



— il. 1 W. Kaniowski, *Barry McGuire - Eye Of Destruction*, technika mieszana, 118 × 96, 1993. Fot. M. Trzeciakowski

Porozmawiajmy poważnie o powadze szyderycy

Monika Braun

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Szyderycy nigdy nie bierze się poważnie, nawet gdy jest najpoważniejszy. Porozmawiajmy poważnie o powadze szyderycy¹.

Niech znakowi przysługuje moc odsyłania do głębi sensu, niech znak da się **wymienić** na sens i niech coś służy za rękojmię tej wymiany...²

„**B**rak uzasadnienia dla antonimu szyderstwa to właśnie jeden z przejawów stanu współczesnej mitologii sztuki. Kryzys owego mitu jest racją szyderycy: sztuka utraciła powagę, więc utraciła też rację powaga w sztuce, a szyderstwo przybrało wiele imion”³ pisze literaturoznawca Przemysław Czapliński, i choć jego analiza odnosi się do współczesnej prozy polskiej, to jednak zdumiewająco celnie można by opisać tymi słowami twórczość wrocławskiego malarza Wojciecha Kaniowskiego na polu sztuk wizualnych. Stwarza on bowiem swoje obrazy na podobieństwo niewielkich historyjek i wypełnia osobliwymi werkami dziwacznych urządzeń, skrawkami gazet, tkanin i starych listów, kawałkami drewna i metalu, które równie dobrze mogą być częściami maszyn, zabawek lub mebli, a osobliwość konglomeratu, jaki tworzą, wprowadza widza szukającego doń klucza w konfuzję. Artysta jak chłopiec, w zakamarkach dziecięcego pokoju z pietyzmem przechowujący każdą śrubkę czy zepsute pióro, przez ponad cztery dekady swej pracy twórczej, rozpoczętej w 1972 r. na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk



¹ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1997, s. 160.

² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 11.

³ P. Czapliński, *Portret twórcy w czasach przetomu*, [w:] *idem, Ślady przetomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 175.

il. 2 W. Kaniowski, *Zaduszki I*, ol., pł.,
100 × 60, 1983. Fot. M. Trzeciakowski



⁴ Obecnie Wojciech Kaniowski jest profesorem na macierzystej uczelni, ma na swoim koncie udział w 47 wystawach indywidualnych i 100 zbiorowych, a jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych i państwowych w Polsce, Niemczech, Kanadzie, Francji i USA.

Plastycznych (dzisiejszej Akademii Sztuk Pięknych) we Wrocławiu, konsekwentnie kompletuje absurdalny świat⁴. Wszystko jest przecież cenne jako substancja wykluwających się tu opowieści, przetwarzanych w kolejne cykle malarskie. Są więc w uniwersum Kaniowskiego połamane krzesła, na których już nikt nie siedzi, stoły, które przestały być areną rodzinnych posiłków czy szalonych libacji, wreszcie – rzeczy, których przeznaczenia już w ogóle nie da się określić, ale za których pomocą można zbudować coś na kształt skeczu lub zabawić się w zgaduj-zgadulę.

Wyłaniają się tej z fikuśnie kształtowanej materii nie obrazy, ale zdarzenia raczej, w których tajemniczy przebieg autor wciąga patrzącego. Nie płaskie kompozycje kształtów, faktur i kolorów, ale wielowymiarowe, kuszące przestrzenie, mówiące do widza: wejdź, odkryj niedostępne terytoria zaskakujących proporcji, zbiorowiska dziwnych obiektów, ich – jeszcze wymyślniejsze – połączenia i zastosowania. I teraz już tylko wybieramy pomiędzy egzotycznym pejzażem, opuszczonym strychem, pojazdem kosmicznym, żaglowcem, na wpół zawalonym wnętrzem kamienicy, przepastną szafą, zakurzoną szufladą a głębinami egzotycznego morza. Można tu trafić na zamilkłe instrumenty muzyczne, medale, których od dawna nikt nie nosi w klepie marynarki, śpioszki dorosłych już mężczyzn, łyżeczki, na których dawno wysechł ostatni ślad herbaty, wagoniki kolejki jadącej donikąd po zdekompletowanych szynach, zasuszonego motyla, landszafcik udający pejzaż z płynącym w dal żaglowcem – a może to pejzaż prawdziwy, stylizowany tylko na landszafcik? – wszystko jest tutaj możliwe. „Jakby zamiast oczu wprawiono odwróconą lunetę, świat oddala się i wszystko, ludzie, drzewa, ulice, maleje, ale nic nie traci na wyrazistości, zagęszcza się”⁵.

Przestrzenie Kaniowskiego zaprzeczają potocznej logice czterech wymiarów. Na przemian kurczą się i ogromniają, multiplikują się, biegną w dal nieskończonej perspektywy, wysysają w swój intrygujący labirynt, w którym przeszłe miesza się z obecnym. Są domeną paradoksów. Niczym Stalker Andrieja Tarkowskiego, jestem tu konfrontowana z rzeczywistością na opak, nieobliczalną, żartującą ze mnie, niekiedy wrogą. Nigdy nie wiadomo, czy przez okno wygląda się na zewnątrz, czy zagląda do środka, czy drzwi uchylają się, aby rzucić smugę światła, ukazującą rozległą przestrzeń poza nimi, czy też by pozwolić ciekawskiemu oku na chwilę zajrzeć do schowków kryjących tajemnicę. Czy podglądam zatem, czy sama jestem podglądana? Prawa rządzące tym niezwykłym światem pozwalają obserwatorowi poruszać się swobodnie we wnętrzu niewielkiej kasetki i unaczyniają niepokojącą ciasnotę studni podwórek, dudniących echem. Gdzieś tam pojawia się człowiek, częściej – jego cień, odbicie w lustrze czy tafli wody, zarys odwróconej tyłem sylwetki. Niekiedy sam autor uważnie obserwuje własny mikrokosmos, wtopiwszy się w jego tło, utaiwszy w malutkiej fotografii, ukrywszy wśród rozmnażającej się wokół materii.

Z upływem lat jednak ten proceder intensyfikuje się: obecność twórcy w wykreowanych rzeczywistościach staje się coraz wyraźniejsza, ostatnio wręcz ostentacyjna. Kaniowski śledzi kreowane przez siebie światy już nie zza winkła, nieśmiało anonsując się jako ich groteskowy, niekiedy sentymentalny kontrapunkt, ale w wielu kompozycjach czyni siebie jawnym komentatorem, a zarazem bohaterem ukazujących zdarzeń. Stosując jeden ze starych sposobów erystycznych, udowadnia swe racje poprzez ośmieszenie innych punktów widzenia („albowiem do śmiechu ludzie są zawsze skorzy”⁶). Jest iro-



⁵ Cz. Miłosz, *Stan poetycki*, [w:] *idem*, *Poezje*, t. 3, Paryż 1982, s. 46.

⁶ A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i Ł. Konorscy, wyd. 9, Warszawa 2014, s. 84.



