WOJCIECH **GILEWICZ**

WOJCIECH **GILEWICZ**

Galeria Arsenał, Białystok, 2002

ISBN 83-86662-83-2

DOŚWIADCZENIE KONKRETU

Realistyczne malarstwo zaczyna znowu wyglądać świeżo i proponuje interesujące intelektualnie sytuacje. Najnowszy cykl prac Wojciecha Gilewicza prezentuje realizm prawdziwie radykalny, każdy z obrazów, choć całkowicie pozbawiony fabuły, oddziałuje wizualnie jak głośny, krótki trzask, po którym długo niesie się po sali przejmujący pogłos. Przywoływane malarstwem elementy realności są niemal bardziej realne niż my, którzy je oglądamy. Nie ma wątpliwości, że jest to realizm bazujący na fotografii, a jednak określenie to wydaje się w tym wypadku niewystarczające, mobilizuje do uzupełnień, kontynuowania obserwacji i refleksji. Nasuwa się, dziwnie brzmiące wobec tak realistycznego malarstwa, pytanie: co widzimy na obrazie? Oczywiście widzimy drzwi, ale w jaki sposób je widzimy? Wielkość obrazów sugeruje, że odzwierciedlają przedstawione obiekty w naturalnej skali. Nie sposób jednak bez wątpliwości przy-

znać, że mamy do czynienia z malarskimi replikami drzwi, daje się bowiem odczuć, że obrazy na płótnach przedstawiają coś niezwykle podobnego do drzwi, ale nie je właśnie. Wreszcie stwierdzamy, że przedmiotem tego malarstwa przedstawiającego są fotografie przedstawiające drzwi. Trochę jak opowiadanie w opowiadaniu, jak opowieść o szkatułkowej strukturze. Fotografia obiektu nie jest podporą dla jego realistycznego odtworzenia w malarstwie, lecz sama jest obiektem przez nie przedstawianym.

Nakładają się na siebie trzy, łudząco podobne, plany: malarstwa, fotografii i obiektu sfotografowanego. Wiemy, że fotografia inaczej rejestruje rzeczywistość niż nasze oczy. Dostrzeżenie właśnie tej różnicy pozwala rozpoznać, co przedstawiają obrazy namalowane przez Gilewicza. Nie znaczy to jednak, że ten cykl obrazów dałoby się sprowadzić do „analizy wizualnego kodu fotograficznego medium". Tu chodzi o coś mniej abstrakcyjnego, nie o laboratoryjny eksperyment. Ważniejsze jest, by widzieć w tej realizacji także zapis pewnego, złożonego z kilku etapów, doświadczenia.

Najpierw jest podróż, krążenie po obcym mieście, fotografowanie wypatrzonych detali, oglądanie wykonanych fotografii, dalsze rejestrowanie wzrokiem i kamerą otoczenia. Od tego momentu fotografie zaczynają swoje samodzielne życie, są zgromadzonymi

w trakcie podróży przedmiotami, takimi jak np. nowe okulary słoneczne, bilety komunikacji miejskiej, jakaś płyta, torba, książka. Wszystkie one mogą o czymś przypominać, odsyłać do tego, co było widziane. Niektóre warte są późniejszego oglądania, analizy, a kilka z nich – namalowania. Można by spróbować powiększyć fotografię zauważonych drzwi, trochę już zapomnianych, do ich wymiarów naturalnych. Czym by się taka fotografia różniła od perfekcyjnie namalowanego na jej podstawie obrazu? Po pierwsze, długością czasu powstawania. Ułamek sekundy wystarcza na dokonanie fotografii, na namalowanie obrazu z niej potrzeba kilku tygodni. Wszystkie detale, które mechanicznie zarejestrował fotograficzny aparat, musiały potem przejść przez świadomość i rękę autora. Jest to czas przyswajania obrazu, wpisywania go w siebie; potem będzie on także do zobaczenia dla innych. Mamy tu zatem gruntowne doświadczenie wybranego konkretu – fotografii, konkretu zaczerpniętego z własnego doświadczenia. Niekwestionowane rzemiosło malarskie jest tu właściwie zasłoną dymną, ale bez niej na tym polu trudno prowadzić grę.

