

Filip

Rybkowski

Teoria obłoków

Teoria obłoków

Indywidualna wystawa Filipa Rybkowskiego za punkt wyjścia bierze I wojnę światową i pozycjonującą się wobec niej figurę artysty. Rybkowskiego interesują przede wszystkim kulturowe i artystyczne konsekwencje konfliktu z początku XX wieku oraz ich długie trwanie: fragmentaryzacja, rozczłonkowanie i defamiliaryzacja ciała oraz doświadczenia rzeczywistości historycznej i społecznej, nowoczesne kryzysy reprezentacji oraz męskości, jak również powojenne powroty do porządku znaczone narodzinami faszyzmu.

Rybkowski w charakterystyczny dla swojej twórczości sposób przywołuje i re/dekonstruuje klasyczne prace i modernistyczne oraz awangardowe sytuacje wystawiennicze, odtwarzając i przetwarzając lękowe doświadczenia nowoczesnego podmiotu. Prowadząc metamodernistyczny dialog z innymi Marcellem Duchampem, Marsdenem Hartleyem, Claude'em Monetem, Władysławem Strzemińskim i Witkacym, konstruuje serię estetycznych przemieszczeń i czasowych translokacji. Za ich pomocą skupia uwagę odbiorców tyleż na powojennej rzeczywistości sprzed 100 lat, ile na latach 20. XXI wieku, w których wszyscy, chcąc nie chcąc, żyjemy.

Tytuł wystawy jest trawestacją tytułu książki Huberta Damischa *Teoria /obłoku/*. Obłoki są kluczową kategorią strukturyzującą narrację wystawy. Rybkowskiego interesuje zarówno zapożyczona od Damischa figura obłoku symbolizująca inność i wprowadzająca niejednoznaczność w obręb reprezentacji artystycznej, jak również rozmaite obrazy obłoków, które kilkakrotnie przywoływane są na wystawie. W końcu obłok rozumiany jako chmura obrazów jest poręczną metaforą, za pomocą której można adekwatnie opisać zbiór rozmaitych składających się na wystawę dzieł, jak i strukturę prac artysty.



Sala 1

W pierwszej sali składającej się na *Teorię obłoków* prezentowane są głównie wcześniejsze prace Filipa Rybkowskiego, wybrane na potrzeby wystawy z obszernego portfolio artysty i częściowo prezentowane już na innych ekspozycjach. Ich wybór dobrze ukazuje bogactwo mediów, technik i strategii artystycznych, którymi artysta posługuje się w swojej twórczości, jak również zakres podejmowanych przez niego tematów i zagadnień. Inter- i multimedialność jego twórczości doskonale uwiadacznia się w takich wykorzystujących między innymi malarstwo, rysunek, fotografię, przedmioty znalezione i rzeźbę pracach jak *Wielka bitwa białych gołębic o ostatnią gałązkę oliwną* (2023) czy dyptyk *Double Trouble* (2023). Prace te są także znakomitym przykładem stosowanej przez artystę poetyki fragmentu i palimpsestu oraz wszechobecnych w jego twórczości cytatów i interwizualnych gier, jakie prowadzi z odbiorcami. Konstytutywne dla Rybkowskiego gesty, takie jak re- i dekonstrukcje, przywracanie, odtwarzanie oraz konserwacja fragmentu, ruiny, reliktu, można zauważyć między innymi w pracy *Camouflage of Divisions (Lions)* z 2024 roku oraz w monumentalnej i centralnej dla pierwszej sali ekspozycji pracy *Kiedyś tu była sala balowa* (2025). Prace te, jak również dwa *Studia postawy* (2023), egzemplifikują nurtujący artystę problem wpisanego w historię i polityki biowładzy ciała, podlegającego ciągłym pomiarom, porównaniom i kontekstualizacjom, jak również procesom przemieszczenia, rozczłonkowania i dekompozycji.

