

INDEPENDENCE



MICHAŁ JACKOWSKI
SCULPTURE

internal
INDEPENDENCE



MICHAŁ JACKOWSKI
SCULPTURE

Wierzę, że sztuka pomaga nam poznać samych siebie i kształtować oraz budować w nas wolność. Staje się to jednak możliwe dopiero wtedy, gdy zaczynamy szukać odpowiedzi na pojawiające się pytania, kiedy zaczynamy szukać prawdy. Nie ma więc wolności bez prawdy. Czy ją znajdziemy? Nie wiem. Jestem jednak przekonany, iż każdy z nas ma ją zapisaną głęboko w sobie i niezależnie od tego skąd przychodzi powinien pytać i szukać odpowiedzi. Powinien na moment zatrzymać się. Tym właśnie jest według mnie droga do wewnętrznej niepodległości, w tym upatruję sens mojej pracy.

Pragnę, by moja sztuka przypominała, iż wolność zaczyna się i kończy w każdym z nas. Jest bowiem bardziej zadaniem i procesem, niż stanem.

Święto Niepodległości, które obchodzimy 11 listopada (w dniu otwarcia wystawy) ponownie rodzi we mnie pytanie o wolność, dziś, w odniesieniu do każdego z nas. Tłem tego pytania jest czas, w którym konsumpcjonizm szczególnie intensywnie wpływa na jakość relacji międzyludzkich, a wolność jednostki wielokrotnie wystawiana jest na próbę. „Internal Independence” to wystawa tworzona z troską o „homo faber”, człowieka zajętego pracą – by go zatrzymać i skłonić do refleksji nad celem, sensem i jakością podróży przez bycie człowiekiem i bycie z drugim człowiekiem. Każda refleksja rozpoczyna się od pytań. Dlatego to właśnie pytania stały się mottem i moją drogą twórczą. Zapraszam Państwa do wspólnej podróży.

I believe that art allows us to get to know ourselves and to build and shape freedom in ourselves. However, it is possible only when we start to look for the answers to the arising questions and when we start to look for the truth. Therefore, there is no freedom without the truth. Will we find it? I do not know that. Yet I am absolutely positive that every human being has it written deeply in themselves and irrespective of where you come from, you should ask questions and search for answers. Everyone should pause for a moment. This is what the way to an inner independence is to me and this is where I believe the sense of my work is.

I do wish that my art might remind us that freedom begins and ends in each of us. Indeed, it is more of a task and process than a state.

Poland's National Independence Day, which is celebrated as a nationwide holiday on 11 November (this year coinciding with the opening of the exhibition), once again brings to my mind the question of freedom. Today, this question might be asked with regard to all of us, against the backdrop of the time when consumerism is especially intensively impacting the quality of interpersonal relations and the freedom of an individual is being tested in multiple ways. "Internal Independence" is an exhibition prepared out of concern for the "homo faber", a man preoccupied with work, with a view to stopping him and encouraging him to pause and take time to consider the purpose, sense and quality of our journey of being human and being with another human being. Each reflection starts in the face of the arising questions. This is precisely why questions became my motto and my creative way. I invite all of you to join me on this journey.

Michał Jackowski



Jackowski

Marcin Zgliński

Czy Białystok leży nad Morzem Śródziemnym?

I. OPERA w OPERZE

W słowie opera mieści się nie tylko odniesienie do nazwy jednej ze świątyń sztuki – teatru operowego, który dziś stał się przestrzenią dla ekspozycji rzeźb Michała Jackowskiego, w tym przypadku niezwyklej siedziby Opery i Filharmonii Podlaskiej. I jest to nie tylko nazwa gatunku – stanowiącego jeden ze szczytów kultury, konstytuującego syntezę teatru i muzyki, połączenie poezji, dźwięku i obrazu. To zarazem liczba mnoga od łacińskiego słowa opus – opera to po prostu dzieła. Dziś w gmachu opery oglądamy opera selecta – dzieła wybrane Michała Jackowskiego. Owo antyczne łacińskie słowo, znakomicie wpisuje się w grę znaczeń i asocjacji, w grę, którą artysta określił jako antique games. Można w owej grze wskazać kilka tropów, kilka ścieżek...

Po pierwsze opera – jako gatunek powstała u progu baroku. Narodziła się w Italii, pod niebem Toskanii, we Florencji, niewiele ponad sto kilometrów od marmurodajnych kamieniołomów Carrary. Od swego zarania czerpała soki z tych samych źródeł, co cała kultura epoki, począwszy od przełomu doby Brunelleschich i Donatellów, poprzez tytaniczne dzieło Michała Anioła, po czasy brawurowej, barokowej syntezy Berniniego. Antyk – grecki i rzymski – z jego wielkim repozytorium mitów, toposów, historii, form i konwencji był dla owego nowożytnego odrodzenia tak podstawowym tworzywem, jakim dla rzeźbiarza jest szlachetny materiał marmurowych łomów wykrajanych z wnętrza góry. Starożytność w istocie stworzyła swego rodzaju „złoże”, czy też rodzaj niewyczerpanego kamieniołomu, z którego każde pokolenie czerpie ten sam szlachetny materiał, ale obrabia go i przyobleka w kształty zgodnie z duchem swojego czasu. Pierwsze opery, powstałe w kręgu tzw. florenckiej Cameraty – niemal bez wyjątku stanowiły właśnie antique games – a sama idea powstania opery jako gatunku (drama per musica) oparta była na założeniu odrodzenia, czy też wskrzeszenia starożytnej tragedii greckiej, z jej

jednością harmonii, rytmu i zwłaszcza słowa, które staje się podstawowym nośnikiem dla afektów. Co istotne jednak, opera od początku swego istnienia niemal zawsze stanowiła rodzaj moralitetu, co także postrzegano poprzez pryzmat etycznego wymiaru sztuki starożytnych. Miała w założeniu posiadać charakter o tyle estetyczny, co metafizyczny. Już jeden z członków florenckiej Cameraty, Vincenzo Galilei, utrzymywał, iż muzyka antycznej Grecji „strzegła cnoty, sprawiała, że okrutnicy stawali się łagodni, a małoduszni nabierali odwagi, uspokajała wzburzonych, wzmagała przenikliwość umysłów”. Czyż nie podobne cele stawia przed sobą białostocki rzeźbiarz?

Pierwsze opery niemal zawsze były więc moralitetami i opierały się o różne wersje antycznych mitów lub historię starożytną. W operowych dziełach mistrzów przełomu XVI i XVII wieku ludzkie emocje – żądze, ambicje, porywy serca – znajdowały szlachetne i poruszające reprezentacje przyobleczone w kunsztowne połączenia dźwięków i słów w historiach Apollona i Dafne, Orfeusza i Eurydyki, Odyszeusza, a także Nerona, nieszczęśliwej Oktawii i Poppei... Pierwsze tego rodzaju dzieło dramatyczno-muzyczne, czyli pierwszą operę w historii, stanowiła „Dafne” Jacopo Periego wystawiona we Florencji w 1597 lub 1598 roku, a więc wówczas, gdy w Neapolu na świat przychodził największy rzeźbiarz epoki – Gianlorenzo Bernini. Ten ostatni jakieś ćwierć wieku później stworzył w Rzymie jedno ze swych najpiękniejszych dzieł (i zarazem jedno z pierwszych arcydzieł rzeźbiarskiego baroku), oparte o tę samą historię – grupę rzeźbiarską „Apollo i Dafne”.

W karraryjskim marmurze dłuto genialnego wirtuoza wykreowało coś, co jest ni mniej, ni więcej jego własną antique game: Apollon, chociaż boski i – zgodnie ze swym ugruntowanym w mitologii wizerunkiem – stanowiący uosobienie harmonii i równowagi, pod wpływem nagłego afektu rzuca się w chaotyczną pogoń za cnotliwą nimfą Dafne, która nie chcąc mu ulec, przemienia się w drzewo laurowe. Twarz Apolla w wydaniu Berniniego, to przeobrażona poprzez barokowy afekt twarz słynnej antycznej rzeźby – Apollona Belwederskiego. A na cokole dzieła Berniniego, za sprawą uczonego zleceniodawcy, Maffeo Barberiniego, pojawił się znamieny dystych, przewrotny, bo odnoszący się nie tylko do istoty samego mitu – fizycznego pożądania i pragnienia posiadania ciała, jego powabnej formy, ale też do samej istoty sztuki, która opiera się na atrakcyjnej formie:

„Kto zakochany, za złudną
radością gna formy,
Dłonią liść tylko chwyta
i gorzkie zrywa jagody”.

Cztery stulecia później Michał Jackowski sięga po tę samą twarz i czyni ją twórczym własnej gry form i znaczeń, własnego moralitetu, a zarazem jednym z mediów dla owej gry pozostaje ten sam karraryjski marmur. Twarz Apollona staje się jednak twarzą Narcyza, następuje swego rodzaju synteza...

Po drugie – opera, zwłaszcza ta doby baroku, zalicza się do sztuk, w których w szczególny sposób dzieło konstruowane jest w oparciu o konwencję. Owa konwencjonalność opery nie jest tu rozumiana, rzecz jasna, w potocznym pejoratywnym znaczeniu tego słowa. Przeciwnie – jest to zazwyczaj kunsztowna konstrukcja oparta na schemacie wyznaczonym przez umowność didaskaliów, narrację rozdysponowaną pomiędzy oparte na typowych schematach formalnych recytatywy, arie i chóry, pogrupowane w akty, poprzedzone uwerturą. Wszystko to opiera się na umowności w znacznie większym stopniu niż w teatrze, zasadza się na kodach czytelnych dla odbiorców. Ugruntowane, konwencjonalne formy – jeśli po mistrzowsku skomponowane i wykonane – stają się jednak źródłem szczególnej satysfakcji estetycznej, jaką daje świadome uleganie złudzeniu. Partykularne emocje bohatera wyrażone w wirtuozowskiej arii da capo spod pióra Haendla, Vivaldiego czy nawet Glucka, nabierają znaczenia uniwersalnego. Konwencjonalność wyrażania emocji, podobnie jak w przypadku wielkich malarzy i rzeźbiarzy doby baroku odwołujących się do wzorców klasycznych, jak Poussin, Reni czy Bernini, daje odbiorcy możliwość skonfrontowania tego, co oczekiwane, znane, formalne, z tym, co ponad to wyrasta, stanowi wartość dodaną, zaskakuje. Oto artysta prawdziwie interesujący nie rozbija konwencji w akcie rewolucyjnej negacji czy może w geście rozpaczony nad uświadomioną nieodwracalną utratą nieodwracalnie straconego (Adorno). Udowadnia natomiast, iż całkowicie nad nią panuje i potrafi zarówno w sposób idealny lub niemal doskonały egzemplifikować w swoim





dziele wszelkie jej założenia, jak i całkiem swobodnie bawić się nią, naginać, przekraczać jej granice, nadpisywać ją. A zarazem cały czas pozostawać w jej orbicie. Słowem – prowadzić z ową konwencją, w której mieści się cały dotychczasowy dorobek poprzedników, swoistą grę, ma odwagę przekroczyć granicę bezpiecznego schematu, jednocześnie nie odcinając siebie i swojego dzieła od uniwersalnych, zrozumiałych kodów. Jak stwierdził już ponad dwie dekady temu Krzysztof Penderecki „znaleźliśmy się w punkcie, gdy najbardziej twórcze okazuje się otwieranie drzwi za sobą”. A także: „popatrzmy na drzewo: ono nas uczy, że dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione – w ziemi i w niebie. Bez korzeni nie ostoja się żadna twórczość”.

Tak właśnie, w moim odczuciu, oddziałuje sztuka Jackowskiego. Jest ona bowiem konwencjonalna w tym sensie, jak owe najbardziej skonwencjonalizowane obszary sztuki, z operą na czele. Opiera się na zestawie znanych, rozpoznawalnych i zazwyczaj uniwersalnych form i figuracji, także na tradycyjnych, a zarazem szlachetnych materiałach i technikach. Jest wyraźnie zakorzeniona, a korzenie te świadomie wypuszcza aż ku antycznym początkom naszej kultury i wiedzy je poprzez meandry jej ewoluowania – do współczesności. Jednocześnie jednak zaskakuje, zawsze w przewrotny sposób zaprasza nas do udziału w grze polegającej na konfrontacji tego, co w naszym muzeum wyobraźni znaczyły do tej pory użyte przez artystę formy czy szablony, z tymi niekiedy zabawnymi i ironicznymi, a czasem bardzo poważnymi nowymi znaczeniami. Poprzez znajome furtki oswojonych form artysta wpuszcza nas na wytyczone przez siebie ścieżki, ale tak, byśmy mieli wrażenie, iż sami owe ścieżki wydeptujemy.

