



W grudniu 2016 roku zaprezentowałem na wystawie w galerii „Duża Scena”, mieszczącej się przy Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu cykl stworzonych przeze mnie grafik, zestawionych w pary z litografiami francuskiego artysty Honoré'a Daumiera. Koncepcja tego projektu i samej wystawy stanowiła wynik mojego zainteresowania Daumierem, którego sztuka inspirowała mnie od wielu lat. Zawsze zastanawiało mnie na ile język jego sztuki – o charakterze ironiczno-satyrycznym – mający ogromny wpływ na francuskie społeczeństwo (odbiorców), może być przeniesiony w dzisiejsze czasy i zaktualizowany. Pomysł ten był związany z szerzej widoczną tendencją występującą w sztuce, muzyce czy architekturze, polegającą na nawiązywaniu do przeszłości. Nawiązania te przybierają różne formy. Mogą to być bezpośrednie zapożyczenia, inspiracje, czy też stylizacje – np. moda na tak zwane retro. Muzyka sampluje, reprodukuje dźwięki tworząc z nich nowe formy. Podobnie jest z grafiką warsztatową, która mając w sobie potencjał repetycyjny pozwala na „korzystanie” ze świata kultury, sztuki a także pop kultury i aplikowania pewnych wzorców z twórczości własnej<sup>1</sup>. Współcześni artyści jak np. Banksy często korzystają ze znanych już i funkcjonujących w świadomości motywów zaczerpniętych z bieżącego repertuaru obrazów, odnoszących się do aktualnych wydarzeń, tradycyjnej ikonografii, czy też zwykłych przypadkowych zdjęć<sup>2</sup>. Dobrze to obrazuje jedna z grafik londyńskiego artysty, która sama w sobie stanowi metaforę rzuconej przez twórcę karykatur rękawicy w stronę publiczności. Czy ktoś ją podniesie? „Namalowany techniką olejną pastisz <<Jastrzębi nocy>> Hoppera, estetycznie zbliżony do omawianych już transformacji obrazu, dotyka kilku kluczowych kwestii. Na ulicy przed barem Banksy namalował otyłego, ubranego jedynie w szorty z wzorem flagi brytyjskiej chuligana, w jednej ręce trzymającego puszkę piwa, a drugą ręką wygrażającego siedzącym w kawiarni ludziom. Na tejże ulicy leżą dwa małe, białe, plastikowe krzesła, którymi, jak można wnioskować, dopiero co cisnął w barową szybę, zaznaczając jej materialność pajęczyną pęknięć oraz – co wśród znanych mi cytatów obrazu zdarza się bardzo rzadko – zwrócił na siebie uwagę barowych gości, a tym samym obnażył paradoksalną iluzję widocznej niewidoczności szklanej przegrody. Chuligan nie tylko widzi, ale zmusza, aby być widzianym. Trzaśnięcie krzesłem w szybę bez jej rozbijania, rysa, pęknięcie – ślad projekcji – otwiera przestrzeń dialogu, stanowi reprezentację ekranu jako miejsca spotkania z innym. Jak może odpowiedziałby Jacques Derrida w kontrze Gadamerowi: nie rozumienie, lecz zdarzenie nieporozumienia, różnicujący ślad, pozwala rozmawiać”<sup>3</sup>.

Przyglądając się opisanej tu skłonności do włączania wizualności, kojarzącej się z przeszłością w obszar twórczości własnej, autorzy prac ograniczają się w tym zabiegu do zabiegu formalnego, służącego – chciałoby się powiedzieć „niestety wyłącznie” – przywołaniu prostego skojarzenia z przeszłością. Skojarzenie to służy najczęściej oswojeniu nowego przekazu poprzez podobieństwo do tego, co znane uprzednio<sup>4</sup>. Ma ono uruchamiać pewną nutę nostalgii i wywołać na odbiorcy wrażenie. W wielu przypadkach wykorzystany przez twórców materiał, to elementy przejęte z bardzo dobrze znanych dzieł sztuki należących do światowego kanonu artystycznego. Dzięki ich przywołaniu u odbiorcy wywołane zostaje poczucie tęsknoty za wartościami (walorami), których we współczesnej artykulacji już nie ma; lub których odbiorcom brakuje. Krytyczne podejście do tego typu praktyk wynika na ogół z ich powierzchowności, żeby nie powiedzieć znaczeniowej transparentności. Są one

1. Zob. L. Lessig, Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce. Warszawa, 2009; M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak (red.), Remiks. Teorie i praktyki, Kraków 2011.
2. F. Lipiński, Hopper wirtualny: Obrazy w pamiętającym spojrzeniu, Toruń 2013, s. 464.
3. Tamże, s. 464.
4. M. P. Lanot, Deja vu and other essays, Manila 1999, s. 82 (“Visual Art or visual Rape?”).

„przeźrocyste”, w tym sensie, że nie nabudowują na przywoływane przedstawienia nowych znaczeń, tylko niewolniczo kultywują pamięć o przeszłości, która ze swojej natury nie może odpowiedzieć na potrzeby teraźniejszości. Tego typu sztuka wychowuje widza biernego i konserwatywnego<sup>5</sup>. Nie zaskakuje go, ale rozleniwia; pozostawia w wygodnej dla niego sferze poznawczego komfortu<sup>6</sup>. Banalność sytuacji wzmacnia w niektórych przypadkach również użyta technika wytworzenia – gdy dawne prace są przetwarzane za pomocą nowych mediów-technologii. Twórcy starają się nadać swoim dziełom nową płaszczyznę interpretacyjną, nowy charakter. Sam zabieg formalny często okazuje się jednak niewystarczający, aby zaktualizować przeszłość w teraźniejszości<sup>7</sup>.

Z dziełami wizualnymi powstającymi opisaną powyżej metodą jest trochę tak, jak z muzyką, która łatwiej wpada nam w ucho, gdy chodzi o zasłyszany wcześniej lub podobny do zasłyszanego utwór, a nie dzieło zupełnie nowe i nieznane. „Proszę pana, ja jestem umyśl ścisły. Mnie się podobają melodie, które już raz słyszałem. Po prostu. No... To... Poprzez... No reminiscencję. No jakże może podobać mi się piosenka, którą pierwszy raz słyszę.” („Rejs” reż. Marek Piwowski, scen. Janusz Głowacki, Marek Piwowski, Jerzy Karaszewicz).

Zawarta powyżej krytyka „zapożyczeniowego formalizmu” nie oznacza, że odnoszę się negatywnie do zapożyczeń i inspiracji. Nie wydają się one czymś niekorzystnym dla rozwoju kultury, o ile nie są one plagiatem i nie odbierają danemu dziełu jego siły. O wiele bardziej interesujące od dzieł zawierających proste, blankietowe przywołania przeszłości wydają się dzieła noszące w sobie ślady artystycznej inwencji. Z takimi dziełami mamy do czynienia, gdy wchodzi one w pewien dialog z przeszłością – gdy prace artystów współczesnych dyskutują ze znanymi dziełami, czy tworzą z nich pastisz, mający na celu nadanie mu nowej funkcji, czy wprowadzenie go w inną problematykę. Dobrym przykładem na zilustrowanie tego drugiego – inwencyjnego – typu zapożyczeń jest praca Marcela Duchampa „L.H.O.O.Q.”, w której artysta domalował Giocondzie Leonarda Da Vinci wąsy<sup>8</sup>. Wszedł on ze znanym dziełem w przewrotny dialog. Wykorzystał narosłą wokół niego legendę, aby prostym zabiegiem nabudować na nie nową treść. Skrót oznacza tyle co „ona ma ogień między nogami” i odnosi się do legendy, jakoby obraz przedstawiał autoportret samego artysty, a więc mężczyźnię, a nie kobietę<sup>9</sup>.