Kiedyś tu była sala balowa 2025

Złożona z rozmaitych, niepasujących do siebie fragmentów – pochodzących z różnych porządków i miejsc podłóg i posadzek – praca *Kiedyś tu była sala balowa* pierwotnie powstała z myślą o indywidualnej wystawie pod tym samym tytułem w Trafo Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Pochodzący ze Szczecina artysta niejednokrotnie w swojej twórczości zajmował się skomplikowaną historią, kulturą i topografią miasta, jak również jego niejednoznacznym i liminalnym statusem na powojennej mapie Europy Środkowej i Polski, w której granicach niemiecki Stettin znalazł się po II wojnie światowej, w 1945 roku. *Kiedyś tu była sala balowa* sytuuje się – jak samo miasto – na styku dwóch porządków: metonimicznego i metaforycznego. Fizyczne szczątki rzeczywistego Stettina mieszają się tu bowiem z alegorią, jaką miasto stało się za sprawą słynnej – symbolicznie będącej początkiem zimnej wojny – wypowiedzi Winstona Churchilla z 1946 roku, w której zafunkcjonowało jako miejsce, gdzie rozpoczyna się żelazna kurtyna.

Tytułowa sala balowa istniała naprawdę. Artysta nawiązuje do zbudowanej pod koniec XIX wieku w Lesie Arkońskim na ówczesnych przedmieściach Szczecina leśniczówki mieszczącej restaurację; popularne od przełomu wieków do II wojny światowej miejsce rozrywki szczecinian, gdzie urządzano huczne przyjęcia i potańcówki. Forsthaus Eckerberg – pod taką bowiem nazwą miejsce funkcjonowało w przedwojennym Stettinie – po wojnie popadło w ruinę; z czasem pozostałości tej dawnej „sali balowej” rozebrano. Wojny, konflikty, podziały, przepisywanie nazw i kreślenie map, jak również nostalgia, fascynacja historią połączona z jej wyparciem, resztki i gruzy zamieniające się w pomniki i zabytki, kreacja, rekonstrukcja i falsyfikacja, prawda i zmyślenie – to elementy konstytutywne zarówno dla miasta, jak i tematyzującej jego XX-wieczną historię pracy. Na zatopionym w żywicy niczym w formalinie parkiecie artysta namalował kroki taneczne. Stają się one raczej nie zapisem tańca, lecz pełną potknięć i konfliktu choreografią dotyczących Stettin / Szczecin przymusowych XX-wiecznych przemieszczeń ludności i migracji. Do ich namalowania artysta wykorzystał *Diagramy taneczne* Andy'ego Warhola

z początku lat 60., które powstały na podstawie opublikowanego w szczycie zimnej wojny amerykańskiego podręcznika tańca zatytułowanego *The Easy Way to Good Dancing* (1956).

Horizon Blue

2025

Praca jest aranżacją przestrzeni in situ. Składa się z malowanego w 1934 roku temperą na tekturze *Pejzażu morskigo* Władysława Strzemińskiego oraz zaprojektowanej przez Rybkowskiego i zbudowanej na potrzeby wystawy ściany, na której umieszczony został obraz autora *Teorii widzenia*. Praca Rybkowskiego to przestrzeń zaprojektowana przez artystę dla prezentacji dzieła innego artysty. Rybkowski przywołuje tym samym inną, paradygmatyczną przestrzeń tego rodzaju: Łódzką Salę Neoplastyczną (1948), przeznaczoną przez Strzemińskiego na dzieła innych awangardowych twórców. *Pejzaż morski*, dla którego zaprojektowana została ściana, jest jedną z kilkunastu prac Strzemińskiego z lat 30., w których artysta zajmował się tym tematem. Andrzej Turowski nazywał te prace pejzażami biomorficznymi i pisał o nich w następujący sposób: „W *Pejzażach morskich* nieskończona przestrzeń błękitu nieba i wody, podtrzymywana poziomą dyspozycją obrazu podkreślającą nieoznaczoną linię horyzontu, była tłem dla transparentnych, białych i granatowych plam oraz miękkich linii. Przypominały one płynące w różnych warstwach i konfiguracjach chmury i obłoki”¹. Chmury i obłoki, jakie na pejzażu Strzemińskiego widział Turowski, Rybkowski umieścił na ścianie pomalowanej farbą o kolorze błękitu horyzontu, tytułowym horizon blue. W ten sposób obłoki namalowane przez Strzemińskiego znalazły się na niebie namalowanym przez Rybkowskiego. „Bleu horizon” jako nazwa konkretnego koloru funkcjonowała wprowadzie we

