

IGOR DOBROWOLSKI



Z WYRAZAMI WSPÓŁCZUCIA

WITH DEEPEST SYMPATHY



Z WYRAZAMI WSPÓŁCZUCIA
WITH DEEPEST SYMPATHY





WALLSPACE
GALLERY

CLICHÉ GALLERY

IGOR DOBROWOLSKI



Z WYRAZAMI WSPÓŁCZUCIA

WITH DEEPEST SYMPATHY

Kuratorka: Karolina Kliszewska







IGOR DOBROWOLSKI'S EST-ETYCZNE OBRAZY AESTH/ETHIC IGORA DOBROWOLSKIEGO PAINTINGS

Zbigniew Jan Mańkowski

Obserwować to więcej niż wierzyć i wątpić.

To observe is more than to believe and doubt

Sándor Márai

Reflecting on Igor Dobrowolski's painting, I would like to start with some general perspective, concerning what is perhaps one of the greatest phenomena of human life addressed in art. The phenomenon of pain and suffering. Today, do we still believe that the two constitute the core mystery of our existence? In our science-obsessed and anti-metaphysical epoch, rarely is this subject investigated scientifically. So it seems that it has to be explored through its artistic embodiments?

We learn about the mystery of human suffering from everyday experience (and all other kinds of experience) – and mostly by being its more or less thoughtful witnesses. Bearing witness to another human existence is both natural and commendable. By its very nature, every individual life demands not only to be acknowledged but also told about to others. This is how our shared sense of life's meaning emerges, with art playing in this respect a major role in our personal biographies. Involuntarily witnessing suffering, we want to believe that it may somehow purify or ennoble us as individuals and humanity in general. But we know from experience that more than often it does not.

But what should a painter do having become an involuntarily witness to human suffering that exceeds individual, private experience?

Z twórczością malarską Igora Dobrowolskiego najpierw związę uwagę ogólną, dotyczącą może jednego z największych twórczo pojętych tematów naszego życia? Ludzkiego fenomenu bólu. Czy dziś powszechne jest przekonanie, że ludzkie cierpienie i ból są największą tajemnicą naszego istnienia? W naszej unaukowanej i antymetafizycznej epoce nikt na ten temat raczej nie robi badań. Pozostaje eksploracja tematu poprzez jego wcielenia artystyczne?

Wiemy o ludzkiej tajemnicy zmagania się z cierpieniem z codziennych i wszystkich innych doświadczeń – chyba najbardziej tych, w których stajemy się mniej lub bardziej refleksyjnymi ich świadkami. Świadek istnienia drugiego człowieka jest figurą i najbardziej naturalną i ze wszech miar pożądaną. Każde przecież życie niejako ze swej istoty wręcz domaga się, żeby o nim nie tylko pomyśleć, ale i też, by o nim opowiedzieć innym. Tak się rodzi nasz uwspólniany sens istnienia, który także z dużym udziałem w historii naszego życia współtworzy i sztuka. Stajemy się mimowolnie świadkami przeżywania wzajemnych ludzkich zmagani, chcąc założeniowo wierzyć, że nasze ludzkie cierpienie uszlachetnia nas z osobna i gatunkowo. Niestety, bolesne doświadczenia uczą, że nader często nie uszlachetnia.

Co ma jednak zrobić malarz, kiedy zostanie takim mimowolnym świadkiem wydarzania się ludzkiego cierpienia i to na skalę ponadjednostkową czy ponadprywatną? No jak to co? Ma twórczy obowiązek namalowania swoich zobaczonych

It seems obvious, doesn't it? Someone may say, spontaneously and without thinking, that it is the artist's obligation to paint what they have seen. Perhaps. But the history of art demonstrates that it is not so straightforward.

The visual arts have always addressed trials and tribulations of life and will continue to do so, but it is not often that we find works picturing human suffering directly that are also artistically successful. Like Goya's masterpiece *The Disasters of War*, a series of prints by the Spanish master relying solely on gradations of black and white to victoriously wrestle with profound and devastating human experience: horrors of history, violence, cruelty, and - especially - evil, perhaps the greatest human mystery of all.

In Polish artistic tradition, one painter in particular was challenged as he confronted an ocean of human suffering inflicted by Soviet totalitarianism. Józef Czapski witnessed the ravages of "history unleashed", numerous lives annihilated on the battlefield and in Soviet gulags, people damaged by traumatic war experiences, and yet - as he himself humbly admitted - he failed to express the essence of twentieth-century experience in his painting. Wasn't he capable of maintaining sufficient artistic distance, of balancing the aesthetic and the ethical in approaching art's greatest and most challenging subject of human suffering? He strove for his aesthetic to encompass the ethical, insisting on preserving and expressing the truth of experience - and so he must have felt that he did not manage to capture it on canvas?

Igor Dobrowolski notices what others miss - perhaps because they have lost their compass in the universe of consumerism or have been overcome by virtual images that obliterate reality by projecting numerous successive versions of The Same/Nothing. Today, it is difficult to actually see a suffering person who is veiled by the transparent screen or entangled in a carefully crafted visual spectacle terrorizing the viewer with its strictly controlled resolution. It is increasingly difficult to see evil: indeed, it requires the sensitive and passionate eye of the painter to penetrate through the various screens. On the one hand, an overflow of unimportant images, on the other - the curtaining of what needs to be seen. And above all, the dominant dogmatic worldview trying to deny the existence of evil as incongruent with the accepted vision of modern man: by

i przeżytych doświadczeń - rzeknie ktoś szybciej niż pomyśli. I być może będzie mieć rację. Jednak wrażliwa refleksja nad historią twórczości i tworzenia już nie będzie tak oczywista jak ta przywołana reakcja. Kiedy przypomnimy sobie największe osiągnięcia w sztukach wizualnych to z trudnością odkryjemy na nich obrazy ludzkiego cierpienia czy bólu, czy nieszczęścia pokazane wprost i wybitnie zrealizowane; choć twórczość wizualna mierzyła się z życiem boleśnie przeżywanym od zawsze i będzie się tak działo dalej. Gdy jednak przywołamy wielkie grafiki Goyi z arcydzielnego cyklu *Okropności wojny*, w których gradacje czerni i bieli mierzą się z ludzkim horrorem czasu okrucieństwa historii to już świadectwo hiszpańskiego mistrza staje się nie tylko artystycznie przekonujące, ale jest koronnym przykładem zwycięstwa sztuki mierzącej się z największymi symptomami ludzkich doświadczeń - bólu, cierpienia i zła. Także przede wszystkim zła będącego być może największą ludzką tajemnicą.