Opisane powyżej wartościowania strategii twórczych, wykorzystujących zapożyczenia, przekładają się bezpośrednio na opracowaną przeze mnie koncepcję dydaktycznie wykorzystywaną podczas pracy ze studentami. Staram się wskazywać im prace o dużym potencjale, którymi mogą się inspirować i poprzez ich twórcze przetworzenie wywoływać różne reakcje. Istotną w kształtowaniu się koncepcji twórczego dialogu była moja współpraca z kierownikiem IV Pracowni Grafiki, Litografii, Profesorem Stefanem Ficnerem. Opiera się ona na intensywnej wymianie myśli i nieustannym uzgadnianiu stanowisk<sup>10</sup>. Istotne jest dla mnie to, że na wielu płaszczyznach się różnimy, mamy inne spojrzenie na sztukę, ale potrafimy wypracować wiele „punktów stycznych” – będąc innymi, myślimy podobnie. Wiele też profesorowi zawdzięczam i myślę, że pewnej swobody, dystansu nauczyłem się właśnie od niego – nie tylko w procesie korekt, ale licznych rozmów, wymian myśli czy spotkań pozauczelnianych. Istotne dla tych rozmów jest różnicowanie postaw artystycznych – rozważanie tego, w czym prace różnych artystów, czy też zastosowane przez nich strategie twórcze są różne, a w czym są podobne. Doświadczenia te bezpośrednio przenosimy na proces dydaktyczny, który najczęściej polega na dyskusji i konfrontacji ze świeżymi pomysłami, które studentom mają prawo wydawać się nowatorskie czy rewolucyjne<sup>11</sup>. Jedną ze stosowanych w pracowni metod oceny jest porównanie korygowanych prac studenckich z tym, co zostało stworzone uprzednio. Podczas rozmów ze studentami przydatne okazuje się prezentowanie przez nich projektów z dziełami znanymi z historii sztuki, a także z szerszej pojętej historii kultury

5. Por. C. Kitch, *The girl on the magazine cover. The origins of visual stereotypes in American mass-media*, Michigan 2009.

6. Zob. A. Zydorowicz, *Artystyczny wirus, polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

7. Zob. C. Duro, *Theorizing Imitation in Visual Arts: Global Context*, Oxford 2015.

8. R. E. Kuenzli, F. M. Naumann, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Londyn 1996, s. 95.

9. D. Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*, Oxford 1998, s. 65.

10. Zob. P. Junod, *Counterpoints: Dialogues between music and visual arts*, Londyn 2017.

11. R. Cary, *Critical Art Pedagogy: Foundations for Postmodern Art Education*, New York/London 2011, s. 85.



wizualnej. W programie pracowni dopuszczalne jest podejmowanie przez studentów tematów kontrowersyjnych, społecznych jak i politycznych<sup>12</sup>.

Istotne miejsce w procesie nauczania ma dla mnie również odwoływanie się do intuicji. Bogactwo możliwości na początkowym etapie studiów, jak i w późniejszej karierze artystycznej daje szerokie pole dla eksperymentu, pracy w procesie czy poszukiwania nowych doświadczeń. Ucząc, korzystam z moich umiejętności oraz wiedzy aby inspirować młodych adeptów sztuki na różny sposób. Kształtowanie świadomych siebie i swoich umiejętności przyszłych absolwentów uczelni artystycznej, to proces trudny i złożony – zmusza często do autorefleksji, zachęca do rozwijania i poszerzania granic własnych możliwości. Mam pełną świadomość tego, że to nie studia, a okres przypadający bezpośrednio po nich, jest dla każdego twórcy najtrudniejszy. Absolwent opuszcza uczelnię z przekonaniem, że nabył już pewną wiedzę i potrafi z łatwością realizować swoje pomysły i idee. Gdy ja kończyłem szkołę, nie bałem się ryzykować i tworzyć tego, co czuję. Uważam, że intensywne poszukiwania nowych środków wyrazu są bliskie mojemu sposobowi myślenia oraz nabytym podczas studiów umiejętnościom. Krótco po ukończeniu studiów towarzyszyło mi przekonanie, że wiem więcej i odkrywałem w sobie silne pokłady buntu (które w pewnej mierze towarzyszą mi do dziś). Brak pokory, wynikający częściowo z nikłego doświadczenia zawodowego czy zbyt małej konfrontacji z odbiorcą, stanowił motor dla podejmowania wielu nowych wyzwań. Z czasem zrewidowałem swoją postawę. Nauczyłem się, jak wykorzystywać ową niepokorność, jako rodzaj poetyckiego środka z przekonaniem, że twórczość artystyczna powinna wywoływać emocje. Negatywne lub pozytywne – ale przede wszystkim powinny w jakiś sposób oddziaływać na osobę z nimi konfrontowaną. Zgodnie z tym punktem widzenia, brak emocji, zubożenie w odbiorze pracy jest formą porażki. Wartości tych nieustannie poszukuję w twórczości innych artystów. Zwiedzając muzea, bywając na wystawach, szukam prac bądź działań, które mnie w jakiś sposób poruszają, uruchomią jakieś spontaniczne reakcje. Kiedy się to nie udaje i gdy opuszczam galerię lub museum, nie doświadczając intensywnych przeżyć, wówczas

doświadczam swoistego rozczarowania.

Jednym z silniejszych momentów obcowania z twórczością innego artysty, który mocno zapisał się w mojej pamięci, była wystawa Honoré Daumiera. Po raz pierwszy na żywo zobaczyłem je w Musee D'Orsay w Paryżu<sup>13</sup>, a później w kolekcji Yerusalem Museum of Art<sup>14</sup>. Moją szczególną uwagę wzbudziło połączenie doskonałego warsztatu rysunkowego, wykorzystanego w technice litografii ze wspaniałym zmysłem obserwacji. Stojąc przed jego pracami uświadomiłem sobie, że podziwiam Daumiera, przede wszystkim za to, że jest jednym z ojców tak bliskiego mi w swojej formie rysunku o charakterze satyrycznym. Daumier wyrzeźbił również cykl trzydziestu sześciu karykatur, będących złośliwymi portretami współczesnych mu „celebrytów” (The Celebrities of the Juste Milieu)<sup>15</sup>. Seria ta uświadomiła mi to, jak płynne i przenikające się powinny być granice sztuki. Współcześnie satyra pojawia się w wielu mediach



12. P. L. Dooley, Freedom of Speech: Reflections in Art and Popular Culture, Denver 2017.
13. Musee D'Orsay collection
14. Yerusalem Museum of Art collection
15. The Celebrities of the Juste Milieu

artystycznych. Dla przykładu, wątki satyryczne odnaleźć można zarówno w rzeźbach Maurizio Catellana<sup>16</sup>, pracach krytycznych Zbigniewa Libery, a nawet architekturze dekonstruktywistycznej Franka Gehrego (Walt Disney Concert Hall, Los Angeles)<sup>17</sup>. Za pomocą „śmiechu” można powiedzieć o obawach, lękach, wyrazić dezaprobatę czy pokazać ludzką kondycję naszych czasów. Tak właśnie postępował Daumier w formułowanych przez siebie artystycznych wypowiedziach.