Po trzecie, wreszcie – uniwersalizm. Nie jest przypadkiem, że opera – gatunek, który narodził się u progu baroku w Italii i przez następne stulecia zapuszczał korzenie w obrębie kultury Zachodu – ostatecznie stała się medium uniwersalnym, znajduje dziś odbiorców pod wszelkimi szerokościami geograficznymi. Wbrew utopiom dwudziestowiecznych modernizmów ludzie niezależnie od kultur wciąż łakną historii, wielkich i mniejszych narracji. Opera odpowiadała i odpowiada na ową uniwersalną potrzebę, jakże często łącząc morał (nawet przewrotny) z historią, zaczerpniętą z mitów, z antyku czy z innych, najważniejszych tekstów kultury, i z emocjami. Rzeźby Jackowskiego pod wieloma względami

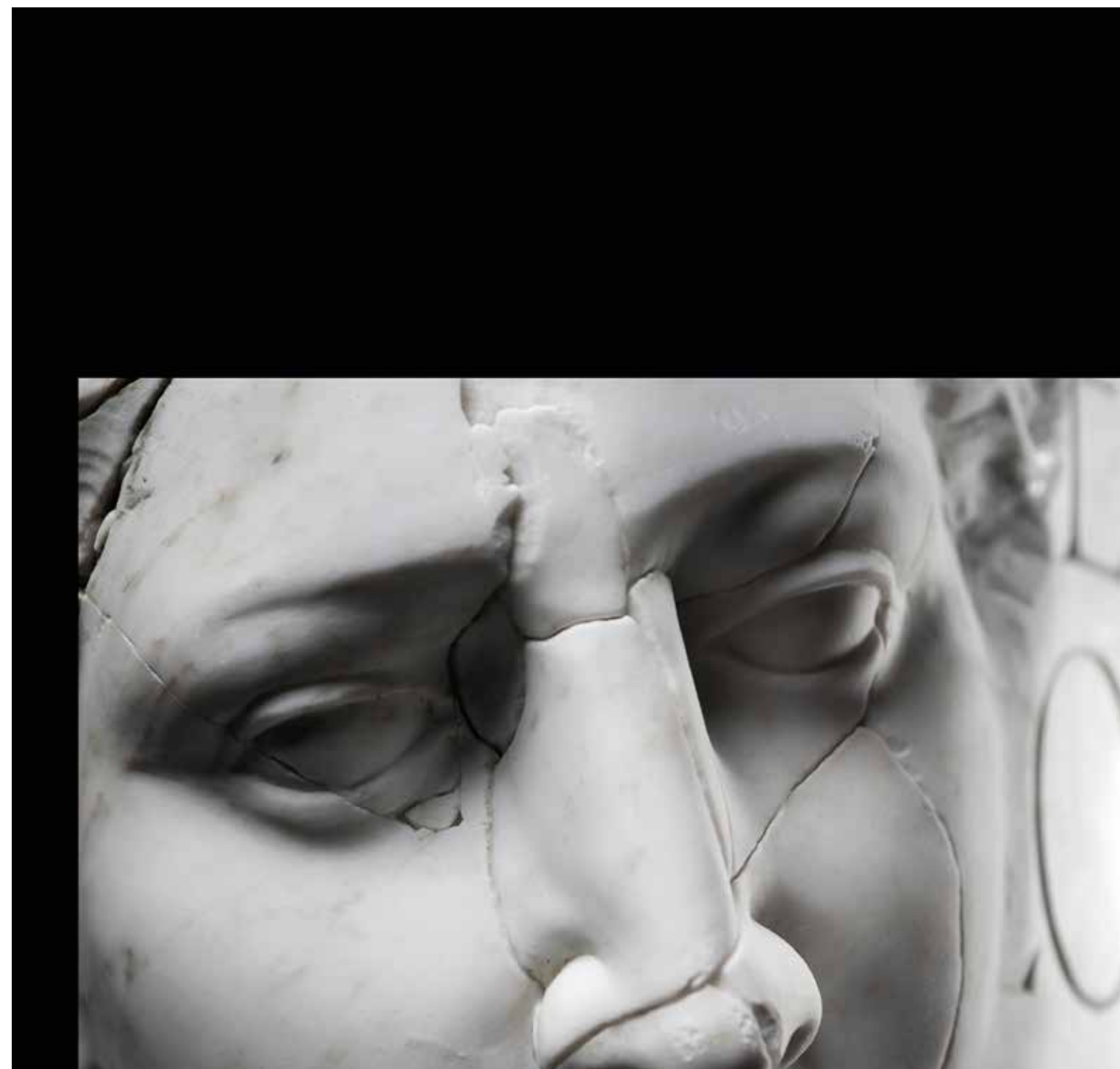
odpowiadają tym samym uniwersalnym potrzebom. Są – i nie jest to przypadek, ale świadoma taktyka – jak lustra, w których odbiorca ma się przeglądać.

II. ROTTI (YESTERDAY)

W rzeźbach Jackowskiego w szczególny sposób przejawia się aspekt upływającego czasu. Życie i dzieło. Dzieło i życie. Czas w którym dzieło powstaje i w którym potem trwa ulegając nieubłaganym metamorfozom. Trwa poprzez stulecia, niekiedy poprzez milenia. Twa jako idea i jako materia zarazem, jako forma pokrywająca się patyną, czasem brudem, z góry skazana na przegraną w dramatycznie nierównej walce z Chronosem. Z perspektywy jutra dziś – będzie już wczoraj.

Patrząc na wykonane w szlachetnych materiałach rzeźby możemy wyobrazić sobie miliony lat, które składają się na procesy geologiczne formujące skały, łomy marmuru od pradziejów gotowe w trzewiach góry, by wydobyć je i przeobrazić w dzieła. Jakby to określił Buonarroti – Buonarroti – wydobyć z nich ideę zawartą wewnątrz formy. Dziesiątki i setki cykliów pór roku, w których drzewo pracowicie odkłada kręgi słojów formując materię „oczekującą” na dłuto artysty. Przepastna otchłań czasu, w której formowały się minerały składające się na stop, który wlewa się w kształt wykreowanej inwencją artysty formy...

Dłuto także operuje w określonym czasie. Upływający czas, niszczący, ale też przynoszący mądrość i zrozumienie, jest zarazem przyjacielem i wrogiem tak człowieka, jak i dzieła sztuki. Temu ostatniemu nie tylko nadaje patynę, ale też zazwyczaj przynosi właściwy sens. Okazuje się ostatecznym sędzią w każdym sporze o wartość dzieła sztuki, do niego należy ostatecznie słowo. Michał Anioł w jednym z najpiękniejszych sonetów, Com esser, donna, wyraził ową pół-nieśmiertelność dzieła – śmiertelnego, choć znacznie bardziej żywotnego od twórcy, w swym fizycznym kształcie i nieśmiertelnego jako idea:



Jak może, pani, być, co z doświadczenia
Znane, że dłużej przetrwa rzeźba żywa,
Którą dłoń z głazu twardego wrywa,
Niż twórca, co go czas w popiół zamienia?

Przyczynę skutek trwałością zacienia,
Więc sztuka walkę z naturą wygrywa.
Wiem, bowiem z pięknym posągiem tak bywa:
Czas i śmierć dziełu nie bronią istnienia².

Jackowski z jest wykształcenia konserwatorem dzieł sztuki, a co więcej – posiada na tej niwie szereg znakomitych osiągnięć. Jest to zawód piękny i heroiczny zarazem, bo jak mało który uczący pokory wobec materii, wobec jej bezbronności względem czasu. Konserwator, jak nikt inny, wie, że dzieło nie jest dane na zawsze, że jego kształt nigdy nie pozostaje niezmienny i że każde pokolenie musi postrzegać je inaczej nie tylko ze względu na odmienny stan świadomości każdego pokolenia, ale też ze względu na metamorfozy samej materii. I może dlatego właśnie ów aspekt tak wyraźny jest w wielu pracach artysty.

W Yesterday odwołanie stanowi tekst klasycznej piosenki „The Beatles”, jednej z najbardziej lirycznych ewokacji poczucia straty. Jest ów song tak bardzo przejmujący i uniwersalny, bo czerpie z tych samych w istocie źródeł, co najpiękniejsze arie ze wspomnianych tu barokowych oper – jasno, acz kunsztownie wyraża emocje, posługuje się melodią prostą i piękną zarazem. Jackowski jako główny temat rzeźby wskazuje miłość. Ale miłość, to proces i zarazem jedna z funkcji życia, a przez to właśnie jest fenomenem nierozzerwalnie złączonym z czasem. Ta najdoskonalsza, w sensie platońskim czy hiperromantycznym ma pozostawać wieczna, niezniszczalna. Amor vincit omnia – głosi znana sentencja łacińska. Ale nie o takiej miłości mówi nam dzieło.



Yesterday, love was such an easy game to play – fragment tego wersu tekstu McCartneya wryty został w monumentalnej majuskułe, nadającej mu ponadczasowy, klasyczny wyraz. Miłość, pojmowana jako gra, a zwłaszcza gra łatwa czy też błaha, jawi się jako zjawisko kruche, efemeryczne. Jeden cios – słowo, czyn – rozbija ją na drobiazgi, tak jak silne uderzenie młotka rozłupuje marmurową rzeźbę. Trud i czas włożone w proces rekonstrukcji nigdy w pełni nie odwrócą procesu destrukcji. Jeśli uda się skleić strzaskane dzieło – albo rozbitą relację, to mimo wszystko nie zdoła się przywrócić pierwotnej spójności, czy też, niejako, niewinności. Aczkolwiek jakże często, takie dzieło okaleczone, zabliznione jawi nam się ciekawsze, tak jak odbudowana, dźwignięta z popiołów relacja może okazać się głębszą i dojrzalszą. Jackowski znów podąża tu tropami mistrzów przeszłości. Piękne, klasyczne twarze zostały intencjonalnie porozbijane, a potem starannie zespolone, tworząc nowe jakości. Nie jest to jednak coś na kształt restauracji dzieła – „blizny” – siatka pięknieć i ubytków, pozostają niezatarte, a czasem wręcz uwypuklone poprzez subtelne działania – nakładanie patyny, podkolorowanie.

Niszczenie dzieła, jako integralny element procesu twórczego, pojawia się w działaniach wielu artystów. Niekiedy destrukcja wynikała z samokrytycyzmu, nawet w przypadku Michała Anioła, który, jak wiemy, rozczarowany efektem rozbit Piety Florencką, posklejaną potem przez Francesco Bandiniego. W przypadku prac Jackowskiego owo rozbicie nie wynika ze zwątpienia we własne dzieło. Jest to strategia mająca swe korzenie w dobie renesansu i manieryzmu, w epoce wzmożonej fascynacji kulturą antyczną. Artyści i zleceniodawcy pasjami oddawali się wówczas antique games. Zainteresowanie ruinami, odkryciami archeologicznymi, starożytnymi posągami niekompletnymi, uszkodzonymi, spoliarni – zrodziło nową kategorię dzieł, po włosku nazywanych rotti. A więc prac wykonanych w ten sposób, iż stwarzały złudzenie nadgryzienia zębem czasu, wydawały się nosić ślad patyny i uszkodzeń nawarstwiających się przez stulecia, a nawet tysiąclecia. W nich to z jednej strony przejawiać się miała idea vanitas – a więc odczuwania marności wszelkich materialnych przejawów tego świata, w tym, rzecz jasna, sztuki. Z drugiej strony, był to szczególny rodzaj gry, czy nawet zabawy, będący zarazem jednym z przejawów niezwykle wówczas cenionej wirtuozerii. W owej epoce, kiedy warsztat artysty, ro-

zumiany jako biegłość pozwalająca operować na granicy możliwości technicznych, na granicy tego, co umożliwiała materia i narzędzie, wirtuozeria stanowiła, obok inwencji – podstawowe kryterium oceny dzieła sztuki. Artysta miał być swego rodzaju bohaterem heroicznym – trwać na pierwszej linii frontu walki z tymi wszystkimi ograniczeniami, które wynikają z samej Natury. Tym parametrem naturalnego porządku, z którym walka wydaje się szczególnie heroiczna – jest właśnie czas. Czas, który artysta może oszukać na dwa sposoby. Pierwszym jest stworzenie od podstaw dzieła o charakterze rotto. Drugi odnosi się do kwestii czasu, jako jednej z przestrzeni, w których działa twórca i kreuje dzieło. Czas jest ograniczony, dzieło niekiedy może pozostać nieukończone – z braku sił, wyczerpania, zaniechania. Ów efekt nieukończenia, nazywany non finito – mógł być także taktyką świadomą, kolejnym przejawem niezwyklej biegłości. Nieukończenie nabierało waloru stricte estetycznego, a do tego nadawało dziełu charakter szczególnej emotywności, czy wręcz niekiedy dramatyzmu. Jeśli w szesnastowiecznym dyskursie o sztuce pojawił się termin sprezzatura, a więc osiągnięcie efektu szczególnie wyrafinowanej wirtuozerii w taki sposób, iż dzieło nie zdradza wysiłku włożonego w jego powstanie, to nic nie może być tu bardziej adekwatne, niż właśnie rotto i non finito. To ostatnie zawiera potencjalną możliwość ukończenia, jest jakby „niedowydobyciem” formy z materiału; rotto opiera się na ubytku nieodwracalnym, na braku, który jedynie może postępować w ramach naturalnej destrukcji dzieła za sprawą upływającego czasu. Dlatego połączenie owych przeciwstawnych efektów w jednym dziele stanowiło w jakimś sensie szczyt wirtuozerii. Takim dziełem, w którym odnajdujemy wszystkie te trzy efekty – non finito, finito oraz rotto jest Pieta Rondanini, późne arcydzieło Michała Anioła.

Jackowski także, toutes proportions gardées, z wielką swobodą gra owymi konwencjami. Intencjonalne efekty destrukcji, siatki spękań, wyszczerbienia, pojawiają się na twarzach klasycznych posągów cytowanych w Why She..., Yesterday, Dreaming of Him czy Self Destructive (Scream of the Earth). W kilku z nich widzimy także niby naturalne faktury nieobrobionego marmuru, choć owa „naturalność” i „nieukończenie” są oczywiście w pełni kontrolowane. W pracy zatytułowanej Narcissus efekt destrukcji tworzy wyżarcie, czy też rozpuszczenie formy, jakby unicestwionej przez toksyczną ciekłą substancję,





wypływającą z samego dzieła. Rzeźby zdają się niszczyć same. To więc, co wydaje się niezwykle istotne, to właśnie nadanie samemu procesowi zniszczenia wymiaru symbolicznego. W swoim cyklu-moralitecie artysta sprowadza na jedną płaszczyznę autodestruktywne działanie ludzkich namiętności i obsesji oraz proces niszczenia materii, jej kruchości. Akcja wywołuje reakcję. Namiętność wyzwolona spod kontroli, wyzwolona z wszelkich wędzideł staje się siłą rozsądzającą formę tak życia, jak i dzieła.

III. GRY/GAMES

Powiązanie pojęcia gry ze sferą sztuki wydaje się dzisiaj czymś oczywistym, jest to element nieodłącznie wpisany w kod kultury. Wittgenstein widział strukturę obszaru sztuki, z jej niedookreślonością gatunków, jako sferę otwartą, podobnie jak przestrzeń gier. Zarazem, jak pisał Gadamer „pierwszą ewidentną prawdą, co do której musimy się tu upewnić, jest to, że gra jest tak podstawową funkcją życia ludzkiego, iż kultura ludzka bez elementu gry jest w ogóle nie do pomyślenia. Tacy myśliciele, jak Huizinga, Guardini i inni, od dawna podkreślali, że praktyka religijna człowieka obejmuje w kulcie również element gry”³. Koncepcja dzieła otwartego, dzieła pozostawiającego każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam winien wypełniać, jest ściśle związana z praktyką artystyczną ostatniego stulecia. Owa otwartość spowodowała niespotykany w dziejach niebywale szeroki wolumen obejmujący to, co dziełem sztuki jest w rozumieniu klasycznym, czy też akademickim, oraz to, co może się nim stać. Przez stulecia funkcjonowania uczelni artystycznych nigdy nie istniała tak dojmująca rozpiętość już nie tylko stylistyk czy manier, ale wręcz samej istoty definicji dzieła, jak ta, którą możemy dziś zaobserwować na każdej Akademii. Z jednej strony mamy to, co definiuje dziś sztuka nowych mediów, działania konceptualne i performatywne, z drugiej zaś – klasycznie rozumiane malarstwo i rzeźba pozostające przy mimetycznie traktowanej figuracji. Inna jeszcze linia podziału przebiega poprzez kwestię zaangażowania w różne narracje o charakterze ideowym czy wręcz ideologicznym lub też postrzeganiu twórczości jako „czystej gry”, bez ambicji tworzenia sztuki krytycznej.