Jest w naszej tradycji artystycznej malarz, któremu w zasadzie nie udało się namalować świadectw wielkich ludzkich nieszczęść związanych z panowaniem choćby sowieckiego totalitaryzmu. Chodzi oczywiście o Józefa Czapskiego, który był świadkiem zła historii „spuszczanej z łańcucha”; widział unicestwione ludzkie życie i na polu bitwy, i w sowieckim obozie; widział tysiące ludzi zranionych przez wojenne życie, a jednak z pokorą przyznawał się, że nie potrafił wyrazić malarsko sedna bólu, którego doznawał człowiek XX wieku. Czy brakowało mu twórczego dystansu? Czy nie potrafił znaleźć równowagi est-etycznej w podejściu do największego tematu sztuki - ludzkiego cierpienia? W jego estetyce musiała się zawrzeć etyka, czyli prawda przeżycia zachowana i wyrażona w obrazie; nie zdołał jej widać zatrzymać na płótnie?

Igor Dobrowolski zauważa coś, czego inni nie dostrzegają - być może zagonieni w światach konsumpcji czy przytłoczeni obrazami wirtualności, w których piętrzą się jak zasłony dla oczu kolejne wersje Tego Samego/ Niczego. Trudno dziś zobaczyć cierpiącego człowieka zasłoniętego przeźroczystym ekranem lub uwikłanego w wizualny spektakl terroryzujący widza skrupulatnie rozdzielaną wizualnością. Coraz trudniej dziś widzieć zło, które może zobaczyć wrażliwy i dysponujący żarliwym ludzkim okiem malarz. Z jednej strony nadmiar nieistotnych obrazów, a z drugiej zasłanianie tego, co powinno być widziane. A ponad tym wszystkim dominujący dogmat tłumaczący nasz świat, wedle którego zło nie powinno istnieć, ponieważ nie mieści się w obowiązującej opowieści o współczesnym człowieku: raz - jest zaledwie marginesem istnienia; dwa - nie może dotyczyć naszego coraz lepszego, zdominowanego postępem istnienia. Kiedy patrzę na prezentowane obrazy nie-ludzkiego terroru zła, mające zakorzenienie w doświadczeniach wojny

regarding it as marginal and/or irrelevant to our continuously improving, progress-dominated existence.

Looking at the featured pictures of the inhuman terror of evil, rooted in the war experience of contemporary Palestinians, I recall John Gray's essay *The truth about evil*, one of the most important texts I have read in recent years. The English philosopher makes several important points. Firstly, evil is not banal, it endures and never goes away – and it may be essentially, incomprehensibly and terrifyingly human and inhuman at the same time. Secondly, despite the development of rationality, his faith in civilization and historical progress, modern man has continued to perpetuate evil justifying actions by some alleged higher calling or necessary defense against other evils variously defined by national, ethnical, systemic or strategic reasons. Thirdly, while the nature of evil is social – it is politically motivated and interpersonal – it also contains a metaphysical element: it exceeds human intentions and actions, it devours and consumes.

„Man has got wings but still is no angel” – Jan Sztudynger's old aphorism seems to succinctly sum up what has been said above. And yet, evasion of evil is widespread: the discourse of evil is not fashionable today as it challenges the epistemic optimism of modern societies. Nevertheless, while looming beyond their horizon, it remains real and ubiquitous, as revealed in the featured paintings. Perhaps, we should briefly discuss what they show. The painting's artistic visuality cannot be reduced to theoretical contexts or reflection alone. The bitter and painful truth of experiences of war, violence, torture, rape and aggression presents a very difficult challenge to painters, especially those sincere about their artistic work. Almost every responsible and truthful visuality contains an elusive dimension that is difficult to pinpoint and define. In this case, the artist employs visual metaphors and colouristically structured ambiguous signs: an expressively rendered face (or more accurately mask or mug); figures of torturers, sketched with violent brushstrokes, shown violating the Other, turning a fellow human being into a disposable object; jarring accords of contrasting colours and brutal strokes of black.

In Dobrowolski's paintings, expressive abstraction and violent figuration in the spirit of *art brut* meet and co-exist, effected by decisive, suggestive painterly gestures. The expressive means are employed to authenticate and convey how individual human lives, bodies, and psyches are being violated. The demon of non-co-existence draws the lines of divide and painfully marks the skin of the wounded life.

współczesnych Palestyńczyków, przywołuję może jeden z najważniejszych tekstów, jakie przeczytałem w ostatnich latach; chodzi o esej Johna Graya p.t. *Prawda o złu, które nigdy nie przemija*. Angielski filozof podkreśla kilka istotnych rzeczy: po pierwsze, że zło nie jest ani banalne, ani nie jest przeżytkiem – a bywa wyraziście, przerażająco i niezrozumiale ludzko-nieludzkie właśnie w swej istocie; po drugie, współczesny człowiek mimo rozwoju racjonalności i wiary w swoją historyczną „lepszość” oraz cywilizacyjny postęp stale i wciąż naraża się na rozmnażanie wokół siebie zła, motywując je albo wyższą koniecznością, lub obroną przed innym złem określanym: a to raz motywacjami narodowymi, etnicznymi czy też strategiczno-systemowymi; po trzecie, że zło oprócz tego, że ma naturę społeczną – jest motywowane politycznymi bodźcami i ma naturę międzyludzką, to także w swej istocie przejawia znamiona metafizyczne – przekracza zamiary i zachowania ludzkie, wnika głęboko w istnienia tych, których zagarnia. Cały ten wywód można by podsumować krótko, co zrobił już dawno przed nami Jan Sztudynger, konstatując: „Człowiek ma już skrzydła, a nie jest aniołem”. Podkreślę może w kontekście tego, co do tej pory powiedziałem – dzisiaj dyskurs zła jest niemodny, wychodzi poza poznawczy optymizm współczesnych ludzkich doświadczeń i daleko nie pasuje do horyzontu zainteresowań współczesnych społeczeństw, mimo że ma potwierdzenie w rzeczywistości, co też odsłaniają prezentowane obrazy.