1 A. Turowski, *Radykalne oko. O Witkacym, Kobro, Strzemińskim, Themersonach, Żarnowerównie i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój. Fragmenty awangardowego dyskursu*, t. 2: Żołnierze, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, słowo/obraz terytoria, Warszawa – Gdańsk 2023, s. 296.

francuskojęzycznym świecie mody jeszcze pod koniec XIX wieku, popularność zyskała jednak w okresie I wojny światowej, kiedy błękit horyzontu stał się podstawowym kolorem mundurów armii francuskiej. Przyczyna zmiany w wojsku była pragmatyczna: piechota w przedwojennych – niebiesko-czerwonych mundurach – była zbyt łatwym celem dla niemieckiej artylerii i snajperów. Wraz z wprowadzeniem nowego koloru umundurowania sylwetki żołnierzy wybiegających z okopów do frontalnego ataku na bagnety dosłownie zlewały się z błękitem horyzontu, nieba i obłoków. Strzeмиński, były żołnierz, uczestnik i ofiara walk na froncie wschodnim, zapewne pamiętał o tym, malując swoje pejzaże biomorficzne, złożone z obłoków i – w takim odczytaniu – martwych ciał swoich rówieśników.

Sala 2

W drugiej sali składającej się na *Teorię obłoków* prezentowane są najnowsze – stworzone specjalnie z myślą o wystawie w MOCAK-u – prace artysty. Każdą z nich odczytywać można jako kontynuację twórczego dialogu, który artysta podjął z Władysławem Strzemińskim. Tutaj prowadzi go z innymi klasykami modernizmu i awangardy. Odnaleźć można tu nawiązania i aluzje do Daniela Burena, Marcela Duchampa, Marsdena Hartleya, Claude'a Moneta, Alfreda Stieglitza i Witkacego, w tym cytaty z ich twórczości. Artysta w serii metamodernistycznych prac posługuje się rodzajem estetycznych przemieszczeń i czasowych translokacji o charakterze, który – za André Acimanem – określić można mianem anachronoidów. Wyjęte z właściwego sobie kontekstu historycznego wydarzenia, artefakty i ich powidoki zostają przesunięte w czasie i przestrzeni, stając się zbiorem zdarzeń i zderzeń; sytuacji odtwarzających i przetwarzających lękowe doświadczenia nowoczesnego podmiotu egzemplifikowanego przez figurę artysty w przeszłości i dziś.

Pod tym samym niebem (według Moneta)

2025

W maju 1927 roku w budynku dawnej oranżerii ogrodów Tuileries po raz pierwszy zaprezentowano publiczności późne dzieło Claude'a Moneta i jego opus magnum w formie panoramicznego fryzu – *Lilie wodne*, nad którymi artysta intensywnie pracował w czasie I wojny światowej. Zmarły w grudniu poprzedniego roku Monet nie doczekał inauguracji nowego muzeum na mapie Paryża, przed śmiercią zdążył jednak zaaranżować przestrzeń ekspozycji, forsując pomysł wprowadzenia eliptycznych ścian. Osiem wielkich paneli o wysokości prawie dwóch i łącznej długości niemal 100 metrów osadzonych w eliptycznej ramie architektonicznej miało kreować iluzję nieskończonej całości, fali bez horyzontu ni brzegu. Ta, słowami André Massona, „kaplica sykstyńska impresjonizmu”, gdzie w bezbrzeżnej tafli wody odbijały się rośliny i obłoki, była zarazem – w intencji samego Moneta – kaplicą cmentarną. Dość przypomnieć, że dwa pierwsze panele artysta ofiarował państwu 12 listopada 1918 roku, dzień po podpisaniu rozejmu, wyrażając wolę sygnowania ich datą zwycięstwa. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że budynek oranżerii podczas wojny pełnił funkcje kwaterunkowe dla urlopowanych z frontu żołnierzy francuskich. W takiej optyce *Lilie wodne* stają się kwiatami, którymi Monet obdarował zwycięzców i odprowadził umarłych, a sama ekspozycja pomnikiem I wojny światowej i upamiętnieniem zwycięstwa okupionego milionami ofiar.