Szeroka paleta metod komentowania otaczającej rzeczywistości przez francuskiego twórcę stała u podstaw nowej idei twórczej. Zacząłem rozważać, czy można Daumiera przenieść we współczesność. Poszukując metody na realizację tego pomysłu, studiowałem charakterystyczny dla niego sposób wypowiedzi. Zastanawiałem się nad tym co by go drażniło, śmieszyło, czy powodowało jakąś reakcję (pamiętając o tym, że ten francuski rysownik był pierwszym artystą skazanym za stworzenie karykatur – sąd orzekł karę 6 miesięcy więzienia za cykl karykatur (m.in. „Gargantua”) publikowanych w magazynie „La Caricature” przedstawiających króla Ludwika Filipa). Pytaniem, które towarzyszyło mi przy pracy nad projektem było również to dotyczące możliwej współczesnej recepcji prac satyrycznych Daumiera. Ciekawiło mnie, czy dzisiejsza władza, nie lubiąca krytyki, tolerowałaby postawę Daumiera. Jeśli ten artysta w swoich czasach odnosił się do największych zmór, kompromitacji ludzi u władzy, zepsucia sądów, drobnomieszczaństwa, proletariatu, a nawet samego króla i poruszał kontrowersyjne tematy, to jak wypowiadałby się dziś? Co chciałby nam przekazać?

Ostateczna koncepcja projektu serii prac, nawiązujących do twórczości Daumiera i realizujących towarzyszące mi zamierzenie aktualizacji jego postawy twórczej; swobodnego uwspółcześnienia jego dzieł, powstała wskutek szczęśliwego przypadku.

Gdy przeglądałem internet natrafiłem na aukcję, na której oferowano do sprzedaży kilkadziesiąt litografii tego artysty. Początkowo chciałem je zaprezentować w galerii, aby przypomnieć sylwetkę inspirującego mnie mistrza karykatury. Ostatecznie jednak uznałem, że zwykła prezentacja nie wiązałaby się z faktycznym „uwspółcześnieniem”, nie tworzyłaby nowego kontekstu znaczeniowego. W ten sposób wpadłem na koncepcję nawiązania bezpośredniego dialogu twórczego z zakupionymi pracami.

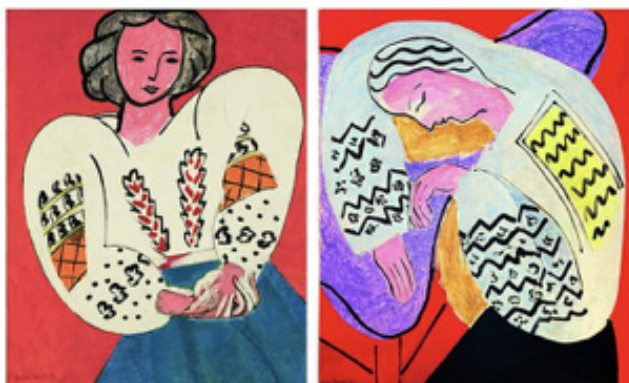
Rezultatem działań twórczych, zmierzających do przeniesienia Daumiera w naszą rzeczywistość, stał się cykl 20 grafik wykonanych techniką druku płaskiego. Każda z nich powstała

jako intencjonalna para dla jednej z posiadanych przeze mnie prac karykaturzysty. Każda z nich została następnie zestawiona z pracą Honoré Daumiera i stanowi pośrednio formę Hommage’u dla tego Artysty. Intencję tę oddaje przewrotny tytuł serii: A Honoré (à jamais) Daumier, co w potocznym tłumaczeniu można rozumieć jako „Honor dla Daumiera”. Jednocześnie tytuł ten jest swoistą grą – zabawą słowną – z imieniem artysty, Honoré<sup>19</sup>.

Do zestawiania parami prac za-inspirowała mnie również wystawa Matisse’a w Centrum Pompidou w 2012 roku pt. PAIRES ET SÉRIES<sup>20</sup>. Zaprezentowano tam prace tego francuskiego artysty w kontekście par oraz serii,

## Matisse

### Paires et séries



L'EXPOSITION | THE EXHIBITION

Centre  
Pompidou

16. Maurizio Catellana View of the exhibition KAPUTT, 2013 Taxidermied horses Edition of 3, plus 2 artist's proofs of Untitled, 2007
17. Walt Disney Concert Hall (lata budowy 1999-2003), architekt Frank Gehry
18. La Caricature > Daumier, <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-26664559.html>
19. Odniesienie do wystawy: [https://epoznan.pl/kultura-wydarzenie-68130-A\\_Honore\\_\(a\\_jamais\)\\_Daumier](https://epoznan.pl/kultura-wydarzenie-68130-A_Honore_(a_jamais)_Daumier)
20. MATISSE : PAIRES ET SÉRIES, Cécile Debray, Collectif, EAN 9782844265555

które namalował. Co ciekawe była to nowa koncepcja spojrzenia na realizacje Matisse'a i pokazała w świetny sposób jego drogę twórczą, próby i poszukiwania. Obrazy zestawione w pary stanowiły dla mnie intrygującą rozgrywkę porównawczą. Niekiedy znane mi już wcześniej prace mogłem skonfrontować z ich prototypami, które rzucały na nie nowe światło. Oglądanie tych dzieł w formie dopełniających się dyptyków długo nosiłem w sobie i zastanawiałem się, w jaki sposób mogłoby mnie to kiedyś zainspirować. W ten sposób trafiłem na grafiki Daumiera i postanowiłem przenieść je w dzisiejsze czasy. Powstała seria par „porównawczych”. Po jednej stronie był Daumier, a po drugiej stronie moja praca, stanowiąca metamorfozę jego grafiki. Tworząc duble zachowałem ten sam format pracy oraz wybrane z niej elementy, które wydały mi się najbardziej charakterystyczne. Selekcja była również motywowana faktyczną możliwością przeniesienia scen z grafik w dzisiejsze czasy. Zdecydowałem też o pozostawieniu „kredkowego” charakteru prac Daumiera i podobnie, jak artysta wydrukowałem serię grafik metodą druku płaskiego. Posłużyłem się

