

Oprac.
Miroslaw Ratajczak

WYSYP GETA

W Internecie można znaleźć skan kartki z odręczną notatką: Nie chcę być w Internecie, Zapraszam do oglądania, dotykania oryginału, oryginałów....
Podpisano: Get.



Eugeniusz Get-Stankiewicz: FRAGMENTY MONTAŻU OKOLICZNOŚCIOWEGO z wystawy „Metaforoży 2 od Becketta do czarnych Skrzynek”, 2010, fot. T. Pietrek
Poniżej: Eugeniusz Get-Stankiewicz z obrazem MORDA MATKA, fot. T. Pietrek

Oczywiście prace Geta i jego fotografie w sieci można znaleźć, choć nie za jego przyczyną. Własnej strony internetowej artysta nie posiada. Wystosowane przez niego zaproszenie nie było jednak zrzucone na odziepnego. Okazji do oglądania „oryginałów” (i dotykania, choć jedynie w obecności autora) Get ostatnio nastarczył do woli – między wrześniem 2008 roku a latem 2010 odbyło się jedno z sześciu dużych wystaw. Prezentowane były na nich prace z wcześniejszych okresów twórczości, w części **znane**, ale także nowe ich wersje – wykonane często w innej technice, materiale i skali. Oczywiście odbyły się również premierowe pokazy. W tym większych projektów artystycznych, których realizacja wymagała kilku dobrych lat. Ostatnia z wystaw, przygotowana razem z Barbarą Idzikowską, mogła wręcz zaskoczyć miłośników sztuki Geta, jeśli przeoczyli fakt, że od pewnego czasu zajmuje się on z pasją nie tylko miedziorytem, ale także szkłem.

Ważnym elementem tych przedsięwziętych stały się katalogi – traktowane jako następny niejako etap kreacji autorskiej. Rzecz nie tylko w estetyce i nowych edytorskich standardach, niwelowaniu katalogowych clichés, choć i te aspekty trzeba brać pod uwagę. W owych katalogach Get stara się wydobyć jeszcze inny obraz tego, co pokazuje na wystawach, poszukuje jeszcze innego lustra – kierującego uwagę na wieloaspektowość „działa”, zarówno pojedynczego, jak też całości, która zapada w niebyt wraz z zamknięciem ekspozycji. A przecież z reguły jest to miejsce i czas, w jakim mają szansę ukazać się nam poszczególne prace w dialogu ze sobą, kiedy możemy zobaczyć „echa”, jakie wzbudzą w sobie nawzajem, zaobserwować, jak wrzogać do sens przelania, kreuje nastroj i gra na naszej wrażliwości. Udało się Getowi we współpracy z projektantem (Piotr Kawcecki) i fotografem (Czesław Chwiszczuk), zatrzymać w nich

to „coś”, co ucieka, zaciera się w pamięci, ginie. Udało się w przewrotny nieraz sposób, bo np. wykorzystane zostały gesto bliskujące zdjęcia, czasem nieostre, ale zachowujące odbicia przypadkowych osób i nieprzypadkowych, po sąsiedzku ulokowanych dzieł. Tego rodzaju „brudy”, z reguły eliminowane w podobnych wydawnictwach, wspólną są z Getową „oszmalską szkołą passe-partout”, i z manierą „kronikarską”, która każe artystę na zrybach opraw, ale i czasem wprost na dziełach



samych dopisywać daty i komentarze, dorysowywać coś po latach, czasem zamalowywać. Nie zabrakło w tych katalogach obszernych omówień twórczości Geta autorstwa znanych krytyków i historyków sztuki. Wypowiadają się ponadto poeci, pisarze, krytycy literacy. Wymakowana forma edytorska i merytoryczna zawartość współtworzą wielkiej urody album i wartościowy dokument.

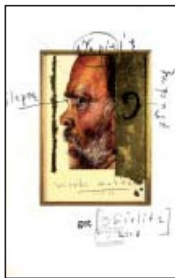
Pierwsza ze wspomnianych wyżej wystaw odbyła się w NeisseGalerie w Görlitz 4 kwietnia 2008 roku.

Otwierała „Polską Wiosnę”, cykliczną imprezę służącą polsko-niemieckiemu pojednaniu i porozumieniu, której koordynatorem jest mieszkający w tym mieście poeta i tłumacz Andrzej Słomianowski.