Jackowski w tym układzie współrzędnych stara się odnaleźć własne miejsce. Jest z jednej strony klasyczny, jego twórczość sięga bardzo głęboko do skarbnicy kodów cywilizacji i kultury, cytuje formy tak bardzo opatrzone i przyswojone, że mogą się zdać nie figuracją, ale wręcz ornamentem. Z drugiej strony jednak stara się być nowoczesny, czy też może postnowoczesny – bawi się owymi formami, zderzając je z mniej lub bardziej oczywistymi cytatami z popkultury. Jednocześnie odwraca znaczenia, przedstawia wektory, gdyż przejmując taktykę swoistą dla sztuki o wymowie raczej liberalnej wlewa w nią treści zdecydowanie konserwatywne. To, co miało być kontrkulturowe, staje się – mimo wszystko – pieśnią tęsknoty za tym, co w kulturze stałe i klasyczne.

Owa postmodernistyczna z ducha gra czy też zabawa formami – tak antycznymi, jak i pełnymi garściami czerpanymi z dwudziestowiecznej kultury popularnej – staje się moralitetem. Jednocześnie powstały dzieła o walorze niewątpliwie dekoracyjnym. Są to prace, które – w zależności od zastosowanego wariantu skali i materiału – wydają się wręcz stworzone, by ustawić je w salonie, w westybulu lub przed elewacją reprezentacyjnego gmachu. Słowem, wracają do funkcji, którą rzeźba posiadała zawsze, praktycznie aż po schyłek XIX wieku. Pod ową atrakcyjną formą ukrywają się jednak surowe moralitety, unaoczniające to, co w konserwatywnej wizji artysty stanowi główne zagrożenie dla globalnej już dziś cywilizacji. Wartościom przeciwstawione są antywartości, oscylujące wobec tematu chciwości, egoizmu, narcyzmu i podsycającego je nieustannie systemu mediów i marketingu. Treści te nie są jakoś szczególnie mocno zakodowane czy zawoalowane. Przekaz najczęściej wydaje się prosty, jednoznaczny i uniwersalny, jednak poprzez użycie szlachetnych materiałów, znakomitą, wirtuozowską wręcz biegłość warsztatową, a także poprzez nieodłączny element gry – świadomy pastisz, ostatecznie wymykają się banalowi. Istnieje tu napięcie – rzeźby te aż proszą, by się podobać w najprostszy, oczywisty sposób, by być źródłem estetycznej satysfakcji i przyjemności, a zarazem są w swojej istocie „zatrute” moralizatorskim przekazem.

Warto jeszcze na koniec „zlokalizować” antyczne gry Jackowskiego na mapie tworzonej nie tylko przez odniesienia geograficzne, ale też przez sieć odwołań i skojarzeń z innymi twórcami i ich dziełami. Oczy-

wiście, nade wszystko, jest to świat śródziemnomorski. Te dzieła potwierdzają błyskotliwą tezę, którą Jan Parandowski wyraził w swoim słynnym eseju i manifestie z 1939 roku zatytułowanym „Polska leży nad Morzem Śródziemnym”, a zamieszczonym we wstępie do polskiego działu katalogu nowojorskiej wystawy światowej w 1939 roku. Owo przesycenie elementami antycznymi, a potem i italskimi polskiej kultury, od sztuki, przez wszelkie sfery życia, po liczne makaronizmy naszego języka, jest czymś oczywistym. Pod szarym niebem Północy zawsze, niczym cytrusowe drzewka w cieplarni, pielęgnowane były idee i formy rodem ze słonecznego Południa. Od początku XVI wieku rzeźba polska, początkowo zdominowana przez renesansowych mistrzów włoskich, następnie redakcje barokowe, rokokowe, poprzez kolejne klasycyzmy; rzeźba polska od epoki Stanisławowskiej, przez dwudziestolecie międzywojenne i współczesne naszym czasom dzieła Igora Mitoraja (z którym Jackowski zetknął się osobiście) nie może i nie chce wypaść z orbity wpływu sztuki starożytnej. Każde pokolenie niejako na nowo przepisuje (a w zasadzie przekuwa) antyczne formy. Jackowski niewątpliwie stoi mocno jedną nogą na Półwyspie Apenińskim, biorąc stamtąd nie tylko idee i inspiracje, ale także czerpiąc sam materiał, marmur, będący dla niego nieodzownym, choć nie jedynym tworzywem. Z drugiej strony, jego korzenie tkwią na Podlasiu, na obszarze niezwykle przez swą wieloetniczną, polifoniczną strukturą, które najlepiej zachowało wielokulturowy charakter dawnej Rzeczypospolitej. Białystok to miasto, w którego bliskim promieniu odnajdziemy nie tylko świątynie wielu wyznań – kościoły, cerkwie, synagogi i meczety, ale też wspaniałą barokową rezydencję Branickich, gdzie chyba najlepsze swoje dzieła zostawił wielki rzeźbiarz Jan Chryzostom Redler. Posągi Herkulesów zdobiące bramę, posągi bóstw antycznych, scena ukazująca historię o Apollonie i Marsjaszu w westybulu pałacu pokazują, iż w Białymstoku tradycja antique games nie zaczęła się w XXI wieku. Gdzie więc można znaleźć lepszy grunt, lepsze tło dla twórczenia sztuki uniwersalnej, odwołującej się do tego, co stanowić może wspólny korzeń, a także syntezę i kanon prostych, acz ważnych praw moralnych, czytelnych dla odbiorców reprezentujących różne kultury i tradycje? Możemy w tym miejscu odpowiedzieć na pytanie zawarte w tytule tego szkicu – tak,

Białystok, choć otoczony niezwykłą przyrodą puszczy, lasów i dolin meandrujących rzek, opromieniany bywa również słońcem Południa. Także dlatego, że tworzy tu Michał Jackowski.

Jednocześnie na owej mapie nie może też zabraknąć odniesień do sztuki znacznie nowszej i nie klasycznej bynajmniej. Jackowski pełnymi garściami czerpie z kultury popularnej – stąd w jego pracach cytaty z piosenek ikonicznych zespołów takich jak The Beatles i Rolling Stones, ale też odwołania do największych mistrzów pop-artu. Komiksowe dymki w *Why She*, *Dreaming of Him* i *Narcissus* przywodzą na myśl płótna Roya Lichtensteina. *Hamburger*, w którym głowa Wenus stanowi bułkę popularnej fastfoodowej kanapki, przełożonej gazetą z newsami (a zapewne też fak newsami) i okraszonej sałatką z dolarówek – przywodzi na myśl słynną rzeźbę Claesa Oldenburga z 1962 roku. Naciekająca, rozta-piająca się forma w *Narcyzie* nie może nie przywołać skojarzenia z Salvadorem Dalim, podobnie jak forma rozciągająca się pomiędzy parą twarzy w *Sticky Pink*. Ten ostatni zresztą, a także René Magritte, przychodzą na myśl, gdy widzimy rzeźbiarskie transformacje Wenus z Milo. Owo zderzenie form, nieustanna synteza, gra skojarzeń – czynią z artysty, ale też z każdego z jego odbiorców, swoistego „barbarzyńcę w ogrodzie”, a jest to oczywiście ogród form i idei.

Przypisy:

¹ Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 22, 49.

² W tłumaczeniu Leopolda Staffa.

³ Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna*, Warszawa 1993, s. 29.

Marcin Zgliński

Is Białystok situated at the mediterranean?

I. OPERA *in the* OPERA

The word opera contains not only a reference to the name of one of the temples of art – the opera theatre, which today became the space for the exhibition of Michał Jackowski's sculptures, in this case the unique seat of the Podlasie Opera and Philharmonic. This is not only the name of the genre – being one of the pinnacles of culture in its synthesis of theatre and music, an amalgamation of poetry, sound and image. It is also the plural form of the Latin word opus – opera simply means works. Today within the walls of the opera building we are looking at opera selecta – the selected works of Michał Jackowski. Indeed, this Latin, and thus antique word, is a perfect fit in the game of meanings and associations. It snugly fits into the interplay that the artist described as antique games. This very game yields itself to several paths and several tropes...

First of all – the opera as a genre originated in baroque. It came into being in Italy, under the Tuscan sky, in Florence, barely over a hundred kilometres from the marble-giving quarries of Carrara. From its very onset it drew on the very sources as the entire culture of the epoch, beginning with the turn of the date of Brunelleschi and Donatello, through the titanic work of Michelangelo and up to the daring, baroque synthesis of Bernini. Antique, both in its Greek and Roman iterations, with its abundant repository of myths, topos, histories, forms and conventions was for the modern Renaissance such a basic material, as for the sculptor is the exquisite material of marble blocks cut out from the inside of a mountain. The antique in its essence created a certain “deposit” or precisely a type of inexhaustible quarry which provides the same noble material to each generation of creators, who in turn shape it and endow it with form in accordance with the spirit of the contemporary times. The first operas,

written in the circles of the so-called Florentine Camerata were almost exclusively antique games and the very idea of the emergence of the opera as a genre (*drama per musica*) was based on the idea of the renaissance or the resurrection of the antique Greek tragedy, with its unity of harmony, rhythm and especially word, which becomes a basic carrier for emotions.

However, what is significant, from its onset the opera almost exclusively has constituted a certain morality play, which has also necessarily been filtered from the perspective of the ethical dimension of antique art. It was to have as much aesthetic, as metaphysical character. Already one of the members of the Florentine Camerata, Vincenzo Galilei claimed that Greek antique music “protected virtue, causing violent people to become mild and turning the cowardly into the courageous ones, calming down those who were upset and strengthening the acuteness of the mind”. Doesn’t the artist from Białystok set himself the same goals?

The first operas were thus almost exclusively morality plays and almost as a rule they were based on the various versions of antique myths or ancient histories. In the opera works of the great masters of the turn of the 16th and 17th centuries human emotions – desires, ambitions, elations of the heart – found their noble and moving representations through skilful combinations of sounds and words in the histories of Apollo and Daphne, Orpheus and Eurydice, Odysseus, but also those of Nero, unhappy Octavia and Poppea... The first of its kind work synthesizing drama and music, that is the first opera in history was *Daphne* by Jacopo Peri, staged in Florence in 1597 or 1598 that is the time when in Naples the greatest sculptor of the epoch was born – Gianlorenzo Bernini. The latter some quarter of a century later creates in Rome one of his most beautiful works (at the same time one of the first masterpieces of baroque in sculpture), based on the same history – a sculptural group *Apollo and Daphne*. In the marble of Carrara, the chisel of the ingenious virtuoso created something which is neither more nor less his own antique game: Apollo, despite his divinity and, in accordance with his well-established image in mythology, being a personification of harmony and balance, on a sudden impulse throws him-

self into a chaotic chase after the virtuous nymph Daphne who, not willing to yield to him, turns herself into a laurel tree. Apollo’s face under Bernini’s touch is a modified face of a famous antique sculpture of *Apollo Belvedere*, transformed by baroque affection. And on the pedestal of Bernini’s work, courtesy of the learned Maffeo Barberini, one can find a significant inscription. It is quite subversive as it does not merely refer to the very essence of the myth – physical desire and craving for one’s body and its appealing form, but also to the very essence of art, which is based on attractive form:

Whoever, loving, pursues the joys
of fleeting forms
Fills his hands with sprays of leaves
and seizes bitter fruits”.

Four centuries later Michał Jackowski reaches for the same face and the same form and makes it the substance of his own interplay of forms and meanings, his own morality play and, at the same time, the medium for this interplay remains the same marble from Carrara. However, Apollo’s face becomes the face of Narcissus, which produces a specific synthesis...

Secondly, opera, especially of the era of baroque, belongs to the category of the arts where a work of art comes into being on the basis of a convention. This conventionality of the opera should not be understood, naturally, in the colloquial, pejorative sense of the word. On the contrary, it is usually a skilfully-crafted structure, based on a scheme determined by the conventionality of the didascalies. Here, the narrative is disposed of between the forms based on typical patterns of recitatives, arias and choirs, grouped into acts, preceded by an overture. Everything is based on an agreed pattern to a much larger degree than in the theatre and it is established in the codes that are easily read by the audience. Indeed, the well-established conventional forms, if composed and then performed in a masterly manner, become the source of a specially rewarding aesthetical satisfaction, rooted

Sticky pink shine
Marble, Bronze, 113x46x31





in the conscious suspension of disbelief. The specific emotions of the protagonist, his as if condensed emotions, as expressed in a virtuoso aria da capo written by Handel, Vivaldi or even Gluck, become endowed with universal meaning. It is precisely this conventionality of expressing emotions, as in the case of great painters and sculptors of the baroque period, such as Poussin, Reni or the said Bernini, who referred back to the classical sources, that gives the viewers the possibility to confront themselves with two opposing perspectives: the expected, known and formal aspects of the work against everything that goes beyond the convention and that is an added, surprising value. Therefore, a really interesting artist does not break the convention in an act of revolutionary negativity or maybe as a gesture of despair over the awareness of the inadvertent loss of the inadvertently lost (Adorno). Instead, he proves that he is in complete control of the form, that he can in an almost perfect and ideal way exemplify in his work all the provisions of the convention, as well as he can freely play with the convention, bend its rules, transgress its borders and overwrite it, while remaining within its prerogatives the whole time. In a word, the convention, embodying in its essence the existing achievement of all the predecessors, becomes a part of the game conducted by the artists, who is bold enough to transgress the border of a safe pattern, yet, at the same time, without cutting oneself off from the universal and recognizable codes. As was stated already over two decades ago by Krzysztof Penderecki: “We have come to a point, where the most creative act is that of opening the door which are behind you”. And further: “Let us look at the tree: it teaches us that a work of art must be rooted in two ways: in earth and in the sky. Without roots, no creativity will ever survive”.