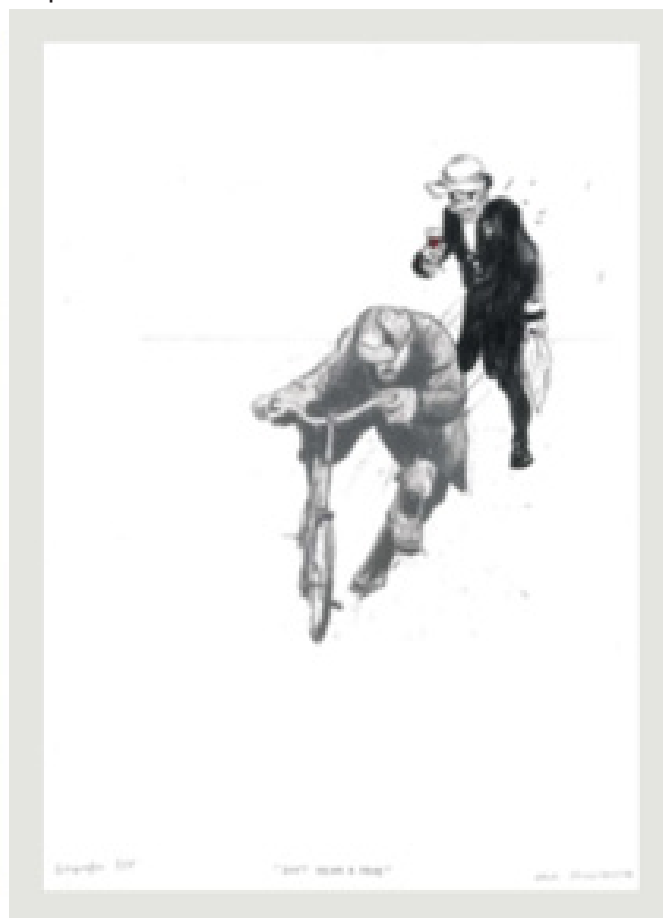




rysunkiem kredkowym, dodatkowo wzbogaciłem niekiedy prace kolorem, chcąc uwypuklić ważne dla mnie szczegóły. Chciałem osiągnąć konkretny efekt finalny – powstające prace miały w moim zamierzeniu być możliwie zbliżone do dzieł francuskiego rysownika. Efekty, środki poetyckie oraz artystyczne artykulacje zostały zapośredniczone przez moje umiejętności, oraz potrzeby koncepcyjne. W pewnym sensie o powstałej serii można powiedzieć, że stanowi ona „karykaturę karykatury”, a właściwie łączy w sobie kilka poziomów satyrycznego przetworzenia, łączy bowiem nawiązanie do konkretnych dzieł Daumiera z bezpośrednim odniesieniem do otaczającej nas współczesności.

Seria prac graficznych nawiązujących do twórczości Daumiera stanowi wyraz realizacji mojej koncepcji twórczej – silny pomysł wymaga dobrania odpowiednich środków wyrazu artystycznego. W procesie twórczym sam cel okazał się istotnym elementem kontekstowym – swoistą determinantą dla stylu i manieri twórczej. Elementy te potraktowałem zatem bardziej jako narzędzie, niż jako autorski środek wyrazu artystycznego. Innymi słowy, inspirując się Daumierem i stosowaną przez niego strategią twórczą byłem zmuszony podporządkować się jego sposobowi rysowania, stawiania kreski, akcentów czy walorów. Jedynym odstępstwem był kolor. I ten kolor pojawia się w poszczególnych pracach jako swoiste „punctum” w znaczeniu Rolanda Barthesa. Jest to element, na którym koncertuje się uwaga widza<sup>21</sup>. Kolor jest istotny dla znaczenia, które jest budowane za pomocą połączenia elementów przejętych i dodanych.

Daumier też posługiwał się kolorem. Przez całe życie malował, rzeźbił i robił grafiki. Taka postawa też jest mi bliska. Uważam, że jako artyści powinniśmy próbować, mieszać, eksperymentować, zmieniać swoje nawyki i nie być konsekwentni w kontekście jednego medium. Roman Opałka realizując swoje prace z liczbami, w pewnym momencie dodał do konceptu codzienne autoportrety fotograficzne, wzbogacone o rejestrowany głos. Jego prace malarskie zaczęły też ewoluować i zanikać stopniowo.



21. J.-M. Rabate, *Writing the Image After Roland Barthes*, Philadelphia 1997, s. 153.

Moje grafiki opierające się na twórczości Honoré Daumiera są w dużej mierze krytyczne w stosunku do naszych czasów. Odnoszą się do ludzkich postaw, do polityki, do obyczajów – lub ich braku, zaniku kultury, konsumeryzmu, chciwości, dążenia do bycia doskonałym. Czasem bazują one na absurdalnych zestawieniach różnych epok, czasem polemizują z obyczajowością tamtych czasów. Są szeroko pojętą refleksją na temat tego, co działo się kiedyś i dzieje się dziś. Pytanie, które sobie stawiałem dotyczyło tego, czy współcześnie nadal obowiązują te same schematy? Jak Daumier reagowałby na tę rzeczywistość? Czy stawiałby podobne pytania?

Problematyka, do której odnoszę się w swoich pracach - to kwestie społeczne, które mimo upływu lat zachowują swoją świeżość.

Poszukując wizualnej paraleli dla stworzonej przez francuskiego rysownika postaci, starałem się zastosować klucz zbieżności tematycznej (problem pijaństwa) oraz formalnej (sugestia stanu nietrzeźwości, wywołana przez fizyczność osoby przedstawionej). W efekcie zdecydowałem się na zestawienie figury z grafiki Daumiera z fragmentem internetowego „mema” ukazującego pijaka usiłującego wsiąść na rower. Zestawienie obu postaci, które



Litografia 214

Max Ivanovitch '22

opierało się na podobieństwie, zarówno tematu, jak i plastycznego ukształtowania osoby, dało w rezultacie rodzaj dwuetapowej historii, w której bohater Daumiera sięga po kieliszek, a w konsekwencji wprowadza się w stan uniemożliwiający prowadzenie pojazdu.

Opracowana w pracy poświęconej pijaństwu metoda zestawiania obrazów została przeze mnie rozwinięta w kolejnych grafikach z tego cyklu. Również i inne prace zostały stworzone wedle klucza zestawień – łączą w jednym przedstawieniu znane obrazy, przywołują powszechnie udostępniane motywy i noszą ślady mojej autorskiej ingerencji, której celem jest zawsze uwypuklenie określonego problemu o istotnej społecznej doniosłości.

W kolejnym zestawieniu wykorzystałem litografię Daumiera pt „Grypa”. W czasie jej

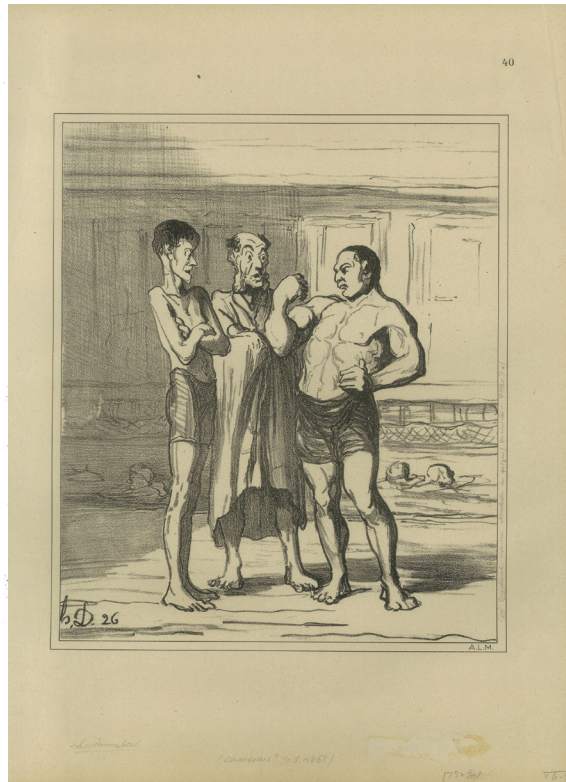
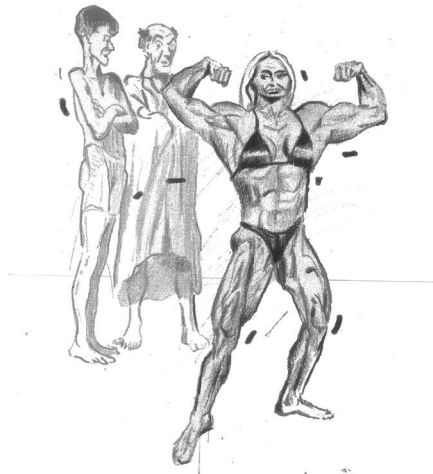