Można było odnieść wrażenie, że była to może najbardziej osobista z wielu wystaw Geta w ostatnim czasie. W tym sensie, że stanowiła próbę stworzenia swego rodzaju autoportretu, a może nawet „ulożenia” kilku rozdziałów autobiografii. Inaczej jednak, niż to się na ogół robi przy pomocy tzw. retrospektwy. Ten „biograficzny” ślad uwidaczniał się na paru poziomach – oczywiście chronologicj (aczkolwiek niekonsekwentnie przestrzeganej); narracji prowadzonej niejako w pierwszej osobie, o czym przypominały autoportrety Geta, pojawiające się rytmicznie w ciągu eksponowanych prac (całość obiegła wewnątrz galerii jak wstęga umieszczona na ścianach na wysokości oczu); zestawień prac na zasadzie „rodzinnosci” wątków i motywów (gdzie swobodnie jednak mieszały się techniki i rodzaje wypowiedzi). Ponadto, niektóre z prezentowanych dzieł mogłyby wręcz uchodzić za karty z dziennika artysty, tyle było na nich dat, odręcznych notatek i komentarzy odnoszących się do konkretnych okoliczności, pieczołowicie zakonserwowanych śladów (często uszkodzeń) bytności na różnorakich ekspozycjach w kraju i za granicą.

Sam dobry prac, ich układ i sposób prowadzenia narracji pozwalały też dostrzec, że dzisiaj sam autor jakby zmienił swoje ustrójstwo wobec własnej twórczości, inaczej rozkładał akcenty, w innej tonacji prowadzi grę. Sztuka Geta-Stankiewicza nie wydaje się już tak przyprawiona humorem, pogodną ironią i smacznymi anegdotami, jak kiedyś. Za to dużo więcej z niej gorczy, śladów cierpienia, bólu, refleksji na temat ciemnych stron egzystencji ludzkiej. Widniejący na okładce katalogu autoportret Get opatrzył odręcznymi uwagami: *ślepne, [głupie], głuche...*

Ale wciąż jestem i czuję... – chciałoby się dodać.



Katalogi z wystaw (1-5)

1. GET I W GÖRLITZ

2. DÜRERY XX. LUBOMIRSKICH

3. EUGENIUSZ GET-STANKIEWICZ, MIEDZIORYT SALONOWY

4. METAMORFOZY 2

5. CD. NAUKI CHODZIĄCE TADEUSZ RÓŻEWICZ I EUGENIUSZ GET STANKIEWICZ

Rok 2009 otworzyła wystawa Geta Stankiewicza we Wschowie (marzec), miście, w którym od 1945 roku mieszkał, uczył się, tworzył pierwociny swojej sztuki. Wcale poważnie do tego podchodził, uczęszczając m.in. na zajęcia kółka plastycznego, które prowadził artysta plastyk Ignacy Bieniek. *To on stworzył we mnie takie wyobrażenie, że można spędzać życie malując* – mówi Get. Wykonane wtedy pierwsze rysunki, grafiki i obrazy były rarytasem wystawy.

Nosiła ona tytuł: „Museum w Oszmianie w Muzeum Ziemi Wschowskiej”. W ten sposób artysta połączył miejsce swojego urodzenia z miejscem dojrzenia. Ale trzeba tutaj dorzucić krótkie wyjaśnienie: Museum w Oszmianie to „instytucja” na polu wirtualna, na polu rzeczywista, właściwie jedynie piękną, jaką Get odbija na większości swoich prac. Zbiory jednak realnie istnieją, choć rozproszone...

24 kwietnia otwarto w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu wystawę pt. „Dürery XX. Lubomirskich”. Zwienicza ona realizowany od kilku lat projekt zainicjowany przez Eugeniusza Geta-Stankiewicza i, który do współpracy przy nim zaprosił Barbarę Idzikowską oraz Romana Kowalikę. Razem wykonali kilkanaście „replik” rysunków Albrechta Dürera z teki znajdującej się w posiadaniu Muzeum Lubomirskich do roku 1941. W tymże roku prace norwiderskiego mistrza zostały zrabowane przez Niemców na osobisty rozkaz Hitlera i wywiezione ze Lwowa. Nigdy nie powródziły do Polski, ale pozostał po nich ślad w postaci katalogu naukowego opracowanego przez Mieczysława Gębarowicza oraz Hansa Tietze, wydany we Lwowie w roku 1929. Na podstawie zacytowanych w nim reprodukcji Eugeniusz Get Stankiewicz wykonał to miedziorytów, Roman Kowalik z drzeworytów (zasadniczo w skali 1:1), a Barbara Idzikowska zrealizowała oryginalny „witraż”, wykorzystując dürerowski rysunek *Madonny karmiącej*, oczywiście wielokrotnie powiększony.

Praca artystów nie ograniczyła się do skopiowania rysunków przy pomocy odmiennych technik artystycznych, dokonali oni również swojej interpretacji autorskiej tych dzieł, niejako na marginesach prac renesansowego twórcy. I to sprawa, że

plaszczyną odniesienia jest tutaj nie tylko historia, ale także współczesność. Zakorzenie Dürerów... nie jest jednoznacznie „muzealne”, projekt nie powstał z jednorazowego konceptu, li tylko po to, by wspomóc Ossolineum w dziele ocalenia pamięci o utraconych dobrach; to zamierzenie w pierwszym rzędzie natury artystycznej, które wspaniałomyślnie i w pełni świadomie kieruje się ku tradycji humanistycznej sztuki.