Co na nich widać, bo może trzeba i o tym krótko powiedzieć. Wszak nie można sprowadzać artystycznej wizualności obrazu tylko do idei czy kontekstów teoretycznych, czy tylko refleksyjnych. Gorzka i bolesna prawda doświadczeń, jakie rodzą wojenny gwałt i agresja jednych wobec drugich to niezwykle trudne wyzwanie dla malarza, co już wspomniałem na początku tego szkicu. Zwłaszcza kiedy ten pragnie potraktować swoją artystyczną pracę jako adekwatne artystycznie zadanie. Niemal każda odpowiedzialna i prawdziwa wizualność zawiera także swój wymiar trudny do odkrycia czy nazwania. I jak w prezentowanym przypadku twórczość odwołuje się do wizualnych metafor i kolorystycznie konstruowanej znakowej wieloznaczności: raz to będzie dosadna ekspresywnie zaznaczona twarz, maska czy nawet ludzka mordą; na innym obrazie zobaczymy gwałtownie narysowane postacie zaangażowane w wytwarzanie zła, które przede wszystkim uprzedmiotawiają Inną/ Innego, zarazem unicestwiając istotę drugiego żyjącego człowieka; w kolejnej odsłonie tych obrazów staniemy wobec złożonej kolorystyki zaznaczonej mocnymi

It is as if the human universe was disintegrating before our eyes. We are confronted with a complex visuality highly charged with truth conveyed through painterly means. The aesthetic and ethical aspects of the artist's vision correspond. In the context of Igor Dobrowolski's paintings, using Wolfgang Welsch's neologism "aesth/ethic" seems justified for at least two reasons: it emphasizes the artist's moral sensitivity enclosed in and conveyed through aesthetic and expressive visual form, and it illuminates his ability - rather rare in contemporary art - to have developed an artistic painterly language to address the painful, almost unimaginable, truth of human existence.

Realized in successive visual embodiments, the artist's ethically-informed approach has produced a vision of the world infused with a moral sense. The violated life penetrates into the expressive painterly matter. If art is capable of capturing the religious spirit of the time, in this case it is dealing with nihilism embodied and visualized. No ethically-minded art can disregard this challenge. Quite the contrary, it faces it and identifies, and then counteracts using its expressive means. Consequently, it sensitizes those who are less mindful, more casual or simply indifferent.

I do not want to relate the artist's biography: it is still in the making and besides, his paintings are eloquent enough, and - like Dobrowolski himself - resolute and determined. They strive - successfully - to visually express something of greatest importance: the suffering of a fellow human being. They seem to implore: "you have to change your life."

pociągnięciami - czarnymi czy kontrastowo jaskrawymi - farby. Spotykają się i współistnieją na tych obrazach ekspresywna abstrakcja i gwałtownie traktowana figuracja na modłę art brut. Daje się silnie odczuć w tych wizualnych przedstawieniach ostrość i sugestywność malarskich gestów. Wszystko po to, by uwiarygodnić brutalnie zadawany gwałt ludzkim odczuciom, prężnościom czy pragnieniom; by wreszcie zadać cios samemu objawiającemu się w konkretnych podmiotach ludzkiemu życiu. Demon nie-współistnienia rysuje znaki rozłamu i znaczą ślady bólu na skórze ranionego życia. Jak by oto na naszych oczach rozpoławiał się stricte ludzki świat. Oto rozstacza się przed nami bogata malarska wizualność z niezwykle ładunkiem przedstawionej po malarsku prawdy. Estetyka wchodzi tu w korespondencję z etyką widzenia. Przywołanie neologizmu est-etyka - wymyślonego przez Wolfganga Welscha - w kontekście obrazów Igora Dobrowolskiego wydaje mi się zasadne co najmniej z dwóch powodów: akcentuje zawartą w nich moralną ludzką wrażliwość zamkniętą i wyrażoną w estetycznej i wyrazowo silnej wizualnej formie; oraz wskazuje na niebagatelną we współczesnej sztuce rzecz, na zdolność do powoływania artystycznego języka malarskiego, który potrafi mówić o bolesnej, wręcz niemal niewyrażalnej, prawdzie ludzkiego życia. Etyczne widzenie w swej konsekwencji konstruuje w kolejnych wizualnych wcieleniach est-etyczny, pełen moralnego sensu obraz świata. Zgwałcone istnienie dociera do wyrazowej malarskiej materii. Jeśli sztuka potrafi wyrażać religijne tchnienia epoki to w omawianym przypadku mamy do czynienia z wcieleniem dającego o sobie widzialnie znać nihilizmu, wobec którego wrażliwa moralnie twórczość nie tylko nie może milczeć, ale także pozwala go uchwycić, nazwać i wyrazowo równoważyć, a w konsekwencji oswajać z nim innych - tych wszystkich, którzy dysponują na co dzień mniejszą uważnością oraz niekiedy nawet zwykłą ludzką obojętnością.

Nie przywołuję życiorysu artysty ten się właśnie tworzy na naszych oczach; a poza tym o samych twórcach najczęściej mówią jego obrazy, które podobnie do autora wiedzą, czego chcą. Oprócz wielu rzeczy, które można bym im przypisać, pragną i umieją wizualnie wyrazić - co dla człowieka najważniejsze - obraz cierpienia drugiego człowieka. Jak by mówiły - „musisz swoje życie zmienić”.





WORKS
PRACE



GOOD FUN

DOBRA ZABAWA

2024, mixed media, oil, cardboard, sewing, canvas;
235 x 170 cm; signed, dated and described on the back.

2024, technika własna, olej, karton, szycie, płótno;
235 x 170 cm; sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

15



THE MOST MORAL GENOCIDEA

NAJBARDZIEJ MORALNE LUDOBÓJSTWO

2024, oil, body fluid, cardboard, canvas; 165 x 230 cm;

signed, dated and described on the back.

2024, olej, płyn ustrojowy, karton, płótno; 165 x 230 cm;

sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

17

VERY MORAL SOULS

BARDZO MORALNE DUSZE

2024, oil, cardboard, sewing, canvas; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, karton, szycie, płótno; 130 x 130 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



THEY JUST TOOK A BODY

TYLKO ZABRALI NAM CIAŁO

2024, oil, crayon, canvas; 190 x 140 cm; 2024, olej, kredka, płótno; 190 x 140 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

19



WESTERN VALUES

ZACHODNIE WARTOŚCI

2024, oil, pencil, canvas; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, ołówek, płótno; 130 x 130 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

21



YOU SOLD YOUR SOUL

SPRZEDAŁEŚ SWOJĄ DUSZĘ

2024, mixed media, oil, pencil, cardboard,
sewing, canvas; 235 x 170 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, technika własna, olej, ołówek, karton,
szycie, płótno; 235 x 170 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

23



FOR YOU IT'S HELL,
DLA CIEBIE PIEKŁO, DLA MNIE NIEBO

2024, oil, body fluid, canvas; 180 x 180 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, płyn ustrojowy, płótno; 180 x 180 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.

FOR ME IT'S HEAVEN



DOBROWOLSKI

I G O R

25

HELL / HEAVEN

PIEKŁO / NIEBO

2024, oil, body fluid, canvas; 150 x 150 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, płyn ustrojowy, płótno; 150 x 150 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



PREPARED THE BEDROOM

PRZYGOTOWAŁ SYPIALNIĘ

2024, mixed media, oil, body fluid, sewing, canvas; 2024, technika własna, olej, płyn ustrojowy, szycie, płótno;
180 x 180 cm; signed, dated and described on the back. 180 x 180 cm; sygn., dat. i opisana na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

27

HALF DEAD LIKE A RAG

NA WPÓŁ MARTWA, JAK SZMATA

2024, oil, body fluid, canvas; 180 x 180 cm; 2024, olej, płyn ustrojowy, płótno; 180 x 180 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



WALLS

MURY

2024, oil, body fluid, canvas; 150 x 150 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, płyn ustrojowy, płótno; 150 x 150 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

29



WE WILL MEET SIĘ SPOTKAMY

2024, oil, canvas; 130 x 130 cm; 2024, olej, płótno; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

31



IT DOESN'T HURT ANYMORE

JUŻ NIE BOLI

2024, oil, canvas; 150 x 150 cm; 2024, olej, płótno; 150 x 150 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



D O B R O W O L S K I

I G O R

33



IT'S COMPLICATED TO SKOMPLIKOWANE

2024, oil, crayon, canvas; 130 x 130 cm; 2024, olej, kredka, płótno; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

35



FALLING LEAVES

SPADAJĄCE LIŚCIE

2024, oil, crayon, pencil, spray, canvas; 230 x 210 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, kredka, ołówek, spray, płótno; 230 x 210 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

37



FLOWER HELP

KWIATKOWA POMOC

2024, oil, acrylic, crayon, sewing, canvas; 180 x 180 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, akryl, kredka, szycie, płótno; 180 x 180 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

39



FALLING LEAVES II

SPADAJĄCE LIŚCIE II

2024, oil, crayon, pencil, spray, canvas; 190 x 180 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, kredka, ołówek, spray, płótno; 190 x 180 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

41

PART OF THE WHOLE

CZEŚĆ CAŁOŚCI

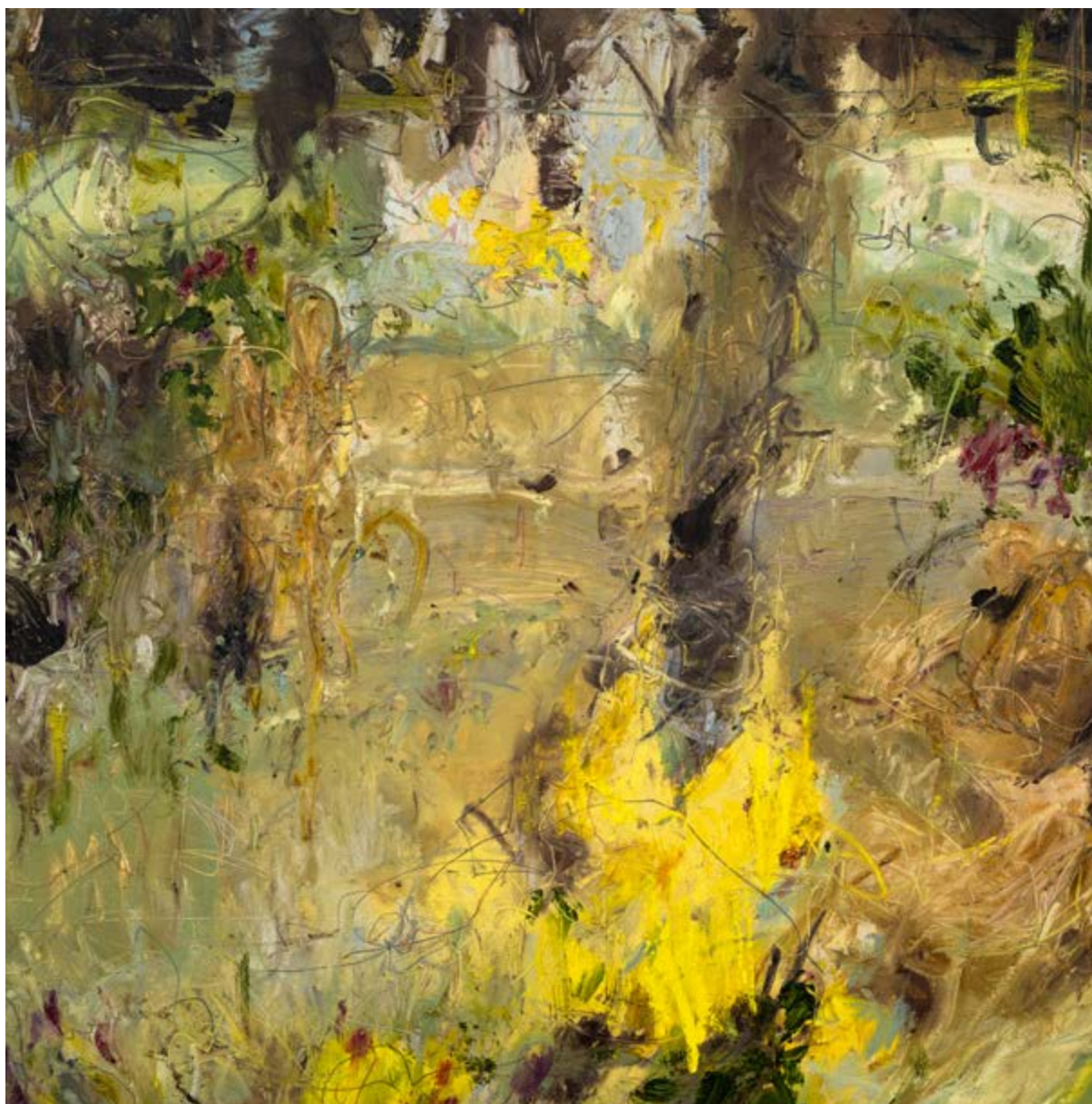
2024, oil, pastel, canvas; 100 x 100 cm; 2024, olej, pastel, płótno; 100 x 100 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



PART OF THE WHOLE II

CZEŚĆ CAŁOŚCI II

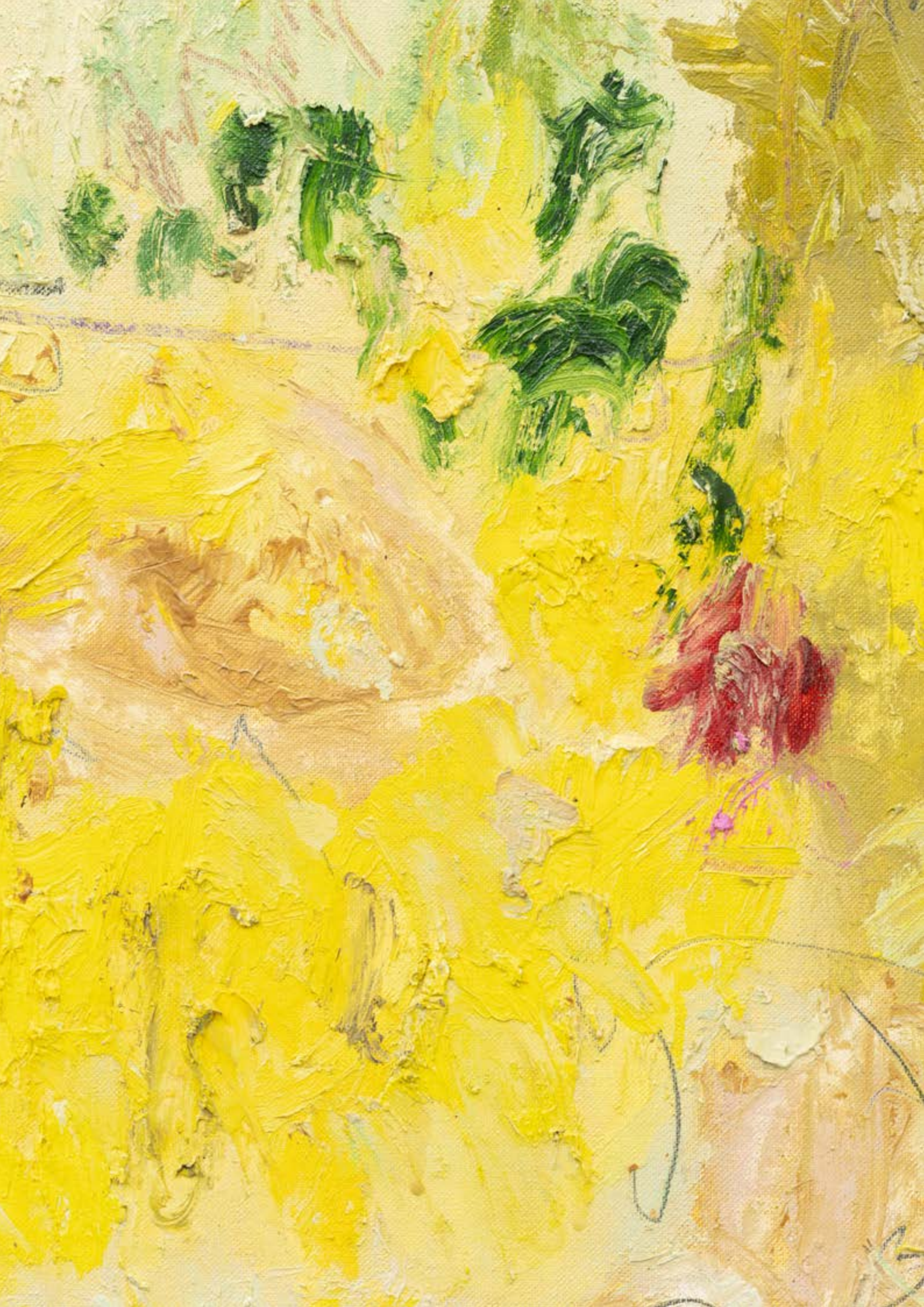
2024, oil, canvas; 130 x 130 cm; 2024, olej, płótno; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

43



PART OF THE WHOLE III

CZEŚĆ CAŁOŚCI III

2024, oil, canvas; 130 x 130 cm; 2024, olej, płótno; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