Rozpięta na odcinku elipsy architektoniczno-malarska instalacja Filipa Rybkowskiego jest trawestacją propozycji Moneta. W symbolicznym lustrze wody – jak w oryginale – odbijają się niebo i obłoki. Wszystkie składające się na pracę kompozycje zostały jednak przemalowane przez artystę z obrazów przedstawiających sceny batalistyczne. W ten sposób praca staje się konstelacją cytatów o charakterze wizualnej apropiacji. W pracy artysta wykorzystał

fragmenty nowożytnych obrazów z XVII wieku (*Poddanie Bredy* Diego Velázquez, 1634–1635; *Obóz wojskowy* Philipsa Wouwermana, około 1660–1670; *Bitwa Aleksandra z Dariuszem* Pietra da Cortony, 1644–1650), akademickich i romantycznych płócien z XIX wieku (*Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène'a Delacroix, 1830; *Sobieski pod Wiedniem* Jana Matejki, 1883; *Frydland, 1807* Ernesta Meissoniera, około 1861–1875; *Vuelvan Caras* Artura Micheleny, 1890), jak również współczesnych Monetowi brytyjskich malarzy frontów wielkiej wojny w Belgii i Francji. Rybkowski wkomponował bowiem w pracę fragmenty dwóch płócien Johna Nasha: *Over the Top* (1918) oraz *Oppy Wood, 1917. Wieczór* (1918), jak również pochmurne niebo z *Zatopionej tranzei nad rzeką Yser* (1916) C.R.W. Nevinsona. Niebo i chmury Nasha i Nevinsona są wręcz tymi samymi, których odbicie w nieodległym od frontu ogrodzie w Giverny malował sędziwy i ślepnący impresjonista.

Floor Plan 2025

Oparta na analogicznym rozwiązaniu co prezentowana w pierwszej sali wystawy *Kiedyś tu była sala balowa* praca składa się z fragmentów parkietów i posadzek. Są to fragmenty: historycznego parkietu wyrzuconego przy okazji remontu z jednej z krakowskich kamienic czynszowych z przełomu XIX i XX wieku, współczesnej podłogi sali gimnastycznej podzielonej czerwonymi i białymi liniami boiska sportowego oraz kafli ceramicznych przypominających płytki podłogowe i ściennie montowane zarówno w domowych łazienkach, jak i publicznych toaletach i na basenach. W przeciwieństwie do wykorzystanych wtórnie, znalezionych parkietów, elementy ceramiczne zostały zaprojektowane, pomalowane i wypalone przez samego artystę. Glazurowane płytki tworzą wielokolorową, abstrakcyjną kompozycję złożoną z geometrycznych, płaskich wzorów malowanych czystymi barwami. Wszystkie wykorzystane przez Rybkowskiego motywy malarskie zostały zapożyczone z *Portretu niemieckiego oficera* Marsdena Hartleya – obrazu namalowanego przez

artystę pod koniec 1914 roku w Berlinie. Ta na poły abstrakcyjna, na poły złożona z panopliów, medali, flag, orderów i epoletów praca jest pośmiertnym wizerunkiem Carla von Freyburga, żołnierza i kochanka malarza, który zginął na samym początku I wojny światowej – pod Arras w październiku 1914 roku. Rozczłonkowanie i dekonstrukcja *Portretu niemieckiego oficera*, do jakich dochodzi w pracy *Floor Plan*, są jednocześnie próbą kulturowej rekonstrukcji wizerunku amerykańskiego malarza – świadka i uczestnika queerowej berlińskiej subkultury, jak również ówczesnej homoseksualnej sceny fetyszystycznej, dla której ideałem męskości był niemiecki kawalerzysta, przestrzeniami spełnienia natomiast przywołane w pracy toalety, baseny, łaźnie i sale gimnastyczne.