powstania w XIX wieku choroba ta była we Francji plagą i ukazane przez artystę postacie w sposób przerysowany cierpią z powodu choroby. Owo „przerysowanie” cierpienia, ukazanie go jako nadmiernego i groteskowego zainspirowało mnie do pokazania problemu bardzo aktualnego – strachu przed imigrantami, przed obcymi, przed osobami o niższym statusie społecznym. Tym razem łącznikiem pomiędzy pracą Daumiera oraz moją grafiką nie był temat, a podobieństwo sytuacyjne. Świadomie zmieniam funkcję ukazanej przez francuskiego rysownika chusteczki, która w zaprezentowanej przez niego scenie miała powstrzymać katar – w mojej interpretacji zaś, zasłania ona nos, podobnie jak szal mężczyzny w cylindrze zakrywa jego twarz, w celu ochrony przed kontaktem z powietrzem wokół żebraka. W obrazie widzimy również trzecią postać, która odwraca się i coś komentuje. Te trzy postacie zwrócone są przeciwko proszącej o jałmużnę cygance – ukazane są wobec niej w wy-

rażnej kontrze. Żebraczka jako jedyna została przedstawiona w kolorze, co służy mocniejszemu zaakcentowaniu faktu, że jest ona punktem odniesienia dla innych osób z tej sceny. Podejmując temat społecznych nierówności, wyszedłem z założenia, że wciąż zbyt mało uwagi poświęcamy ludziom żyjącym poniżej granicy ubóstwa. Ukazując taki problem, mam poczucie, że jeszcze za mało o tym mówimy. Jesteśmy obojętni, kiedy przechodzimy szybkim krokiem, wymijając „problem” na ulicy. Empatia jest w wielkim zaniku. Potrafimy dużo mówić, krytykować. Mało jest w nas potrzeb, które nie wynikałyby z materializmu i egoizmu. Tą pracą pragnę wywołać pewną refleksję i mam nadzieję, że poruszę chociaż jakąś grupę odbiorców.

Innego rodzaju strategia uwspółcześnienia pierwowzoru Daumiera została przede mnie wykorzystana w kolejnej parze prac. Strategia ta została przeze mnie oparta na zasadzie zastąpienia podobnego podobnym. Francuski rysownik przedstawił na jednej z wykonanych przez siebie grafik dwóch nieco chuderlawych mężczyzn w publicznej łaźni (sugerują to ich skąpe okrycia), podziwiających atletę. Wysportowaną męską postać zastąpiłem umięśnioną kobietę, której sylwetka wskazuje na przebycie kuracji z hormonem wzrostu. W efekcie skonfrontowałem to samo audytorium (dwóch wychudłych obserwatorów) ze znaczeniowym odpowiednikiem atlety. Istota satyrycznego przetworzenia i wzmocnionego względem pierwowzoru efektu komizmu wynika z groteskowości wstawionej figury, która reprezentuje rzeczywistość kojarzącą się ze sztucznością oraz nienaturalnością. O ile zatem u Daumiera satyryczny efekt wynikał z kontrastu, o tyle w mojej pracy wynika on z nacechowania określonych postaw społecznych. Zwykły człowiek już nie jest postacią przeciwstawną dla człowieka wysportowanego. Jest kontrą dla człowieka zmodyfikowanego fizycznie poprzez szereg zastosowanych zabiegów (kuracja hormonalna oraz trening profesjonalny).



W tej grafice, poprzez dokonane przeformułowanie, staram się dyskretnie skomentować zmianę kanonów piękna, a równocześnie zilustrować proces płciowej emancypacji. To, co pozostaje łącznikiem między oboma przedstawieniami to trwałość ludzkich słabości. Obie prace opowiadają bowiem o tym samym mechanizmie powstawania kompleksów, a także o ciągłym dążeniu człowieka do doskonalenia swojego wyglądu. Całości przekazu dopełnia w tym wypadku przewrotny tytuł, spinający klamrą wszystkie wymienione znaczenia, przy jednoczesnym zaakcentowaniu różnicy względem Daumierowego pierwowzoru. Tytuł ten – „Słaba płeć” – bazuje na stereotypowym określeniu kobiet. Dzięki temu zabiegowi przekaz zostaje uniwersalizowany, czyli przeniesiony na wyższy poziom, nadając ukazanemu kontekstowi sytuacyjnemu dodatkowe znaczenie. Oto bowiem grupa ludzi akceptująca wszelkie odmienności, z drugiej wystraszona lękliwa społeczność, bojąca się wszelkich nowości, czy zmian.

Temat społecznego lęku przed innością lub nowością został przeze mnie podjęty również w kolejnej pracy z omawianego cyklu. Tym razem przedstawienie jest pozbawione tytułu. Ukazuje ono grupę kobiet oburzonych widokiem wyłaniającej się z drugiego planu tęczy. W pracy Honoré Daumiera kobiety te były przeciwstawione nagim ciałom ukazanym na obrazach prezentowanych podczas wernisażu. Moja praca przedstawia te same panie oburzone widokiem znaku grup LGBTQ. Grafika zawiera tym samym bezpośrednie nawiązanie do Pracy Julity Wójcik<sup>22</sup> – tęczy na Placu Zbawiciela w Warszawie. Praca ta wzbudzała liczne kontrowersje w środowiskach skrajnie prawicowych, które – w akcie protestu – kilkakrotnie niszczyły instalację. Tęcza była podpalana, a w efekcie końcowym została zdemonstrowana i trwale usunięta z tego miejsca. Moja grafika komentuje „odwieczny” problem przełamywania tabu, tolerancji, otwartości i pokazuje w zestawieniu z Daumierem, że zbyt wiele na tym polu się nie zmieniło. Tolerancja, problemy akceptacji innych odmiennych postaw od swojej własnej, czy tej ogólnie przyjętej – większościowo akceptowalnej – są nadal aktualne. Mimo, że łatwiej nam mówić otwarcie o pewnych sprawach, łatwiej zmanifestować swoje poglądy w mediach społecznościowych, na Instagramie, czy Facebooku (często jednak pod postacią fałszywego avatara), nadal mamy problem z identyfikowaniem się z grupami w jakiś sposób

22. TĘCZA, Julita Wójcik <https://magazynsum.pl/teczy-julity-wojcik-zycie-po-zyciu/>



represjonowanymi, będącymi w mniejszości i trudno nam takie osoby obronić, chociażby w nagłej sytuacji w tramwaju.

Temat wykluczenia i społecznego odrzucenia kontynuuję w pracy opartej na odniesieniu do grafiki Daumiera zatytułowanej „Muchy”. Przedstawia ona małżeństwo leżące na plaży. W oryginalnej scenie widzimy sielankową atmosferę pikniku, która została zakłócona przez atak owadów. Pozorny spokój zostaje zakłócony i wywołuje w parze negatywne odczucia. W mojej realizacji wykorzystuję tę samą parę, zwracając jednak uwagę na to, że ich problemy, wynikające z ataku natrętnych much, są niczym w porównaniu z dramatem ludzi płynących na widocznej w oddali, na ostatnim planie, tratwie. Przepiętna uchodźcami może w każdej chwili zatonać. Poruszam tu pośrednio temat komfortu, w jakim żyjemy i spokoju, jaki nas tak naprawdę otacza, kiedy w tym samym czasie niektórzy muszą walczyć o przetrwanie. Symboliczna walka z muchami może przemienić się w dosłowną walkę z uchodźcami. Widzimy dookoła ogromną niechęć, wrogość, mimo ukształtowanych w kultu-



rze chrześcijańskiej wzorców humanitarnego miłosierdzia. Poruszam ten temat, by zwrócić uwagę, na ile często nasze problemy są nieistotne, a zabierają nam czas i spokój. Może warto docenić to, co nas otacza, chwile w których żyjemy, czy momenty, których doświadczamy. Nie pragnę tymi litografiami przyjmować postawy mentorskiej czy edukacyjnej. Moim pragnieniem jest skłonienie do refleksji, niekiedy przez śmiech, a innym razem śmiech przez łzy lub śmiech do łez.

Poruszenie tematów trudnych, kontrowersyjnych niesie ze sobą ogromne ryzyko. Polega ono na niepewności tego, czy przekaz będzie czytelny, czy będzie dobrze zrozumiany, czy ktoś nie poczuje się skrzywdzony, czy w jakiś sposób dotknięty. Jednak tym elementem, który pozwala rozładować napięcie i odebrać pracom siemność, jest śmiech, dowcip, satyra. I tutaj jestem niezmiernie wdzięczny Daumierowi za inspiracje, za karykatury i pokłady dystansu, który tak bardzo cechował jego realizacje.

Aby rozładować napięcie powstałe podczas oglądania silniejszych w przekazie prac na poważniejsze tematy postanowiłem zrealizować także grafiki o lżejszym charakterze, czego przykładem jest praca z mężczyzną trzymającym „selfie stick” – próbującym zrobić sobie zdjęcie z wyrzeźbionym popiersiem na postumencie. Popiersie to w pracy Daumiera odwraca się od mężczyzny. W mojej realizacji pragnie uniknąć styczności z urządzeniem, jakby zdradzając świadomość tego, że za chwilę wykonane w ten sposób zdjęcie, znajdzie się w internecie i zostanie poddane ocenie za pomocą ikonki akceptacji i emotikonów – polubień, serduszek, buziek uśmiechniętych czy rozczarowanych. Współczesnienie zostało w przypadku tego przedstawienia uzyskane dzięki dodaniu atrybutu.



Pracą, która ma na celu napiętnowanie przywar społecznych jest grafika odwołująca się do pierwowzoru Daumiera przedstawiającego dwie kobiety, modlące się do sędziego – błagające go o litość. Dokonałem jej istotnej modyfikacji. Wznoszenie modłów do pewnej „siły wyższej” wykorzystałem do ukazania kontrowersyjności wiary i religii. W mojej pracy sędziego zamieniam na „Latającego Potwora Spaghetti”<sup>22</sup>. Potwór ten został wymyślony i zarejestrowany jako przedstawiciel Kościoła o tymże imieniu w Austrii, następnie zdobył fanów i wyznawców na całym świecie. Potwór ten stanowił w intencji pomysłodawców odpowiedź na absurdy i nonsensy innych wyznań. Ładunek groteski został zatem zaczerpnięty z cytowanego motywu i wzmocniony poprzez kontekst jego prezentacji, który jest cytatem z Damiera.

Porównanie środków poetyckich i retorycznych, użytych przeze mnie w dotychczas opisanych pracach, uzmysławia wielość możliwych sytuacji. Samo nawiązanie w nich do twórczości francuskiego rysownika może pełnić różnorodną rolę (funkcję). W niektórych przypadkach połączone sceny dopełniają się, w innych wchodzą ze sobą w bezpośredni dialog, czasem nieco ze sobą konkurują, stanowią jednak zawsze pretekst do konfrontacji podobnych sytuacji z przeszłości i współczesności.



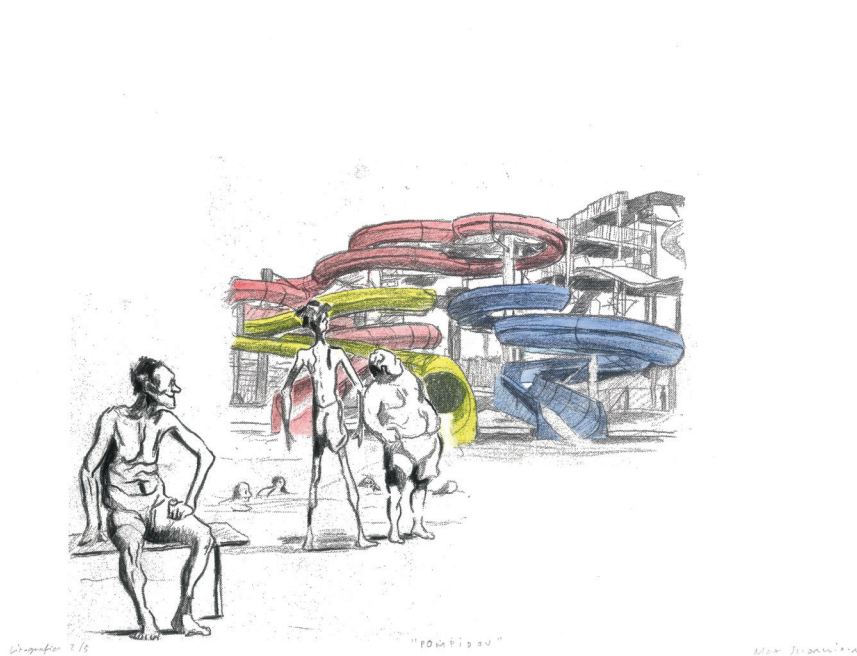
Niekiedy pierwotny kontekst jest utrzymany, a innym razem świadomie mu zaprzeczam.

W niektórych przypadkach korzystam z autorytetu przeszłości, aby napiętnować zjawiska współczesności. Tak postąpiłem zestawiając ze sobą dwie postaci związane z cyrkiem. Klaun Daumiera zdecydowanym gestem wskazuje kierunek, w którym ucieka inny klaun – symbol fast-foodowej sieci McDonalds. Zestawienie dwóch postaci stanowi zabieg, w którym Daumier pomaga mi walczyć z szeroko pojętym konsumpcjonizmem. Klaun z sieci McDonalds ucieka poza kadr w prawą stronę tak, jakby cofał się w czasie albo uciekał w „niepamięć”. To taka intencjonalna i życzeniowa próba dyskusji z tym, jaką postawę przyjęliśmy wydając nasze oszczędności na byle co i byle gdzie, byle zaspokoić podstawowe potrzeby. Ta tendencja niestety stała się powszechna do tego stopnia, że przyczyniamy się do niszczenia naszej planety, a właściwie jesteśmy odpowiedzialni za te przemiany ekologiczne, które mają miejsce na świecie.

Kontynuując ten sam wątek odwołań do kultury popularnej używam też ikony muzyki pop – Miley Cyrus w pracy zatytułowanej „Miley”. Bazując na tendencji zaspokajania najprymitywniejszych instynktów, piosenkarka wypina swoje pośladki w kierunku dominującej męskiej publiczności, przeniesionej wprost z pracy Daumiera. Mam wrażenie, że próba sprzedaży swojego talentu przy użyciu swojej nagości, obsceny stanowi zaprzeczenie artystycznej jakości. Niestety kształtuje trendy i przekłada się na liczbę sprzedanych płyt,

22. Church of The Flying Spaghetti Monster, <https://www.venganza.org>

Jednakże prowadzi do obniżenia standardów profesjonalizmu na danym polu twórczości. Sceptycznie ustosunkowuję się do nadmiernie łatwej, nie przemyślanej próby epatowania własną seksualnością – wydaje mi się to cyniczne i pozbawione głębszego sensu. Nie jestem jednak wrogiem takiej postawy, tylko z nią dyskutuję, szukając lepszych przykładów dowodzących tego, że pop kultura może być częścią kultury wyższej. Zestawienie dwóch scen w mojej grafice ma na celu uwypuklenie opisanych mechanizmów budowania scenicznego wizerunku z użyciem własnej seksualności. Dążę do osiągnięcia efektu czytelnej krytyki. Staram się również skłonić odbiorcę do pogłębionej refleksji na ten temat.