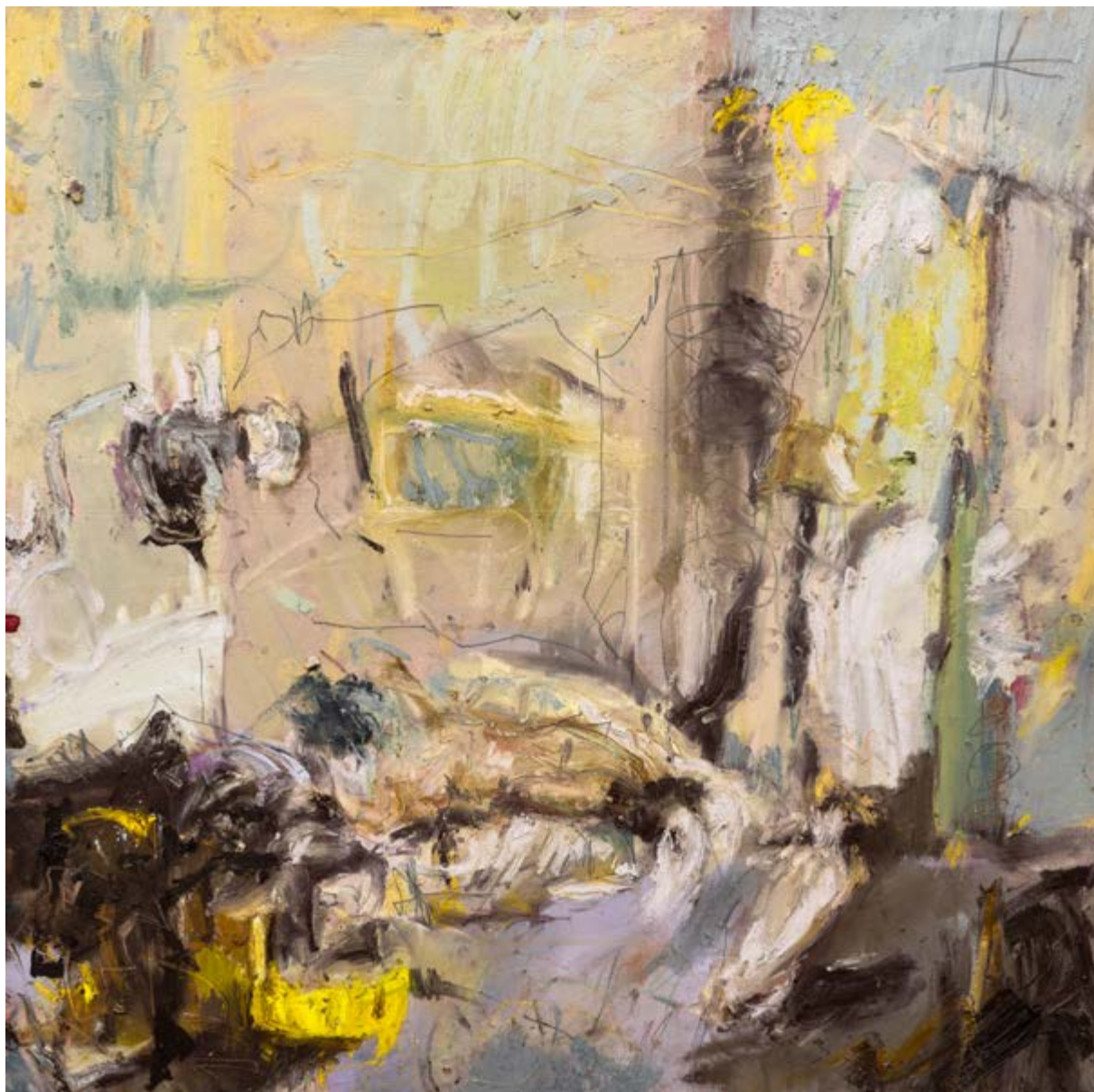
I G O R

45

THE NICE DAY

MILY DZIEŃ

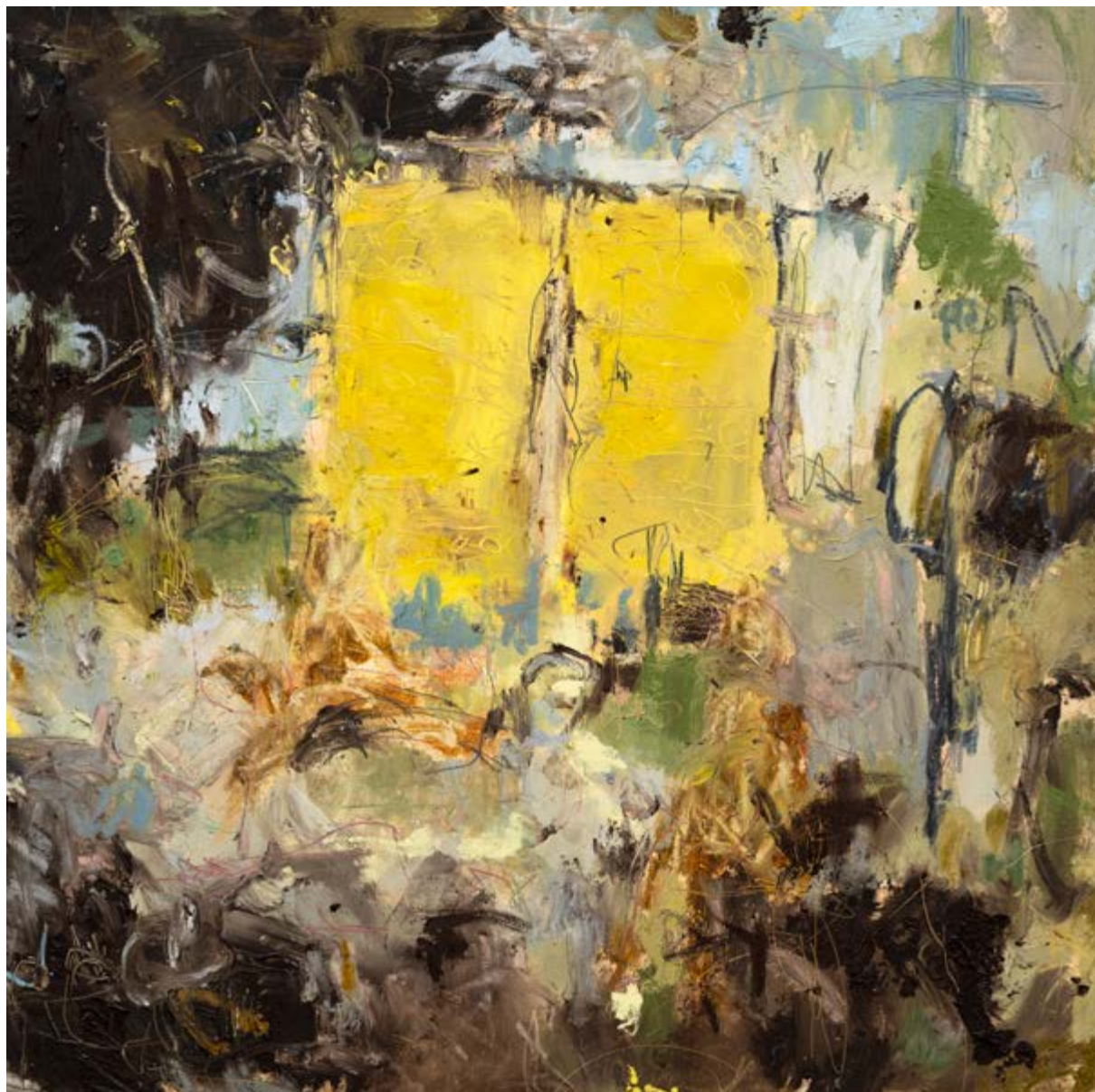
2024, oil, canvas; 130 x 130 cm; 2024, olej, płótno; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



THIS DAY

TEN DZIEŃ

2024, oil, canvas; 130 x 130 cm; 2024, olej, płótno; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back. sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

47



OUR BODY

NASZE CIAŁO

2024, oil, pastel, canvas; 130 x 130 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, pastel, płótno; 130 x 130 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

49



WITH CLOSENESS

Z BLISKOŚCIĄ

2024, oil, pastel, canvas; 110 x 130 cm;
signed, dated and described on the back.

2024, olej, pastel, płótno; 110 x 130 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

51



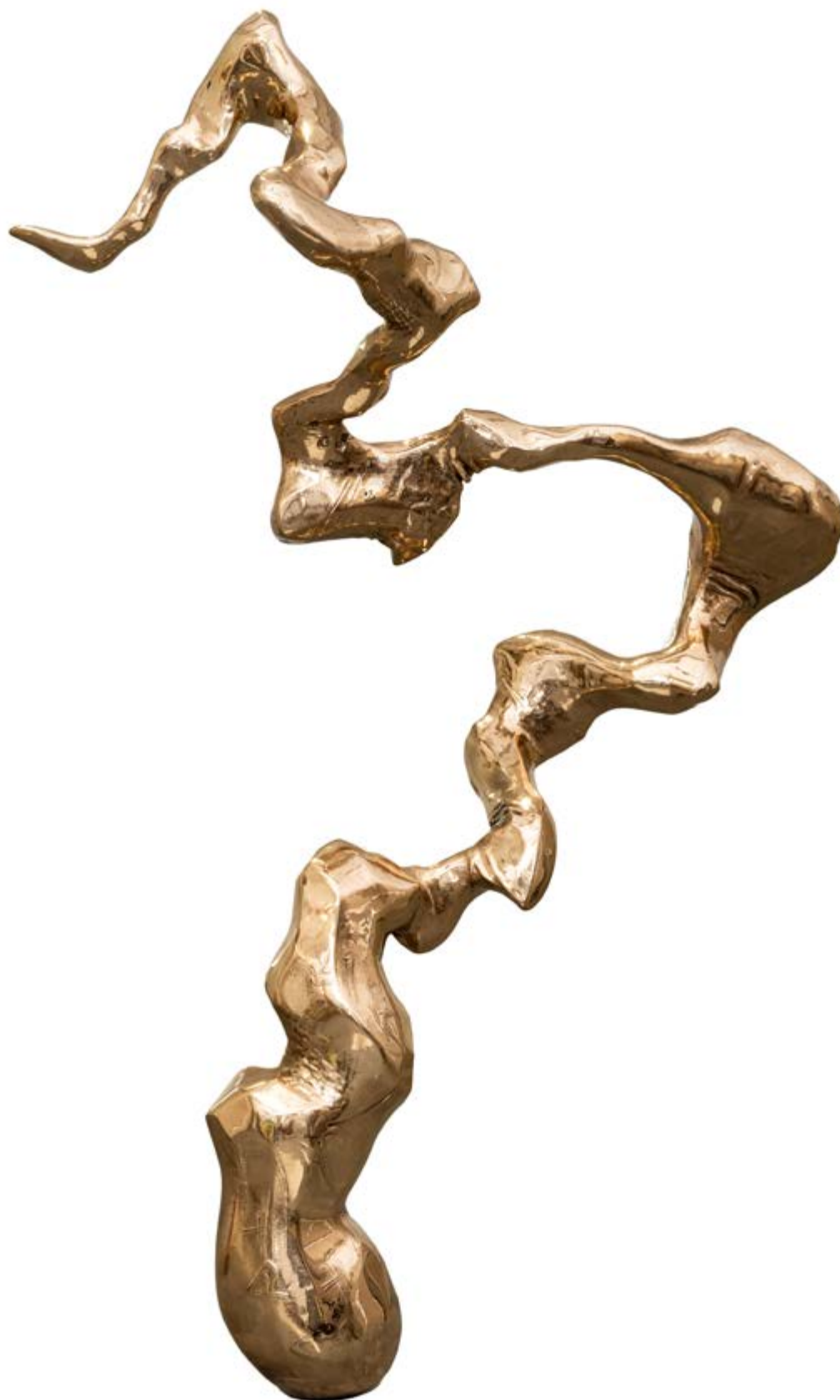




AGGRESSION BETWEEN THEM

AGRESJA MIĘDZY NIMI

2024, polished bronze; 2024, brąz polerowany;
190 x 130 x 50 cm, 197 x 140 x 90 cm. 190 x 130 x 50 cm, 197 x 140 x 90 cm.



DOBROWOLSKI

I G O R

55



UNTITLED

BEZ TYTUŁU

2024, bronze, iron; h. ca. 170 cm. 2024, brąz, stal; wys. ok. 170 cm.



I G O R

57

D O B R O W O L S K I







ACT III

AKT III

2024, polished bronze, concrete; 2024, brąz polerowany, beton;
197 x 85 x 85 cm. 197 x 85 x 85 cm.



I G O R

D O B R O W O L S K I

61

11TH COMMANDMENT

11 PRZYKAZANIE: WBIJ SOBIE TO DO GŁOWY

2024, resin, silver, aluminum, spray, wood panel;
180 x 130 cm (dimension of wood panel);
signed, dated and described on the back.

2024, żywica, srebro, aluminium, spray,
drewnopłyta; 180 x 130 cm (wymiar płyty);
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



it DIDN'T FALL FROM THE SKY

NIE SPADŁO Z NIEBA

2022, resin, silver, aluminum, spray, wood panel;
180 x 130 cm (dimension of wood panel);
signed, dated and described on the back.

2022, żywica, srebro, aluminium, spray,
drewnopłyta; 180 x 130 cm (wymiar płyty);
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

63



FORTUNE

FORTUNA

2024, resin, silver, aluminum, spray, wood panel;
D. 180 cm (dimension of wood panel);
signed, dated and described on the back.

2024, żywica, srebro, aluminium, spray, drewnopłyta;
średn. 180 cm (wymiar płyty);
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

65



HELL NEVER FALLS PIEKŁO NIGDY NIE SPADA Z NIEBA

2024, resin, silver, aluminum, spray, wood panel;
180 x 130 cm (dimension of wood panel);
signed, dated and described on the back.

2024, żywica, srebro, aluminium, spray, drewnopłyta;
180 x 130 cm (wymiar płyty);
sygn., dat. i opisany na odwrocie.



DOBROWOLSKI

I G O R

67



UNTITLED

BEZ TYTUŁU

2024, plastic technique, wood, plastic,
mixed media; 190 x 200 x 80 cm.

2024, tworzywo sztuczne, drewno, plastic,
technika mieszana; 190 x 200 x 80 cm.



half dead



IMAGES OBRAZY OF PALESTINIAN PALESTYŃSKIEGO CIERPIENIA SUFFERING Przemysław Wielgosz

*Wszystko tu było nieruchome, oprócz fatamorgany**
*Nothing moved except the mirage**

Watching the pain of others is never innocent. Susan Sontag's warning has gained new relevance not only in the context of the genocide committed in Gaza by the Israeli occupants but also in the face of the reaction of the "civilized world", full of hypocrisy and underlain by double standards, to the events unfolding in this narrow strip of land adjoining the Mediterranean Sea.

Widok cudzego cierpienia nigdy nie jest niewinny. Ostrzeżenie sformułowane przez Susan Sontag zyskuje nowy wymiar nie tylko w kontekście ludobójstwa dokonywanego w Strefie Gazy przez izraelskich okupantów, ale także w obliczu pełnej hipokryzji i podwójnych standardów reakcji „cywilizowanego świata” na wydarzenia rozgrywające się na tym małym skrawku wybrzeża Morza Śródziemnego.