Marcel Duchamp

Suszarka do butelek

1914/1964

Suszarka do butelek Marcela Duchampa to pierwszy – „wykonany” w 1914 roku – ready made artysty. Wraz z *Kółem rowerowym* (1913), *Łopatą do odśnieżania* (*In Advance of the Broken Arm*, 1915) i *Fontanną* (1917) tworzy zbiór najwcześniejszych obiektów znalezionych, nad którymi Duchamp pracował w okresie I wojny światowej w Paryżu i Nowym Jorku. W tym sensie ta właśnie grupa przedmiotów gotowych może być odczytywana jako reakcja artysty na wojenny kryzys reprezentacji i – równoległy do poszukiwań zuryskich dadaistów – gest nieufności do tradycyjnych mediów sztuki. Zwłaszcza słynna *Fontanna* sfotografowana przez Alfreda Stieglitza w 1917 roku na tle militarystycznego – przedstawiającego paradę niemieckich kawalerzystów – obrazu Marsdena Hartleya *Wojownicy* (1913) doczekała się interpretacji, dla których zasadniczy jest kontekst wojenny. W tym świetle zakupiona przez Duchampa w sklepie z artykułami gospodarstwa domowego *Suszarka do butelek* staje się antywojenną wypowiedzią, w której na pierwszy plan wychodzi jej forma: powidok wojennego krajobrazu pól bitewnych. *Suszarka do*

butelek – niczym drut kolczasty wymyślony w XIX wieku do kontrolowania bydła i użyty po raz pierwszy na potrzeby wojska na frontach wielkiej wojny – składa się z koncentrycznych okręgów naszpikowanych ostrymi, metalowymi wypustkami rozmieszczonymi w regularnych odstępach. Replikę zaginionej pracy – wykonaną i sygnowaną przez Duchampa w 1964 roku – zestawiono z pracami *Floor Plan* i *Marching*. W ten sposób nie tylko przywołana zostaje wystawiennicza propozycja Stieglitza parującego *Fontannę* Duchampa z *Wojownikami* Hartleya. *Suszarka do butelek* została bowiem także przywołana przez Rybkowskiego w pracy *Marching* w formie stołka barowego będącego częścią instalacji.

Marching 2025

Witkacy swój słynny *Portret wielokrotny* wykonał zapewne w 1917 roku. Fotograficzny autoportret artysty powstał w jednym z atelier fotograficznych w Petersburgu (ówczesnym Piotrogradzie) podczas I wojny światowej. Przedstawia artystę w mundurze oficera armii rosyjskiej. Witkacy, ochotnik na front wielkiej wojny, do służby wojskowej w armii carskiej zgłosił się w grudniu 1914 roku, pozostając w wojsku do początku 1918 roku. Przedstawiająca zmultiplikowanego Witkacego fotografia – odczytywana nierzadko jako obraz nowoczesnego rozpadu „ja” i powojennej, traumatycznej dekompozycji tożsamości męskiego podmiotu – nie jest dziełem odosobnionym na tle epoki. Wykonywanie trikowych zdjęć za pomocą specjalnie ustawionych luster żołnierzom wyruszającym na front było w owym czasie popularną praktyką kulturową w Rosji. Popularność tego typu fotografii jest jednak starsza. Datuje się od końca XIX wieku, gdy w Stanach Zjednoczonych wymyślono i opatentowano tę technikę. „Amerykańska zabawa”, jak nazywano wówczas ten sposób wykonywania zdjęć, była powszechną praktyką jeszcze do lat 40. XX wieku. Zainteresowała przy tym nie tylko Witkacego, lecz również innych artystów. Swoje portrety wielokrotne obstalowali między innymi

Umberto Boccioni (około 1907), Wacław Szpakowski (1912) czy – w tym samym czasie, co Witkacy – Marcel Duchamp (1917).