This is, in my view, the force and appeal of Jackowski’s art. Indeed, it is conventional in the same sense as the most conventional areas of art, with opera on top. It is based on the array of well-known, recognizable and for the most part universal forms and figurations, as well as traditional and distinguished materials and techniques. Indeed, it is evidently well-rooted and it consciously extends the roots to the antique origins of our culture, leading them through the meanders of artistic evolution to the modern times. Simultaneously, however, the artists never fails to surprise us and always with an astound-

ing twist invites us to participate in the game which is based precisely on confrontation between our preconceived ideas, located in our “museum of imagination” as to the forms or schemes used by the artist and the sometimes surprising, funny, ironical or, on other occasions, very serious new meanings. Through the familiar gates of domesticated forms, the artist leads his audience along the paths prepared by him in such a way so that we could be under the impression that we are treading our own routes.

Thirdly, there is universalism. It is not a coincidence that the opera, a genre that came into being at the onset of baroque in Italy and throughout the subsequent centuries became rooted in the Western culture, finally evolved into a universal medium, which finds its audiences under all geographical latitudes. Against the utopias of the 20th century modernisms, irrespectively of their culture, people have always been eager to listen to stories, both epic histories, as well as simple narratives. The opera has always been an answer to this universal need, combining history, often with a moral (even a subversive one), and often drawing on myths or other most important cultural text with universally recognizable emotions. Jackowski’s sculptures in many ways are an answer to these universal needs. They are like mirrors in which the audience can see their reflection and this is by no means a coincidence, but a meticulously executed tactics.

II. ROTTI (YESTERDAY)

Jackowski’s sculptures in a unique way illustrate the passage of time. Also life and work. Work and life. The time in which a given work is created and next, the time in which the work lasts, being subject to relentless metamorphoses. It lasts throughout the centuries, sometimes throughout millennia. It lasts as an idea and simultaneously as matter, as a form accumulating patina, sometimes dirt, fighting inevitably a losing game in a dramatic fight against Chronos. From the perspective of tomorrow, today – is already yesterday.

While contemplating the sculptures created in superior materials, we can try to envisage the millions of years over which geological processes formed rocks and the blocks of marble since prehistoric times embedded in the bowels of the mountain, waiting to be retrieved and transformed into art. As Buonarrotti would put it – to retrieve the idea of the form embedded in the rock. It is the same in the case of dozens and hundreds of seasonal cycles in the year in which a tree laboriously builds its rings forming the matter “awaiting” the chisel of the artist. It is also the same in the case of the immense abyss of time in which minerals assumed their substance, creating the amalgam to become the shape of the form finally created by the artist...

The chisel is also in the works at a given time. The passage of time, even though destructive, also brings with itself wisdom and understanding. It is both a friend and an enemy to a human being, as well as to a work of art. To the latter, it brings not only patina, but also the right meaning. Time turns out to be the ultimate judge in every dispute over the value of a work of art. It has, as if, the last word. In one of his most beautiful sonnets Com'esser, donna, Michelangelo pinpointed this half-immortality of a work of art, which is mortal, but still much more vital than its creator in its physical form and immortal as an idea:

How can this be, my lady, what we see,
as we observe, the living image in
hard mountain stone has longer life than I,
its maker, whom the years turn back to dust?

Effect must bend and cede before the cause
here, where art does triumph over nature;
I strive at sculpture, and so this I know,
that she does overcome both time and death.²

By profession, Jackowski is a restorer of works of art and what is more he has a lot of achievements in this field. It is a beautiful and at the same time heroic profession due to the fact that like hardly any other occupation, it teaches humility towards the matter, towards its defencelessness in confrontation with time. Like no other, a restorer knows that a given work is not there for good, that its shape never remains unchanged and that every generation must react to it differently and that this is so not only because of a different intellectual perspective but also due to the metamorphosis of the matter itself. Perhaps this is the reason why this aspect is so prominent in many works of the artist.

The Beatles' Yesterday is a classic text containing one of the most lyrical evocations of the sense of loss. The text is so moving and universal because apparently it draws on the same sources as the most beautiful arias from the baroque operas mentioned above. It expresses emotion in a highly skilled and yet very straightforward manner relying on a melody that is both simple and beautiful. Jackowski points to love as the main theme of the sculpture. But love is a process and, at the same time, one of the functions of life. This is why it is a phenomenon that is inseparably connected with time. The most perfect love, in the Platonian or hyper-romantic sense should remain eternal, invincible. Amor vincit omnia – as is stated in this familiar Latin saying. But the work speaks of a different love.

“Yesterday, love was such an easy game to play” – a fragment of this line of McCartney's text was chiselled in a monumental majuscule, endowing it with even a greater, universal and classical meaning. Love, perceived as a game, especially as an easy and trivial play appears to be a fragile, ephemeral activity. One blow – word, action – shatters it to pieces, just like a strong strike of the hammer breaks apart the marble sculpture. The effort and time put in the process of restoring will never fully reverse the process of destruction. Even if the shattered work, or a broken relationship for that matter, can be put together, they will nevertheless still lack the initial coherence, or, one might say, innocence. Yet such a crippled work, more often than not, appears to be more interesting to the viewer, just like a rebuilt relationship might turn out to be deeper and more mature. Here again Jackowski follows in the footsteps of the masters from the past. Beautiful, classical faces were intentionally broken and then

meticulously brought together, creating as if a new quality. This is not however an attempt to restore a work of art. The “scars”, a web of breaks and depletions remain visible, sometimes even seem highlighted by subtle manoeuvres such as an overlay of a patina film or colouring.

The destruction of a work of art, as an integral part of the creative process appears in the activities of various artists. Sometimes destruction resulted from self-criticism, even in the case of Michelangelo who, as we know, disappointed with the result attempted to destroy the Florentine Pieta, the same that was later repaired by Francesco Bandini. In the case of Jackowski's works though, the destructive element does not result from his doubt in his work. Indeed, it is a strategy that is rooted in the era of the Renaissance and Mannerism, in the era of an increased fascination with antique culture. At that time, artists and patrons passionately devoted themselves to “antique games”. An interest in ruins, archaeological discoveries, ancient incomplete, damaged statues and spoils gave rise to a new category of works of art: named from the Italian language *rotti*. Those were works crafted in such a way so as to give the impression of being worn away by time, of being covered with a film of patina and having signs of damages accumulating over the centuries or even thousands of years. They were to testify to the idea of *vanitas*, that is the experience of mortality and the futility of all material pursuits in this world, including, of course, the pursuit of art. On the other hand, it was a specific type of game, or even play, being one of the manifestations of a certain virtuosity, especially valuable at that time. In that era, when the mastery of the artist, understood as a skill allowing the artist to operate on the very border of technical abilities, on the border of substance and the artist's tools, virtuosity, together with inventiveness, were the basic criteria for evaluating a work of art. An artist had to be a type of heroic protagonist, to be in the front line of the battle against all the constraints, resulting as if from Nature itself. A factor of the natural order, against which fighting and undertaking effort may seem especially heroic, is precisely that of time. Indeed, it is time, which the artist may try as if to deceive in two ways. The first option is to create a work from scratch of a *rotto* character. The second one regards the question of time as an example of a space of work for the artist, where he creates his work. The

time is limited, the work may sometimes remain unfinished – because of exhaustion, lack of strength or abandonment. This unfinished effect, referred to as *non finito* could also have been a conscious tactic, another manifestation of a unique skill. The lack of finish would acquire an aesthetic sense and additionally provide the work with specific emotional value or dramatism. If in the 16th century discourse on art there appeared the term *sprezzatura*, regarding the achievement of a specific effect of sophisticated virtuosity in such a way that the work would bear no signs of the effort put into its creation, there are no more adequate descriptions here than *rotto* and *non finito*. However, the latter demonstrates a potential for being finished, remaining in a state of “no-fully-extractable-ness” of the form from the substance. *Rotto* is based, on the other hand, on the irreversible depletion, on a lack that can merely increase as part of the natural destruction of the work due to the passing of time. This is why the joining of the two opposing effects in one work amounted to a maximum of virtuosity. The work which combines all three of the above effects, that is *non finito*, *finito* and *rotto* is *Pieta Rondanini*, a late masterpiece by Michelangelo.

Jackowski, toutes proportions gardées, also with great freedom plays with those conventions. The intentional effects of destruction, webs of cracks, chipped surfaces appear on the faces of classical statues cited in *Why She...*, *Yesterday*, *Dreaming of Him* or *Self Destructive (Scream of the Earth)*. In some of them we can also observe seemingly natural textures of untreated marble, even though this “naturalness” and “unfinished” state are obviously fully controlled. In a work entitled *Narcissus* the effect of destruction creates as if corrosion or dissolution of form, annihilation by a toxic, liquid substance, oozing as if from the work itself. The sculptures seem to be destroying themselves. What seems therefore especially important is that the process of destruction in itself acquires a symbolic dimension. In his morality-cycle the artist brings onto the one single surface the auto-destructive effects of human emotions and obsessions and the process of destroying the matter, its fragility. For every action, there is a reaction. An emotion freed from control, freed from all the constraints becomes a force capable of blowing up the form of both life and work.



Self destructive
Marble, 190x64x60



Scream of earth
Marble, 190x81x76



III. GAMES

The association of the concept of the game with the sphere of art seems to be something obvious in the present time and day; it is an element inseparably embedded in the cultural code. Wittgenstein perceived the structure of the area of art with its non-definitive generic categories precisely as an open space, like in the case of games. Therefore, as Gadamer observes,

The first thing we must make clear to ourselves is that play is so elementary a function of human life that culture is quite inconceivable without this element. Thinkers like Huizinga and Guardini, among others, have stressed for a long time that the element of play is included in man's religious and cultic practices³.

The concept of an open work, a work that leaves a certain space for the game to be filled by everyone who starts interacting with it is closely connected with artistic practices of the last century. However, this openness has resulted in an unprecedented volume of work encompassing all that can be identified as art in a classical or academic understanding of the term, as well as everything that has a potential to be so. Nevertheless, throughout the centuries of the existence of artistic academies, there has never been such a wide discrepancy not only in terms of stylistics or manners, but in the very essence of the definition of a work of art, which can be observed at practically every academy of art nowadays. On the one hand, there is art characteristic of the new media, conceptual and performative actions; on the other, the classically understood painting and sculpture remaining faithful to the mimetic approach to figuration. Another demarcation line may run through the space of engagement in various discourses of idealistic or ideological nature or may consist in the perception of creativity as a form of "pure game", without the ambition of creating critical art.

Jackowski attempts to find his own place in this coordinate system. On the one hand, he is classical, as his creativity reaches very deeply into the treasury of forms and civilizational and cultural codes. He cites such familiar and recognizable forms that they may be perceived not in terms figuration, but

actually in terms of ornamentation. On the other hand, he tries to be modern, or even post-modern – playing with the forms, juxtaposing them against more or less recognizable quotations from pop culture. Simultaneously, he seems to be reversing meanings, rearranging the vectors, as in his adoption of the tactics typical of a liberal approach, he imbues his works with decisively conservative content. Therefore, what was intended as counter-cultural, becomes, after all, a song full of nostalgia for the classical and permanent elements of culture.

This, in fact, postmodernist game or a play with forms – both antique and taken from the abundance of 20th century pop culture – becomes in fact a morality play. What is more, the created works are undoubtedly of decorative character. Those are works which – depending on their scale and material variants seem to be ideal for placing them in the living room, in the vestibule or in front of some representative building. In a nutshell, this is art that returns to its original function, one that sculpture has always had, practically until the end of the 19th century. Yet this attractive form hides raw moralities, bringing forth those issues that in the conservative vision of the artist pose the main threat to today's global civilization. Values are juxtaposed with anti-values, oscillating around the theme of greed, egoism, narcissism, fuelled incessantly by the media and marketing. Yet, they are not ideas that would be especially well-hidden or hard to decode. The message seems to be straightforward, unequivocal and universal. Still, through the use of exquisite materials, excellent virtuosity and skilled craftsmanship, together with the inevitable element of play in conscious pastiche, the message avoids triviality. There is tangible tension – the sculptures seem to be almost asking to be liked in the most simple and obvious of ways, to be a source of aesthetical satisfaction and pleasure, being, at the same time in their essence "poisoned" with a moralizing message.

Finally, it is worth "locating" Jackowski's antique games on a specific map, created not only through geographical references, but through a web of connections and associations with other artists and their works. Obviously, this is primarily the Mediterranean world. These works seemingly confirm Jan Parandowski's brilliant thesis which he expressed in his famous essay and manifesto of 1939 entitled

Dreaming of him
Marble, 120x97x28



Polska leży nad Morzem Śródziemnym [Poland is located at the Mediterranean], to be found in the introduction to the Polish section of the catalogue of the New York world exhibition of 1939. It is clearly an undeniable fact that Polish culture abounds in antique and Italian elements, not only in the area of art but also in other spheres, including numerous borrowings in the Polish language. Under the grey sky of the north, the ideas and forms from the south have always been cherished like citrus trees in a greenhouse. Since the beginning of the 16th century Polish sculpture, initially dominated by the Italian Renaissance masters, through the styles of baroque and rococo up to the subsequent iterations of classicisms cannot and does not want to leave the orbit of the influence of antique art. It has been so since the epoch of King Stanisław, through the inter-war period and up to the contemporary works of Igor Mitoraj (whom Jackowski met in person). Each generation seems to be rewriting (or, indeed, chiselling) anew the antique forms. Undoubtedly, Jackowski set one of his feet firmly on the Apennine Peninsula, from where he draws not only ideas and inspirations, but also the very material, marble, which is for him an indispensable, though not exclusively, creative substance. On the other hand, his roots are in Podlasie, in the unique region through its multi-ethnic character of the former Polish Republic. Białystok is a town in whose vicinity we can find not only temples of various denominations – churches, orthodox churches, synagogues and mosques, but also the exquisite residence of the Branicki family, where a great sculptor Jan Chryzostom Redler left probably his best works. Statues of Herculeses adorning the gate, statues of antique divinities, the scene depicting the story of Apollo and Marsyas in the vestibule of the palace – all of them prove that in Białystok the tradition of Antique Games dates much further back than the 21st century. Where could one find a better ground and better backdrop for the creation of universal art, referring to all that has a common root? Where would there be a better place for a synthesis and the creation of a canon of simple and significant moral laws that would be understandable for the viewers representing various cultures and traditions? Thus, we can already answer the question posed in the title of the present essay. Yes, Białystok, even though surrounded by unique natural forests and valleys of meandering rivers is also touched by the rays of the southern sun. Also because Michał Jackowski creates his works here.

At the same time, this map cannot miss on several references to art much newer and by no means classical. Jackowski draws handfuls from pop culture – hence in his works one can find quotes from the hits of iconic bands such as The Beatles and the Rolling Stones, as well as references to the greatest masters of pop art. The comic like speech bubbles of Why She, Dreaming of Him and Narcissus bring to mind Roy Lichtenstein's canvasses. The hamburger in which Venus's head is a bun of the popular fast-food sandwich with a filling composed of a newspaper with news (probably also fake-news) spiced with one-dollar bill salad brings to mind the famous Claes Oldenburg's sculpture of 1962. The overflowing, dissolving form in the Narcissus cannot fail to evoke associations with Salvatore Dali, in a similar way to the form stretching between the pair of faces in Sticky Pink. The latter one, as well as René Magritte comes to mind when we see the sculptural transformations of Venus of Milo. The juxtaposition of forms, incessant synthesis and interplay of associations turn the artist, as well as each of his viewers, into a specific "Barbarian in the Garden", and this is, of course, a garden of forms and ideas.

Footnotes:

¹ Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, pp. 22, 49.

² Translated by: Christopher DiMatteo

³ Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 22.

Jan Wiktor Sienkiewicz

Michała Jackowskiego Carrara Północy

„Sztuka to osobisty sposób odpowiadania na ważne pytania w życiu” – mówił mi Michał Jackowski, jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy młodego pokolenia, podczas oprowadzania po swojej białostockiej pracowni we wrześniu 2019 roku. Tam zobaczyłem wszystkie pokazane na wystawie w Operze i Filharmonii Podlaskiej – Europejskim Centrum Sztuki imienia Stanisława Moniuszki w Białymstoku dzieła Jackowskiego tworzące serię *Antique Games*. Zanim dotarłem do jego przestronnej pracowni, przechodziłem pomiędzy blokami karraryjskiego marmuru, obok przeskalowanych projektów wielkowieściowych rzeźb i kompozycji gotowych do zaklęcia w tym najszlachetniejszym z kamieni. Rzeźbiarz pokazywał mi coraz większe, prawie przeźroczyste w słońcu bloki marmuru karraryjskiego, który od ponad dwóch tysięcy lat wycina się z masywu skalnego Apuańskich Dolomitów. Spiętrzone w regularne sześciiany przed pracownią Jackowskiego, pochodzą z tych samych złóż, które osobiście przeszukiwał Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon zwany Michałem Aniołem, przyjeżdżając do Carrary z Florencji lub Rzymu.

Ponad czterysta pięćdziesiąt lat później, pokonując trasę trzech tysięcy kilometrów (tam i z powrotem) z północy Polski, z Białegostoku, do Carrary i Pietrasanta po tę szlachetną odmianę białego marmuru – plamiście popielatego z harmonijnie rozmieszczonymi na białym tle żyłkami – wyjeżdża Michał Jackowski, chciałoby się powiedzieć: polski Michał Anioł. Zatrzymuje się w miejscu, w którym kilka lat temu spotykał innego wybitnego polskiego artystę rzeźbiarza, Igora Mitoraja, dla którego Pietrasanta było domem i pracownią.

Nie bez powodu więc w zamieszczonym w niniejszym katalogu tekście dra Marcina Zglińskiego, historyka i teoretyka sztuki badającego relacje muzyki ze sztukami plastycznymi i architekturą, pojawia się pytanie: „Czy Białystok leży nad Morzem Śródziemnym?”. Pytanie to dla znawcy sztuk plastycznych i polskiej historii sztuki może być prowokacyjnym odniesieniem do kontrowersyjnej tezy z połowy XIX wieku, wyłożonej przez urodzonego w Wilnie (miasta mającego wiele historycznych relacji z Białymstokiem) historyka i krytyka sztuki Juliana Klaczki, znawcy historii sztuki włoskiej, a szczególnie twórców włoskiego odrodzenia, w tym specjalnie Michała Anioła. Julian Klaczko w opublikowanej w 1857 roku w tekście pt. „Sztuka polska dyskusji o formach twórczości artystycznej w Polsce”, twierdził, iż „polskiej sztuki plastycznej nie ma i być nie może, bo nasz klimat i usposobienie temu nie służy”¹. Swój ideał estetyczny Klaczko oparł na kulcie sztuki antyku, włoskiego renesansu i sztuki religijnej oraz niechęci do malarstwa realistycznego. Jego negatywne stanowisko wobec rozwoju sztuki w Polsce sprowadzało się szczególnie do twierdzenia, iż „jedynie łagodny klimat południa z jego bogactwem natury sprzyja uprawianiu sztuk plastycznych, zaś surowy klimat Północy [Polski – przyp. JWS] ubóstwo natury wynagradza bogactwem duchowym i preferencją do uprawiania sztuki słowa”².

Śledząc rozległą polemikę, będącą konsekwencją tej kontrowersyjnej tezy, można zgodzić się z opinią współczesnego nam historyka sztuki Michała Zięby, iż trudno wyjaśnić powody, które skłoniły Klaczkę do sformułowania tak radykalnej opinii o formach twórczości artystycznej na ówczesnych ziemiach polskich pod zaborami. Tym bardziej, iż to właśnie od połowy XIX wieku nastąpiło ożywienie sztuki narodowej (malarstwa i rzeźby), powstającej w pracowniach polskich twórców wykształconych na uczelniach artystycznych w Rzymie, Monachium, Petersburgu i w Paryżu, w których wzorce szeroko rozumianej sztuki klasycznej (antyczne dzieła i ich kopie) były podstawą edukacji artystycznej. Rostał w tym okresie rola krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która uzyskała status Akademii Sztuk Pięknych w 1900 roku i warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która po odzyskaniu w 1918 roku przez Polskę niepodległości, przemianowana została w 1932 roku na Akademię Sztuk Pięknych.

W ten nieprzerwany ciąg akademickiej, ciągle żywej tradycji polskiej sztuki figuratywnej, swoimi kompozycjami rzeźbiarskimi w marmurze, brązie i w drewnie wpisuje się twórczość Michała Jackowskiego. Po odebraniu matury w katolickim II Społecznym Liceum Ogólnokształcącym im. Jana Pawła II w Białymstoku, w 1997 roku Jackowski zdał egzamin wstępny do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w latach 1997–2003 zgłębił warsztat konserwatora dzieł sztuki na kierunku konserwacja rzeźby kamiennej i elementów architektonicznych. Przeszedł przez pracownie artystyczne dwóch wybitnych mistrzów dłuta: profesora Janusza Pastwy, twórcy między innymi (wraz z profesorem Adamem Myjakiem) Kwadrygi na frontonie Opery Narodowej w Warszawie oraz profesora Piotra Gawrona, na którego rzeźbiarską formację silny wpływ odegrała twórczość Władysława Hasiora. Michał Jackowski, otwarty na wiedzę i ciągle poszukujący, przez dwa lata poznawał ponadto tajniki filmu animowanego w pracowni profesora Daniela Szczechury, wybitnego reżysera, scenarzysty filmów animowanych, scenografa i pedagoga. Warsztat rysownika doskonalił podczas zajęć w Pracowni Rysunku i Form Monumentalnych, kierowanej przez profesora Grzegorza Stachańczyka, którego twórczość niektórzy krytycy sztuki uważają za wierną tradycji, a nawet anachroniczną, inni zaś uznają za przykład radykalnego postmodernizmu. Nie mały wpływ na postawę otwartości Jackowskiego na świat i potrzebę sprawdzenia swoich umiejętności w różnych warunkach kulturowych i geograficznych miał ostatni z akademickich nauczycieli białostockiego artysty, profesor Janusz Smaza, który jako konserwator ratował wiele polskich dzieł rzeźbiarskich rozproszonych na terenie dzisiejszej Litwy i Ukrainy.

Technologiczna wiedza, praktyczne umiejętności z zakresu konserwacji dzieł sztuki, wyśmienity warsztat rysownika, doświadczenia z zakresu filmu animowanego i scenografii stały się po ukończeniu studiów akademickich w Warszawie solidną bazą własnej twórczości rzeźbiarskiej Michała Jackowskiego. Zaś benedyktyńska praca konserwatora poszerzyła u młodego artysty pole postrzegania dzieła rzeźbiarskiego poprzez pryzmat zarówno jego struktury biologicznej i morfologicznej, jak i skomplikowane procesy technologiczne, indywidualnie dopasowywane do każdego dzieła. Widoczne są one zarówno w procesie narodzin własnych rzeźb, jak i w momencie przywracania dawnej świetności i piękna tym

dziełom rzeźbiarskim, które swój blask straciły poprzez upływ czasu lub destrukcyjne działania człowieka. Sam artysta podkreśla: „Przeszedłem klasyczną szkołę pracy w kamieniu z gipsowym modelem i punktownicą, od tradycyjnych narzędzi, typu młotek i dłuto, po elektronarzędzia i pneumatyczne młotki, na szlifarkach, a nawet cyfrowych maszynach kończąc. Nic jednak nie zastąpi ręcznej pracy przy ostatnim, decydującym o wyglądzie rzeźby centymetrze. Dlatego wykończenie marmuru zabiera wiele dni pracy pilnikami, papierami ściernymi i dłutkami. To jest właśnie ta żmudna praca, kiedy ma się już za sobą fascynujący moment tworzenia. Jest ona najtrudniejsza, a przy tym uczy pokory i wytrwałości”³.

Obszar dokonań twórczych w zakresie rzeźby współczesnej, który od początku XX wieku i w krajach europejskich i poza Europą uległ skokowemu rozszerzeniu, od lat 60. XX wieku zaczął przyjmować wręcz metaforyczną formę kłęczą rozwidlającego się w różnych kierunkach, powodując przez to wymykanie się wielu dzieł jednoznaczny definicjom⁴. W tekstach pisanych również zaczęły pojawiać się problemy z pojęciami odnoszącymi się do rzeźbiarskiej figuracji. Pomimo wręcz dominujących w sztukach plastycznych XXI wieku tendencji postmodernistycznych (rozumianych w wielu modyfikacjach tego pojęcia), w twórczości Michała Jackowskiego możemy zauważyć indywidualne podejście artysty do szeroko rozumianej sztuki klasycznej. W pracowni artysty oglądamy rzeźby powstające z dala od śródziemnomorskiego klimatu południa Europy, klimatu, który dla przywołanego przez nas wcześniej Juliana Klaczki był warunkiem podstawowym „uprawianiu sztuk plastycznych”. Otwierając drzwi wielkiej pracowni rzeźbiarskiej ulokowanej pod adresem Polna 20 w Białymstoku, zderzamy się zarówno z monumentalnymi, jak i kameralnymi dziełami rzeźbiarskimi z marmuru, brązu i drewna. Odwołując się one do antycznej tradycji Grecji i Rzymu, która wniosła do XXI-wiecznej sztuki europejskiej i światowej uniwersalny język i świeżość ikonograficznych kodów. Zarówno prace z cyklu Circle of Life, jak i marmury i odlewy Yesterday, Sticky Pink czy Fast Food, odnoszące się i wykorzystujące antyczne kanony proporcji i piękna, oparte są na utrwalonych w starożytności, a wyśmienicie zaadaptowanych – szczególnie w twórczości plastycznej renesansu, klasycyzmu, a także w sztuce XIX wieku zasadach – doskonałości i proporcji; harmonii i prostoty; logice formy oraz pięknie ludzkiego ciała⁵. Jackowski,

wzorem starożytnych twórców, koncentruje się na ideale sylwetki kobiecej i męskiej, chociaż w jego pracowni nie brakuje realistycznych portretów ludzi starych, jak popiersie *Passing*, będące portretem dziadka artysty, czy też lirycznych ujęć twarzy dziecka, jak kompozycja *Dreamer*, której inspiracją był jeden z synów artysty. Jednak większość jego rzeźbiarskich kompozycji to, oparte na greckim kanonie i proporcjach, kobiece i męskie sylwetki lub klasycznie piękne twarze, w kontrastowy sposób wykorzystane i połączone ze współczesnymi akcentami, zaczerpniętymi wprost z amerykańskiej i europejskiej kultury masowej XX wieku⁶. To silne zakorzenienie w tradycji rzeźby antycznej i z jej bardzo mocnym przesłaniem, poprzez aktualizację i komentarze odnoszące się wprost do kondycji człowieka we współczesnym świecie, zauważyła w swoim teście „Podróż do początków sztuki” Alicja Meryńska⁷. Autorka podkreśla, iż Michał Jackowski w swoich najnowszych realizacjach z serii *Antique Games*⁸, które w 2017 roku przyniosły mu dwie nagrody podczas Międzynarodowego Biennale Sztuki we Florencji, takich jak *Why She...* czy *Yesterday*, „łączy klasyczną rzeźbę ze swoiście postmodernistyczną dawką humoru⁹. Fragment piosenki Beatlesów w rzeźbie *Yesterday* jawi się niczym starożytna inskrypcja, zaś w *Why She...* widać wyraźną inspirację sztuką komiksu, zaczerpniętą od Roya Lichtensteina. Dramatyczne pozy, uchwycone w gładko wykończonym marmurze karraryjskim i zestawione z formami wyjętymi z kultury popularnej, zyskują nową, również pozaartystyczną, wartość. Estetyczna warstwa rzeźb Jackowskiego – doprowadzona do technicznych granic, które niegdyś uplasowałyby artystę na firmamencie najjaśniej świejących gwiazd sztuki – tym mocniej podkreśla tę rekonstrukcyjną strategię. Refleksja nad medium rzeźbiarskim, tak bardzo klasycznym u Jackowskiego, łączy się w tych najnowszych realizacjach z namysłem nad współistnieniem różnych form wizualnych¹⁰. Jedną z takich rzeźb, w której wykorzystał tkaninę połączoną z rzeźbiarską instalacją, zatytułowaną *Sticky Pink*, artysta zaprezentował jako część projektu/performance łączącego sztukę, muzykę i taniec podczas Nocy Muzeów w Białymstoku w 2018 roku. Poprzez zaangażowanie w projekt wielu wykonawców (tancerzy i performerów), a także żywą interakcję z widzami przedstawienia, pytał o historie relacji międzyludzkich, pomiędzy które wkrada się sztuczność, plastik i komercja. Stawiał pytania: Czy jesteśmy gotowi





by naprawdę spotkać się z drugim człowiekiem? Czy stać nas na szczerść w relacjach? Czy umiemy spojrzeć sobie nawzajem w oczy bez strachu? Kompozycja ta doczekała się kilku wersji wykonanych w marmurze karraryjskim i w brązie, a także w technice mieszanej poprzez połączenie elementów wykonanych częściowo z kamienia i metalu¹¹. Pokazana na Międzynarodowych Targach Sztuki Art Basel w szwajcarskiej Bazylei w 2018 roku zyskała uznanie i wyróżnienie¹².

Trafną ocenę twórczości Michała Jackowskiego dała również Magdalena Zięba, historyk sztuki i kurator wystaw sztuki współczesnej, według której jego dzieła posiadają wszystkie pożądane cechy składowe, które zazwyczaj we współczesnej sztuce się wykluczają: „charakteryzuje je wysoka wartość artystyczna i estetyczna, jak i doskonała znajomość medium oraz szeroki wachlarz inspiracji – od klasycznej rzeźby antycznej, aż po nowoczesną twórczość takich rzeźbiarzy jak Marino Marini, Giacomo Manzù czy wybitny Constantin Brâncuși. Syntetyzm wyrazu łączy zatem Jackowski z klasyczną formą, zaś tradycyjną technikę wykonania i szlachetny materiał (taki jak marmur) ze współczesną tematyką, wywodzącą się jednakże z humanistycznego antropocentryzmu”¹³. Dzięki tej dwubiegowości, w której porusza się Michał Jackowski, jego rzeźby wydają się z jednej strony nie przystawać do współczesności, ale z drugiej – są jak najbardziej współczesne. Są wynikiem bogatego, jak na czterdziestoletniego artystę, doświadczenia twórczego, na które składa się przede wszystkim tytaniczna praca, w której Jackowski pokazuje swój „techniczny kunszt, by tworzyć zapierające dech w piersiach przedstawienia sakralne, rekonstruować i restaurować zabytki rzeźbiarskie i dekonstruować klasyczne konwencje”¹⁴.

Twórczość Michała Jackowskiego u progu trzeciej dekady XXI wieku jest zaprzeczeniem katastroficznych wizji i negatywnej oceny i prognozy w odniesieniu do sztuki współczesnej. Owszem, od połowy XIX wieku w europejskiej plastyce, malarstwie i rzeźbie następował proces odchodzenia od sztuki przedstawieniowej i figuratywnej na rzecz abstrakcji (w wielu jej odmianach) i tak zwanych działań artystycznych. Jak pisała dr Bożena Kowalska, znawczyni najnowszej sztuki polskiej i światowej, sztuka współczesna (w generalnym ujęciu jej dotychczasowego rozpoznania i dorobku) nie jest już nośnikiem

wartości estetycznej i dewaluuje osiągnięcia wielkich mistrzów epok minionych. Ostatecznie, co uważa polska historyk sztuki i kuratorka wielu wystaw, obalony został przez artystów dogmat piękna formy – dotychczasowego warunku sine qua non dzieła plastycznego, a co za tym idzie – ze świadomością i obrazoburczą premedytacją zatarte zostały granice dzielące sferę działań artystycznych od wszystkich innych form ludzkiej aktywności¹⁵. Siedem lat po opublikowaniu tej opinii środowiska artystyczne na świecie i w Polsce zelektryzowała książka „Koniec sztuki” autorstwa Donalda Kuspita, stawiającego tezę, że we współczesnym świecie sztuka się skończyła, albowiem jest całkowicie bezproduktywna, a podejmowane w niej tematy – zbanalizowane i w nieumiejętny sposób przekazywane odbiorcy¹⁶. Ten amerykański krytyk sztuki, przez dziesięciolecia będący wielkim autorytetem kreującym opinię o najnowszych dokonaniach w zakresie sztuki światowej w drugiej połowie XX wieku, uważa, iż przed sztuką współczesną są dwie drogi wyboru: „albo brnąć dalej w jej recyklingowy rozwój, albo stworzyć jej środowisko do rewitalizacji tradycji w mniej spektakularnej formie wyrazu”¹⁷. Dlatego też Kuspit zachęca do odzyskania utraconego dziedzictwa i wprowadza do rozważań grupę tzw. Nowych Dawnych Mistrzów – artystów, którzy są hybrydycznym tworem, łączącym klasyczną formułę twórczą z awangardowymi, lecz stonowanymi działaniami. Styl ten „łączy duchowość i humanizm Dawnym Mistrzów z innowacją i krytycznością Mistrzów Współczesnych”¹⁸. Istotą propozycji jest swoisty kompromis tego, co było z tym, co dzieje się aktualnie: kształcony jest warsztat – technika i zręczność, a forma pozostaje nowoczesna. Kuspit przedstawia Nowych Dawnych Mistrzów, jako wybawców, odkupicieli aktualnego stanu świata artystycznego. Mają oni wskrzesić i umocnić pozycję przeżycia estetycznego, ożywić formułę twórczą dawnych mistrzów i jednocześnie być wizjonerami i propagatorami świeżości. Ma na nowo narodzić się sztuka wysoka. Notorycznie podkreślany aspekt zrozumienia i perfekcyjnej znajomości sztuki dawnej i współczesnej ma być gwarantem doskonałego i kreatywnego odnalezienia inspiracji i stworzenia wartościowego dzieła. Według amerykańskiego autora, zachwyty nad przeszłością daje tym artystom to, czego nie ma w postsztuce¹⁹.

Michał Jackowski, nie czekając na prorocstwo Donalda Kuspita, od początku swojej twórczości artystycznej czerpał z dorobku różnych twórców i z różnych epok to, co uznawał za bliskie swojemu podejściu do rzeźby, jako formy obrazowania świata, jak i metarefleksji nad samym medium – niezależnie od tego, czy jest to szlachetny biały marmur karraryjski, niezwykle wymagająca technika odlewnicza w szlachetnym brązie czy też rzeźba w drewnie (do którego artysta ma szczególne upodobanie zwłaszcza w wielkich kompozycjach o tematyce sakralnej)²⁰. Dzięki temu różne dziedziny w działalności rzeźbiarskiej i konserwatorskiej Michała Jackowskiego przenikają się i wiążą wzajemnie, czyniąc białostockiego rzeźbiarza artystą kompletnym i w pełnym tego słowa znaczeniu twórcą renesansowym wśród mistrzów dłuta polskiej i europejskiej rzeźby XXI wieku.

Przypisy:

¹ J. Klaczko, *Sztuka polska (w:) Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, Warszawa 1961, s. 40–49.

² Michał Zięba, Julian Klaczko – krytyk nielubiany, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1982, z. 84, Prace Historycznoliterackie 9, s. 127–134.

³ Magdalena Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, „Kontakt” 2017, z 16 stycznia, za: <http://magazynkontakt.pl/rzezbarskie-dekonstrukcje.html?fbclid=IwAR1MMTimw4UvFM7GUiB-wqOaziWMuJF4RtvqtjJOroVpildm8VL9-B5jpQjk>, dostęp 20 września 2019 r.

⁴ Por.: <https://www.ibuk.pl/fiszka/189512/nurt-figuracji-w-powojennej-rzezbie-polskiej.html>, dostęp 23 września 2019.

⁵ Dzieła te Jackowski prezentował w przestrzeni publicznej jak i w salach muzealnych, m.in. w Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku. Patrz: Rzeźba. Michał Jackowski Antique games – Wernisaż, za: <http://tvstudent.pl/rzezb-michal-jackowski-antique-games-wernisaz/>, dostęp 24 września 2019.

⁶ Por.: *Le cinque anime della scultura 5-edizione*, za: https://issuu.com/tablinumculturalmanagment/docs/5_anime_2018_by_tcm_catalogue_ita-e

⁷ Alicja Meryńska, *Podróż do początków sztuki*, „Art Papier” 2017, nr 6 (318) z 15 marca, za: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=32&artykul=6014&kat=2&fbclid=IwAR39MgrWGbdD5wAZWdapazegSsKhVH0XSygtWEMWmePJFm8GyKwwLix16QA>, dostęp 20 września 2019.

⁸ <http://antique-games.art/>. Rzeźba z tej serii prezentowana była na Nocy Muzeów w Białymstoku w 2018 r. Za: <https://poranny.pl/muzeum-rzezy-michal-jackowski-antique-games-rzezb-byla-rzezb-z-bialej-czekoladyzdjecia-wideo/ga/13190553/zd/29100145>; <https://poranny.pl/muzeum-rzezy-michal-jackowski-antique-gamesrzezb-byla-rzezb-z-bialej-czekolady-zdjecia-wideo/ar/13190553>, dostęp 23 września 2019.

⁹ Artysta nagrodzony został na XI Florence Biennale, które miało miejsce we Florencji w dniach od 6 do 15 października 2017 r. Patrz: <https://www.radio.bialystok.pl/podrozepokulturze/index/id/156065>, dostęp 23 września 2019.

¹⁰ A. Mertyńska, dz. cyt., dostęp 20 września 2019.

¹¹ Za: <https://bia24.pl/kategorie/wiadomosci/rze%CS%BAba,-muzyka-live-i-taniec.-noc-muze%C3%B3w-narynku-ko%CS%9Bciuski.html>, dostęp 24 września 2019.

¹² Za: <https://bialystok.tvp.pl/42309230/bialostocki-rzezb-ar-oceniony-sposrod-tysiaca-artistow-z-calegoswiata>, dostęp 24 września 2019.

¹³ Magdalena Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, „Kontakt” 2017, z 16 stycznia, za: <http://magazynkontakt.pl/rzezbarskie-dekonstrukcje.html?fbclid=IwAR1MMTimw4UvFM7GUiB-wqOaziWMuJF4RtvqtjJOroVpildm8VL9-B5jpQjk>, dostęp 20 września 2019 r.

¹⁴ Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, dz. cyt.

¹⁵ B. Kowalska, *Dekadentyzm dwóch epok (w:) Katalog do wystawy – Sztuka dwóch czasów*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1999, s. 32.

¹⁶ Wydanie polskojęzyczne, Gdańsk 2006. Patrz także: <http://rynekisztuka.pl/2012/10/24/koniec-sztuki-donaldakuspita-polemika/>, dostęp 23 września 2019.

¹⁷ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, dz. cyt.

¹⁸ Kuspit, dz. cyt, s. 184.

¹⁹ K. Wróbel, *Koniec sztuki Donalda Kuspita – polemika*, za: <http://rynekisztuka.pl/2012/10/24/koniec-sztukidonalda-kuspita-polemika/>, dostęp 23 września 2019.

²⁰ Por. M. Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, „Kontakt” 2017, z 16 stycznia, za: <http://magazynkontakt.pl/rzezbarskie-dekonstrukcje.html?fbclid=IwAR1MMTimw4UvFM7GUiB-wqOaziWMuJF4RtvqtjJOroVpildm8VL9-B5jpQjk>, dostęp 20 września 2019 r.

Jan Wiktor Sienkiewicz

Michał Jackowski's Carrara of the North

“Art – is a personal way of answering questions that are important in life” – Michał Jackowski, one of the greatest sculptors of the young generation, told me while he was showing me his sculptor's studio in Białystok in September 2019. This where I saw all the works by Michał Jackowski exhibited in the Podlasie Opera and Filharmonic in a series of works entitled Antique Games. However, before I reached the gallery of the sculptor's works situated on the first floor of his spacious studio, moving through the space on the way to the gallery was like moving through a specific labyrinth – as if directly transferred from a board game – walking between the blocks of Carrara marble, next to the rescaled projects of monumental sculptures and compositions awaiting to be embedded into this most exquisite of stones. The sculptor showed me bigger and bigger blocks of Carrara marble, almost transparent in the rays of the strong September sun – the very same material that has been cut out of the rocky massive of the Apuan Alps for over two thousand years. Arranged carefully into regular cubes piling up in front of Jackowski's Białystok workshop, the blocks came precisely from the same quarries which, since the end of the 15th century and up to the middle of the 16th century were personally explored by Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon, known simple as Michelangelo, who would come to Carrara from Florence or Rome. This ingenious Italian sculptor, painter, poet and architect of the Renaissance period, the author, among others, of the dome of St. Peter's Basilica, the Sistine Chapel frescoes and sculptures such as Pietà and David believed that only a block from the best Statuario marble could be the proper material for creating a masterpiece.

Over four hundred and fifty years later, also in person, covering the distance of more than three thousand kilometres (to his destination and back) from Białystok in the north of Poland to Carrara and Pietrasanta, regularly for several years now, an artist has been venturing in search for a unique type of

ashen-spotted white marble, with harmoniously distributed blueish veins over the white background. One would like to say a Polish Michelangelo, he is Michał Jackowski. He stops in a place where a few years back he would meet another exceptional Polish artist and sculptor – Igor Mitoraj, for whom Pietrasanta was both a home and studio.

Thus, it is not without reason that in the text from the present catalogue written by Dr. Marcin Zgliński, art historian and art theorist, researching especially the relations between music, plastic arts and architecture, there appears a question: “Is Białystok situated at the Mediterranean?” This question, to a person knowledgeable in the visual arts and Polish art history may seem like a somewhat provocative reference to controversial thesis from the mid-19th century, proposed by the historian and art critic Julian Klaczko, born in Vilnius (a town which historically has a lot in common with Białystok), expert on Italian art history, especially the artists of the Italian Renaissance, including one the greatest – Michelangelo. In the discussion on the forms of artistic expression in Poland, in the text published in 1857 entitled Polish Art Klaczko claimed that “there is no Polish visual art and there cannot be one due to the fact that our climate and disposition does not serve it well”¹. Klaczko based his aesthetic ideal on the cult of antique art, Italian Renaissance and religious art and his dislike of realistic painting. His negative opinion on the development of art in Poland was merely reduced to the statement that “only the mild climate of the south with its rich nature is conducive to the practice of plastic arts”, whereas the harsh climate of the north [Poland] compensates the poverty of Nature with spiritual richness, which is preferable for the practice of the art of words². Klaczko's thesis caused considerable controversy and spurred on a polemic and it is difficult now not to agree with the opinion of the contemporary art historian Michał Zięba that it is difficult to pinpoint precisely what could have induced Klaczko to formulate such radical statements about the forms of artistic activity on Polish territory, at that time being partitioned between Prussia, Russia and Austria. It is the more so difficult to understand, given the fact that since mid-19th century one could observe a noticeable enlivening of national art (painting and sculpture) created in the workshops of Polish artists educated at the artistic academies



of Rome Munich, Petersburg and Paris – where patterns of broadly-understood classical art (antique works and their copies) formed the basis of artistic education. At that time, the role of the School of Fine Arts in Cracow was constantly increasing, resulting in the title of the Academy of Fine Arts awarded to the School in the year 1900. In a similar vein, the Warsaw School of Fine Arts became the Academy of Fine Arts in 1932, after Poland regained independence in 1918.