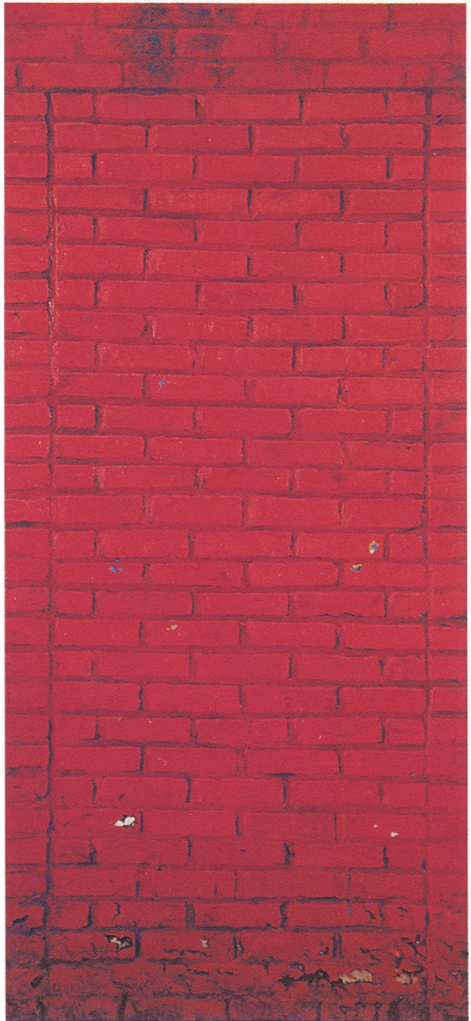
Jest jeszcze jeden ważny składnik gry proponowanej przez malarstwo Wojciecha Gilewicza. Przedmiotem swoich obrazów uczynił fotografie, a obrazom, przez nadaną im skalę i sposób ekspozycji, nadał charakter przedmiotów tkwiących „na swoich miejscach"

w salach wystawowych. Mimo nałożenia na siebie dwóch kodów reprezentacji (fotografii i malarstwa) nie przestał być widoczny kod trzeci, jakim przemawiają same drzwi. Ich wymowa – przez odizolowanie z otoczenia, w jakim tkwiły, odizolowanie, którego dokonała fotografia – to zapis nieznanych mikrozdarzeń społecznych na architektonicznych detalach. Te płaszczyzny odgradzające dwie przestrzenie jednego świata rejestrują nieustanne próby sił między aktywnym zewnętrzem a upartym trwaniem ich samych. Zakrywają coś i jednocześnie zwracają uwagę na istnienie sfery ukrytej przed okiem.

Malarski fotorealizm miał już swój czas tryumfu, był prawdziwą atrakcją artystyczną początku lat 70. (ubiegłego wieku), rozwijającą się równolegle do analitycznej sztuki mediów. Dziesięć lat później był już klasyką i można było sądzić, że wszystkie zagadnienia, których dotyczył, zostały postawione, rozwiązane i sprzedane. Dwa lata temu, czytając ponownie ukończoną w 1976 roku fascynującą książkę Ewy Kuryluk *Hiperrealizm – nowy realizm*, odniosłem wrażenie, że przedstawiony w niej nurt sztuki znów staje się potrzebny. Zyskuje aktualność i rysują się przed nim nowe perspektywy uchwycenia dzisiejszej rzeczywistości, przepełnionej autonomizującymi się przekazami medialnymi.

