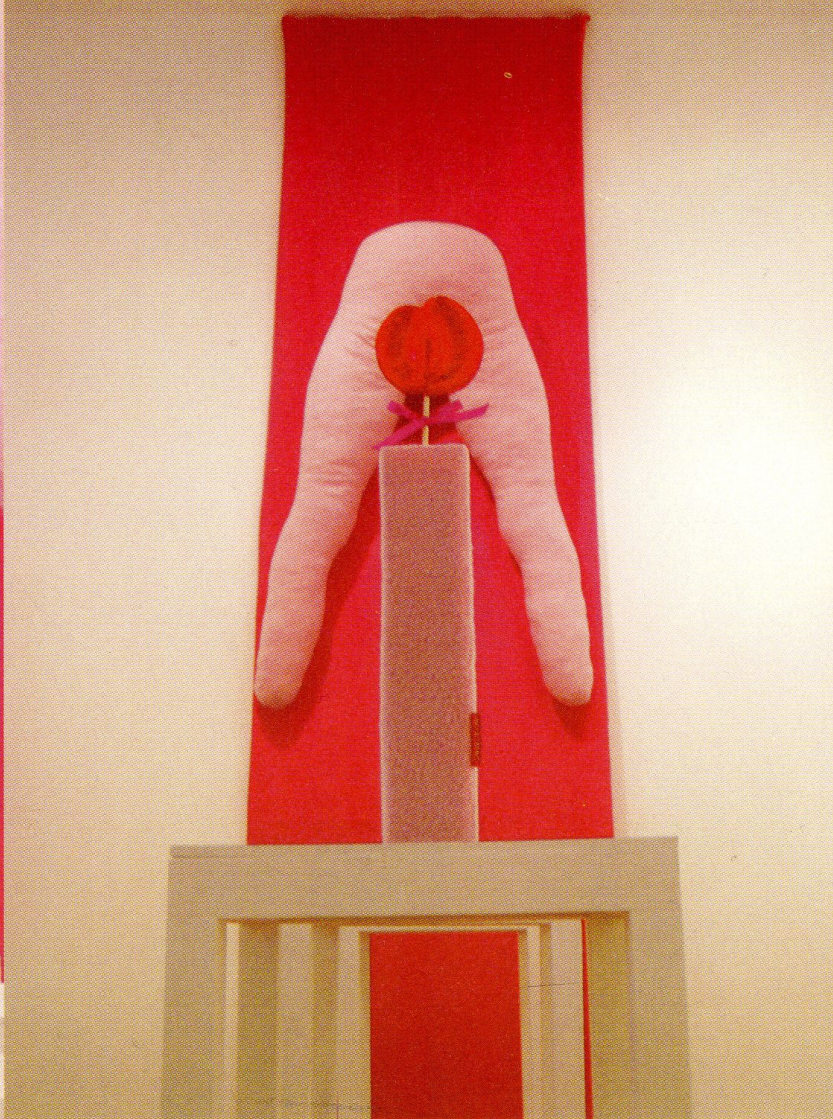


Galeria Rusz
To sztuka...
04. 2008

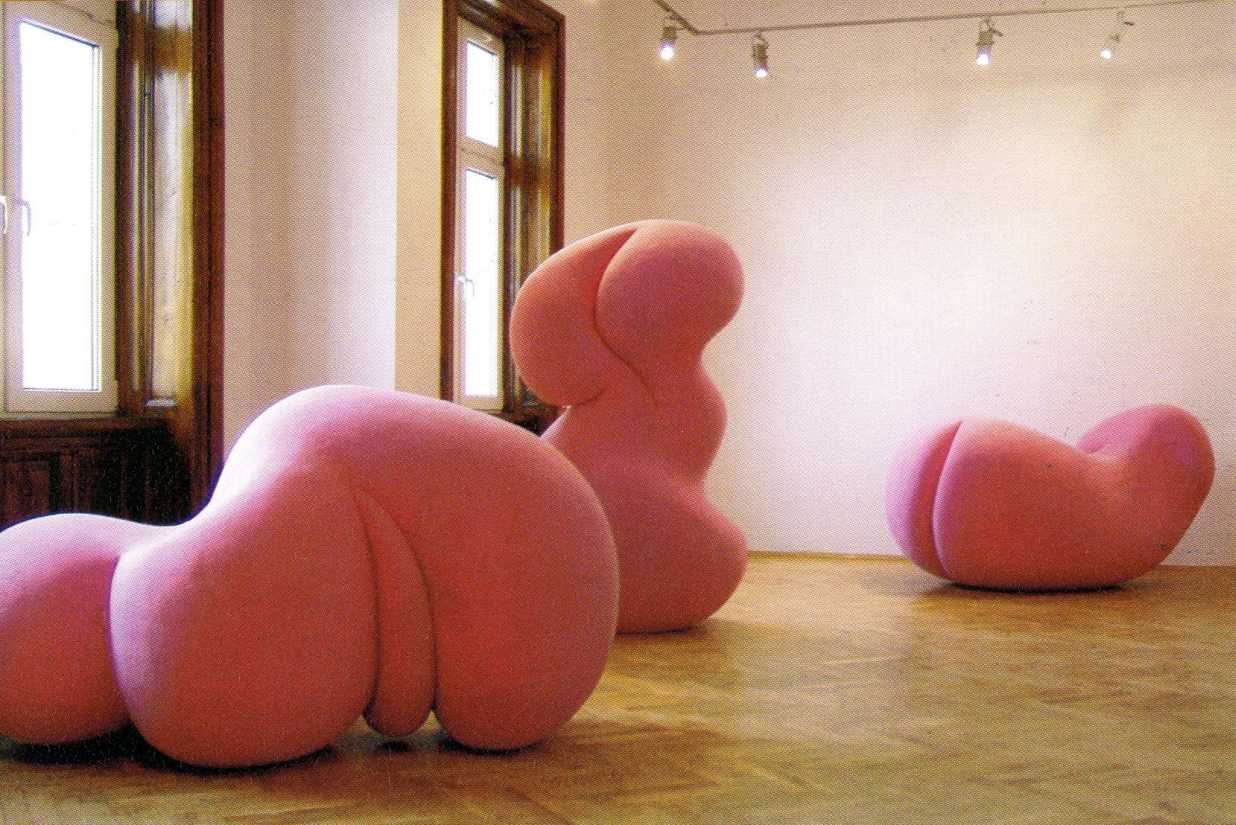
**Blackhole-factory & Lukasz Szalankiewicz
Sanok Songlines**

07. 2008





Iwona Demko
Lekcja otwartości
05. 2008



Iwona Demko

Róż

03. 2007



Katarzyna Łyszkowska
Projekt kobiecość
03. 2008

M. Bicz, E. Galey, W. Glowacka, P. Kara, D. Kuciak, A. Nawrot, S. Toman

Białe kombinacje I

12. 2007

E. Galey - Transgresja, 2007



M. Bicz, D. Kuciak, A. Nawrot





J. Gryka, Robert Kuśmirowski - Chleb, epizod III, 2008



Kamil Stańczak

J. Gryka, K. Komorowska, R. Kuśmirowski, I. Nawrot, M. Polkowska, M. Stachyra, K. Stańczak, M. Tarkawian

Białe kombinacje II

01. 2008

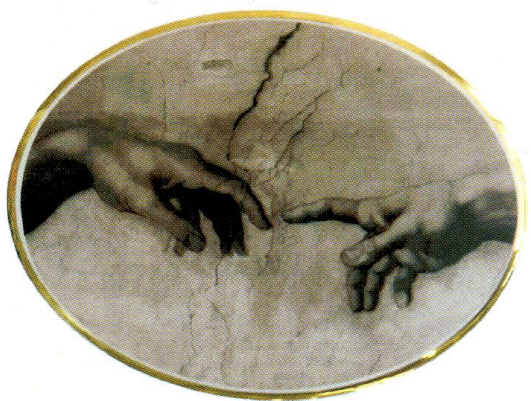
Wojciech Gilewicz
Rewitalizacje
09. 2007



TRUTH w Sanoku

04. 2007





Agata Biskup
La nostalgie
11. 2006



Anita Pasikowska
Pięć dni w Sanoku
09. 2006

“Wizyty artystyczne”

Organizatorzy:

Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka
BWA GALERIA SANOCKA

Rynek 14

38-500 Sanok

tel./fax: 013 46 36 030,

e-mail: galeriasanocka@gmail.com

www.galeriasanocka.pl

Opracowanie katalogu: Agata Sulikowska-Dejena, Tomek Mistak

Fotografie: Agata Sulikowska-Dejena, Tomek Mistak, Jan Gryka, Jan Szczechowski, Wojciech Gilewicz, Edyta Jezierska

Okladka: Mariusz Tarkawian

Projekt “Wizyty artystyczne”

dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

MK i DN Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Honorowy patronat: Wicewojewoda Podkarpacki Pani Małgorzata Chomycz

Patroni medialni:



Sponsorzy galerii:



Firma DeF
sztalugi i płótna



Sponsorzy projektu:



