

Paweł Kowalewski

Paweł Kowalewski

Fin de siècle

GALERIA APPENDIX

Warszawa 1992

katalog wydany został dzięki pomocy

M.M. Potocka

Productions Ltd.

GALERIA APPENDIX
PAWEŁ SOSNOWSKI

00-068 Warszawa, Krakowskie Przedmieście 5
tel. 26-62-51 w. 235 fax 26 21 14

SZTUKA OSOBISTA — CZYLI PRYWATNA

(o symbolicznej agresji Pawła Kowalewskiego)



1

W sztuce Pawła Kowalewskiego doświadczamy wiele symbolicznej agresji. Jej motywem było uczucie frustracji artysty tworzącego w społeczeństwie, któremu narzucono skrajnie strukturalistyczno-deterministyczny model życia zbiorowego. Sztuka, odgrywająca w dziejach przeważnie rolę liberalną, broniła swej wiarygodności w systemie określającym kulturę mianem „humanistycznej iluzji”. W czasach schyłkowego socjalizmu słabością systemu i sztuki była pozorna ich symbioza. System, nie potrafiwszy uczynić z artystów posłusznego narzędzia walki ideologicznej, tolerował ich działalność, ci zaś w dużej mierze korzystali z państwowego mecenatu w zamian za partyjną neutralność. Tę sytuację usprawiedliwiała wywiedziona z idei uniwersalizmu norma zalecająca tworzenie w oderwaniu od ideo-

logicznego kontekstu. Kowalewski poddał ostrej krytyce ten konformistyczny układ, demaskując braki marksistowskiej retoryki i nieszczerą pozycję sztuki. Jego reakcją na tę instytucjonalną sprzeczność była inspirowana chrześcijańską i anarchizującą myślą „sztuka osobista — czyli prywatna”¹.

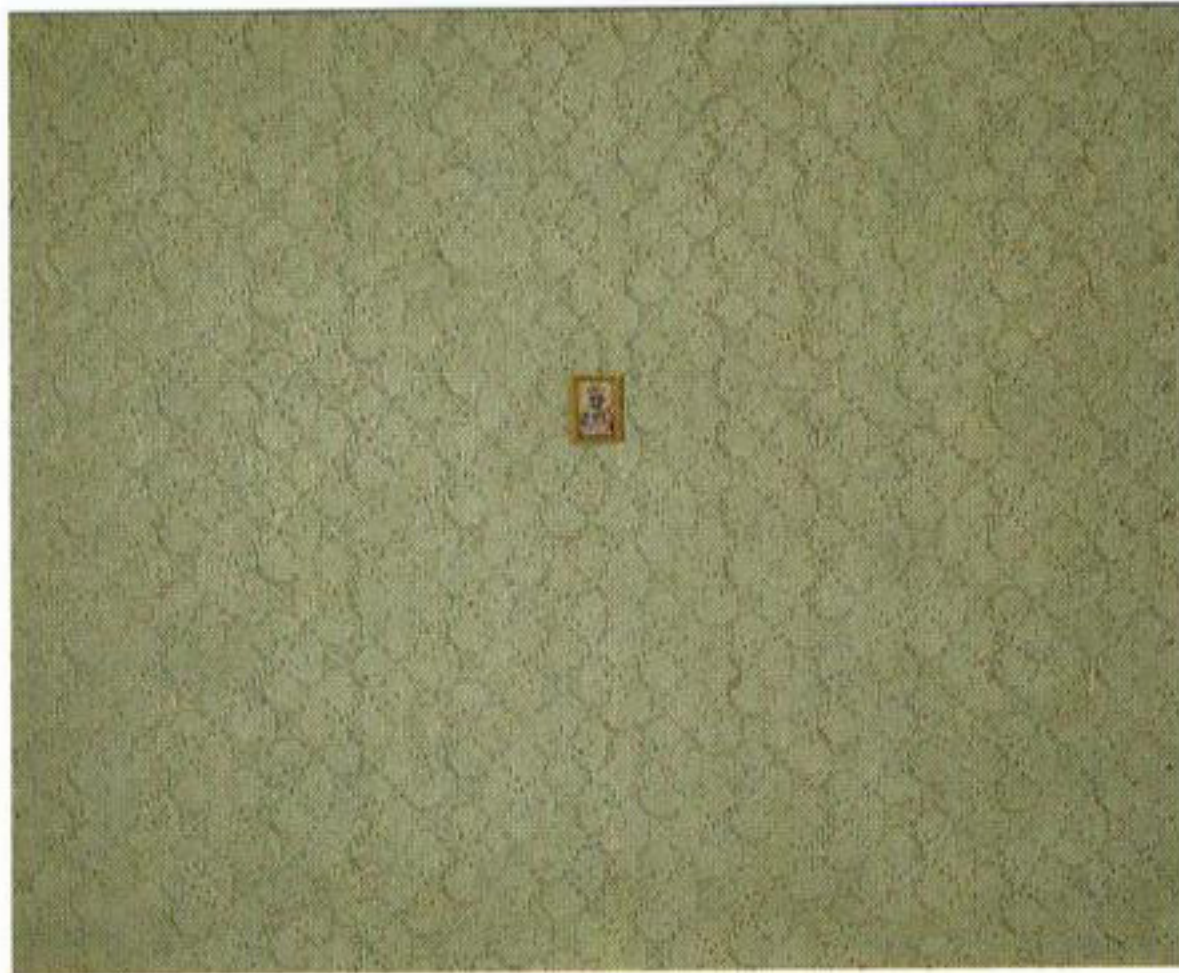
Specyficzność uniwersalistycznej interpretacji sztuki polega na rozpatrywaniu jej jako dziedziny autonomicznej, a nie immanentnej zasady ludzkiego życia. Uniwersalizm opiera się na koncepcji pojęć ogólnych i przekonaniu, że sztukę można zdefiniować przez rodzaj najbliższy i różnicę gatunkową lub też, przy nominalizującym ujęciu, przez wskazanie swoistej funkcji artystycznej. Realizacją uniwersalizmu była między innymi modernistyczna strategia esencjonalizmu — badanie istoty i formalnych możliwości

gatunków artystycznych lub sztuki jako sztuki. Aktywizm jest zaś postawą wyznaczającą odmienne rozumienie — cele i wartości artystyczne nie są spostrzegane jako absolutne i samozrozumiałe, lecz jako relatywne i zideologizowane, czyli ustanawiane w historycznym procesie ludzkiego przystosowywania się do lub separacji od uwarunkowań naturalnych i społecznych. Nie jest to receptywne, lecz aktywne wytwarzanie sensu. Pojawia się pytanie, czy ideologizacja jest dającym się przezwyciężyć ograniczeniem, a może jest nieusuwalną treścią zaciemniającą percepcję formy, koncepcji, prawdy? Czy po uznaniu konieczności ideologii pozostaje akceptacja jej „implozji”, a nawet uczynienie z niej głównej strategii twórczej? Spór o rolę sztuki w ludzkiej egzystencji posiada z pewnością doniosłość normatywno-praktyczną. Ponieważ norma nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa, dlatego wydaje się, że zagadnienie to jest raczej kwestią działania niż poznawania. Kontrowersja dotycząca autonomii sztuki (istoty resp. funkcji, genezy i sposobu istnienia) przedstawia natomiast sens poznawczy. Kryzys modernizmu wyłonił nurt kontekstualizmu. Może to oznaczać zakwestionowanie artystycznej autonomii, jakkolwiek nie musi, gdyż sztuka może służyć życiu, nie przestając być sztuką (Croce).