Jackowski's sculptural compositions in marble, bronze and wood are a perfect fit within this unbroken line of academic, vibrant tradition of Polish figurative art. When he graduated from the John Paul II Catholic Secondary School in Białystok in 1997, Jackowski passed his entrance examinations to the Warsaw Academy of Fine Arts. He had been preparing for the studies for four years under the supervision of an excellent artist Dymitr Grozdew from Białystok, who introduced the future art adept into the world of painting, graphic art, sculpture, poster and satirical drawing. During the five years of his academic education, in the years 1997-2003, Michał Jackowski focused to a greater degree on the subject of restoration of art, at the department of conservation of stone sculpture and architectural elements. He practiced under the supervision of two exquisite masters of the chisel: Prof. Janusz Pastwa, the author of, among others (together with Prof. Adam Myjak), Kwadryga on the front of the National Opera in Warsaw and under Prof. Piotr Gawron, who himself was strongly influenced in his work by Hasior. Eager to learn and constantly searching for new inspirations, Jackowski also studied animated film for two years in the studio of Prof. Daniel Szczechur – a great director, screenplay writer for animated films, scenographer and pedagogue. Further, Jackowski enriched his drawing skills by taking classes in the Studio of Drawing and Monumental Forms, run by Prof. Grzegorz Stachańczyk, whose creative output was considered by some as strongly faithful to tradition, to the point of anachronism, and by others as an example of radical postmodernism. Prof. Janusz Smaza, a restorer who had saved numerous Polish works of art scattered over the territories of today's Lithuania and Ukraine was the last of the academic teachers of the artist from Białystok. He also had a considerable impact on Jackowski's attitude of openness towards the world and his need to confront his skills in various cultural and geographical conditions.



Jackowski
2018



Jackowski's technical knowledge, practical skills in restoring works of art, excellent skills at drawing, experiences in animated film and scenography – all these provided a solid foundation for his own sculptural creative work after he finished his academic studies in Warsaw. Further, his Benedictine work of as a restorer broadened the young artist's field of vision of the sculptural work through, one could say, both its biological and morphological structure, as well as the complicated technological processes that could be individually fitted within each sculptural work of art. They are especially visible within the processes of the emergence of his own sculptures and also within the concrete moment of restoring by the young sculptor the former glory and beauty of those sculptural works which had lost their shine through the passing of time or human destructive actions. The artist himself emphasizes: "I have come through a classical school of working in stone with a plaster model and pointer, from the traditional tools such as a hammer and chisel, through electro-mechanical tools and pneumatic hammers or grinders, up to digital machining. However, nothing can replace handwork during the last centimetres of chiselling work, decisive for the final look of the work. This is why the finishing work on marble can take many days of work with files, chisels and sandpaper. This is indeed very tedious work, when the fascinating moment of creation is already behind you. It is the most difficult part, but it teaches you humility and perseverance"³.

The area of artistic achievement in the area of contemporary sculpture had been experiencing rapid irregular leaps in many European countries and beyond since the beginning of the 20th century. However, since the 1960s its progress has been adopting the form almost of a metaphorical rhizome branching out in various directions and causing many of the sculptural works to evade unequivocal definitions⁴. In the written texts critics also began to notice the problem with the definition regarding sculptural figurations. Despite the fact of dominating postmodernist tendencies in the plastic arts of the 20th century, understood as multiple modifications of the existing concepts, Jackowski's creative work is marked by an individual approach to broadly-understood classical art. In his Białystok workshop, we can come across sculpture emerging far from the Mediterranean climate of southern Europe,

which for the above-mentioned Klaczko was a fundamental condition for "exercising plastic arts". On opening the door to his large sculptor's studio, located at Polana 20 Street in Białystok, we are immediately confronted with both monumental as well as intimate sculpting works in marble, bronze and wood, referring without any northern Europe inferiority complexes, which Klaczko wanted to evoke in the 19th century Polish art, to the tradition of antique Greece and Rome, contributing to the 21st century European and world art a universal language and freshness of iconographic codes. Both the works from the series Circle of Life, marbles and casts Yesterday, Sticky Pink or Fast Food, all referring to and relying on the antique canons of proportions and beauty are based on the rules well-established in antiquity and brilliantly adapted especially in the creative achievement of the Renaissance, Classicism and later in the 19th century art (both in painting as well as sculpture). They include perfection in proportions, harmony and simplicity, logic of form and beauty of the human body⁵. Following in the footsteps of antique artists, Jackowski concentrates on the ideal of the female and male body, even though there are numerous portraits of elderly people in his studio, as for example, the bust entitled Passing – being a portrait of the artist's grandfather or the lyrical perspectives of a child's face, like in the composition Dreamer – inspired by one of his sons, out of all the seven children of the artist. However, the majority of his sculptural compositions are female and male figures or classically beautiful faces based on the Greek canon and proportions. They are often used in contrastive ways and combined with contemporary elements, drawn directly from the American and European mass culture of the 20th century⁶. This strong rooting of the Białystok artist in the tradition of antique sculpture with its simultaneously strong message through the actualization and commentary relating directly to the condition of man in the contemporary world was noticed by Alicja Meryńska⁷ in her text entitled *Podróż do początków sztuki* [A Journey to the Origins of Art]. The author emphasizes that in his newest realizations from the series Antique Games⁸, which brought him two awards at the International Biennale of Art in Florence, such as Why She... or Yesterday... Jackowski "combines classical sculpture with a specifically postmodernist dose of humour⁹. The fragment of the song by The Beatles in the sculpture



Yesterday seems like an ancient inscription, whereas in *Why She...* one can notice a conspicuous inspiration with the art of comics, borrowed from Roy Lichtenstein. Dramatic poses caught in the smoothly polished Carrara marble and juxtaposed with the forms drawn on the popular culture acquire a new value – also beyond art. The aesthetical layer of Jackowski's sculptures, achieved at the top level of technical expertise, which in the past would place the artist on the firmament of the most luminous artistic stars, all the more so underscores the sculptor's restorative strategy. Reflection on the sculpting medium, so very classical in Jackowski's case, combines in his newest realizations with the considerations regarding the coexistence of various visual forms¹⁰. One of such compositions in which the artist combined a fabric together with a sculptural installation entitled *Sticky Pink* was presented as part of his project/performance combining visual arts, music and dance during the Museum Night in Białystok in 2018. By engaging numerous artists for the project (dancers and performers) and through a lively interaction with the viewers of the performance, the artist asked questions concerning human relations, which nowadays seem to be marked by artificiality, superficiality and commercialism. He asked: Are we ready to really meet the other human being? Can we allow ourselves to be honest in our relations? Can we look one another in the eye without fear? This composition was reiterated in several versions in the Carrara marble, bronze, as well as mixed technique – by merging the elements of the said composition created in stone and metal¹¹. The work was also shown at the international art fair Art Basel in Switzerland in 2018, where it received an honorary award.¹²

Magdalena Zięba, an art historian and curator of exhibitions of contemporary art, also provided an accurate evaluation of Jackowski's creative output. According to her, Jackowski's sculptures contain all the desired component parts, which are usually mutually exclusive in modern art: "they are characterized by artistic and aesthetical value, accompanied by an excellent knowledge of the medium, as well as a broad array of inspirations – from classical antique sculpture up to the artistic output of sculptors such as Marino Marini, Giacomo Manzù or the exceptional Constantin Brâncuși. Thus, Jackowski combines the syncretism of expression with classical form, and the traditional technique

of execution and superior material (such as marble) with contemporary themes, even though they are still rooted in humanistic anthropocentrism"¹³. Thanks to this polarization, which forces Jackowski to manoeuvre between these two aspects, his sculpting seems, on the one hand, to be incompatible with the contemporary times and on the other his works seem absolutely modern. It is so due to the fact that they spring out of an exceptionally rich artistic experience of this forty-year-old artist which in fact amounts to the titanic amount of work he has done, which shows his "absolute mastery of the technique, allowing him to create breath-taking sacral compositions, reconstruct and restore sculptural monuments and deconstruct classical conventions"¹⁴. Jackowski's sculpting work, at the onset of the third decade of the 21st century is thus a contradiction of the catastrophic visions and negative evaluations and prognoses with regard to contemporary art. It cannot be denied that since the mid-20th century European visual arts (painting and sculpture) have been experiencing a gradual process of abandoning representational and figurative art in favour of abstraction (in its many iterations) and the so-called artistic activities. As an expert on modern art in Poland and abroad Dr. Bożena Kowalska says, contemporary art (from the general perspective of its current recognition and achievement) is no longer a carrier of aesthetic value and devalues the achievement of the masters of the previous epochs. In the end, as this Polish art historian and curator of numerous exhibitions observes, artists have overturned the dogma of the beauty of form – the thus far sine qua non condition of a work of art. What followed is that with a conscious and iconoclastic premeditation the borders between the sphere of artistic activity and all other human activity became blurred¹⁵. Seven years later after the above opinion on the condition of contemporary art expressed by Bożena Kowalska was published in 1999, the artistic circles in Poland and around the world were electrified by a book by Donald Kuspit entitled *The End of Art*. The publication caused considerable stir, evoking strong "for and against" emotions, receiving both criticism and praise for its insights. It proposed a thesis that in the contemporary world, art has come to an end due to the fact that it is completely unproductive and the subjects it undertakes are trivialized and passed on to the viewer in an utterly incompetent way¹⁶. Nevertheless,

this American art critic, who for decades remained an unquestionable authority and created opinions on the newest developments in the world of modern art in the second half of the 20th century, believes that contemporary art is facing two ways to choose from. The first one is to follow its recyclable development. The second one is to create an environment for the revitalization of tradition in a less spectacular form of expression⁷. This is why Kuspit encourages artists to reclaim the lost heritage and includes in his considerations a group of the so-called New Old Masters – artists who are a hybrid between a classical creative formula and avant-garde activities – although of a subdued manner. This style “combines the spirituality and humanism of the Old Masters and the innovation and criticality of the New Masters”¹⁸. The essence of the problem is a specific compromise of what was before with what is happening now: the skill is improved through technique and dexterity and the form remains modern. Kuspit presents the New Old Masters as saviours, redeemers of the present state of the artistic world. They are to resurrect and strengthen the position of aesthetic experience, bring life to the creative formula of the old masters, while simultaneously serving as visionaries and propagators of novelty. High art is to be born anew. The notoriously underscored aspect of understanding and profound knowledge of both old and modern art is to be a guarantee of finding creative inspiration and producing a valuable work of art. According to the American author, admiration of the past provides the new artists with what is so lacking in post-art¹⁹.

Without waiting for Kuspit's prophecy, since the beginning of his creative work upon graduation from the Warsaw Academy of Fine Arts, Jackowski has been drawing on the achievement of various artists of various epochs. As Magdalena Zięba rightly observes, he took whatever he considered close to his approach to sculpting as a form of representing the world and as a meta-reflection on his medium. It could be the superior white marble of Carrara, an exceptionally demanding technique of bronze casting requiring multiple stages before the final result is achieved or finally sculpting in wood, the technique that the artist favours in large compositions on sacral themes²⁰. This is how the various areas of Jackowski's sculptural and restorative activities are intertwined and merge into each other, making the sculptor from Białystok a complete artist in the full meaning of the term – a Renaissance artist among the masters of the chisel in the area of Polish and European sculpture of the 21st century.

Footnotes:

- ¹ J. Klaczko, *Sztuka polska (w:) Z dziejów polskie krytyki i teorii sztuki*, t. II, Warszawa 1961, s. 40-49.
- ² Michał Zięba, Julian Klaczko – krytyk nielubiany, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1982, z. 84, Prace Historycznoliterackie 9, s. 127-134.
- ³ Magdalena Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, „Kontakt” 2017, 16 January, after: <http://magazynkontakt.pl/rzezbarskie-dekonstrukcje.html?fbclid=IwARIMMTimw4UvFM7GUIB-wqOaziWMuJF4RtvqtjJOroVplldm8VL9-B5jpQjk>, dostęp 20 września 2019 r.
- ⁴ Por.: <https://www.ibuk.pl/fiszka/189512/nurt-figuracji-w-powojennej-rzezbie-polskiej.html>, daccessed 23 September 2019.
- ⁵ Jackowski presented his works both in the public sphere as well as in museum exhibition rooms, among others in the Alfonsa Karny Sculpture Museum in Białystok. See: Sculpture. Michał Jackowski Antique Games – Opening night, after: <http://tvstudent.pl/rzezba-michal-jackowski-antique-games-wernisaz/>, dostęp 24 września 2019.
- ⁶ Por.: *Le cinque anime della scultura 5-edizione*, za: https://issuu.com/tablinumculturalmanagement/docs/5_anime_2018_by_tcm_catalogue_ita-e
- ⁷ Alicja Meryńska, *Podróż do początków sztuki*, „Art Papier” 2017, nr 6 (318) of 15 March, after: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=321&artykul=6014&kat=2&fbclid=IwAR39MgrWGbdD5wAZWdapazegSskhVH0XSYgtWEMWmePJFm8GyKwwLiX16QA>, dostęp 20 września 2019.
- ⁸ <http://antique-games.art/>. A sculpture from the series was exhibited at the Museum Night event in 2018. After: <https://poranny.pl/muzeum-rzezby-michal-jackowski-antique-games-rzezba-byla-rzezba-z-bialej-czekoladyzdjecia-wideo/ga/13190553/zd/29100145>; <https://poranny.pl/muzeum-rzezby-michal-jackowski-antique-gamesrzezba-byla-rzezba-z-bialej-czekolady-zdjecia-wideo/ar/13190553>, accessed 23 September 2019.
- ⁹ The artist was honoured at the XI Florence Biennale, which took place in Florence on 6-15 October 2017. See: <https://www.radio.bialystok.pl/podrozepokulturze/index/id/156065>, accessed 23 September 2019.
- ¹⁰ A. Meryńska, op. cit., accessed 20 September 2019.
- ¹¹ After: <https://bia24.pl/kategorie/wiadomosci/rze%C5%B4ba,-muzyka-live-i-taniec.-noc-muze%C3%B3w-narynku-ko%C5%9Bciuski.html>, dostęp 24 września 2019.
- ¹² After: <https://bialystok.tvp.pl/42309230/bialostocki-rzezbierz-doceniony-sposrod-tysiaca-artistow-z-calegoswiata>, dostęp 24 września 2019.
- ¹³ Magdalena Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, „Kontakt” 2017, of 16 January, after: <http://magazynkontakt.pl/rzezbarskie-dekonstrukcje.html?fbclid=IwARIMMTimw4UvFM7GUIB-wqOaziWMuJF4RtvqtjJOroVplldm8VL9-B5jpQjk>, accessed 20 September 2019.
- ¹⁴ Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, op. cit.
- ¹⁵ B. Kowalska, *Dekadentyzm dwóch epok (w:) Katalog do wystawy – Sztuka dwóch czasów*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1999, p. 32.
- ¹⁶ Polish edition, Gdańsk 2006. Patrz także: <http://rynekisztuka.pl/2012/10/24/koniec-sztuki-donaldakuspita-polemika/>, accessed 23 września 2019.
- ¹⁷ D. Kuspit, *The End of Art*, op. cit.
- ¹⁸ Kuspit, op. cit., p. 184.
- ¹⁹ K. Wróbel, *Koniec sztuki Donalda Kuspita – polemika*, after: <http://rynekisztuka.pl/2012/10/24/koniec-sztukidonalda-kuspita-polemika/>, accessed 23 September 2019.
- ²⁰ Por. M. Zięba, Rzeźbiarskie (de)konstrukcje, „Kontakt” 2017, of 16 January, after: <http://magazynkontakt.pl/rzezbarskie-dekonstrukcje.html?fbclid=IwARIMMTimw4UvFM7GUIB-wqOaziWMuJF4RtvqtjJOroVplldm8VL9-B5jpQjk>, accessed 20 September 2019.



Michał Jackowski,

Michał Jackowski - artysta rzeźbiarz, urodzony 14 września 1978 roku w Białymstoku. W 2003 roku ukończył studia z dyplomem magistra sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od ponad 15 lat w swojej białostockiej pracowni tworzy w zakresie małych form rzeźbiarskich jak również realizuje rozwiązania pomnikowe, wnętrza sakralne oraz wykonuje realizacje dla przestrzeni urbanistycznych. Białostocki rzeźbiarz często podkreśla, iż inspiracją do pracy jest dla niego rodzina i relacje w rodzaje się w niej. A jest ich wiele, gdyż wraz ze swoją żoną i siedmiorgiem dzieci tworzą unikalną kolekcję osobowości.

W 2017 roku jego cykl prac pt. "Antique Games" został zaprezentowany na Międzynarodowym Biennale Sztuki we Florencji i wyróżniono go dwoma nagrodami. W 2018 roku prace artysty gościły na wystawach i pokazach sztuki w Londynie, Zurychu, Como, Bazylei. W 2019 roku zdobyły dwie nagrody w Rzymie, podczas pokazu Artrooms Roma, gdzie Jackowski zakwalifikował się jako jeden z 40 artystów wybranych przez międzynarodowe jury z ponad 1000 aplikujących. Z wystawy w Operze Podlaskiej rzeźby z serii Antique Games wyjadą by prezentować dorobek białostoczanina w Londynie, Sankt Petersburgu, Rzymie i Miami.

Na wystawie w Operze i Filharmonii Podlaskiej zobaczymy 11 jego prac w marmurze z ostatnich 3 lat, jak również instalację interaktywną i wizualizacje trzech projektów jakie artysta przygotowuje do przestrzeni publicznych w stolicy Omanu. Twórczość Jackowskiego zostaje więc zauważona zarówno na Zachodzie jak i Dalekim Wschodzie, a w niedługim czasie ma potencjał okrążyć glob. Dziś mamy okazję cieszyć się nią w rodzinnym mieście artysty, doceniając swoje - zanim świat zacznie chwalić nasze.

Michał Jackowski,

Michał Jackowski – artist, sculptor, born on 14 September 1978 in Białystok. In 2003 he graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw with the diploma of the Master of Arts. He has been working on small sculptural forms in his Białystok studio for more than fifteen years, creating monumental and memorial forms, sacral interiors and realizations for urban spaces. The sculptor from Białystok often emphasizes that he finds his inspiration in his family and the emotions arising within it. Indeed, the latter are numerous as together with his wife and seven children they create a unique collection of personalities.

In 2017, his series of works entitled "Antique Games" was exhibited at the International Biennale of Art in Florence and was honoured with two awards. In 2018 the works of the artist were on display at exhibitions and art shows in London, Zurich, Como and Basel. In 2019 his works received two awards in Rome, during the Artrooms Roma exhibition, where Jackowski qualified as one of the forty shortlisted artists chosen by an international jury out of over a thousand applicants. From the exhibition in the Podlasie Opera and Philharmonic the sculptures from the series "Antique Games" will leave to present the Białystok sculptor's artistic output in London, Sankt Petersburg, Rome and Miami.

At the exhibition in the Podlasie Opera and Philharmonic we will see eleven of his works in marble from the last three years, as well as an interactive installation and visualisations of the three projects which the artist is preparing for public spaces in the capital of Oman. As a matter of fact, Jackowski's works have been noticed both in the Western countries, as well as in the Far East and have the potential to soon go on a tour around the globe. Today, we have an opportunity to appreciate the works of the artist in his home town, or, as one might say, the opportunity to appreciate one's own, before the world starts to praise ours.



dr Marcin Zgliński

Art historian. Graduate of the Institute of Art History at Warsaw University, Assistant Professor at the Institute of Art, Polish Academy of Sciences, where he obtained his doctorate and where he is Head of Department of Research into History of Art and where he is appointed as editor-in-chief of the Catalogue of Monuments in Poland. Simultaneously, since 1996, he has been continuously working as lecturer at the Academy of Fine Arts in Warsaw, at the Inter-Faculty Department of History and Theory of Art (giving lectures on, among others, modern history of art in Poland and Europe or iconography). He also lectured at Collegium Civitas, and at present he also teaches at the Postgraduate Studies Program IS PAN.

In his research, he mainly focuses on modern and 20th century art, especially in the eastern regions of the former Republic of Poland. Since 1994 he has been uninterruptedly participating in field research preparing documentation and cataloguing churches and monasteries in the territory of Belarus, as well as Lithuania and Ukraine, for which he received an honorary medal for "Contribution to Polish Culture" in 2015. He served on numerous occasions as authority and technical expert (among others, for the Ministry of National Heritage) in Poland and in the former eastern regions of Poland. He conducts research into the Polish heritage in Georgia. Most recently, he is the author of an extensive dissertation on the discourse on space, urban planning and architecture of the Kresy Wschodnie (eastern borderlands) in the inter-war period.

He is a great enthusiast of Białystok and Podlasie. He was co-editor of the volumes: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce: "Miasto Białystok", "Powiat białostocki", "Powiat bielski" and „Powiat radzyński” [Catalogue of Monuments of Art in Poland: Town of Białystok, Białystok County, Bielsko County, Radzyń County].

At the same time, his academic activity revolves around the issues of broadly understood connections between music and visual arts. From the beginning of his career he published numerous articles on the history of organs and pipe organs – his MA and PhD dissertations were devoted precisely to this subject. He is author of, among others, a book entitled Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy [Modern pipe organ and its creators] (Warszawa 2012). He also researches the issues regarding the impact of political and religious beliefs on musical iconography.

Historyk sztuki. Absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, gdzie doktoryzował się i gdzie kieruje Zakładem Zadań Podstawowych Historii Sztuki oraz pełni funkcję redaktora naczelnego Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce. Jednocześnie nieprzerwanie od 1996 wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki (m. in. wykłady z historii sztuki nowożytnej powszechnej ni polskiej, ikonografii). Wykładał także w Collegium Civitas, a obecnie w ramach Studiów Podyplomowych IS PAN.

Zajmuje się badaniami nad sztuką nowożytną oraz XX w., zwłaszcza na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, od 1994 nieprzerwanie bierze udział w badaniach terenowych, dokumentacji i inwentaryzacji kościołów oraz klasztorów na terenie Białorusi, a także Litwy i Ukrainy, za co w 2015 odznaczony został odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Wielokrotnie występował jako ekspert i rzeczoznawca (m. in. MKiDN) w Polsce i na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Prowadzi badania nad polskim dziedzictwem kulturowym w Gruzji. Ostatnio przygotował obszerną rozprawę dotyczącą dyskursu o przestrzeni, urbanistyce i architekturze na Kresach doby dwudziestolecia międzywojennego.

Jest miłośnikiem Białegostoku i Podlasia, pod jego współredakcją ukazały się ostatnio tomy Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce: „Miasto Białystok”, „Powiat białostocki”, „Powiat bielski” i „Powiat radzyński”.

Jednocześnie zajmuje się problematyką szeroko pojętej ikonografii muzycznej oraz związków muzyki i sztuk plastycznych. Od początku kariery naukowej ogłosił liczne artykuły dotyczące historycznych organów i prospektów organowych, tym zagadnieniom poświęcił pracę magisterską i doktorską, opublikował m. in. książkę „Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy” (Warszawa 2012). Zajmuje się też zagadnieniami wpływu uwarunkowań politycznych i konfesyjnych na ikonografię muzyczną.

prof. zw. dr hab.

Jan Wiktor Sienkiewicz



prof. zw. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz, polski historyk sztuki, krytyk sztuki i kurator. Pionier badań naukowych w zakresie sztuki i kultury polskiej na emigracji po 1939 roku. Od 2009 roku kierował jedynym w świecie w strukturach uniwersyteckich Zakładem Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji w Katedrze Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W październiku 2019 roku został kierownikiem Katedry Historii Sztuki XX wieku w Europie Środkowej, Polsce i na Emigracji w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Jest autorem, współautorem i współredaktorem 40 książek i 200 innych publikacji dotyczących kultury artystycznej w obrębie polskiej i europejskiej sztuki nowoczesnej a szczególnie polskiej plastyki i polskiego życia artystycznego poza Polską w XX i XXI wieku, w tym: Marian Bohusz-Szyszko 1901-1995. Życie i twórczość, Lublin 1995; Attilio Alfieri a malarstwo włoskie XX wieku, Lublin 1997; Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła/exploring the mysteries of light, Toruń 2010; Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939-1989, Toruń 2012, Artyści Andersa. Continuità e novità, Warszawa-Toruń 2013 (II wyd. 2014, III wyd. 2016); Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in 20th–21st Centuries and Polish–British & Irish Art Relation, Toruń 2015; Artyści Andersa. Uratowani z „nieludzkiej ziemi”, Warszawa 2017; Stanisław Frenkiel (1918-2001). Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2017; Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989, Toruń 2018. Celem większości opracowań autorstwa Jan Wiktora Sienkiewicza jest przywrócenie polskiej XX-wiecznej historii sztuki dokonań artystycznych (szczególnie w zakresie plastyki) polskich artystów tworzących na emigracji, a także określenie ich roli i udziału we współtworzeniu dziejów plastyki w krajach, które stały się ich nowymi ojczyznami. Za wybitne zasługi w badaniach i w upowszechnianiu sztuki i kultury polskiej powstałej na emigracji, w 2014 roku odznaczony został przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

www.janwiktorsienkiewicz.pl

Professor Jan Wiktor Sienkiewicz, PhD, habilitation, Polish art historian, art critic and curator. Pioneer of research in the area of Polish art and culture on emigration after the year 1939. Since 2009 he has been Head of the unique Department of History of Art and Polish Culture on Emigration, at the Chair of History of Art and Culture, Mikołaj Kopernik University in Toruń. In October 2019 he became Head of the Department of 20th Century Art in Eastern Europe, Poland and on Emigration at the Mikołaj Kopernik University in Toruń. He is author and co-author of 40 books and over 200 hundred publications on artistic culture within Polish and European modern art, especially Polish art and artistic life outside of Polish borders in the 20th and 21st century, including the following works: Marian Bohusz-Szyszko 1901-1995. Życie i twórczość, Lublin 1995; Attilio Alfieri a malarstwo włoskie XX wieku, Lublin 1997; Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła/exploring the mysteries of light, Toruń 2010; Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939-1989, Toruń 2012, Artyści Andersa. Continuità e novità, Warszawa-Toruń 2013 (II wyd. 2014, III wyd. 2016); Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in 20th–21st Centuries and Polish–British & Irish Art Relation, Toruń 2015; Artyści Andersa. Uratowani z „nieludzkiej ziemi”, Warszawa 2017; Stanisław Frenkiel (1918-2001). Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2017; Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989, Toruń 2018. Prof. Sienkiewicz's academic activity is focused on establishing recognition within Polish 20th century history of art for the artistic achievement (especially in the plastic arts) of Polish artist creating on emigration. He concentrates on determining the role those artists played and their participation in the co-creation of artistic history in their new home countries. For his outstanding achievement in research and popularization of art and Polish culture created on emigration in 2014 he was awarded a Medal of Merit to Culture Gloria Artis.

www.janwiktorsienkiewicz.pl

internal
INDEPENDENCE

ISBN 978-83-63806-22-4

druk [printed by]: Alterstudio
skład i przygotowanie do druku [dtp]: Radosław Szydłowski

fotografie [photography]: Paweł Lawreszuk
projekt graficzny [layout and design]: Bartosz Kulesza

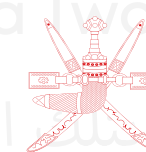
Korekta i tłumaczenie na język angielski [English translation and proofreading]: Adam Kunysz
Korekta i tłumaczenie na język arabski [Arabic translations and proofreading]: Lahab Elmoussarih

published by:
Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku

imienia Stanisława Moniuszki

Stanisław Moniuszko Podlasie Opera and Philharmonic—
European Art Centre in Białystok

patron wystawy
Sułtanat Omanu



Mecenas Opery i Filharmonii Podlaskiej

OPERA
I FILHARMONIA
PODLASKA
EUROPEJSKIE CENTRUM SZTUKI

Partner Strategiczny



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Instytucja Artystyczna Województwa Podlaskiego
Współprowadzona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Dealer BMW
Auto Fus Group Białystok



internal
INDEPENDENCE



MICHAŁ JACKOWSKI
SCULPTURE