W pracy zatytułowanej „Wizyta” stworzyłem wizualną polemikę z pracą Daumiera. Zachowałem przedstawienie leżącej na łożu kobiety, ale stojącego na pierwszym planie mężczyznę-opiekuna zastąpiłem przedstawieniem mężczyzny w typie przysłowiowego „mięśniaka” – faceta który trzyma szeroko wsparte w barkach ramiona i pochyla się nad leżącą w łóżku kobietą. Sprawia on wrażenie intruza. Jego „potęga” kontrastuje z bezbronnością kobiety. Sprawia wrażenie osoby odwiedzającej, ale być może również chcącej coś zrobić przedstawionej w łóżu damie. Nie do końca to wiemy i wyczuwamy pewne napięcie powstałe w zaistniałej sytuacji. Inaczej jest u Daumiera, gdzie odwiedzająca postać opiera rękę o leżącą (chorą) i sprawia wrażenie opiekuna, kogoś kto się troszczy. Niekiedy patrząc na współczesnych mięśniaków mamy nieodpartą wrażenie, że chcą nam coś zrobić, tymczasem okazuje się, że pod warstwą mięśni kryje się łagodny charakter. Oczywiście są to nieczęste przypadki i „wizyta” przedstawiona w grafice może skończyć się dla leżącej damy bardzo nieprzyjemnie.

Cykl prac graficznych poświęconych Daumierowi to zamknięty projekt. Jest to zbiór przedstawień, który stanowi spójną całość. Opowiadają o źródłach moich artystycznych inspiracji, są wyrazem moich indywidualnych poszukiwań, stanowią podsumowanie dotychczasowych studiów nad artystycznymi dialogami, zawierają w sobie ślady myślenia krytycznego o procesie twórczym. Grafiki te nie wyrażają jednoznacznie moich poglądów, pokazują różne sposoby widzenia i niekiedy nawiązują do kultury wyższej niekiedy niższej, a innym razem je ze sobą mieszają. Na przykład w pracy zatytułowanej „Pompidou”, w której na paryskie Centrum Sztuki Współczesnej nałożyłem elementy zmieniające je aquapark. Centrum Pompidou potocznie nazywane przez Francuzów „Notre Dame des Pompes” – co nawiązuje do pomp, wody, pompierów, czyli strażaków – wpisuje się w mój pomysł również poprzez kulturowe konotacje. Postaci z grafiki Daumiera zostały przeniesione z grafiki



z łaźnią parową. Są to osoby przyglądające się obiektowi i sprawiające wrażenie zdziwionych, może nawet przygniecionych widokiem molocha. Ich reakcja przypomina częste, ambiwalentne odczucia, towarzyszące publiczności w kontakcie ze sztuką współczesną. Podjęcie tego tematu nie ma na celu przyznania im racji i wpisania się w podobne krytyczne głosy. Jest jednak wyrazem przemyśleń na ten temat. Bywa bowiem niestety również i tak, że sztuka współczesna mnie nie porusza, nie daje satysfakcji, ani od strony konceptualnej, ani od strony wizualnej. Stąd może tęsknota za Daumierem i jego sposobem przedstawiania – o tej tęsknocie, nostalgii już pisałem. W moim wypadku Daumier jest kimś, kogo mi brakuje współcześnie i tymi pracami próbowałem udowodnić, że gdyby dziś żył miałby wiele do powiedzenia.

Gdy staram się dokonać generalizującego podsumowania opisanych w niniejszym tekście doświadczeń twórczych związanych z powstaniem cyklu prac graficznych nawiązujących do twórczości Honoré Daumiera, przychodzi mi na myśl cytat z Michaela Bieruta, z książki zatytułowanej „Raz mnie widzisz, raz nie widzisz i inne eseje o designie”. Autor napisał w niej następujące słowa: „Kiedy jesteś projektantem, łatwo zapomnieć, że to co robisz, jest pod wieloma względami niesamowite. Doceniaj własny dar. Doceniaj dary innych ludzi. Szukaj lekcji wszędzie, gdzie masz szansę je znaleźć”<sup>23</sup>.

Słowa te wydają się dla mnie jasnym drogowskazem zarówno w działalności artystycznej, jak i w pracy dydaktycznej. Staram się aplikować je bezpośrednio do własnych doświadczeń. Wierzę w kulturową oraz historyczną wartość działalności twórczej, która podejmuje dialog z aktualnymi przemianami społecznymi. Sztuka taka stanowi świadectwo czasów i dla przyszłych pokoleń będzie ważnym dokumentem aktualnie istotnych zagadnień. Myślę, że dialog z Daumierem stanowił również rodzaj artystycznego manifestu na rzecz sztuki aktywnej, która nie jest jedynie „sztuką dla sztuki”, ale służy aktywizacji społecznej poprzez refleksję i dyskusję. Równoważy krytykę i prowokację używając obu środków jako narzędzi służących do komentowania istotnych wydarzeń i spraw. W swojej postawie daleki jestem jednak od bezcelowego skandalizowania czy obrażania. Inspiruje mnie jednak uczyniona przez Banksy’ego, a przywołana przeze mnie na wstępie metafora wandalą rzucającego krzesłem w szybę, której nie rozbija. Tworzy jednak poznawcze pęknięcia na jej powierzchni. Zwraca uwagę, skłania do refleksji. Stanowi wyłom w leniwym wieczorze w zwyczajnej kawiarni. Kierując się tym przesłaniem staram się stosować środki poetyckie i retoryczne z wyczuciem. Dostosowuję siłę przekazu do podejmowanego tematu.

Poprzez dialog z Daumierem chciałem również wykazać doniosłość prowadzenia dialogu na polu społecznym, bowiem brak możliwości wymiany zdań byłby zaprzeczeniem kierunku rozwoju historii idei w kulturze europejskiej<sup>24</sup>.



Maksymilian Skorwider

23. Michael Bierut, „Raz mnie widzisz, raz nie widzisz i inne eseje o dizajnie” s.137, Wydawnictwo Karakter 2018

24. E. Powers, Freedom of speech. The history of an idea, Plymouth 2011, s. 81-103.



### „A Honoré (à jamais) Daumier”

The project was presented in the Gallery Duża Scena at the University of Fine Arts in Poznań on December 1, 2016 and lasted until December 13. The curator of the exhibition was Dr. Mateusz Bieczyński. The works that I showed at the exhibition consisted of Daumier's lithographs and my own realizations, which were answers to the graphics of that French artist. All the work I did in the flat printing technique - lithography, sometimes they were monochrome prints, other times there was a color that was the complement.

The works were arranged in pairs (pictures from the exhibition page 61-65), bound in delicate wooden frames and hung at various heights, so that the viewer would be forced to watch works dynamically and that the work combined in pairs would not mix with other „duos”. The format of Daumier graphics and my lithographs was the same and amounted to 30 / 42cm or 42 / 30cm (vertical or horizontal). The projects have been interpreted in a self-report, so let me not repeat what I have already written here. The whole exhibition is a series of 34 graphics - 17 Honoré Daumiera, 17 of mine. The project was financed by the city government. A catalog for the exhibition was created, which is attached to this postdoctoral dissertation.

Below is the text for the exhibition, curator of dr Mateusz Bieczyński:

‘Yes all resemblances belong to us!’<sup>1</sup>, Charles Philipon wrote in a satirical weekly *La Caricature* of 24 November 1831, thus confirming the right of satirical cartoonists to portray the imperfections of the surrounding world, often against the official social expectations and so-called political correctness. Philipon argued that ‘a resemblance, even if perfect, is never an attack; you must not recognize it as such. . .’<sup>2</sup> Honoré Daumier, an artist and at the same time a publisher of lithographs, thus expressed his support for this new type of artistic creation. Art, which had been closed so far to social issues, opened up to them and began to play an active role in breaking up the false cognitive schemas that supported the relative social order.

Although the French caricature is rarely treated as one of the sources of the so-called critical art, from the perspective of the history of ideas, it paved the way for avant-garde trends and inaugurated the active participation of artists in political and social life in the new formula in the nineteenth century.<sup>3</sup> Today caricature is considered to belong to popular rather than high art. However, is it possible to create fresh and accurate satirical drawings meeting high cognitive expectations?

Max Skorwider's works seem to answer this question in the affirmative. Aware of the historical origins of thinking about artistic creativity as a tool of social transformation, the artist turned in his latest project to the sources of Honoré Daumier's political caricature. The exhibition entitled ‘À Honoré (à jamais) Daumier’ presents dozens of graphic works of both authors compiled in a creative dialogue. The works created by the outstanding representative of French realism in art in the first half of the nineteenth century are sometimes referred to as ‘the archives of the French society’. Max Skorwider directly addresses Daumier's works and highlights the versatility and topicality of his ideas. The exhibited works refer to aspects of contemporary culture, such as fashion and art trends, social norms and technological progress. They are a tribute to the extraordinary output of the French predecessor from before two centuries, which has not lost its potency.

1 O. Watts, *Daumier and Replacing the King's Body*, [in:] A. Wagner, R. Sherwin (red.), *Law, Culture and Visual Arts*, New York/London 2014, p. 431.

O. Watts, *Daumier and Replacing the King's Body*, [in:] A. Wagner, R. Sherwin (red.), *Law, Culture and Visual Arts*, New York/London 2014, p. 431.

3 E. Childs, *The Body Impolitic: Press Censorship and the Caricature of Honoré Daumier*, [in:] D. De la Motte, J. M. Przybylski (ed.), *Making the News: Modernity and the Mass Media in Nineteenth-Century France*, University of Massachusetts Press 1999, p. 56.

### „A Honoré (à jamais) Daumier”

Realizacja została zaprezentowana w galerii Duża Scena na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu 1 grudnia 2016 i trwała do 13 grudnia. Kuratorem wystawy był dr Mateusz Bieczyński. Na prace, które pokazałem na wystawie składały się litografie Daumiera oraz moje autorskie realizacje, będące odpowiedziami na grafiki tegoż francuskiego artysty. Wszystkie prace wykonałem w technice druku płaskiego- litografii, niekiedy były to druki monochromatyczne, innym razem pojawiał się kolor, który był dopełnieniem.

Prace były zestawiane parami (zdjęcia z wystawy strona 61-65), oprawione w delikatne drewniane ramy i powieszono na różnych wysokościach, tak by widz był bardziej zmuszony do dynamicznego oglądania prac i by prace zestawione w pary nie mieszały się z innymi „duetami”. Format grafik Daumiera jak i moich litografii był ten sam i wyniósł: 30/42cm lub 42/30cm (pion lub poziom). Realizacje zostały zinterpretowane w autoreferacie, dlatego pozwolę sobie nie powtarzać tego co już napisałem tutaj. Cała wystawa to cykl 34 grafik- 17 Honoré Daumiera, 17 moich. Projekt finansowany był ze środków urzędu miasta. Powstał katalog do wystawy, który jest załączony do niniejszej rozprawy habilitacyjnej.

Poniżej tekst do wystawy, kuratora dr Mateusza Bieczyńskiego:

„Tak, wszystkie podobieństwa należą do nas!” – napisał Charles Philipon w wydaniu magazynu *La Caricature* z 24 listopada 1831 roku, potwierdzając w ten sposób prawo satyrycznych rysowników do ukazywania często wbrew oficjalnym oczekiwaniom społecznym i tzw. poprawności politycznej, niedoskonałości otaczającego ich świata. Philipon argumentował, że „podobieństwo, nawet jeśli doskonałe, nigdy nie jest atakiem; nie można rozpatrywać go w takich kategoriach”. Artysta i jednocześnie wydawca litografii Honoré Daumiera opowiedział się w ten sposób za nowym typem twórczości artystycznej. Sztuka zamknięta wcześniej na społeczne problemy otworzyła się na nie i zaczęła pełnić aktywną rolę w rozbijaniu fałszywych schematów poznawczych, podtrzymujących względny ład społeczny.

Choć rzadko wskazuje się na francuską karykaturę jako na jedno ze źródeł tzw. sztuki krytycznej, to z perspektywy historii idei to właśnie ona w wieku XIX przecierała szlaki późniejszym nurtom awangardowym i zainaugurowała aktywne uczestnictwo artystów w życiu polityczno-społecznym w nowej formule. Dziś, gdy karykatura zaliczana jest do sztuki popularnej, nie zaś wysokiej, warto postawić pytanie o możliwość zaistnienia świeżej i trafnej satyry rysunkowej, która odpowie wyższym oczekiwaniom poznawczym.

Twórczość Maxa Skorwidera wydaje się udaną próbą udzielenia na to pytanie twierdzącej odpowiedzi. Artysta, świadomy historycznej genezy myślenia o twórczości artystycznej, jako o narzędziu społecznej przemiany zwrócił się w swoim najnowszym projekcie ku źródłom fenomenu jakim jest karykatura polityczna autorstwa Honoré Daumiera. Wystawa „À Honore (à jamais) Daumier” prezentuje kilkadziesiąt prac graficznych obu autorów zestawionych w twórczym dialogu. Dzieła, które w pierwszej połowie XIX wieku stworzył wybitny przedstawiciel realizmu francuskiego w sztuce określa się niekiedy mianem „archiwum francuskiego społeczeństwa”. Max Skorwider w swoich pracach nawiązuje bezpośrednio do dzieł Daumiera i podkreśla uniwersalność oraz aktualność rozwijanych przez niego idei. Zaprezentowane na wystawie prace odsyłają do aspektów współczesnej kultury, takich jak trendy w modzie i sztuce, normy społeczne oraz postęp technologiczny, stanowiąc hołd dla niezwyklej twórczości francuskiego poprzednika, którego przedstawienia sprzed dwóch stuleci nie straciły swojej siły oddziaływania..

1 O. Watts, *Daumier and Replacing the King's Body*, [in:] A. Wagner, R. Sherwin (red.), *Law, Culture and Visual Arts*, New York/London 2014, p. 431.

O. Watts, *Daumier and Replacing the King's Body*, [in:] A. Wagner, R. Sherwin (red.), *Law, Culture and Visual Arts*, New York/London 2014, p. 431.

3 E. Childs, *The Body Impolitic: Press Censorship and the Caricature of Honore Daumier*, [in:] D. De la Motte, J. M. Przybylski (ed.), *Making the News: Modernity and the Mass Media in Nineteenth-Century France*, University of Massachusetts Press 1999, p. 56.