Sztuka osobista — czyli prywatna jest jedną z indywidualnych mitologii powstałych z potrzeby przewartościowania autotematyzmu praktyki modernistycznej. Jest ona implikowana przez rozpad pojęcia sztuki spowodowany utratą motywacji twórczej — „*Gdy wszystko wolno i wszystko jest sztuką (nic nie wolno, nie ma sztuki), artyście dana jest wolność, zaczyna się on gubić, jeśli materia i formą zaczyna myśleć. Stawia się bowiem w pozycji beznadziejnej, buntować się nie ma po co i przeciw czemu, odebrane są schematy postępowania i inność ginie. Pozostaje tedy powrót do rzemiosła, duchowego wyrobnictwa; życie moje to sztuka, a dzieło moje to ślad po mnie, po moim czasie przez moje Ja przefiltrowanym*”². Sztuka osobista, sytuując się w szeroko pojętym nurcie kontekstualizmu, nie jest jednak socjologizującą lub zantropologizowaną praktyką, czyli sformułowaną z premedytacją krytyką społeczeństwa lub kultury. Jeżeli nią jest, to akcydentalnie, skoro życie społeczne jest tylko przypadłością jednostki. Jej treścią jest ludzka prywatność ujęta w formę, która zatracą swą autonomię, podlegając

treściowej funkcjonalizacji. Dzieje awangardy zrywającej nieustannie więzy konwencji dają podstawę do tezy, że „*istnieje taka wielość rozwiązań, ilu istnieje ludzi. Doświadczenia te obejmowały obie sfery działalności — mentalną i formalną*”³. Sztuki osobistej nie należy utożsamiać ze stylistyczno-formalną kategorią. Jest ona raczej aktywną postawą wobec twórczości — „*postawą anarchiczną*”, czyli dyspozycją do kreowania prywatnej ideologii artystycznej będącej symptomem ciągłej emancypacji jednostki wobec ustalonego kulturowo porządku władzy i rewolucji w sztuce narzucającej konwencje, które tłumią pozafizyczne Ja, aby stać się modą i towarem.

Anarchizujący aktywizm Kowalewskiego przejawia się zwłaszcza w instrumentalnym pojmowaniu morfologii. Konstatuje on jałowość gry czysto formalnej, ironizując na temat esencjonalizmu i idei korespondencji sztuk — *Jedynie naprawdę genialne połączenie malarstwa i rzeźby (1989)*. Jego obrazy bywały opatrzone szmatławymi banderolami z natrętnymi tytułami niweczącymi samodzielność plastycznego przekazu. W odróżnieniu od tego malarstwa anegdotalne obrazy przypominają ostatnio ornamentalne struktury wymagające zewnętrznego usprawiedliwienia, co sugerują przytwierdzone do nich fragmenty złoconych ram. Także forma rzeźbiarska — zminiaturyzowana i prowizorycznie utrwalona w pomalowanej farbą akrylową modelinie — ulega analogicznej dewaluacji. Bliższa praktyce Kowalewskiego wydaje się być konwencja ready made, chociaż i ona nie występuje zawsze w czystej postaci. Nieporozumieniem było posądzanie go o dążenie do destrukcji tradycyjnych dyscyplin artystycznych. Pomijając fakt anachronizmu tej strategii, wypada zauważyć, że totalne negowanie formalizmu jest z jego punktu widzenia absolutyzowaniem nowej konwencji (np. konceptualizmu). Brak więc agresji wobec konwencji jako takich, lecz jedynie wskazuje się na potrzebę ich relatywizacji, czyli rozpatrywania w kontekście szerszego i zawsze otwartego systemu. Swoistością tego postkonceptualnego systemu jest dowolne prefabrykowanie przedmiotów — rękodzieło, w którym znaczenie konstytuuje się niejako poza tradycyjnym rozróżnieniem formy i treści. Dlatego chętnie są używane naturalne i sztuczne przedmioty posiadające ukształtowany przyrodniczo lub kulturowo sens. Korzysta się z energii, sfery emocjonalnych skojarzeń lub pola



4

semantycznego danego przedmiotu. Czy to gnijąca wątroba, rude włosy kobiece i połączone żyletka, godło państwowe lub dewocjonalia sięga się po ich materię i znaczenie. Ta skrajnie subiektywistyczna morfologia nie jest w stanie określić, co przesądza o statusie dzieła sztuki. Trudno w niej odnaleźć jakiś algorytm. Funkcję metaforyki spełnia zabieg izolowania przedmiotów w szklanych formach, lecz i te elementy nie są autonomiczne. Posiadają one ideologiczne znaczenie, sublimując w nieco sentymentalny i estetyzujący sposób jednostkowe życie. Kowalewski świadomie proponuje anarchizującą morfologię, która, wiążąc się z indywidualnymi potrzebami i konfliktami emocjonalnego życia człowieka, stałaby się polem projekcji jego prywatności, a tym samym umożliwia zaistnienie odruchów bardziej osobistych, a nie społecznie usankcjonowanych.

Twórczość osobista napotyka w realizacji na szereg trudności przede wszystkim z zakresu problematyki treści. Jako introspekcja — „okno do wewnątrz” — podlega ona ograniczeniom samooglądu, który jest rodzajem poznania zmieniającego swój przedmiot. Uznajmy wszakże tę wadę za nieistotną w sztuce. Ponieważ jednak praktyka ta jest syntezą oglądu i ekspresji indywidualnego życia, dlatego musi niepokoić fakt, że liryzm jest tu wyjątkowo spotęgowany, a jego motywacji nie wyjawia się niekiedy nawet najbliższym. Jakimi wyobrażeniami i pojęciami dopełnić wtedy dane przedstawienie, jakie sądy i emocje z nim skojarzyć, aby właściwie zinterpretować jego sens? Sztuka osobista jest pojęciem granicznym, które implikuje regresję społecznego statusu sztuki. Rozumienie prywatności napotyka na nieprzekraczalną granicę, gdy odbiorca nie znajduje dlań należytego oparcia we włas-

nym życiu psychicznym. Ponadto, percepcja prywatności może zostać zredukowana do rozumienia relacji między tym, co wyrażające (obrazem) a tym, co wyrażane (motywem), przy zupełnym pominięciu wartościowania. Jakie kryteria treści, jeśli nie formy, zastosować, aby daną prywatność rozpoznać jako artystycznie wartościową? Wszak dawno odróżniono sztukę od historiografii, dlaczego powinniśmy identyfikować ją z biografią — z indywidualnym strumieniem świadomości? Kowalewski normalizuje ekspresję prywatności motywacją światopoglądową twórczą. Sztuka, jako narzędzie komunikacji, powinna powstrzymywać degradację życia duchowego, przeciwdziałając „zabijaniu duszy” przez różnego rodzaju materialistyczne doktryny.