W pracy *Marching* Rybkowski w przewrotny sposób powtarza gest Witkacego. Skonstruowany przez niego na podstawie amerykańskiego patentu z końca XIX wieku obiekt posłużył artyście do wykonania własnego portretu wielokrotnego, wykorzystanego w materiałach towarzyszących wystawie. Fotograficzny autoportret artysty sytuuje się na granicy dwóch porządków: cywilnego i militarnego. Wykorzystane w nim elementy ubioru nie są częściami munduru wojskowego, co najwyżej ewokują jego potencjalną obecność. Maskaradowy charakter sytuacji podkreślają elementy składające się na pracę. Neutralny blat atelier fotograficznego zastąpiony został amerykańskim stolikiem barowym z lat 50. Całości dopełniają hoker, którego siedzisko zastąpione zostało wojskowym werblem, oraz gipsowe panoplia, których kształty zapożyczone i wypreparowane zostały z malarstwa Marsdena Hartleya.

Olive Branch Camouflage (Woodland)

2024

Praca w formie witrażu składa się z dwóch rodzajów szklanych płytek: fragmentów historycznych, wtórnie wykorzystanych przez artystę witraży z motywem gałązki oliwnej, pochodzących z mieszczańskiego wnętrza z przełomu XIX i XX wieku, oraz zaprojektowanych przez Rybkowskiego na podstawie kamuflażu wojskowego typu „woodland” płytek o abstrakcyjnym wzorze. W obrębie jednej kompozycji znalazły się więc symbol pokoju, radości, pojednania, dobrobytu i dostatku oraz opracowany na potrzeby armii amerykańskiej na podstawie doświadczeń wojny w Wietnamie motyw kamuflażu wojskowego. Chociaż na pierwszy rzut oka to zestawienie wydaje się absurdalne i niedorzeczne, szklane płytki z dwóch pozornie odległych porządków się dopełniają, współtworząc zgraną pod względem kolorystycznym

i kompozycyjnym całość. Dostаточно, mieszczańskie wnętrze z przełomu wieków zostaje na stałe połączone z wojną imperialną i zaczyna funkcjonować jako przestrzeń kolonialnej przemocy. Zainspirowaną udziałem artystów w I wojnie światowej i malowanymi przez nich na potrzeby wojska abstrakcyjnymi kamuflażami pracę odczytywać można także jako swoistą redakcję *Wielkiej szyby* (1915–1923) Marcela Duchampa.

Niwelatory 2025

Złożona z dwóch obiektów praca składa się z łat niwelacyjnych – podstawowego narzędzia geodetów stosowanego w niwelacji, to jest wyznaczaniu różnicy wysokości pomiędzy punktami terenowymi. Obiekt to gra z wypracowaną w połowie lat 60. i stale odtąd kontynuowaną praktyką artystyczną Daniela Burena, której cechą rozpoznawczą stały się pionowe pasy równej szerokości, wykonywane przez artystę na płótnach, obiektach czy elementach architektury. Pozbawione funkcji semantycznej prace Burena samą swoją obecnością znaczą przestrzeń, w której się znajdują, krytycznie odnosząc się do muzeum rozumianego jako rama, architektoniczna i instytucjonalna zarazem. W *Niwelatorach* Rybkowski przywołuje konkretną realizację francuskiego artysty – pokryty białymi i czarnymi pasami dyptyk na płótnie *Zu Unterstreichen, travail situé* z 1989 roku. Jednocześnie, przez wykorzystanie przyrządów geodezyjnych, powraca do obecnego w jego całej twórczości tematu miar, wag, tworzenia kategorii, mapowania i podziałów przestrzeni (zarówno tej fizycznej, jak i instytucjonalnej) oraz ideologicznych uwarunkowań i konsekwencji tych operacji.