Grzegorz Borkowski

2000 – 2002
olej na płótnie, 244 x 112 cm
oil on canvas, 96" x 44"



2000 – 2002
olej na płótnie, fotografia, 244 x 142 cm
oil on canvas, photograph, 96" x 56"



2000 – 2002
olej na płótnie, 244 x 137 cm
oil on canvas, 96" x 54"



2002
olej na płótnie, sklejka, elementy metalowe, 212 x 92 cm
oil on canvas, plywood, metal elements, 83" x 36"



EXPERIENCE THE SOLID

Realistic painting is once again beginning to look fresh and to propose interesting intellectual situations. Recent works by Wojciech Gilewicz present a truly radical realism, where each of the paintings, although entirely devoid of a plot, has a visual impact of a loud, short, cracking sound, followed by a long echo vibrating through the gallery space. These elements of reality evoked by painting are almost more real than we are, the viewers. Despite the fact that there is no doubt that this is a realism based on photography, such definition seems insufficient in this case; it requires supplementary information and a continuation of observations and reflecting upon. A strange question in the context of such a realistic painting arises: what do we see on the picture? Of course, we see a door – but how do we see it? On the one hand, the size of the painting suggests that it reflects the subject in a one to one scale; on the other, there is no doubt that we are dealing with artistic replicas of the door as we know that what is on the canvas presents something extraordinarily similar to a door but

a door it is not. We finally conclude that the subject of this representative painting are photographs which present doors. It is a little like a story within a story, like a box-structured novel. The photograph of the object is not the basis for its realistic reconstruction in painting but it is in itself the object here presented.

Three very similar levels overlap here: that of painting, photography and the object photographed. We know that the photo records reality differently than our eyes. It is the observing of this difference that makes it possible for us to recognise what the painting presented by Gilewicz presents. It does not mean, however, that the whole series of works could be brought down to a "visual analysis of the photographic code of the medium". We are dealing here with something less abstract, not a laboratory experiment. It is more important to see in this realisation a record of a particular experience which is composed of a series of stages.

First, there is the journey, wandering through the streets of a strange town, taking pictures of the details observed, studying the photos taken, then again recording the surrounding with the bare eye and a camera lens. From this moment on the photographs begin to live lives of their own; they are items collected during the journey – like new sunglasses, bus tickets, an album, a bag or a book. All of these things

are to remind us of something, refer us to what was seen. Some are worth looking at later, analysing; some are worth being painted. We could try to enlarge the photograph of the door observed, a door which has been somewhat forgotten, to its natural size. What would be the difference between the photograph and a perfectly painted picture? First of all, it would differ as to the duration of its creation. It only takes a split second to take a photograph but it requires several weeks to paint a picture from it. All the details that were mechanically registered by the camera had to pass through the consciousness and the hand of the author. It is the time of taming the image, writing it in oneself; it will then be also available to others. We are, therefore, dealing here with a profound experience of a selected concrete matter – a photograph, which is a concrete matter taken from one's own experience. The unquestioned technical skill of the painter is really a smoke screen here. Without it, however, it would be very difficult to play the game.

There is one more important component of the game proposed by the art of Wojciech Gilewicz. He made photographs the subject of his painting and by the scale and way of exhibiting, he caused his paintings to be objects which are "in their right places" in the gallery space. Despite the overlapping of the two

Zrealizowano przy współpracy
Realized with the cooperation of





Kurator / Curator: Magdalena Godlewska-Siwerska
Zdjęcia / Photos: Dariusz Buławski
Tekst / Essay: Grzegorz Borkowski
Tłumaczenie / Translation: Ewa Kanigowska-Gedroyć
Opracowanie graficzne / Layout: Ewa Borowska
Druk / Print: Orthdruk, Białystok
Nakład / Edition: 300

© Autorzy i Galeria Arsenał, Białystok 2002

Wydawca / Publisher:
Galeria Arsenał, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
tel./fax (+48 85) 7420353, 7428560
e-mail: mail@galeria-arsenal.pl
www.galeria-arsenal.pl

Dyrektor Galerii / Gallery Director: Monika Szewczyk

Galeria jest finansowana przez Urząd Miejski w Białymstoku
The Gallery is financed by the Local Government of Białystok

G A L E R I A Arsenał

Poland, 15-222 Białystok, ul. A. Mickiewicza 2
tel./fax (0048 85) 7420353, 7428560
e-mail: mail@galeria-arsenal.pl

ISBN 83-86662-83-2