Podstawowymi motywami sztuki Kowalewskiego począwszy od wczesnych lat 80-tych były niezgoda na brutalność systemu władzy i sprzeciw sprowokowany manipulacją niszczącą w jednostce odziedziczone w rodzinie prawdy wiary, której narzuca się w zamian idee ateizmu, scjentyzmu i konsumpcjonizmu. Jego dzieła to zapis metafizycznych spekulacji lub zideologizowanych rozważań estetycznych, to gwałtowna ekspresja egzaltacji religijnej, której bądź towarzyszy uszczęśliwiająca intuicja, bądź wstydlivy wyrzut sumienia. Bywa, że sztuka osobista jest tylko rozpaczliwym oznajmieniem wewnętrznej zapaści wymagającej terapii, ale zdarza się, iż wypływa z moralnej potrzeby zmiany świata, przeistaczając się w krytykę kultury.

Jaki model kultury zatem proponuje artysta? W jego prywatnej mitologii na szczególną uwagę zasługuje — *Tragiczna nieprzeźroczystość konieczności* (1990). Powstawaniu tego obiektu towarzyszyło wiele metafizycznych spekulacji. Dzieło to dzięki wykorzystaniu naturalnej energii materii realizuje koncepcję bytowego pluralizmu. Jest ono żywym procesem, który sugeruje, że interpretacja problemów metafizycznych jako pozornych okazuje się przedwczesna. Nie przekonuje opcja głosząca, że to nie świat jest skomplikowany, lecz nasz doń stosunek. Chociażby aporia rzeczy nadal niepokoi ludzi, którzy ponownie skłonni byłiby poddać spirytualizacji nieskończenie podzielną materię. Nie mogąc zrozumieć konieczności rozpadu materii a zarazem jej organiczności, powinniśmy uznać dualizm ducha i materii jako podstawę naszego rozwoju. Kultura jest polem ścierania się świadomego moral-

nych praw ducha i skrywanej wstydliwie zwierzęcej diaboliczności — *Po drugiej stronie moralności* (1990). Bardzo liryczną propozycją możliwych przemian w kulturze jest retrospekcja nastroju domu rodzinnego — *Ćwiczenia z estetyki, w której wzrastałem* (1990). Owa sentymentalna akceptacja kategorii estetyczności jest apologią ethosu mieszczańskiego poddawanego dotychczas systematycznej destrukcji. Słusznie zauważono w tym dziele „smutek socjalizmu”. Izolujący charakter przeżycia estetycznego, pojętego jako swoista „wyspa” w życiu psychicznym, dobrze sankcjonuje mieszczańskie przywiązanie do prywatności, bowiem człowiek, kontemplując estetyczny obiekt, osłabia swe związki ze społeczeństwem i światem. Właśnie ostatnio namalowany cykl obrazów — *Koniec wieku* (1991), będący refleksją nad historycznym rytmem życia przejawiającego się w estetycznych formach, jest próbą modelowania przyszłości, którą wyrazi zapewne inny, niż secesyjny ornament. Przywołanie dawnego rękodziela nosi znamiona nostalgii za duchowym odrodzeniem zindywidualizowanej społeczności.

W życiu osobistym pozbawionym ram instytucjonalnych istnieje niebezpieczny moment utraty kontaktu z rzeczywistością. Nawet bycie w grupie (Gruppie) nie wyklucza tej postawy egzystencjalnej — *Łódź szaleńców* (1988). Sztuka osobista jako anarchia, jako absolutne wyzwolenie jednostki, byłaby jeszcze jedną utopią skazaną na odrzucenie. Twórczość prywatna dobrze spełnia swoją funkcję dowartościowywania jednostkowego bytu ludzkiego, o ile jest rozumiana jako jedna z informacji kierujących naszym życiem — *Znaki orientacyjne, które są konieczne, by uniknąć szaleństwa* (1991). Czy Kowalewski pojmuje te znaki (sztukę, religię, państwo itd.) wyłącznie jako regulatywne, czyli informacje ekspresyjno-sterujące? Jest to coś więcej niż czysty pragmatyzm, mianowicie propagowanie neokonserwatywnego modelu kultury, przekonanie, że wiele z tradycji warto zachować. Postawie neotradycyjnej musi jednak towarzyszyć dążenie do eliminacji z życia zbiorowego wszelkiego automatyzmu działania, które byłoby determinowane przez jakikolwiek nieuświadomiony autorytet, także artystyczny — „*Nie wątpię również, że zaistnieje opozycja wobec przedstawionej przeze mnie sytuacji, ale i ona przyjmie na siebie wszechobecne znamię prywatności, czyli wolnej woli i świadomego wyboru przez ludzi, którzy będą*

... mogli ją przyjąć bądź odrzucić, lecz nigdy nabyć bezmyślnie w niezmienionej formie. Będzie to cywilizacja zaskakujących sprzeczności, które w sumie ukształtują człowieka wiedzącego i głęboko prywatnego... ”⁴.

PRZYPISY:

1. por. Paweł Kowalewski, *Sztuka osobista — czyli prywatna* (praca dyplomowa z 1983 roku pisana na wydziale malarskim warszawskiej ASP pod kierunkiem Wojciecha Włodarczyka, nr albumu 4359, 40

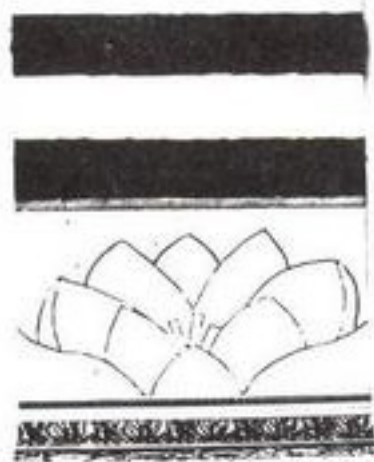


5

Sztuka osobista — czyli prywatna Pawła Kowalewskiego — realizacja jednego z dążeń artystycznych Grupy — powstała na gruncie aktywnego, nie zaś receptywnego modusu doświadczenia. Posiada ona sens, którego rozumienie nie jest identyczne z przeżywaniem jego wiarygodności. Uznajemy ją za wiarygodną, jeżeli zaakceptujemy logikę kultury, która sankcjonuje prawo człowieka do przeżycia własnej egzystencji w sposób niezależny.

stron maszynopisu); *Zniechęcenie i frustracja...*, *Oj dobrze już* (wiosna 1984); *Odejście od siebie samego zakamuflowane chichotem*, *Oj dobrze już* (zima 1986); *Dwie ogromne monety zamiast oczu*, *Oj dobrze już* (wiosna 1987).

2. por. *Sztuka osobista...*, s. 29.
3. tamże, s. 29.
4. tamże, s. 5. Wedle artystycznej ideologii Kowalewskiego — „prywatyzacja życia jednostki musi w konsekwencji pociągnąć za sobą prywatyzację życia społecznego”. W tym właśnie znaczeniu nazywam jego sztukę „symboliczną agresją” — por. Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur von 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1971, s. V i in.



PERSONAL OR PRIVATE ART. (On Paweł Kowalewski's Symbolic Aggression)

Paweł Kowalewski's art strikes us as full of symbolic aggression. The original motive behind it was the frustration of an artist active in society, upon which an extremely structuralist-deterministic model of communal life had been imposed. Art, generally playing a liberal role in history, sought to vindicate its trustworthiness in a system defining culture as "humanistic illusion". At the decadent stage of socialism, the apparent symbiosis of the system and art was the weakness of both. Unable to transform artists into obedient tools of ideological struggle, the system tolerated their activity. Artists, in turn, largely benefitted from the sponsorship of the state showing in exchange a neutral attitude towards the party. The arrangement depended on a universalist norm recommending artistic creation regardless of the ideological context. Kowalewski criticised the conformist arrangement with much vehemence, unmasking the flaws of Marxist rhetoric and the ambiguous position of art. His "*personal or private art*"¹, born of Christian and anarchic thought, was his reaction to the institutional contradiction.

The peculiarity of the universalist interpretation of art consists in considering it an autonomous field rather than an immanent principle of human life. Universalism is based on general concepts and the conviction that art may be defined by a genre most

related to it and the generic difference or, if a nominalising approach has been taken, by indicating the peculiar artistic function. Universalism manifested itself, among other things, in the Modernist strategy of essentialism — the investigation of the essence and formal potentialities of artistic genres or art as such. On the other hand, activism is an attitude proposing a different approach: artistic goals and values are not perceived as absolute and self-evident, but relative and ideological, i.e. determined in the historical process of people's adjustment to, or separation from, the natural and social environment. This is the active, not receptive generation of meaning. The question arises whether ideologisation is an unsurmountable obstacle or inherent content that blurs the perception of form, concept and truth. Whether, once the need of ideology has been accepted, we are reduced to accepting its "implosion" or even turning it into the main creative strategy? The dispute about the role of art in human existence certainly has a normative and practical significance. As norms are neither true nor false, the issue seems connected with action rather than cognizance. The controversy about the autonomy of art (essence, resp. function, origin and a mode of existence) has a cognitive meaning. The crisis of Modernism accounts for the emergence of Contextualism. This

may, though does not have to imply the questioning of artistic autonomy, the latter because art may serve life without ceasing to be art. (Croce).

Personal or private art is one of the individual mythologies born of the need to re-evaluate the autothematism of the Modernist practice. It is implied by the disintegration of the concept of art caused by the loss of creative motivation. *"When everything is allowed and everything is art (if nothing is allowed, there is no art), the artist is given freedom; he loses his bearings when he begins to think in terms of matter and form. He comes to a deadlock as there is no point in rebelling, and there is nothing to rebel against; established patterns of conduct are no longer valid, and hence there can be no uniqueness. What remains is a return to craftsmanship, to spiritual toil. My life is art, and my work is the trace I leave once my Self has filtered my time."*² Personal art, situating itself within the broad trend of Contextualism is not, however, equal to artistic practice with sociological or anthropological leanings, in other words, to deliberate criticism of society or culture. If it happens, it is accidental since public life is merely the individual's plight. The context of personal art is human privacy rendered in form that loses its autonomy because of the semantic functionalisation it is subjected to. The history of avant-garde, continually bursting the fetters of convention, justifies the statement that *"there are as many solutions as people. The experience covered both mental and formal areas of activity."*³ Personal art should not be identified with stylistic and formal categories. Rather, it is an active attitude towards creation, an "anarchic attitude" or a disposition to work out a private artistic ideology, a symptom of the individual's continual emancipation in the face of the culturally established order of power and revolution in art that imposes conventions stifling the non-physical Self, to turn into fashions and goods.

Kowalewski's anarchic activism manifests itself especially in his instrumental understanding of morphology. He admits the futility of a purely formal play, and is ironical about essentialism and the idea of the correspondence of the arts, cf. *The Only Combination of Painting and Sculpture, Truly of Genius* (1989). Some of his paintings had shabby banderoles attached to them, with

obtrusive titles damaging to the independence of his visual message. Unlike this painting of the anecdote, his recent images are reminiscent of ornamental structures requiring external justification, which is implied by pieces of gilded frames attached to them. The sculptural form, miniaturised and provisionally fixed in plasticine painted with acrylic, undergoes similar devaluation. The convention of the ready-made seems closer to Kowalewski's practice though it does not occur in pure form either. It would be wrong to impute him with leanings towards the disintegration of traditional artistic disciplines. Apart from the fact that the strategy is anachronous, from his point of view, total defiance of formalism would add an absolute dimension to a new convention (cf. Conceptualism). So there is no aggression towards conventions as such, but only a hint that they should be rendered relative, i.e. considered within a broader and always open system. The peculiarity of this post-Conceptual approach lies in the arbitrary prefabrication of objects, a form of handicraft, in which meaning is constituted, so to say beyond the traditional distinction between form and content. This is why natural and artificial objects with naturally or culturally established meaning are used, and so are the energy and the emotional associations or the semantic field of the given object. Whether it is decaying liver, red feminine hair, a gilded blade, a state emblem or devotional articles, it is their substance and meaning that are reached out for. This extremely subjectivistic morphology cannot determine the status of an art piece. It is difficult to find an algorithm in it. The isolation of objects inside glass forms is a device performing the function of metalanguage, but these elements are not autonomous either. They have an ideological meaning, sublimating individual life in a somewhat sentimental and over-aesthetic way. Kowalewski deliberately proposes anarchic morphology which, linking up with the individual needs and conflicts in the emotional life of man, would become a field of the projection of his privacy and thus enable the emergence of personal rather than socially sanctioned impulses.

At the stage of completion, personal art faces numerous, primarily semantic difficulties. As introspection, a "window inwards", it is confined by self-inspection, which is a mode of cognition changing its object. Let us consider it a minor flaw in art. Since this type

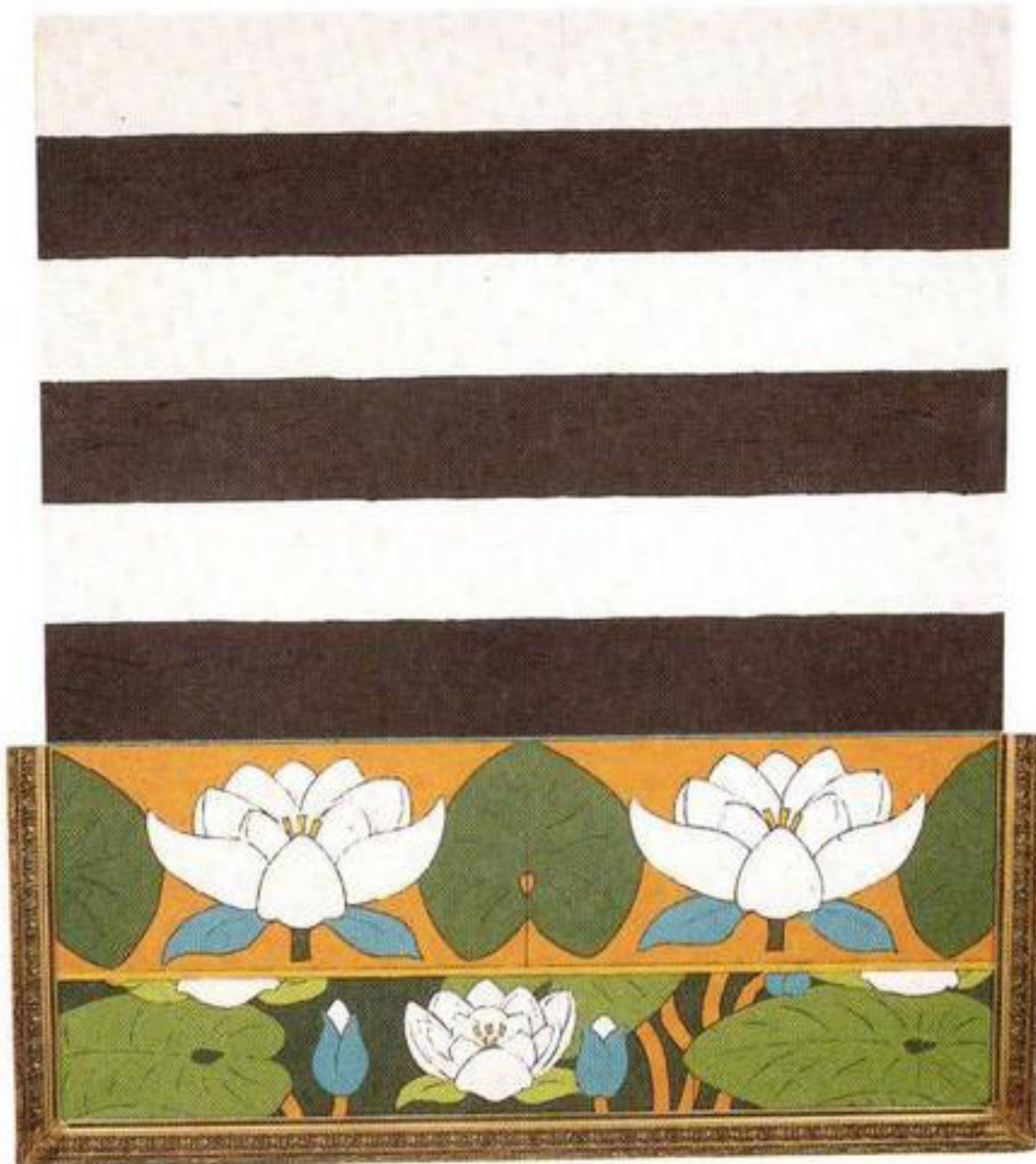
of practice is a synthesis of the examination and expression of individual life, there is something disturbing in the fact that lyricism is extremely intense, and the artist does not disclose his motives for it even to those dearest to him. With what notions should the given image be complemented, what judgements and emotions should be associated with it to make fair interpretation possible? Personal art is a border concept implying regression of the social status of art. The viewer finds it immensely difficult to understand what privacy means when he finds no sufficient support in his mental life. Moreover, his perception of privacy may be reduced to his awareness of the relation between the expressing (image) and the expressed (motif), in which evaluation would be left out of account. What semantic, if not formal, criteria should he adopt to be able to discern privacy as artistically valuable? Art has long been distinguished from historiography. Why should we identify it with biography, the individual stream of consciousness? Kowalewski normalises the expression of privacy on the strength of worldview-and-creative motivation. As a means of communication, art should prevent the degradation of mental life by opposing the "killing of the soul" by all sorts of materialist doctrines.

From the early 1980s, the basic motives of Kowalewski's art have included his disapproval of manipulations damaging to the tenets handed down to him by his family, in place of which atheism, scientism and consumer attitudes were imposed. His work recorded metaphysical speculations or aesthetic analyses, being a violent expression of religious exaltation that is a source of elation when accompanied by intuition or embarrassment when accompanied by pangs of conscience. Personal art may occasionally be a desperate declaration of mental collapse requiring therapy. In some cases, it may spring from the moral urge to change the world where it transforms into criticism of culture.

What model of culture does the artist propose? In his private mythology, the *Tragic Opacity of Necessity* (1990) deserves especial attention. A good deal of metaphysical speculation accompanied the completion of the object. Thanks to the use of the natural energy of matter, he carries the concept of existential pluralism into effect. It is a vital process that suggests that interpreting metaphysical problems as merely apparent is

premature. We cannot be easily convinced that it is not the world that is complex, but our attitude towards it. For instance, the aporia of things is still disturbing to people ready to subject the infinitely divisible matter to another spiritualisation. Unable to understand the inevitable disintegration and organic quality of matter, we should accept the dualism of spirit and matter as the basis of our development. Culture is an area where spirit, conscious of moral laws, and the timidly concealed beastly diabolic traits come to a clash, cf. *On the Other Side of Morality* (1990). Looking back on the mood of the family home is a very lyrical proposal of the possible transformation of culture, cf. *Studies in Aesthetics in Which I Have Grown* (1990). Sentimental approval of the category of aestheticism is an apology of the middle class ethos until now suffering systematic destruction. It has been rightly observed that this particular work conveys the "sadness of socialism". The isolating nature of aesthetic experience, understood as a peculiar "island" in mental life, sanctions the middle-class attachment to privacy for, while contemplating an aesthetic object, man weakens his links with society and the world. The recent series of paintings, *Fin de siècle* (1991), a reflection on the historic rhythm of life manifesting itself in aesthetic forms, it is an attempt at modelling future that will probably be expressed by an ornament other than in Art Nouveau. The reference to handicrafts of the olden days is a sign of nostalgia after the spiritual revival of individualised society.

Personal life with no institutional framework faces the danger of losing contact with reality. Even participation in a group (called *Gruppa*) does not preclude this existential attitude, cf. *The Boat of Fools* (1988). Personal art as anarchy, as the ultimate deliverance of the individual would be another Utopia doomed to rejection. Private art does add value to the individual human existence as long as it is understood as a life direction, cf. *Landmarks Steering Us out of Madness* (1991). Does Kowalewski approach these signs (art, religion, the state, etc.) only as regulative, i.e. as information performing an expressive and streamlining function? It is more than pure pragmatism, as it propagates the neo-conservative model of culture and the conviction that a large part of tradition is worth preserving. Yet the neo-traditionalist attitude must be accompanied by a striving for the elimination from group life of auto-



12

matism of action prompted by an unrealised, also artistic, authority. *"I do not doubt that the situation represented by me will be defied, but the defiance will have the ubiquitous brand of privacy, in other words, free will and deliberate choice made by people who may accept or reject it, but never adopt without due consideration, in an unchanged form. The resulting civilisation will be based on striking contradictions that will in sum shape the knowledgeable and profoundly private man..."*⁴

Paweł Kowalewski's personal or private art, the achievement of one of the Grappa's

artistic aspirations, springs from an active rather than receptive mode of experience. One who understands the meaning of this art, does not necessarily have to experience it as trustworthy. We shall consider it trustworthy if we accept the logic of culture that sanctions man's right to experience his own existence in an independent way.

Kazimierz Piotrowski

NOTES:

1. Cf. Paweł Kowalewski, *Sztuka osobista — czyli prywatna* (Personal or Private Art), M.A. Thesis written at the Department of Painting, the Academy of Fine Arts in Warsaw under Wojciech Włodarczyk's supervision (Register no. 4359; 40 pp.); *Zniechęcenie i frustracja* (Disillusion and Frustration...), *Oj dobrze już* (Spring 1984); *Odejście od siebie samego zakamulowane chichotem* (Departure from One's Own Self, Covered up with Giggle), *Oj dobrze już* (Winter 1986); *Dwie ogromne monety zamiast oczu* (Two Enormous

Coins in Place of the Eyes), *Oj dobrze już* (Spring 1987).

2. Cf. *Personal Art...*, p. 29.

3. *Ibid.*, p. 29

4. *Ibid.*, p. 5. According to Kowalewski's artistic ideology, the "privatisation of individual life must imply that of social life." In this sense, I call his art "symbolic aggression", cf. Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur von 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1971, p. V and ff.



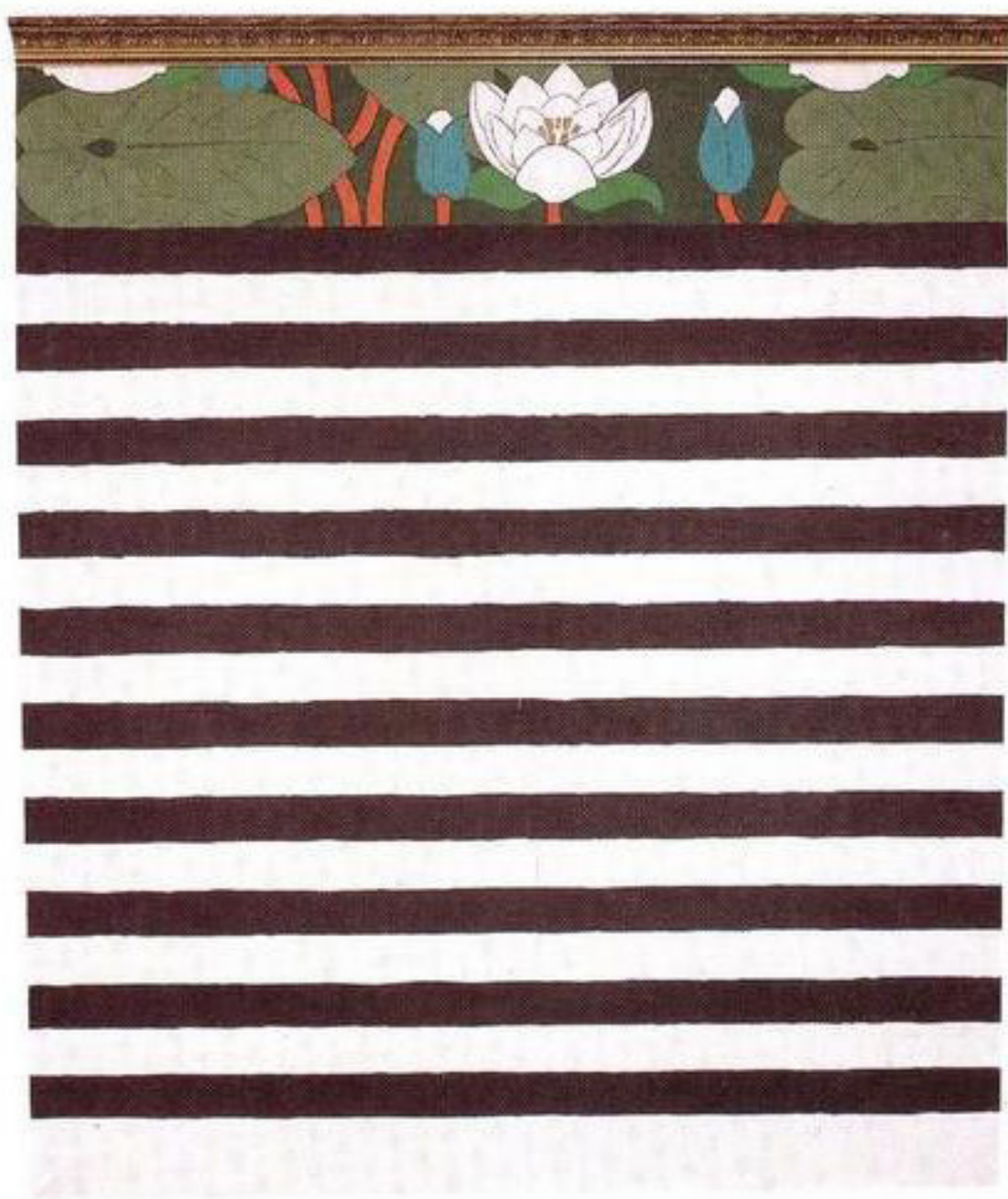
Paweł Kowalewski

Ur. 20 września 1958 roku w Warszawie

Studia 1978-1983 w ASP w Warszawie, dyplom w pracowni malarstwa Stefana Gierowskiego.

W 1982 współzałożyciel „Gruppy”, współwydawca pisma „Oj dobrze już”





9

WYSTAWY INDYWIDUALNE

INDIVIDUAL SHOWS

- 1984 — „*Biada*”, pracownia A.M. Sobczyków, Warszawa (z A. Niziurską-Sobczyk)
— „*Zły znak*”, Mała Galeria ZPAF, Warszawa (z Z. Kwiatkowskim)
— „*Szalony młotek*”, Pracownia Dziekanka, Warszawa (z R. Woźniakiem)
- 1986 — „*Dzień szatana*”, Galeria na Ostrowie, Wrocław
- 1987 — „*Recital*”, Pracownia Dziekanka, Warszawa,
STK, Łódź (z R. Grzybem i W. Pawlakiem)
Teatr Mandala, Kraków
- 1989 — Galeria Pawła Sosnowskiego, Warszawa
- 1990 — „*Wszystko i natychmiast*” pawilon SARP, Warszawa
— Galerie Ariadne, Wiedeń (z Sz. Urbańskim)
- 1991 — „*Obrazy a ready made*” Ośrodek Kultury Polskiej, Praga
- 1992 — BWA, Sandomierz

WYSTAWY ZBIOROWE

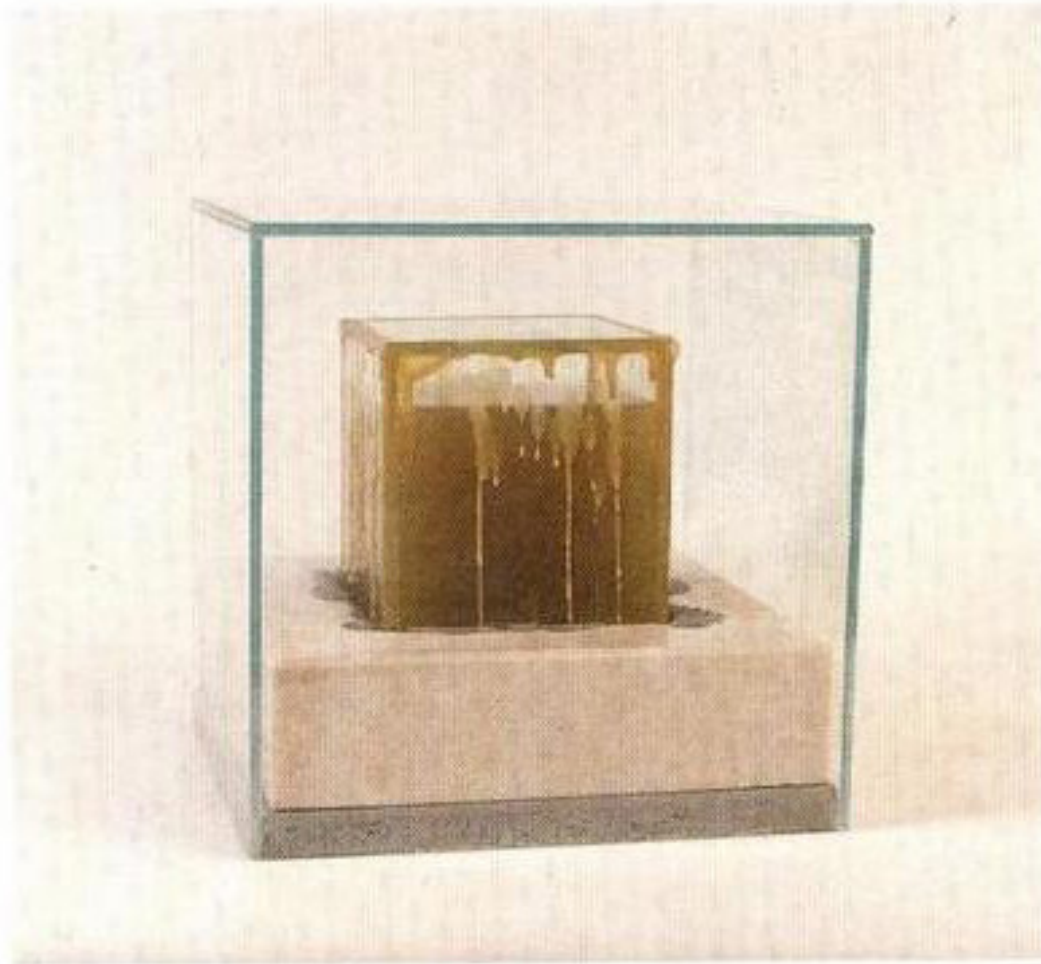
GROUP SHOWS

- 1984 — „*Chaos, Człowiek, Absolut*”, kościół Nawiedzenia NMP, Warszawa
- 1985 — „*Rachunek*” Galeria Forma, Warszawa
— „*Przeciw złu, przeciw przemocy*”, kościoły: Mistrzejowice, Podkowa Leśna, Zielonka
— „*Obecność*”, Parafia Miłosierdzia Bożego, ul. Żytnia, Warszawa
— Bienale „*Droga i Prawda*”, kościół św. Krzyża, Wrocław
— „*Czas smutku, czas nadziei*”, kościół MB Bolesnej, Poznań
— I Bienale Sztuki Nowej, Zielona Góra
- 1986 — „*Zapisy 2*”, BWA, Lublin
— „*Ekspresja lat 80-tych*”, BWA, Sopot
— „*Polska Pieta*”, kościoły: Poznań, Wrocław
— „*Świadectwo wspólnoty*”, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa
- 1987 — „*Misterium męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa*”, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa
— II Bienale „*Droga i Prawda*”, kościół św. Krzyża, Wrocław (wyróżnienie)
— „*Co słyhać*”, Dawne Zakłady Norblina, Warszawa
- 1988 — „*Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna*”, Dawne Zakłady Norblina, Warszawa
- 1989 — „*Uczucia*”, Galeria Dziekanka, Warszawa
— „*Polak Niemiec Rosjanin*”, Dawne Zakłady Norblina, Warszawa
- 1990 — „*Artyści dla Rzeczypospolitej*” (wystawa i aukcja), Galeria Studio, Warszawa
— „*Salon letni*”, Muzeum Narodowe, Kraków
— „*Kunst des 20 Jahrhunderts aus Mittel und Osteuropa*” (wystawa i aukcja), Dorotheum, Wiedeń
- 1991 — „*Szkic do galerii sztuki współczesnej*”, Muzeum Narodowe, Warszawa
— „*Cóż po artyście w czasie marnym*”, Zachęta, Warszawa
— „*Konfrontacje artystyczne*”, Ratusz Staromiejski, Toruń

WYSTAWY I AKCJE „GRUPPY”

SHOWS AND ACTIONS OF „GRUPPA”

- 1983 — „*Las, góra, a nad górą chmura*”, Pracownia Dziekanka, Warszawa
— „*Las, góra, a nad górą chmura, a nad chmurą dziura*”, BWA, Lublin
- 1984 — „*Matka Premiera*”, Teatr Kameralny, Warszawa
— „*Kobieta ucieka z masłem*”, Pracownia Dziekanka, Warszawa
- 1985 — „*Uchylenie rąbka tajemnicy z tradycyjnego warsztatu malarskiego*” (akcja wspólnego malowania), Pracownia Dziekanka, Warszawa
— „*Sztuka podziwu*”, Galeria SHS, Warszawa
— „*Jak pomóc Kryszkowskiemu?*” (spotkanie z Kulturą Zrzuty), Strych, Łódź
— „*Tylko dzisiaj wieczorem kochanie*”, BWA, Lublin
— „*Rypajamawłoszard Grzykomopasoźniak „Wkład w wykład” vel „Idź wylicz*” (II akcja wspólnego malowania), Pracownia Dziekanka, Warszawa
— „*Kto wodzi ten promień wodzący*”, Galeria Wieża, Warszawa
— „*Złoto ekonomii, kadzidło sztuki, gorzka mirra polityki*”, Parafia Miłosierdzia Bożego, ul. Żytnia, Warszawa
— „*Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*” (III akcja wspólnego malowania), Pracownia Dziekanka, Warszawa
- 1986 — „*Twoim bohaterem hołoto jest nuda przynosząca nieszczęście*”, Galeria Wielka 19, Poznań
— „*Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewa*” (IV akcja wspólnego malowania), Pracownia Dziekanka, Warszawa



8

- 1987 — „Gruppa Gruppen”, Galeria Atrium, Sztokholm
 — „Avanguardia polacca Esposizione dell'arte indipendente polacca”, Centro Direzionale Colleoni, Agrate Brianza k. Mediolanu (z J. Kaliną i G. Klamanem)
 — „Kuda Gierman”, Gruppenkunstwerke, Kassel (impieza towarzysząca Documenta 8)
- 1988 — „Rysunek na miejscu”, Galeria Obraz, Poznań
 — „Artysta w świątyni słów o sztuce”, Galeria na Ostrowie, Wrocław
 — „Utrudniają zwierzętom wypluwanie wziętych do pyska przedmiotów”, Galeria Desa „Nowy Świat”, Warszawa
 — „Katedra Malarstwa” (praca z modela — V akcja wspólnego malowania), Galeria Dziekanka, Warszawa
 — „Ars aura prior”, Galeria Desa „Stary Rynek”, Poznań
 — „Gruppa — dokumenty”, Galeria Pokaz, Warszawa
- 1989 — „Lochy Manhatanu”, Łódź
 — „Woyzeck. (Budy? Budy to my mamy u siebie)”, Teatr Studyjny, Łódź
- 1991 — „Gruppa — 6 dobrych błędów”, Galeria Dziekanka, Warszawa

Katalog

Catalogue

1	„Ćwiczenia z estetyki, w której wy- rastalem” 1990, <i>popielniczka, szkło,</i> <i>27 × 32 × 32 cm</i>	1	“Studies in Aesthetics in Which I Have Grown” 1990, <i>ashtray, glass,</i> <i>27 × 32 × 32 cm</i>
2	„Ćwiczenia z estetyki, w której wy- rastalem” 1990, <i>syfon, obrus, szkło</i> <i>37 × 32 × 32 cm</i>	2	“Studies in Aesthetics in Which I Have Grown” 1990, <i>siphon bottle,</i> <i>table cloth, glass, 27 × 32 × 32 cm</i>
3	„Ćwiczenia z estetyki, w której wy- rastalem” 1990, <i>talerz, sztucze, ce- rata, szkło, 27 × 32 × 32 cm</i>	3	“Studies in Aesthetics in Which I Have Grown” 1990, <i>plate, table</i> <i>silver, oilcloth, glass, 27 × 32 × 32 cm</i>
4-7	„Znaki orientacyjne, które są ko- nieczne, aby uniknąć szaleństwa”, 1991, <i>collage na płótnie, 136 × 165 cm</i>	4-7	“Landmarks Steering Us out of Madness”, 1991, <i>collage on canvas,</i> <i>136 × 165 cm</i>
8	„Tragiczna nieprzeźroczystość ko- nieczności” 1989, <i>wątroba wołowa</i> <i>w wodzie, szkło, 22 × 22 × 22 cm</i>	8	“Tragic Opacity of Necessity”, 1991, <i>beef lever in water, glass,</i> <i>22 × 22 × 22 cm</i>
9-11	„Koniec wieku” 1991/92, <i>olej, płót- no, rama złocona, 145 × 121 cm</i>	9-11	“Fin de siècle” 1991/92, <i>oil on</i> <i>canvas, golden frame, 145 × 121 cm</i>
12-13	„Koniec wieku” 1991/92, <i>olej, płót- no, rama złocona, 165 × 121 cm</i>	12-13	“Fin de siècle” 1991/92, <i>oil on</i> <i>canvas, golden frame, 165 × 121 cm</i>
14-16	„Koniec wieku” 1991/92, <i>olej, płót- no, rama złocona, 44 × 30 cm</i>	14-16	“Fin de siècle” 1991/92, <i>oil on</i> <i>canvas, golden frame, 44 × 30 cm</i>
17-19	„Koniec wieku” 1991/92, <i>olej, płót- no, 40 × 30 cm</i>	17-19	“Fin de siècle” 1991/92, <i>oil on</i> <i>canvas, 40 × 30 cm</i>

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAPHY

- **Anda Rottenberg**, wstęp do katalogu wystawy: „*Sztuka podziwu*”, Galeria SHS, Warszawa 1985
- „*Dalla Polonia ad Agrate l'avanguardia pittorica*”, *Corriere Della Sera*, 27.05.1987
- „*Espositi 56 quadri e sculture dell'Avanguardia polacca*”, *Il Giorno*, 27.05.1987
- „*Polacchi, giovani e indipendenti*”, *l'Unita*, 31.05.1987
- **Anda Rottenberg**, „*Das Uberschreiten*”, *NIKE* 1987 nr 11
- **John Tagliabue**, „*Poland Extends an Official Hand to Rebel Artists Once Held at Arm's Length*”, *New York Times*, 24.01.1988
- **John Tagliabue**, „*Poland Exhibits Its Angry Young Artists*”, *International Herald Tribune*, 27.01.1988
- **Maryla Sitkowska**, „*Postawy i poglądy*”, *Projekt* 1990 nr 1
- **Wojciech Włodarczyk**, „*Lata osiemdziesiąte*”, *Zeszyty Naukowe ASP*, Warszawa 1990
- **Wojciech Włodarczyk**, „*Visual Arts*”, *Polish Realities*, Glasgow 1990
- **Maryla Sitkowska**, wstęp do katalogu wystawy: „*Wszystko i natychmiast*”, Warszawa 1990
- **Anda Rottenberg**, wstęp do katalogu wystawy: „*Obrazy a ready made*”, Praga 1991



Design: Andrzej Sosnowski
Foto: Jerzy Gładkowski
Druk: ELLIMA Sulejówek
11-go Listopada 121

G A L E R I A A P P E N D I X
PAWEŁ SOSNOWSKI

00-068 Warszawa, Krakowskie Przedmieście 5
tel. 26-62-51 w. 235 fax 26 21 14