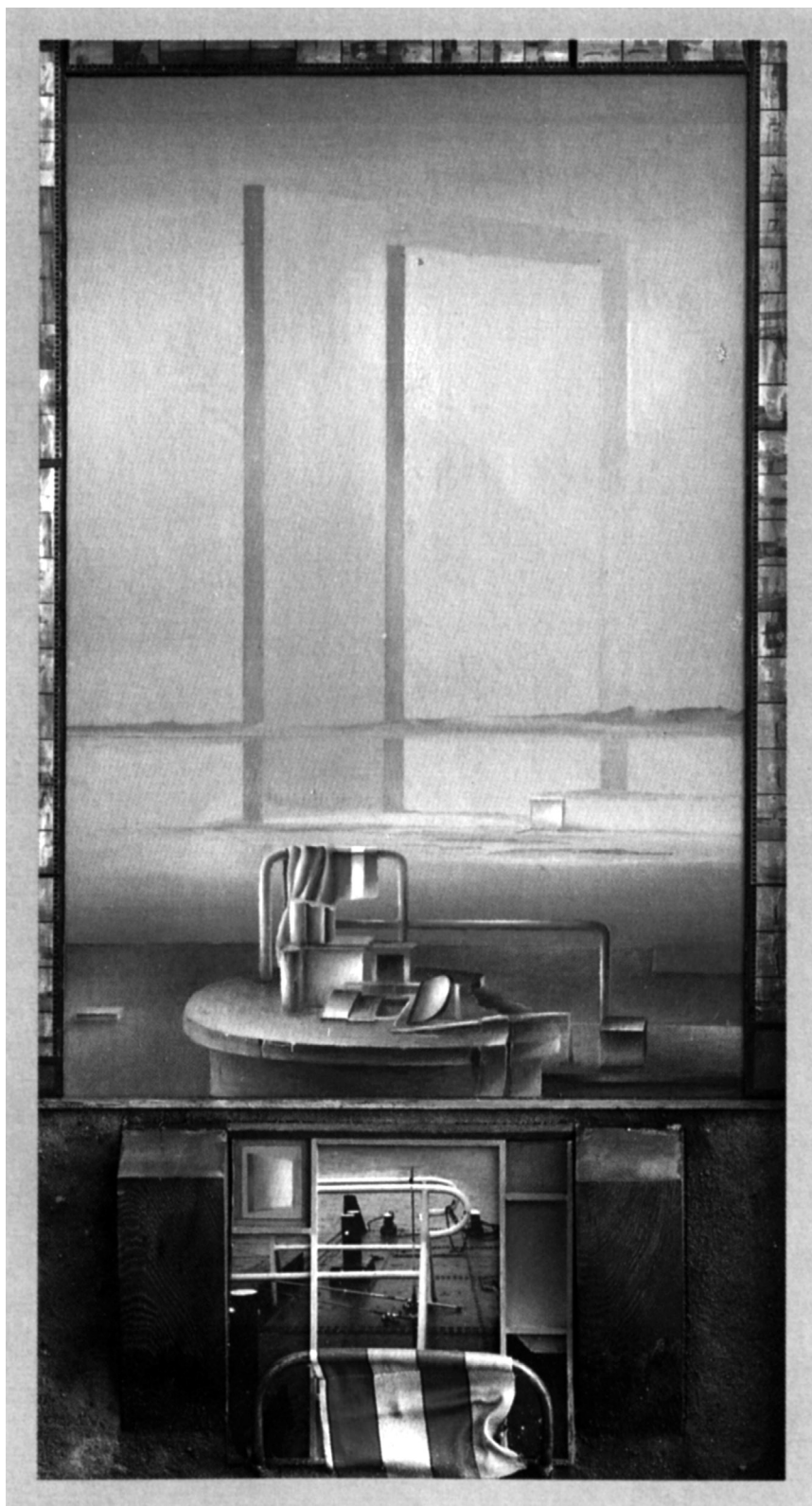
⁷ M. Braun, *Pomiędzy żywym obrazem a role-playing game, czyli „W kręgu Krzyża”*, [w:] eadem, Wojciech Kaniowski. Z cyklu „Obiekty”: „W Kręgu Krzyża”, Wrocław 2019, s. 78.

⁸ *Ibidem*.

nicznym przewodnikiem po tworzonym przez siebie gabinecie osobliwości. Można by rzec, że rozpycha się w scenograficznej gęstwinie niewielkich etiud dramatycznych, którymi są jego obrazy – prowokując odbiorcę, obśmiewając jego reakcje, podpowiadając mylne tropy, przyczajając się w „kulisach” kompozycji. Szczególnie w dwóch ostatnich cyklach – *W kręgu Krzyża* (2016) i *Made in Poland* (2018) – spotykamy go jako postać centralną wielu tematów. Podróżuje on na statkach przez siebie tworzonych (*Love Generation*), z bronią u boku obserwuje uważnie przerażającą wizję *Czarnego piątku*, w *Dwóch wieżach*, ucharakteryzowany na Osamę bin Ladena, uczestniczy w nowojorskiej katastrofie (choć nie do końca wiadomo, czy to on, bo twarz ma zakrytą arafatką, ale gra w *ja-nie-ja* wydaje się tu również elementem autokreacji), a w kompozycji *Ten ostatni* „odwraca się i nie chce więcej przyglądać się temu wszystkiemu”⁷. Czy chodzi o ostatniego człowieka na ziemi? A może o ostatni obraz, który malarz chciał powołać do istnienia?

Dwuznaczność stanowi immanentny składnik twórczości Kaniowskiego, przynależy do sztafażu wykorzystywanych przezeń środków – komunikowana bezpośrednio, a zarazem wpisana w metakomunikację jego sztuki. „Nic nie jest tutaj takie, jak się państwu zdaje” – mówi artysta. W *Tym ostatnim* „stosownie do terminalności sytuacji zachodzi słońce. W górze granat nieba zmierzającego ku nocy, nieco niżej barwne smugi wieczornej zorzy. Jest pięknie i nostalgicznie jak na obrazach Caspara Fridericha. Stojąca tyłem, samotna postać na tle nieba utkanego ze sporu pomiędzy dniem a nocą”⁸ przypomina lorda Byrona otulonego malowniczo *caban sarde* – ciemną peleryną, czyniącą niegdyś z romantyków pielgrzymów po bolesnej rzeczywistości, ich ulubionym kostiumem, pozwalającym się odgrodzić od świata fałdami sukna, a jednocześnie udrapować sylwetkę na kształt pomnika wzniesionego ku czci tych, którzy widzą i rozumieją więcej, cierpią intensywniej. Nieco podobnie, choć stale w konwencji satyrycznej, jest z Kaniowskim, który – by stać się bohaterem i *spritus movens* swoich asambłaży, odziewa się w najprzeróżniejsze kostiumy: poczynając od płaszcza i ciemnego kapelusza, podobnych do tych używanych przezeń na co dzień, poprzez barwne T-shirty, dżalabije, czapki bejsbolówki i po ciemne okulary, sprawiające wrażenie tak niezbędnych w jego *image*, kreowanym na użytek narracji artystycznej – jak niegdyś halsztuk, bez którego jego romantyczni protoplaści nie odważali się wyjść z domu.

Bo tak jak oni, twórca staje się tutaj częścią tworzywa, budulcem mitologii własnego przekazu – wyposażony także w autokreacyjne doświadczenia artystów XX w., wszelkiej maści *happenerów*, *performerów*, malarzy-ekscentryków, kreatorów mody czy dizajnerów. Sięga w tym zakresie dość dowolnie do tradycji romantycznej, modernistycznej, a nawet do koncepcji *post* (choć jego sztuka, o wyraźnej świadomości historycznej, sytuuje go w modernizmie). Uprawia rodzaj autoreklamy, traktuje autokreację jako twórczość, sam staje się



il. 3 W. Kaniowski, *The Beach Boys, All Summer Long*, ol., assemblage 121× 64, 1994.
Fot. M. Trzeciakowski



il. 4 W. Kaniowski, *Urodzony pod szczęśliwą gwiazdą*, ol., assemblage, 130 x 67, 2002. Fot. M. Koprowski

po trosze dziełem sztuki, zbudowanym zgodnie z McLuhanowskim modelem „*the medium is the message*” (a właśnie *message* – co tutaj ważne – jest Kaniowskiemu szczególnie drogi) – ale przede wszystkim wedle kantorowskiego wzorca wkracza na scenę swoich wizualnych performance’ów, by inscenizować ich działanie się i jednocześnie kreować własną w nich rolę demiurga.

Bo nie o towarzyskiej czy środowiskowej autokreacji mowa, przebierankach czy hecach, w jakich specjalizuje się wielu twórców, które zacierają granicę między dziełem a autorem. Kaniowski ów performatywny proceder czyni składnikiem swych obrazów, czy też, jeśli jednak gra w nich monodram, to poprzez filtr dzieła, ustanawiając je polem swej aktywności, ramą własnego wizerunku. Nie bezpośrednio zatem, ale w sposób zapośredniczony. Asystuje przebiegowi zdarzeń swych asamblaży, przetwarza go, sięga po nowe wątki, dyktuje użycie odpowiednich rekwizytów, a przy okazji formuje coś na kształt autoportretu, polegającego na „uchwyceniu dominującego punktu i tworzeniu spójnej całości obrazu z pomocą wyróżnienia, podkreślenia i eliminacji” – wedle idei Wilhelma Diltheya. Właściwy kostium, pominięcie zbędnych szczegółów, odpowiednie światło i kontekst. Selekcja i właściwa gradacja. „Taki portret [w tym przypadku autoportret] nie zbliża się do tego oryginału, o którym coś wie płytka fotograficzna, ale do obrazowego ujęcia w głowach tych, którzy znają oryginał, i to dokładnie. [...] W prostym przypadku portretu okazuje się więc, że sztuka mimetyczna [a sztuka Kaniowskiego niewątpliwie mieści się tym *spectrum*] nie jest odmalowaniem rzeczywistości, ale pobudzeniem do jej głębszego zrozumienia”⁹, techniką wydobywania esencji z ukazywanego fragmentu bytu.

A to właśnie wydaje się jednym z głównych celów Kaniowskiego. Rzec by można, że we wczesnych latach 70. i 80. XX w. był on wciąż artystą „przezroczystym”. Skrywał się najpierw za niejasnymi jeszcze formami, sprawiającymi wrażenie, jakby malująca je ręka pomagała narodzić się stworzeniu nieznanego gatunku, później zaś – za płaskimi pejzażami, oscylującymi w stronę hiperrealizmu, przypominającymi teatralne dioramy i malowane na płótnie dekoracje. Zarysowywały się w nich kanciaste bryły osobliwych konstrukcji, skontrastowane z wiotkimi, botanicznymi meandrami, podobnymi podwodnym zaroślom. Wszystko to trwało zanurzone w błękitnawych, zielonkawych i rudych mgłach, jakby autor nie był jeszcze pewien, co naprawdę zobaczył, a może oglądał swoje wizje przez tafelę wody. W kolejnej dekadzie przepoczwarzył się jednak w ironicznego kreatora asamblaży, mających wiele wspólnego także z ostrym komentarzem dziennikarskim czy kabaretem politycznym. W artystę, którego *raison d’être* jest mieć zdanie na temat rzeczywistości społecznej, politycznej, kulturowej i wyrażać je dobitnie, a nie tylko szukać estetycznych wrażeń czy eksperymentów. Co więcej, zdecydowanie rzeczywistość tę niejako kreować. „Kaniowski uruchamia i prezentuje teraz całą swoją pozaartystyczną wrażliwość publicystyczną, polityczną, a nawet spo-



⁹ W. Dilthey, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania*, [w:] *idem*, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac., wstęp, koment. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 282–283.



il. 5 W. Kaniowski, *Big Hit*, akryl, ol., assemblage, 144 × 84, 2011. Fot. M. Grotowski



il. 6 W. Kaniowski, Wrocław - Biskupin, ul. E. Abramowskiego, ol., assemblage, 165 × 73, 2005-2006. Fot. W. Zawadzki

łeczną [...], sięga coraz częściej do gazetowych newsów, telewizyjnych wiadomości czy forów internetowych”¹⁰.

Poza bogatą kolekcją swoich „historycznych pamiątek”, używanych już we wcześniejszych pracach, wykorzystuje mitotwórczy potencjał popkultury. Widać, że świat, w jakim przyszło mu żyć, obchodzi go nie tylko jako sala treningowa doświadczeń estetycznych. „Wydaje się, że w pełni, autentycznie twórczy są ci artyści, dla których stawką są podstawowe kwestie współczesnej egzystencji ludzkiej” – pisze Stefan Morawski¹¹ i zapewne nie myli się.

Dlatego niedopowiedziane wizje pierwszych obrazów Kaniowskiego stopniowo wyraźniej, krajobrazy pełne tajemniczych, prawie pustych dali, wypełnionych dotykającym, falującym powietrzem, którego ulotność kontrastowała z ostrością dziwnych, umieszczonych tam obiektów, transformują. Oniryczne fantazmaty przekształcają się w dosadny konkret rekwizytorni, z której artysta od początku lat 90. XX w. wydobywa coraz bardziej zaskakujące przedmioty, sam stając się aktorem swojego *theatrum*, szczególnego rodzaju dizajnerem nowej rzeczywistości, która – tak jak ją ze zdumieniem oglądał w *Operetce* Mistrz Fior – w wichrze historii ukazuje „formy dziwaczne, kształty oszalałe”¹². Kaniowski, zgodnie z etymologią słowa *design*, tworzy nowe wzory, ze starego i dobrze znanego repozytorium znaków wydobywa nieoczekiwane ich kombinacje. Sięga do remanentów po minionych wypadkach i znajduje tam skład zapasowych części, z których zawsze można wyrychtować jakąś nową wersję faktów historycznych. Co więcej, można ujawnić prawdziwy sens zdarzeń i opowieści, wydałoby się, znanych – rzucić na nie nowe światło.

Spróbujmy zatem przyjrzeć się uważniej owej rekwizytorni, dowiedzmy się skąd pochodzą jej formy i kształty. Jeśli już szukać analogii projektowych, wolno powiedzieć, że magazyn dizajnerski tej pozornie przypadkowej rupiecarni, którą Kaniowski wypełnia swoje czasem sentymentalne, kiedy indziej infernalne, a ostatnio coraz częściej groteskowe i szydercze obrazy, kształtowane po trosze – *toutes proportions gardées* – jak witryna sklepowa, katalog biblioteczny lub scena pudełkowa, zawiera trzy tworzywa. Pierwsze z nich to oczywiście natchnienie i świadomość samego artysty, który rozumie doskonale, że „dizajn to język, który ewoluuje i zmienia znaczenia tak szybko jak każdy inny. Można go używać subtelnie albo z toporną dosłownością. Tak czy inaczej jest to klucz do rozumienia tworzonych przez człowieka świata”¹³. Bo chodzi tu o specyficzne projektowanie, które uprawia Kaniowski w swoich reliefowych konstrukcjach, a nie tylko o malarstwo, którego tu zresztą niewiele. To, jaki charakter nadajemy otaczającej nas materii, w jaki sposób chcielibyśmy ją widzieć, dotykać, wahać, jak mówimy do niej i jak pragniemy, aby ona mówiła do nas, jest specyficzną metanarracją cywilizacji, a w tym przypadku – sztuki. Kaniowski kształtuje ją zarazem „subtelnie i z toporną dosłownością”, z dezynwolturą stosując obie opcje (i kilka jeszcze możliwości pośrednich) wskazywane przez Deyana Sudjica, który dizaj-



¹⁰ A. Klimczak–Dobrzaniecki, Wstęp, [w:] Wojciech Kaniowski z cyklu „Obiekty”. „Made in Poland” [kat. wystawy], Wrocław 2018.

¹¹ S. Morawski, *Sztuka jako forma samoświadomości*, [w:] *idem*, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 242.

¹² W. Gombrowicz, *Operetka*, [w:] *idem*, *Dramaty*, Kraków 1986, s. 301.

¹³ D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka – w jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puchejda, Kraków 2013, s. 58.



¹⁴ G. Dziamski, *Performatywny charakter estetyki*, „Dyskurs” 2018, nr 26, s. 37.

¹⁵ W. Kaniowski, *Od autora*, [w:] M. Braun, *Wojciech Kaniowski. Z cyklu „Obiekty”*, s. 3.

¹⁶ D. Sudjic, *op. cit.*, s. 62.

¹⁷ Zob. M. Braun, *op. cit.*

¹⁸ P. Czaplński, *op. cit.*, s. 178.

nowi poświęcił wiele lat i kilka książek, wie także, że artysta w spektrum środków wyrazu dostępnych tak sztuce wysokiej, jak i dizajnowi „nie poszukuje już swoistości doświadczenia estetycznego”, i podobnie jak komentowany przez Grzegorza Dziamskiego „Nelson Goodman widzi w nim raczej część doświadczenia poznawczego, co przywraca sztuce i estetyce funkcje epistemologiczną”. I tak jak – posługując się dalej analizą Dziamskiego – „Artur Danto zastępuje doświadczenie estetyczne interpretacją. Interpretacja wydaje się [bowiem] pojęciem właściwszym, ponieważ nie sprowadza sztuki do zmysłowej przyjemności i nie lekceważy zawartej w dziele prawdy”¹⁴.

Przywołane koncepcje pasują jak ulał do dzieł Kaniowskiego, któremu niewątpliwie o interpretację faktów i zjawisk, a także o prawdę idzie, czymkolwiek by ona nie była. Zostawmy chwilowo na boku możliwe eksplikacje owej, a przyjmijmy odautorski punkt widzenia malarza, który sam deklaruje: „Zwróciłem się ku plastycznej ilustracji ważnych wydarzeń historycznych, dotyczących głównie dziejów mojej Ojczyzny, a także wybranych zjawisk socjologicznych o zasięgu ogólnoswiatowym”¹⁵, i który w tym celu zrezygnował z malowania (w ostatnich jego pracach malowania jako takiego nie ma wcale) na rzecz podejścia majsterkowicza, komponującego swoje asamblaże jako obiekty pouczające. Wie, że „przedmioty nie istnieją w próżni: są elementami złożonej choreografii interakcji”¹⁶, i tę choreografię dla nich projektuje. Tu powinniśmy zapytać: jaki taniec wykonują jego przedmioty? Jaką historię chcą opowiedzieć?

A wszystkie kompozycje artysty, o czym już wspomniałam, są projektowane jak coś między komiksem, żywym obrazem a *role-playing game*¹⁷ – formami, w których dosłowność rzeczy i osób ma wielką siłę oddziaływania. Kaniowski wypełnia je obiektami z lamusa dziejów i pozwala im raz jeszcze odegrać rolę w konwencji *buffo*. Grają więc „przeciw patosowi i narodowemu zadęciu, przeciw śmiertelnej powadze, za którą kryje się obłuda lub pustka, przeciw oficjalności i poświęceniu dla **sprawy**, które tłumi indywidualność, przeciwko naskórkowej europeizacji, blichtrowi nowego ładu, pozorom przemiany”¹⁸.

Bo drugim tworzywem z tego dizajnerskiego magazynu jest sama materia, bohaterka sztuki Kaniowskiego. Mur, belka czy metalowa krata, ołówek czy rącznik stają się żywymi istotami. Jak gdyby ekscentryczne kompozycje artysty cudownie przemieniały martwe w żywe. Jak gdyby to przedmiotom pozwalał on oddychać, kształty ludzkie czyniąc zaledwie trzecim planem niezwyklej egzystencji swych artystycznych substancji. Owszem, są wśród nich Józef Piłsudski, Włodzimierz Lenin, Matka Boska Częstochowska czy św. Michał Archanioł i wielu innych, wszyscy jednak ukazywani skrótowo: jako posążki, odznaki czy święte obrazki. Pojawiają się tu też członkowie Ku Klux Klanu, dzieci kwiaty, ułani, maszerujące oddziały wojska, zespoły muzyczne; statystują obiekty, będące specyficznym *alter*



il. 7 W. Kaniowski, *Art Center*, akryl, ol., assemblage, 144x84, 2011. Fot. M. Grotowski



ego żywych postaci, zastąpionych przez twórcę nieożywioną materią – nosicielką znaczeń.

Jak gdyby trwał w nim zachwyty dziecka, dla którego wartość obiektów mierzy się sensem ukrytym przed okiem przeciętnych ludzi. Zgromadzone w dziełach Kaniowskiego panoptikum odpadów, okruchów i odłamków demokratycznie unieważnia różnice pomiędzy pozostałościami biedermeierowskiego fotela i szewskiego zydla, stawia znak równości między bibliofilskim wydaniem dzieł Szekspira a skrawkiem wczorajszej gazety – ujawnia hierarchię wartości odmienną od tej powszechnie przyjętej. Artysta pojawia się tu trochę jak „etnolog naszych czasów”, o którym Mircea Eliade pisze, że „rozumiał [on] wagę symbolizmu w myśli pierwotnej, przeniknął jej wewnętrzną spójność, jej śmiałość spekulatywną, jej **szlachetność**”¹⁹. Gromadzi i bada, bo pojął, iż „symbol, mit, obraz należą do substancji życia duchowego, że można je ukryć, okaleczyć, zdegradować, ale że nigdy się ich nie wykorzeni”²⁰. Tak więc to rzeczy „tańczą” choreografie Kaniowskiego i choć „**analogiczność** wpływa na to, iż za pomocą obrazu łatwiej jest odtwarzać w sensie mimetycznym rzeczywistość, a jednocześnie trudniejsze” – zdaniem Waldemara Okonia – „staje się wyjście **poza konkret**, stworzenie ekwiwalentów pojęć abstrakcyjnych”²¹, to w kompozycjach artysty wymiennosc symbolicznego i konkretnego odbywa się jak taniec właśnie. Co więcej, dzieła tego autora pokazują, że nie ma abstraktu bez wyrażającego go kawałka materii, że pojęcia, symbole i metafory karmią się w świecie fizycznym.

W warstwie dosłownej byty artystyczne Kaniowskiego to zwykle spore formaty, przez lata przyjmujące rozmaite kształty. Ostatnio, w cyklu *Obiekty*, wypełniane barwionym drukiem cyfrowym i przedmiotami. Z pietyzmem wzajemnie spajanymi, kombinowanymi, sklejanymi i kontrastowanymi na dużych prostokątach o wymiarach 108 × 74 cm (*W kręgu Krzyża*) i 104 × 64 cm (*Made in Poland*), które stają się terytorium gier znaków, zaangażowanych przez artystę. Asamblaże Kaniowskiego są mapą owego terytorium. Elementom, które artysta na niej umieszcza, „przysługuje moc odsyłania do głębi sensu”²². Prowadzą one dalej, ku nowym przestrzeniom, przez stale obecne tu, autotematyczne napięcie między destrukcją a kreacją. Ich głębia zwykle nie jest tworzona kolorem, ale wymodelowana po rzeźbiarsku trzecim wymiarem reliefu. Czyni to w efekcie obraz bardziej obiektem niż płaską kompozycją barw i faktur, bardziej sytuacją, zastryglą na moment w swej dynamice „żywym obrazem” albo fazą rozgrywki w RPG. Klatka – stop, a potem możemy spodziewać się, że maszyna dziejów ruszy dalej, gdy tylko pozwoli jej na to autor.

Zawsze jednak ekwilibrystyka materii ujawnia się w opowieści, aby animowana wyobraźnią plastyczną twórcy mogła w pełni ukazać swoje możliwości. To opowieść jest tutaj trzecim tworzywem. Zamiłowanie artysty do łączenia ze sobą różnych elementów i metod kreacji przydaje się w tym przypadku szczególnie. Ulubiony asam-

il. 8 Zdjęcie W. Kaniowskiego.
Fot. M. Grotowski



¹⁹ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 13.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 13.

²² J. Baudrillard, *loc. cit.*



²³ P. Czaplński, *op. cit.*, s. 176.

²⁴ J. Hartmann, *Heurystyka filozoficzna*, Toruń 2011, s. 122.

²⁵ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, wyd. 2, Warszawa 2009, s. 161.

blaż Kaniowskiego jest znakomitą techniką przedstawiania historii Polski i świata, zmontowanej z różnych, nie pasujących do siebie składników, rozpiętej pomiędzy wzniosłością a śmiesznością, chwałą a hańbą. Chronologicznie twórca sytuuje się ze swoimi poczynaniami wizualnymi blisko polskiej historii literatury „w czasie, gdy dojrzała ona do parodii: schematy **kiczu patriotycznego** czy naiwnych **oskarżeń totalitaryzmu** zakrzyły na tyle szybko, że już pod koniec lat osiemdziesiątych nadawały do prześmiania i przekreślenia. Nie dziw więc, że gdy czas normalizacji (tzn. lata 1983–1988) począł dobiegać końca, nastał sezon na teksty szydercze i kpiarskie”²³.

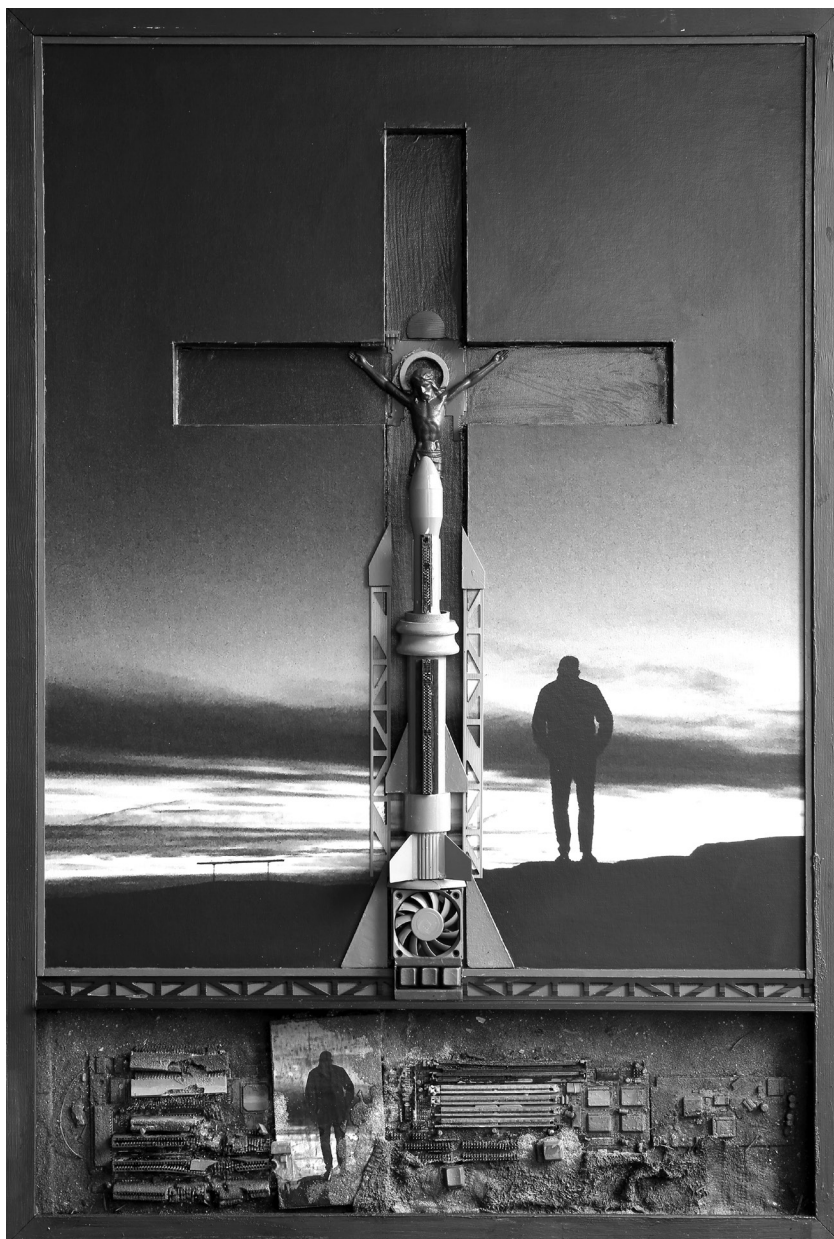
A obrazy Kaniowskiego są tekstami nie tylko w sensie tekstu kulturowego, ale po prostu kpiarskimi opowiadkami podobnymi prozie – lecz takiej, w której reguły klasycznej fabularności przestały obowiązywać. Dzieje, czyli domena nie tyle wielkich konstruktorów, ile raczej kiepskich majsterklepków – tak przynajmniej opowiadają o niej reliefy Kaniowskiego; efekt przypadkowego połączenia szlachetnych materiałów i marnych odpadków, „boże igrzysko”, podczas którego nie obowiązują jasne zasady ani logiczna taktyka. Architektura i przedmioty w asamblażach Kaniowskiego są w istocie scenografią i rekwizytornią dramatu historii powszedniej, ale opowiadanej i komentowanej bez patosu. Często operującej scenariuszem komedii.

Kaniowski jest szydercą i kpiarzem. Operuje ironią, która stanowi:

efekt refleksji heurystycznej, uprzytamniającej nam nieuchronną przypadkowość naszych wyborów – pozytywnych i negatywnych (krytycznych) – ale zarazem nieuchronność w ogóle opowiedzenia się za czymś. Ironia jest [tu] *quasi*-sceptycyzmem, który broni nas zarówno przed sceptycyzmem na serio, jak i przed naiwnością oraz niebezpiecznymi roszczeniami rozumu²⁴.

Artysta nie rości sobie też prawa do bycia prorokiem. W swoich groteskowych przeważnie kostiumach zachowuje kamienną twarz i dystans. Blisko mu do teorii ironicznej Richarda Rorty’ego, która „musi przybierać formę narracji, ponieważ nominalizm i historyzm ironisty nie pozwolą mu sądzić, że jego dzieło ustanawia relację z rzeczywistą istotą; może on jedynie ustanawiać relacje z przeszłością”²⁵.

Niekiedy sięganie do minionego jest tutaj naznaczone także odrobiną nostalgii. Można by sądzić, że twórca skupia najróżniejsze obiekty, aby ocalić je we wnętrzach budowli, które dla nich wznosi, w czeluściach konstruowanych przez siebie mebli – w tajemnych skrytkach swoich obrazów. Tak jak chce etymologia słowa „*assemblage*”, Kaniowski uprawia gromadzenie i zbieranie. Jest kolekcjonerem materii, którą jego sztuka wydobywa ze złomowiska historii, rozpad transformując w byty nowe. Jak gdyby pragnął uchronić rzeczy, magazynowane z coraz większą pasją, przed zniszczeniem i zapomnieniem w swych – zagęszczających się z upływem lat – kompozycjach. Wydaje się, że:



il. 9 W. Kaniowski, *Ten ostatni*, assemblage, 108 × 74, 2017. Fot. M. Grotowski

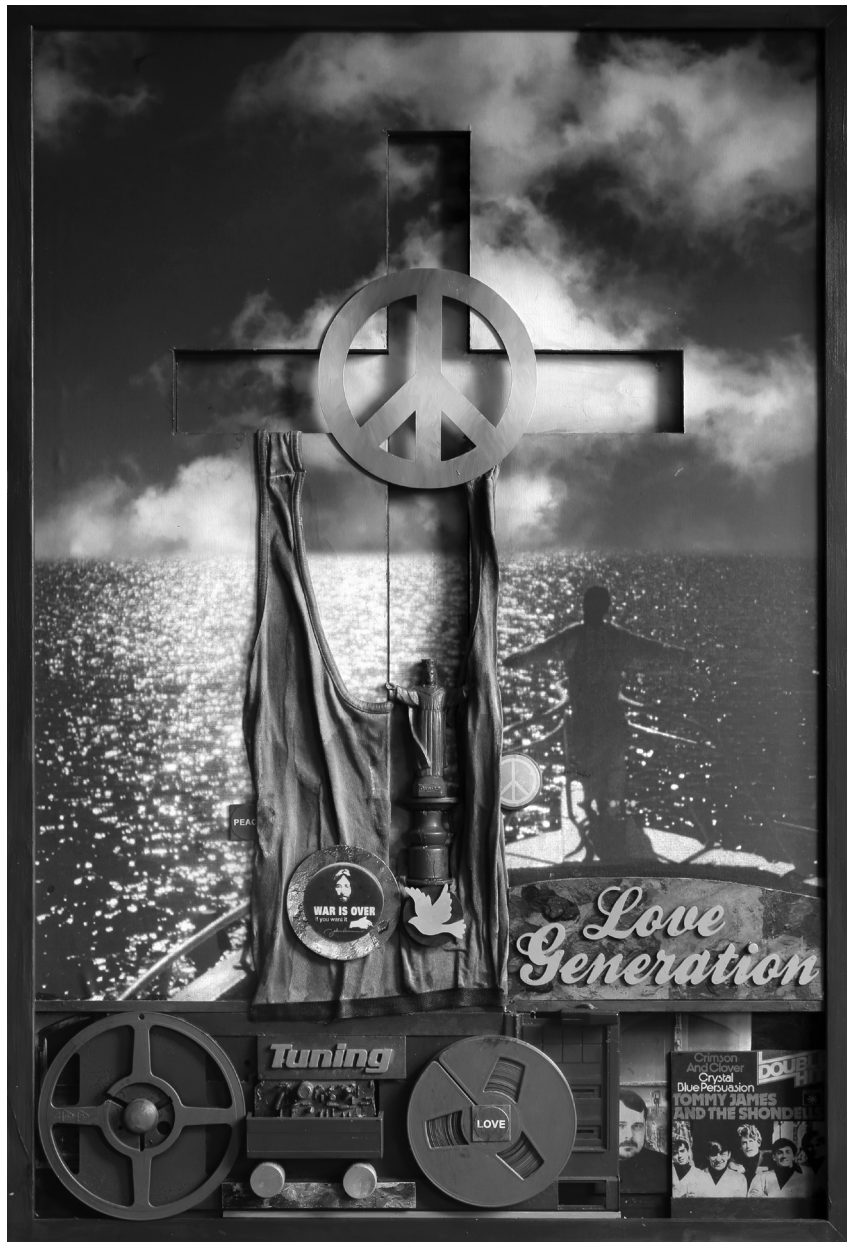
Kaniowski, patrząc na świat, widzi go jako monstrualny obiekt *ready-made*. W autorskiej przestrzeni dzieła [...] lokuje zdjęcia, dokumenty, autentyczne pamiątki ze swojej przeszłości. [...] Przenosi je do wieczności, zatapiając w żywicach i sobie znanych, własnej konstrukcji preparatach²⁶.

Obcowanie ze sztuką Kaniowskiego jest jak wędrówka przez czas i przestrzeń naszej części Europy, przez świat, w którym destrukcja i rozpad łączą się w główny nurt dziejów, gdzie właściwym modelem architektury są ruiny, a przypadek i tymczasowość stają się budow-



²⁶ P. Lewandowski-Palle, *Przedmiot, pamięć, terytorium, transcendencja. O obrazach z duszą. (Obraz powinien mieć duszę)*, [w:] Wojciech Kaniowski: obecność. 40 lat pracy twórczej, organizacyjnej i dydaktycznej 1977-2017, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, red. W. Kaniowski, Wrocław 2017, s. 183.

il. 10 W. Kaniowski, *Love Generation*,
assemblage, 108 × 74, 2016.
Fot. M. Grotowski



 ²⁷ J. Baudrillard, *loc. cit.*

niczymi nowego porządku rzeczy. Bo fragmentaryczność obiektu niesie tu zawsze szansę dopełnienia, zburzony mur kryje w sobie potencje nowych budowli, czekających na ręce i wyobraźnię przyszłych pokoleń. Przez połamane framugi lepiej widać wnętrza mieszkań, strychów i piwnic, ponad zburzonymi ścianami oko łatwiej sięga horyzontu. Znak wymienia się na sens, a „rękojmią tej wymiany”²⁷ jest osobiste doświadczenie malarza, urodzonego i wychowanego w kraju, gdzie miłość do miejsc i rzeczy zwykle bywa nieodwzajemniona. Wychowanego i uprawiającego swą twórczość w mieście, którego dzieje uległy dezintegracji. Stąd budowanie obrazów z fragmentów



il. 11 W. Kaniowski, *Patriota / Patriot*, assemblage, 104 × 64, 2018. Fot. M. Grotowski



²⁸ J. Jarzębski, *Historia zapisana w rzeczach (na podstawie prozy współczesnej)*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, wstęp H. Gosk, Warszawa 2006, s. 154.

²⁹ A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994, s. 64.

³⁰ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzucim*, Kraków 2017.

³¹ B. Nowicka, *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2015.

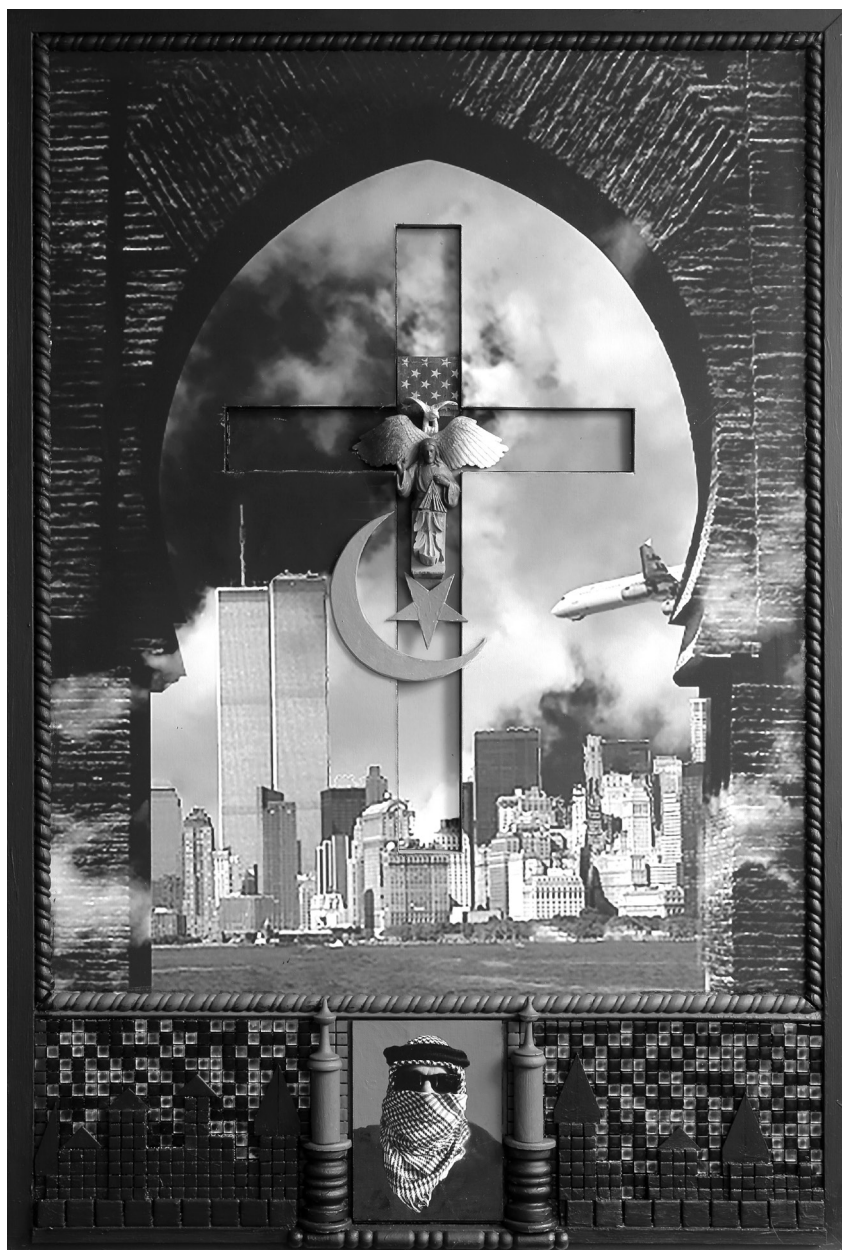
³² H-G. Gadamer, *Koniec sztuki?*, [w:] *idem, Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 1992, s. 44.

wyduje się nie tylko „pomysłem”, zabiegiem formalnym, ale działaniem autotematycznym, odzwierciedlającym niemożność odtworzenia ciągłości. Jeśli „jest więc do napisania historia rzeczy w Polsce drugiej połowy XX wieku, historia rzeczy, jeśli tak wolno powiedzieć, »realnych«”²⁸, to Kaniowski okazuje się jej współautorem, a po trosze *sui generis* etnografem, badającym je i opisującym właściwymi sobie środkami wizualnymi, analizującym otoczenie kulturowe, zarówno to aktualne, jak i – a może przede wszystkim – to minione; fenomenologiem, szukającym adekwatnej interpretacji tego, co dane. A czyniącym to zgryźliwym ostrzem dowcipu, szyderstwem, służącym uproszczeniu, odpowiedniej selekcji badanego materiału, narzędziami właściwymi karykaturze, skrótem myślowym.

Sztuka [Kaniowskiego] jest autotematyczna – malarz, powołując do istnienia własny świat, zawiera w nim opowieść o tym, w jaki sposób możliwe jest jego istnienie. Jakiego rodzaju wyborów [z] artystycznych opcji musiał dokonać, aby rzeczywistość jego sztuki była możliwa, a więc spójna i jednorodna, i w oparciu o jakie kryteria formalne wznosił językową koherencję bytu artystycznego²⁹.

W tym wypadku koherencję języka nie tylko znaków wizualnych, ale po prostu słów, którymi wiele historii Kaniowskiego można bez trudu opowiedzieć, a dokonując takiej translacji, ukazać ich duchowe i kompozycyjne pokrewieństwo z opowiadaniem czy jednoaktówkami Sławomira Mrożka, satyrycznymi powieściami Janusza Andermana czy żartami i zabawami literackimi Marka Bieńczyka. Albo z docenionymi ostatnio nagrodą Nike książkami Marcina Wichy³⁰ bądź Bronki Nowickiej³¹, których paradygmat literacki to zmienność faktur wyrazowych, alinearność kompozycji, fragmentacja i skupienie na fizycznym aspekcie rzeczywistości. Można tu też – sięgając za wschodnią granicę – odnaleźć paralele z najnowszym utworem Serhija Żadana *Internat*, skonstruowanym nieco na podobieństwo gry RPG, w której rzeczywistość staje się koszmarną pułapką.

Własny świat Kaniowskiego, oparty na ludycznym modelu kwestionowania zastanych wzorców, opowiadany wciąż od nowa, choć na różne sposoby, umacniany i rozbudowywany jak uniwersum Tolkienowskie – nieprawdziwe, a przecież na prawdziwe wyglądające – anektujące nowe, „realne” przedmioty i bohaterów, mające też miejsce dla dawnych, perpetuujących wątków i tematów (och, jakże lubimy przypominać sobie coś, co już było, i snuć to wciąż od nowa!), staje się z czasem rzeczywistością mityczną. „Mit znaczy tu tylko: to, co się opowiada, i to opowiada tak, że przemawia ono do nas tak bardzo, iż nie podobna podawać tego w wątpliwość. Mit to coś, co można opowiadać tak, że nikt nie postawi sobie nawet pytania o jego prawdziwość. Jest on prawdą łączącą wszystkich, prawdą, w której wszyscy się rozumieją”³², w przypadku Kaniowskiego latami tworzoną i przetwarzaną z substancji pamięci tej dziwnej części świata, w której przyszło



il. 12 W. Kaniowski, *Dwie wieże*, assemblage, 108 × 74, 2017. Fot. M. Grotowski

mu żyć. „I jak to się stało? Co się wtedy zdarzyło? A co było dalej?” – pytamy. Stale procesujemy porcje wiedzy o świecie, swoiste memy – „memy zaś, jako wirusy umysłu stworzone wyłącznie z informacji, muszą dostać się do umysłów, a następnie muszą być powtarzane, powtarzane i jeszcze raz powtarzane”³³.

Podobnie z tych upartych repetycji, z pytań i odpowiedzi na nie konstruuja się byty artystyczne Kaniowskiego, ocierające się o baśnie, legendy i opowieści *fantasy* czy gry komputerowe – mające obecnie często funkcje bliskie niegdysiejszym mitom³⁴. Czerpiące obficie z religii i polityki – jakże by inaczej w Polsce? – budujące swe



³³ D. C. Dennett, *Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów*, przeł. K. Bielecka, M. Miłkowski, Kraków 2017, s. 235.

³⁴ Zob. M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016.



il. 13 W. Kaniowski, *Walka o puchar / Fight for the Cup*, assemblage, 104 × 64, 2017

imaginarium w ich rekwizytorni. Ma rację Eliade, że:



³⁵ M. Eliade, *op. cit.*, s. 12.

chrześcijaństwo i komunizm – niewątpliwie każde na swój sposób i w całym odmiennym perspektywie – są soteriologiami, doktrynami zbawienia, posługują się przeto **symbolami** i **mitami** na skalę, która nie ma sobie równej w kulturze pozaeuropejskiej³⁵.

Te oto dwa przesłania, które, na dobre i na złe, wypełniają w znacznym stopniu strumień powszedniej wymiany myśli w domach, na ulicach, w urzędach, stanowią o kształcie niepowszedniej refleksji dziennikarzy, pisarzy, badaczy. Określają także narrację wizualną, którą posługuje się artysta. Przesłania ewokujące lęki i nadzieje, wymagające często specjalnych celebracji, aby dało się je znieść, oswoić.

Dlatego może wnętrza zapuszczonych podwórek Kaniowskiego, jego zrujnowanych domów i zdezelowanych mebli, jego cmentarzyska i pola bitewne, statki i budowle, morza i drogi, bezkresne dale i nieskończoności lustrzanych odbić – pulsują tajemniczym światłem. Światło: rzeczywistość zmysłowa, fizyczny wymiar bytu, a zarazem jego metafizyczność. Zjawisko, pojęcie, symbol. Tu wydobywa ono lub ukrywa określone partie sytuacji, intensyfikuje lub marginalizuje kolory i kształty. Jest używane jak reflektor w teatrze, zmienia. Może być go dużo lub mało, może biec pod określonym kątem. Bez niego chmury, otwierające lub zamykające się przed patrzącym przestrzenie, kontrasty i cienie nie byłyby tak przejmujące. Niekiedy, dzięki temu specyficznemu zabiegowi, żywość barw przywraca do istnienia zgromadzone przez autora przedmioty, jak gdyby wyłaniające się z ciemności, z niebytu. Rude ślady spalenizny, widoczne na murach, oscylują ku promiennej czerwieni i fuksji, spłowiałe niebo czy sprana firanka w oknie płyną ku błękitowi i ultramarynie, brązy zacieków i zgnilizny na ścianach i belkach rozjaśniają się w ugry, sieni i złociste żółcie. Jak w malarstwie Georges'a de La Toura, w którym ciemność zostaje zwyciężona blaskiem. Ale gdzie indziej znowu obrazy blakną, ograniczone przez artystę do szarości, sepii, burości. Sposób operowania światłem w tych kompozycjach zwraca uwagę na jego brak, zanikanie – w sensie dosłownym i filozoficznym. Niekiedy autor zdaje się mówić – za Jerzym Andrzejewskim: „Ciemności kryją ziemię”. Każę się lękać. Czasem zaciągnięte kłębam ciemnych obłoków grafitowe niebo niewiele *de facto* ma tu z nieba. I ono, i pejzaże pod nim wydają się brudne, podbarwione jakąś ohydą zielonożółtą nutą. Chmury przypominają mgły nad malarycznym oparzeliskiem. Elementy niektórych obrazów sprawiają wrażenie zanurzonych w jakichś paskudnych mgłach. Większość warstwy emocjonalnej (ale i semantycznej) obrazów Kaniowskiego jest funkcją światła właśnie. Częścią ich dramaturgii – ciągle napięcie pomiędzy odsączonym z koloru konaniem a jaskrawym pigmentem narodzin, między atrofią materii a życiem, pleniącym się wbrew śmierci.

Zmitologizowana rzeczywistość asambleży Kaniowskiego potrzebuje nie tylko światła, ale i specjalnego terytorium. Może dlatego ramy są tu szczególnego rodzaju. Konstruowane przestrzenie lub *quasi-przestrzenie*, przybierają kształty okien, drzwi czy szaf, witryn sklepowych, telewizorów, nagrobków. Często stają się czymś podobnym do sceny pudełkowej. Bywają też średniowiecznymi ołtarzami, których otwarte skrzydła ukazują miniaturowy, ale pełny świat istot i przedmiotów. Są czymś pomiędzy skomplikowanym rusztowaniem, na którym Kaniowski montuje swoje performansy, estradą, a niekiedy kinem czy *peep show* – w zależności od tego, czy prezentowana scena ciąży bardziej ku czarnej komedii, kabaretowi, horrorowi czy tragedii. Bez względu na gatunek zawsze jednak chodzi o teatralizację, podglądanie, demonstrowanie, wkraczanie w rejony zakazane, tajemnicze, często podejrzane. Ramy intensyfikują wrażenie, że odsłania się przed nami rzeczywistość niezwykła, zaskakująca; fragment rytuału, do którego na specjalnych prawach zostaliśmy dopuszczeni przez artystę-demiurga.

Patrzę. Nie mogę oderwać oczu. Ale kiedy nadejdzie pora, Wojciech Kaniowski zbuduje następną ramę, uruchomi ekran, postawi stelę albo mównicę, skonstruuje żaglowiec, otworzy kolejne skrzydła ołtarza, przez które przejdę jak przez portal do innego wymiaru – a twórca pozwoli mi eksplorować dalsze, niezbadane jeszcze terytoria. Świadom, że współczesne „szyderstwo przybrało wiele imion”, odziany w nowy, stosowny do sytuacji kostium, na moment zdejmie ciemne okulary, mrugnie okiem i zabierze mnie w *Podróż dalekie i bliskie*³⁶ – poprzez kolejne asambleże z cyklu *Obiekty*, nad którymi wciąż pracuje.

Słowa kluczowe

malarstwo, asamblaż, narracja, autokreacja, mitologia sztuki

Keywords

painting, assemblage, narration, auto-creation, art mythology

References

1. **Baudrillard Jean**, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
2. **Czapliński Przemysław**, *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997.
3. **Dennett Daniel C.**, *Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów*, przeł. K. Bielecka, M. Miłkowski, Kraków 2017.
4. **Dilthey Wilhelm**, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982.
5. **Eliade Mircea**, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.
6. **Gadamer Hans-Georg**, *Koniec sztuki?*, [w:] *idem, Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 1992.

7. **Jarzębski Jerzy**, *Historia zapisana w rzeczach (na podstawie prozy współczesnej)*, [w:], [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości: rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, wstęp H. Gosk, Warszawa 2006.
8. **Hartmann Jan**, *Heurystyka filozoficzna*, Toruń 2011.
9. **Jamroziakowa Anna**, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994.
10. **Klik Marcin**, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*. Warszawa 2016.
11. **Morawski Stefan**, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
12. **Sudjic Deyan**, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka – w jaki sposób przedmioty nas wwodzą?*, przeł. A. Puchejda, Kraków 2013.
13. **Okoń Waldemar**, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.
14. **Rorty Richard**, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009.

PhD Monika Braun, m_braun@wp.pl Actress, culturologist, academic teacher, trainer of professional communication, writer. Just before the entrance exam she gave up her application to the Academy of Fine Arts and graduated from the Faculty of Acting of the AST National Academy of Theatre Arts in Wrocław. She defended her PhD thesis in humanities, in the field of cultural studies at the Adam Mickiewicz University in Poznań, “Wykorzystanie technik aktorskich w treningach społecznych” (The use of acting techniques in social training). Although she currently does not play, she uses theatrical techniques to teach others. Although she does not create visual arts, she writes about them. In each of her few professions all the others are useful. She works, among others, at the Academy of Fine Arts in Wrocław, the Institute of Journalism and Social Communication at the University of Wrocław and the SWPS University in Wrocław. She teaches techniques of presentation and public speeches. In this field, she also conducts trainings for companies and individuals (banks, media corporations, law firms, insurance companies, etc.). She published: *Gry codzienne i pozacodzienne... O komunikacyjnych aspektach aktorstwa* (Everyday and extra-day games... About communicative aspects of acting, 2012), *Wrocław – Jerozolima – Wrocław* (2014; short stories, together with the painter Lev Stern), *Mona. Opowieść o życiu malarki* (Mona. A story about the life of a painter) (biography of Mira Żelechower-Aleksyjn), numerous articles on theatre and visual arts and texts for exhibition catalogues.



¹¹ **Ein Lied in Farben**, „Morgen-Post” 1875, nr z 23 III, s. 2.

¹² **J. Brandt**, list do W. Szymanowskiego, z 3 VII 1878. Biblioteka Jagiellońska, sygn. 6712, k. 14.

¹³ **S. Duchńska**, *Z wystawy paryskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1878, nr 3, s. 120. Opis Duchńskiej jest również niedokładny (por. przyp. 7).

Summary

MONIKA BRAUN (Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu) / Let's talk seriously about the seriousness of the scoffer

Wojciech Kaniowski is a creator of ironic assemblages, which have much in common with severe journalistic commentary or cabaret; a creator whose *raison d'être* is to have an opinion on social, political and cultural reality and to express it emphatically, often mockingly, not only to look for sensations or aesthetic experiments. For over four decades of his creative work, started in 1972 at the Faculty of Painting, Graphic Arts and Sculpture of the State Higher School of Fine Arts (today's Academy of Fine Arts) in Wrocław, the artist has been creating paintings similar to small stories and filling them with peculiar pieces of strange devices, scraps of newspapers, fabrics and old letters, pieces of wood and metal, which may well be parts of machines, toys or furniture. The peculiarity of this conglomerate leads the viewer, looking for a key to it, into confusion. In his visual narratives, Kaniowski uses the contemporary literary paradigm: the changeability of expressive textures, alinear composition, fragmentation and focus on the physical aspect of reality. Equipped with the experience of 20th-century artists – happeners, performers, eccentric painters, or designers – he treats self-creation as a work of art. He himself becomes a work of art, built according to Marshall McLuhan's "The medium is the message" formula, but above all, according to Tadeusz Kantor's model, he enters the stage of his visual performances in order to stage their happening and at the same time build his own role as a master of ceremony. In this respect, he reaches quite freely to the Romantic tradition, modernist tradition, and even to the concept of "post-" (although his art, with a clear historical consciousness, places him in modernism). As a protagonist and *spritus movens* of his assemblages, he dresses in a variety of costumes, ranging from a coat and a dark hat, similar to the ones he uses every day, to colourful T-shirts, gallabiyas, baseball caps and dark glasses. The latter seems so necessary in his image generated for artistic narration as the stock tie was once, without which the romantic ancestors of the painter did not dare to leave home. The artist's compositions are designed as something between a comics, a living image and a role-playing game, i.e. forms in which the literalness of things and people has a great power of impact. Kaniowski fills them with objects from the past and allows them to play a role in the *buffo* convention once again. And all this within frames constructed spatially or quasi-spatially. They take on the shape of windows, doors or wardrobes, shop windows, TV screens or tombstones. They often become something similar to a box scene, and sometimes they are also medieval altars, whose open wings show a miniature but full world of beings and objects. They intensify the impression that an extraordinary, surprising reality reveals itself in front of us, a fragment of a ritual to which we have been allowed with special rights by a demiurgeon artist.