Jacek Szelegajd w szkicu pomieszczonym w katalogu podjął próbę szczegółowej interpretacji projektu i poszczególnych realizacji. Spróbował także odpowiedzieć na postawione sobie pytanie: *co sprawiło, że znani i uznani współcześni artyści skierowali swoją uwagę na dzieło kolegi po fachu żyjącego pięćset lat przed nimi? A uczynili to w czasach, gdy większość artystycznego bractwa ostentacyjnie akcentuje swoją niepowtarzalność, nowatorstwo, odkrywczość – odzegnując się tym samym od dokonaj poprzedników i współczesnie żyjących. Czy chodzi tu o równie prowokacyjne odejście od obowiązujących aktualnie „trendów” i zwycięstwo?*

Proste potwierdzenie odpowiedzi zasugerowanej w drugim z postawionych pytań, byłoby chyba czymś zupełnie niewystarczającym, by nie powiedzieć – prostackim.

Spróbujmy zatem wypunktować – kontynuował Szelegajd – *jakie inne powody mogły sprawić, że uroczawszy twórcy „zainwestowali” swój czas i pracę w tak mało wdzięczne zajęcia jak „kopiowanie” dawnych rysunków, kładąc zarazem na boku wszelkie powody „zewnątrzne” (jak na przykład zamiar przypomnienia światu, przez Ossolineum, że w wyniku wojny nasze narodowe zbiory zostały uszczuplone o tę bezcenną kolekcję).*

W tym, co zostało dotychczas napisane, gdzieś pomiędzy wierszami przemycił: *braterstwo dusz, pokrewieństwo temperamentów, wspólnota artystycznych celów (rozumiane jako różne aspekty „magnetyzmu” przyciągającego do siebie twórców, bez względu na czas i miejsce). Sprawy tej, choć może się wydawać nieco naukową, nie bagatelizowałbym, choć ani Get, ani jego przyjaciele,*



w przeciwieństwie do innego artysty wrocławskiego, Andrzeja Dulka-Dürera, nigdy nie dawali do zrozumienia, że uważają się za kolejne awatary Mistrza z Norwimerberg.

Za inną możliwą przyczynę „stawienia czoła” Dürerowi można by uznać poważne wyzwanie, jakie stawiają te rysunki przy próbie ich konwersji w którąkolwiek z prezentowanych na wystawie technik, udowodnienie samemu sobie i innym własnej sprawności manualnej, mistrzowskiego opanowania warsztatu miedziorytnika, drzeworytnika etc. Jednak i tego rodzaju inspiracje nie wydają mi się pierwszorzędne w rozpatrywanym przypadku.

Odrzucając je, powoli zbliżam się do przycym, jak sądzę, znacznie ważniejszych. Tkwią one w zmysłowym zakorzenieniu wszelkiej pracy artystycznej, czego i Get, i jego partnerzy zawsze byli świadomi, dając temu wyraz w każdej realizacji. Sprawa z pozoru wydaje się oczywista. Wszyscy niejako z definicji wiemy, że świat sztuki to świat *uzupełnień* i uoacjonowanych sztuki zmysłowej. Obcowanie z wytworami sztuki także musi być związane z koniecznością uaktualnienia i wysubtelnienia zmysłów „odbiorcy”. Sprawa jednak się komplikuje, gdy pomiędzy odbiorcą a artystą (artysta też może być odbiorcą) pojawia się pośrednik – interpretator. Niegdyś był to „interpretator intuicyjny”, najczęstszym miłośnik, zbieracz przedmiotów, które wzbudziły jego zmysłowe zachwyci, później zastąpił go interpretatorzy zawodowi – krytycy i historycy sztuki, filozofowie-



Eugeniusz Get-Stankiewicz:

6. PRACA Z CYKLU DÜRERY XX, LUBOMIRSKICH

7. ZAJĄCZEK DÜRERA, 2005, miedzioryt, rysunek na szkle

8. AUTOCOLLAGE W CIENIEJ DĘBOWEJ RAMCE, 2006, miedzioryt i inne

9. AUTOCOLLAGE BEZ TYT., 2001, miedzioryt, rysunki

10. MIEDZIORYT MUZEALNY

11. MAŁE RYSUNKI NA SZKLE, 2004, em. ogłowa, rysunek diamentem, złoto



estetycy. Od momentu pojawienia się tych ostatnich zmysłowość sztuki uległa zubożeniu, została uwięziona w nawias i niemal zapomniana. Straciła też na znaczeniu pojedyncze dzieło – przejaw geniuszu zmysłowej uwarżliwości jego twórcy, jako że teorie sztuki na Zachodzie rzadko były skoncentrowane na relacji pomiędzy artystą a jego dziełem. Sztuka od czasów antycznych była tu postrzegana raczej w relacjach z naturą bądź normami i ideałami społecznymi. Uczuciami i ich wyrażaniu nie przypisywano wysokiej rangi. Wybitnymi teoretykami sztuki zostawali nie artyści, a uczeni i filozofowie. Zawodowych interpretatorów, posługujących się językiem dyskursywnym, rządzonego prawami logiki i gramatyki, pojedyncze dzieło artystyczne interesowało już tylko jako element serii, ciągu, przejaw szerszej prawidłowości. Gdzieś w logicznych i gramatycznych oparach głoszonych przez nich sądów, pisanych traktatów i rozpraw pojedyncze dzieło straciło swój niepowtarzalny zmysłowy powab, by stać się sumą uczonych wywodów na swój temat. Co gorsza, zdecydowana większość potencjalnych interpretatorów „intuicyjnych” (czyli zwykłych konsumentów sztuki) przestała odbierać prace artystyczne własnymi zmysłami, wychodząc z założenia, że już to za nich uczynili „specjaliści” – że ich własne doznania są żalodnie naiwne, prymitywne, a w związku z tym, że bezbezpieczniej będzie patrzeć i czegokolwiek doznawać podparzycy się „wiedzą” zdobyty

z drugiej ręki. Jedyną grupą, jaka oparła się tej epidemii „mózgowego” odbioru czegoś, co per se adresowane było i jest do zmysłów, są artyści (choć trzeba powiedzieć, że i wśród nich jest coraz więcej – szczególnie obecnie – mózgowców o stepionej uwarżliwości zmysłowej).

W katalogu znaleźliśmy ponadto opisaną – piórem Katarzyny Kenc-Lechowskiej – historię zaginionej teki oraz interesujący esej Ewy Halawy zdającej sprawę z tego, jak rozumiano terminy „kopia” i „kopiowanie” (i co za tym idzie, jaka była praktyka artystyczna) w historii sztuki europejskiej.

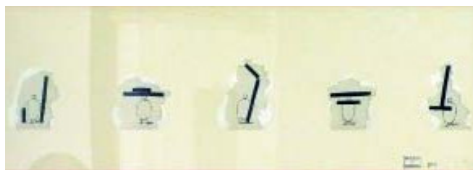
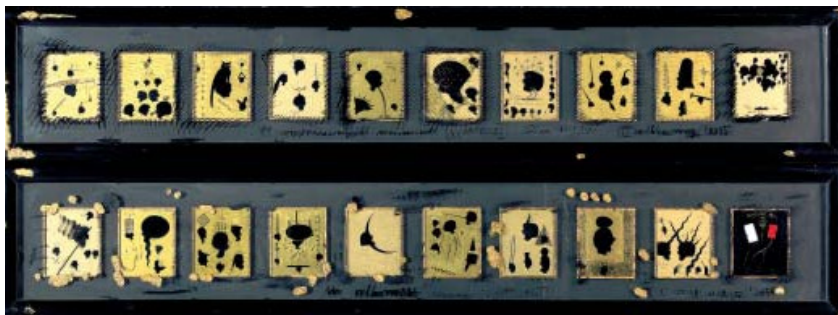
Ledwie zamknięto wystawę w Ossolineum, otwarto następną we Wrocławskim Muzeum Narodowym, zatytułowaną „cd. Nauki chodzenia. Tadeusz Różewicz i Eugeniusz Get Stankiewicz” (lipiec–sierpień).

Zaprezentowano na niej tekę graficzną, liczącą sobie dwadzieścia plansz. Główny ich motywy (tu w wersji miedziorytniczej), został zapożyczony z ilustracji, jakie Get wykonał do książki Tadeusza Różewicza *Nauka chodzenia* (Biuro Literackie 2007). W tekście zamieszczonym w katalogu Jacek Łukasiewicz napisał m.in.: *Cóż mamy przed sobą na precyzyjnie wykonanych planszach? Tekst poetycki wielokrotnie poprawiany różnymi kolorami atramentu. Mówi się nam: spójrzcie, jak autor wiersza dba o swoje dzieło, pragnie je doprowadzić do formy doskonałej. Trudno taką moźną pracę nad wierszem nazwać zabawą. Zabawą*

jest w Tece co innego. Owe ludyczne, dziecięce, żartobliwe rysunekki, malunki, gry plastyczne, amatorskie (z umysłu amatorskie, nieprofesjonalne) w TR, od razu, równocześnie, profesjonalnie ujmowane w nadrzedną formę przez Geta. Jego jest rylce, myśl plastyczna. Forma ogarnia takie (miedzy innymi) opowiesze. Forma ogarnia także, dorosłość wopięcej dziecięcość.

Główna zasada ma charakter plastyczny. Wszystko, co jest w toku, co nieodoskonalone, co jest kaprysem, linią falistą, krzywą, brulionem, niedokończeniem, co spontaniczne i byle jakie – przeciwnostawione zostało w świecie przedstawionym Teki – Budowlui, narysowanej według linijki. Ta wyrusowana rylcem Budowla obraca się wokół osi, wydłużając jej z planszy albo tylko skutecznie zasłonię, choć czyniąc takie wysiłki.

(...) Budowla. Czy właściwie będzie pytanie o jej użyteczność w przedstawionym świecie? Nie o budowanie – znak ładny i chłodną konstrukcję, przeciwny chaotycznemu, kapryśnemu działaniu, ale o to, czemu ten budynek, jako przestrzeń użytkowa, może służyć? Wiemy składną (lecz przecież nie musimy tego wiedzieć), że wykonane przez Jaromira Aleksiana model budowli, nazwa-



Eugeniusz Get Stankiewicz:

1. ZŁOTE OBRAZKI, 1984/2005, rysunek na szkle
2. z cyklu: ENTUZJASTOM KĄTA PROSTEGO, miedzioryt

3. BECKETT SZCZĘŚLIWE DNI (rewers)
4. z cyklu: ZAKUWANY LEBI, miedzioryt - mezzotinta

ny przez niego Obiektem Y należał do niezrealizowanej dekoracji do Pułapki Różewicza. Mogłoby to być ujęcie grobowiec, albo więzienie, zamknięte ze wszystkich stron, z którego nie ma wyjścia. Może to być jednak tutaj coś radośniejszego, niewielka świątynia, kościół. Albo – pałacyk z baśni. Zawsze zaś uszukajcie ona na bezлітосnośc właściciu formie sztuki, formie ujmującej znaczenia – także te, które chcieliśmy ukryć.

Poza wnikliwym tekstem Jacka Łukasiewicza, który wykorzystuje również atuty krytyka literackiego, doskonale znającego twórczość Tadeusza Różewicza, znaleźliśmy w katalogu ironiczną i dowcipną wypowiedź Andrzeja Falkiewicza, z wyciuciem wpisując się w gry autorów Teki, oraz szkice Jacka Szelejgda i Wstęp kustosa działu grafiki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu Magdaleny Szafkowskiej.

W kwietniu 2010 w Muzeum Miedzi w Legnicy otwarta została wystawa „Miedzioryt salonowy”, i tu można powiedzieć, że była to niemal „regularna” retrospektywa twórczości miedziorytniczki Geta z lat 1993-2010. Okres wcześniejszy był przedstawiany w tym samym muzeum siedemnaście lat temu (poostał po tym wydarzeniu katalog-białki kruski, inwentaryzujący nieprzetworzone obidki z matryce, które w zasadzie nigdy w tym stanie poza pracownię artysty nie wyszły). „Salonowe” kopersztychy zaprezentowano w klasycznym porządku – chronologicznie, w towarzystwie

oryginalnych matryce, w oprawach bez „efektów specjalnych”, o których wspominałem wyżej, ale za to w asyście kilkunastu szklanych prac Barbary Ildzikowskiej. Reprezentowane były wszystkie cykle graficzne, jakie Get stworzył po roku 1993 + starsze nieco Rebusy w nowych, specjalnie na te okazje zaprojektowanych oprawach + seria obrazków na szkłe pt. „Entuzjastom Kąta Prosteego”, a ponadto szeroki wybór pojedynczych prac.

Katalog zawierał m.in. teksty Jacka Szelejgda i Jana Fejkiela – historyka sztuki i właściciela krakowskiej Jan Fejkiel Gallery, specjalizującej się w grafice. Znacomity szkice Fejkiela, opisujący przekrojowo prawie cały dorobek wrocławskiego miedziorytnika i łączący syntetyczność ujęcia z subtelną analizą przeróżnych niuansów, które w twórczości Geta odgrywają bardzo istotną rolę, wart szczególnego odnotowania. Autor wychodzi od „oświadczenia”, jakie otrzymał przed laty od Geta:

Drogi Janie, oto moje „oświadczenie”: od wielu lat nie uczestniczę (dobrowolnie) w konkursach graficznych. Wszystkie prace wykonuję „na zamówienie”. Są to różnego rodzaju dyplomy, laurki, listy witające, pozegnalne, zaproszenia słubne....., jednym słowem: galanteria graficzna (miedziorytnicza).

Z „odpadku” w w działalności konstruuje cykl prac „Z osmiarńskiej szkoły passe-partout”. Czy to jest działalność artystyczna? – nie mnie to uznać.

Całuję w nos.

Podając interpretacji kolejne zdania tego tekstu, Jan Fejkiel napisał m.in.: *Obstalunek jest najprostszą formułą zaistnienia dzieła w obiegu społecznym. Poprzezda wymianę między artystą a nabywcą. Zleceniodawca płaci, artysta dostarcza dzieło. Tak jak ongiś bywało. Celowo podkreślam słowo „wymiana”, bo Get, upraszczając relacje z odbiorcą, świadomie przywraca zagubione ogniwu społecznej komunikacji. Kryteria są jasne, oczekiwania obu stron zane, pośrednictwo ekspertów zbędne. Rękodzieło trafia do konkretnego odbiorcy, a nie tkwi w abstrakcyjnej, bezosobowej puszcze konkursów, oficjalnych wystaw, niechcianej urzędowych zakupów. Wykonawca nie jest też outsiderem w społeczeństwie, które z trudem toleruje jego produkcje. Wręcz przeciwnie.*

Alto o tej szczególnej wytwórczości młody następnie zdanie listu: Są to różnego rodzaju dyplomy, laurki, listy witające, pozegnalne, zaproszenia słubne....., jednym słowem: galanteria graficzna (miedziorytnicza) (...)

Wśród koneserów sztuk pięknych określenie galanteria graficzna musi uzbudzać poploch. My jednak damy się uwić tej „galanterii”, którą Get od lat uprawia i którą towarzyszy zainteresowanie nie tylko „użytkowników” odbiorców, ale i krytyków sztuki „czystej”. Get, określając siebie jako wytwórcę „galanterii”, oddaje swój talent społeczeństwu, deklaruje świadczenie usług dla ludności. Ustalenia wyjątkowe momenty w życiu

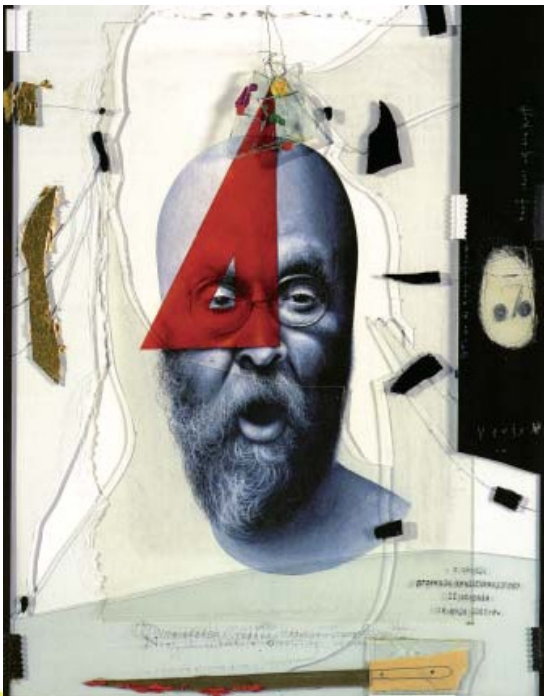
indywidualnym i zbiorowym, zbyt oczywiste, czy wręcz melodramatyczne, by mogły stać się materiałem ojcjalnej sztuki. I choć okazjonalne, jubileuszowe zamówienia kierują do niego także instytucje, deklaracja świadczy, że jest na usługach obywatela. Swoje umiejętności dedykuje odbiorcy zasługującemu na dyplom, laurkę, zaproszenie słubne. Tym samym Get umacnia więzy plemienne, podstawy społecznego porządku i harmonii. Nobilitując rytuały bliźnich, zaciera międzykulturowe więzi i ostatecznie podważa XIX-wieczny mit artysty odrzuconego, niezrozumiałego, wadzącego się z filistrem. Nie bez satysfakcji podkreśla służbę na usługach sentymentalnego, życiowego banału. W otoczeniu laurki i dyplomów ten wystrawny bon vivant z przymrużeniem oka nie szczędzi nam zwodniczego confetti. Przystając się w sentymentalne, starsowieckie piórka, świadom jest zamieszania, jakie jego deklaracja wzbudzi wśród artystycznych elit, lokalnych snobizmów i światowych aspiracji. Laurki, dyplomy – co za obciach!

Z „odpadków” w/w działalności konstruuje cykl prac „Z oszmiańskiej szkoły passe-partout”.