Sala 3

Przestrzeń trzeciej sali wystawy wypełnia instalacja site-specific pod tytułem *Teoria obłoków*. Składa się ona z cyklu trzech witraży zaprojektowanych przez artystę i zatytułowanych *Ptak, piłka czy pocisk?* (2025), dwóch asamblaży: *Votive Poses* (2025), *Votive Poses (Rest)* (2024), oraz rzeźby bez tytułu (2023). Przestrzeń przepęlnia błękitny ambient zbudowany z sączącego się przez witraże światła, które nadaje jej quasi-sakralny charakter. Ewokujące poczucie nieokreślonego zagrożenia – rozbite przez ptaka, piłkę lub pocisk – witraże umieszczone zostały we wnękach okiennych. Z jednej strony artysta przywołuje tym gestem – zasadniczą dla zachodniego malarstwa od czasów renesansu – Albertiańską ideę obrazu-okna, przez które odbiorcy oglądają „prawdziwą” rzeczywistość. Z drugiej odnosi się do niej ironicznie. Okna są tutaj co najwyżej ślepyimi oknami, a jedyna rzeczywistość za szklaną taflą obrazu nieba i obłoków okazuje się białą ścianą muzeum. W ten sposób – w zgodzie z rozpoznaniem Huberta Damischa dotyczącymi obłoków w malarstwie – szklane niebo i obłoki Rybkowskiego kwestionują i podważają porządek znaków przestrzeni obrazowej, ujawniając ograniczenia możliwości reprezentacji oraz umowną, skonstruowaną naturę obrazów, jak również samego muzeum. Doświadczenie defamiliaryzacji obrazu, do jakiej dochodzi za sprawą – pozornej, wszak przecież zaprojektowanej w ten sposób – destrukcji przez rozbicie witrażu/okna/nieba/obłoku, poszerzone zostaje przez trzy obiekty. Projekcja kryzysu reprezentacji piktorialnej dopełniona jest w ten sposób artefaktami złożonymi z części rozcłónkowanych męskich manekinów oraz odlewów odłamków ciała i architektury, osadzonych w tradycji powojennych, dadaistycznych asamblaży i kaplic wotywnych zarazem.

Filip Rybkowski

(ur. 1991)

Artysta sztuk wizualnych, absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, współzałożyciel Fundacji Galerii Piana. W swojej praktyce artystycznej wykorzystuje krytyczny akt (re)konstrukcji połączony z refleksją nad politycznym charakterem gestów przywracania, odtwarzania i konserwacji. Jego intermedialne prace wykorzystują między innymi malarstwo (w tym witraż i mozaikę), rysunek, fotografię, objets trouvés, rzeźbę i instalację. Rozpoznawalnymi cechami twórczości artysty są poetyka fragmentu i palimpsestu, wszechobecne cytaty i pseudocytaty, wizualne re/dekonstrukcje oryginalnych artefaktów, zdarzeń i sytuacji. Jego prace prezentowane były między innymi w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Trafo Trafostacji Sztuki w Szczecinie, Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Kode Art Museum w Bergen oraz Krakauer Haus w Norymberdze. W 2024 roku otrzymał nagrodę główną w konkursie Krupa Art Foundation Young Art Prize. Pochodzi ze Szczecina, mieszka i pracuje w Krakowie.





Filip Rybkowski
Teoria obłoków
25 października 2025 – 15 lutego 2026

Kurator: Wojciech Szymański
Koordynacja: Mirosława Bałazy
Identyfikacja wizualna: Marta Mosiołek

Teksty: Wojciech Szymański
Opracowanie redakcyjne: Mariusz Sobczyński, Anna Świerczyńska
Tłumaczenie: Anda MacBride
Projekt graficzny: Marta Mosiołek

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Filip Rybkowski, *Portret wielokrotny*, 2025, fotografia,
courtesy F. Rybkowski



MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE

MOCAK

PATRONI MEDIALNI

chillizet

wyborcza.pl

**TYGODNIK
POWSZECHNY**

label-magazine
.com/
LABEJ
DESIGN MAGAZINE

MAD
White

not
notes na 6 tygodni

Kraków

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE MOCAK – INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA