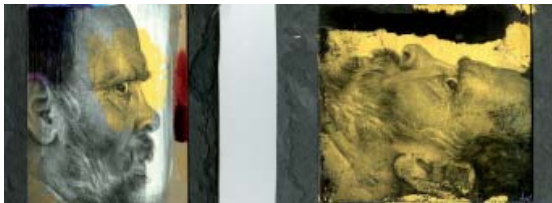
Na końcu *cos* dla wolnego rynku sztuki, prawdziwych koneserów. „Odpadki” z obstalunku. Czego nie przeuknie *obywatel*, kupi *świat* sztuki. Tym chętniej weźmie to, co odrzuci *obywatel*. Get trafnie celuje w odbiorcę produktu skażonego ujemną nazwą, jeszcze trafniej umiejscawia swą ironię. Dobrze wie, czym interesują się instytucje sztuki, w końcu od wielu lat w tym nie uczestniczy. W pełni świadom stosowanej strategii przedstawia siebie jako artystę materii odrzuconej. Zapewne pamięta PRL-owskie „odrzuży” z eksportu” elektryzujące otoczenie. Nobilitowaniem „odpadku”, prowokowaniem niedokonalności, nawiązuje także do bogatej tradycji sztuki XX wieku wykorzystującej marginesy, peryferie, aneksy świata materialnego. Oczywiście „odpady” wyżej wymienionej działalności zagospodarowuje na swój sposób, „konstruuje” cykl prac „Z oszmiańskiej szkoły passe-partout”. (...)

Do „konstrukcji” prac używa tekstur, kartonów, bibułek, kalki i innych papierów. Rozdziera je, odstawiając włókna i strukturę. Papier nie jest już tylko neutralnym podobrazem rysunku, jego miąższ i faktura dynamicznie współtworzą obraz, wchodząc w niekonwencjonalne relacje z miedziorytem. „Oszmiańskie passe-partout” to ściśle kawalerska szarża w rejonie graficznych świętości. Nieodłącznie kojarzony z grafiką marginesy bieli oddziałają sacrum graficznego obrazu od otoczenia. Dla kolekcjonera grafika pozbawiona tego czyszcza traci wartość. Zamiast tradycyjnego passe-partout Get wprowadza swoje – oszmiańskie, drowiąc z poprawnością estetyki geometrycznej ramki, unosząc bezpośredni ślad autorskiej ręki. Wydziera je w lukusowym kartonie, co tym bardziej uwiadcza jego obrazowocny gest.

Wak powstaje otwory o nieregularnym kształcie ugrupowane fragmenty miedziorytu. Podważa utrwalaoną tradycję artystyczną i kolekcjonerską. Gwałt, jaki zadoje przyczynieniem jest tym bardziej widoczny w technice tak bardzo związanej z tradycją. Nie przejmując się różniąc inną konwencją grafiki – jej edycją. Mimo korzysta-



Eugeniusz Get-Stankiewicz. OSZMIAŃSKA SZKOŁA PASSE-PARTOU, 1989/2001/2005/2008, akryl i inne
 Poniżej: Eugeniusz Get-Stankiewicz. FRAGMENTY MONTAŻU OKOLICZNOŚCIOWEGO z wystawy „Metamorfozy 2 od Becketta do czarnych skrzynek”, 2010, fot. T. Pierek



nia z nakładowych „odpadów” miedziorytu, jego swoistego recyklingu, prace z cyklu są unikatami. Artysta bowiem wykorzystuje nie tylko grafkę. Ostre, precyzyjne cięcie w metalu łączy z oliwkami, dużą kredką, niedbale rzuconą malarską płamą. Żywiolem Geta jest więc kłacz. Kanaalizacja obrazu i jego wyrazistość, wychodzenie z ram. Ważna jest siła kontrastu. Naturalistyczna dokładność styka się z abstrakcją. Fragment z ca-

łością, a szkic z wykonaniem. Płaskość z trzecim wymiarem, a puste przestrzenie kompozycji z nagłym zawiązaniem formy.

Get jest tym mistrzem rysunku, ale i sztuki projektowania przestrzeni graficznej planującej. W sposób niezrozumiany panuje nad dramaturgią obrazu, umiejętnie zagęszcza to rozrzedza akcję, zaskakuje niespodzianką, motywu głównego motywu do didaskaliów. Motywow głównym jest



Elementy kompozycji z wystawy Geta „Metamorfozy 2 od Becketta do czarnych skrzynek”, 2010, fot. T. Pietrek

autoportret. Gatunek od stuleci obecny w sztuce, u Geta nie służy celom poznawczym, sentymentalnym czy heroicznym. Artysta swą drogę traktuje instrumentalnie i beżłotnie. (...)

Bardziej „liryczną” przygodę zapewnają obrzeża plansz Geta. Oprócz tytułu, opisu technik i innych dodatkowych informacji podanych wyszukanym piśmem i stanowiących integralną część kompozycji, na ich marginesach znalazło się miejsce na mniej oficjalną część obrazu. Artysta wypełnia bowiem te peryferia szkicowo i natwim rysowanymi (bo to już nie międzyzłoty) stworzonymi ludzkimi i zwierzęcymi. Z rabelaisowską fantazją skazuje ich fizjologiczne nieskomosci i zmagania z otaczającą materią. Groteskowo Get przypomina w tym średnio-wiecznych, klasztornych artystów, którzy przy całej powadze „oficjalnej” części iluminowanego manuskryptu właśnie na jego marginesach dawali upust swojej niczym nie poskromionej fantazji.

I wreszcie ostatnia z przywoływanych tu wystaw: „Metamorfozy 2” (Muzeum Architektury we Wrocławiu, czwerc-wrzesień), która jednak nie jest wystawą indywidualną Geta, ale prezentacją Atelier Si, Pb... – studia autorskiego prowadzonego od roku 2004 wspólnie z Barbarą Jdźkowską, znakomitą projektantką szkła, już parokrotnie w tym tekście przywoływaną. To jej prace dominują w przestrzeni Sali Romantycznej wrocławskiego muzeum i im należałoby poświęcić osobne, **wnikliwe omówienie**, czego tutaj zrobić niestety nie mogę. Ale i w tym przypadku można sięgnąć po świeżutki jeszcze katalog towarzyszący wystawie, i zapoznać się z tekstami krytycznymi, m.in. autorstwa Barbary Banaś, która komentuje jedno z najbardziej interesujących dzieł, jakie artyści Atelier Si, Pb... przedstawiли na tym pokazie (czyt. na str. 31).

W głębi sali Get umieszcil kompozycje zajmujac całą szerokość białej ściany. To rodzaj obrazu-kołozu lub montaż, który z daleka przypomina trochę miejską ścianę nabitojmi plakatami, ulotkami, ogłoszeniami, natomiast z bliska, w pewnych partiach, kojarzy się z bieda-kramem. Większość tego materiału była nam już znana, w podobnym zestawie był on ekspozycyony również w Galerii Nyskiej (NeisseGalerie) w Görlitz w roku 2008, choć tym razem całość jest bardziej zwiarta, bardziej



Eugeniusz Get Stankiewicz

1. ELEMENTY KOMPOZYCJI Z WYSTAWY GETA „METAMORFOZY 2 OD BECKETTA DO CZARNYCH SKRZYNEK”, 2010, fot. T. Pietrek

2. 2 cykl: ZAKUWANY LEB II, międzyzłoty + mezzotinta fot. T. Pietrek

3. AUTOCOLLAGI BEZ TYTUŁU, 2001–2007, międzyzłoty, rysunki

esencjonalna i wyraźniej przypomina „życiorys” artysty punktowany wybranymi starannie pracami. Koronnym motywem tej kompozycji jest *Morda-Matka* (1994), dzieło emblemacyjne, matryca, która posłużyła już do wykonania dziesiątków prac, a swoją długą karierę rozpoczęła w książce (ilustrowanej przez Geta) profesora Jacka Kolbuszewskiego *Co mnie dzisiat, jutro tobie*, gromadzącej najoryginalniejsze i najpiękniejsze polskojęzyczne napisy, jakie począwszy od XVII wieku umieszczano na grobach. Już w tej pierwszej odsłonie *Morda-Matka* ukazała 96 swoich oblicz. Na wystawie „Metamorfozy 2” jest ich bardzo zbliżona liczba. W partii zamykającej ten kolaż, jej wyobrażenia, umieszczone na ilokupkowych, międzianych i oliwowych tabliczkach, także na małych błętramkach, biegna jedne za drugim, w rzędach, jak fotele w samolocie.

Klimat tej części ekspozycji przesiąknięty jest melancholią, pragnieniem dokonania jakiegoś podsumowania, które ma jednak również gniewną, gorzką tonację (wybrzmiewającą choćby w tytule). Nie wyłamują się z niego plansze teki graficznej cd. **Nauki chłodzenia**, przygotowane w współpracy z Tadeuszem Różewiczem, której towarzyszy nowe wcielenie oryginalnej pracy Jana Jaromira Aleksiana zaprojektowanej do *Pułapki*. Get transponował te prace już po dwakroć, o czym była mowa, tym razem zaprojektował ją w szkłe (realizacja w Atelier Si, Pb... w technice kiln casting), jako rozkładany model budowlı o nieprzejrzystych, lecz przepuszczających światło maszynowych ścianach. Widzowie obchodzili te jaśniejące mlecznym blaskiem „pułapkę” wkoło, niepewnie, jakby spowalniają przez brak odpowiedzi na pytanie: Czy ona coś ukrywa, czy odsłania? Czy można przeniknąć jej tajemnicę? I czy „tam” w ogóle jest jakas tajemnica?

Dodatkowo **trudnością** dla odwiedzających wystawę wielokrotnie, mogło być to, że zastawali ów obiekt raz rozdzielony na części, raz scalony – jak niedostępny monolit...

Przyjęty:

1. Projekt pod nazwą Diatery XX, Lubelskich, opracowany przez prof. Eugeniusza Getę Stankiewicza, zrealizowany został jako program badawczy Katedry Projektowania Graficznego Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt ten uzyskał wsparcie Fundacji Edukacji Międzynarodowej dzięki konkursowemu programowi Dobrochwilne Granty Naukowe.