History with no end **Historia bez końca**

It is never enough of reminding that the history discussed here did not begin on the 7th of October 2023. Likewise, the images of Palestinian suffering are nothing new. For decades, they have never disappeared from our sight. In fact, the stream of images of extreme violence and destruction in the area between the Jordan River and the Mediterranean Sea has been almost continuous although the Western media only take notice when extreme atrocities take place, like the recurring massacres committed by the Israeli army from the start of the blockade of the Gaza Strip in 2006. And yet, the beginning of the siege, that had killed at least 6 thousand people before Hamas undertook to break it, was just yet another culmination in the history that has been eight decades in the making.

Nigdy dość przypominania, że historia, o której mowa nie zaczęła się 7 października 2023 roku. Także obrazy palestyńskiego cierpienia nie są niczym nowym. Wszak nie schodzą nam z oczu od dekad. W rzeczywistości rzeka przedstawień ekstremalnej przemocy i zniszczenia między Jordanem a Morzem Śródziemnym płynie niemal nieustannie, choć media zachodnie dostrzegają ją tylko przy okazji wyjątkowych spiętrzeń okrucieństwa, takich jak kolejne masakry urządzane w Strefie Gazy przez armię izraelską od początku blokady w roku 2006. A przecież początek oblężenia, które uśmierciło co najmniej 6 tys. osób zanim Hamas spróbował je przełamać, był tylko kolejną kulminacją trwającej od ośmiu dekad historii.

Israeli-Palestinian scholar and artist Ariella Aisha Azoulay calls the Gaza Strip the geophysical archive of the Nakba. This Arabic word, literally the catastrophe, refers to the ethnic cleansing of Palestinian Arabs in 1947-1948, foundational to the creation of the state of Israel. Many of the 800 thousand dispossessed and expelled people found refuge in Gaza, from then on constituting some 70 percent of its population. Likewise, the borders and the territory of the Gaza Strip, unnaturally stretched along the sea, are the heritage of the Nakba.

This archive has been just erased from the surface of the earth. Systematically, day after day, week after week, month after month. This has been effected with 70 000 tons of bombs and shells, three-and-a-half times more than it had been dropped on London during the entire Second World War and almost five times the destructive power of the atomic bomb in Hiroshima, and also with the use of bulldozers, chemical plant-killers, widespread torture, hunger, and deliberate fostering of conditions conducive to the spreading of diseases like polio. The erasing of this geophysical archive is part of the broader operation of annihilating all traces of the Palestinian presence in Palestine.

Surplus of representation
and loss of meaning

Concurrently with this stream of images, a pile keeps growing: of reports, documents, field surveys, recommendations, legal opinions, demands and appeals produced by human rights organizations, UN and UE agencies, and even some governments. So, in the case of Palestine, there is definitely an overflow. An overflow of images and discourses. Perhaps, inflation would be a better word since this economic term linking growing supply of money to its decreasing value perfectly describes the strange phenomenon of the eye getting used to dreadful images as they become too numerous and the mind becoming indifferent to the suffering and calls to end it. Today, Palestine has become the most striking example of this paradox. In contrast to other contemporary cases of genocide – Ruanda, Sudan, the Rohingya and earlier Cambodia – whose perpetrators deliberately attempted to conceal their actions, we know a lot about Palestine. We are even able to call a spade a spade. The International Court of Justice and the International Criminal Court – the international institutions established to prosecute the most serious crimes – have in their judgments deemed Israel's actions in Gaza as genocide. And this is just the peak of an iceberg. But neither images, nor court sentences, nor righteous words and

Izraelsko-palestyńska badaczka i artystka Ariella Aisza Azoulay nazywa Gazę geofizycznym archiwum Nakby. To arabskie słowo oznaczające katastrofę jest nazwą czystki etnicznej dokonanej w latach 1947-48, która dała początek państwu Izrael. Wiele spośród 800 tys. wypędzonych wówczas osób znalazło schronienie w Gazie stanowiąc odtąd ponad 70% jej populacji. Pamiątką po Nakbie są także same granice i nienaturalnie rozciągnięte nad morzem terytorium Strefy.

To archiwum właśnie zostało wymazane z powierzchni ziemi. Systematycznie, dzień po dniu, tydzień po tygodniu, miesiąc po miesiącu. Dokonano tego za pomocą 70 tys. ton bomb i pocisków – 3,5 raza więcej niż spadło na Londyn w czasie całej II wojny światowej i prawie pięciokrotnie więcej niż siła bomby atomowej zrzuconej na Hiroshimę – ale także buldożerami, środkami chemicznymi niszczącymi rośliny, masowymi torturami, głodem i tworzeniem warunków do szerzenia się chorób takich jak polio. Wymazywanie geofizycznego archiwum jest częścią szerszej operacji zniszczenia wszelkich śladów obecności palestyńskiej w Palestynie.

Nadmiar reprezentacji i utrata znaczenia

W tym samym czasie, obok potoku obrazów, rośnie góra raportów, dokumentów, badań terenowych, zaleceń, opinii prawnych, wezwań i apeli produkowanych przez organizacje praw człowieka, agendy ONZ i Unii Europejskiej, a nawet niektóre rządy. W przypadku Palestyny śmiało możemy mówić o nadmiarze. Nadmiarze obrazów i dyskursów. Zjawisko to być może trafniej byłoby nazwać inflacją, bo przecież ten ekonomiczny termin wiążący wzrost ilości pieniądza ze spadkiem jego wartości doskonale opisuje dziwny paradoks polegający na przyzwycajeniu oka i zubożeniu umysłu na zbyt liczne obrazy cierpienia i wezwania do jego zakończenia. Palestyna stała się dziś jego najmocniejszym przykładem tego paradoksu. W odróżnieniu od innych ludobójstw naszych czasów – Rwandy, Sudanu, Rohingya czy wcześniejszej Kambodży – których sprawcy skutecznie starali się ukryć swoje działania o Palestynie wiemy bardzo dużo. Potrafimy nawet nazywać rzeczy po imieniu. Międzynarodowe instytucje powołane do ferowania wyroków w przypadkach najcięższych zbrodni – Międzynarodowy Trybunał Sprawiedliwości i Międzynarodowy Trybunał Karny – w swoich orzeczeniach uznały działania izraelskie w Gazie za ludobójstwo. I jest to zaledwie czubek góry lodowej. A jednak ani obrazy, ani

appeals have changed anything. Their critical message is being effectively disarmed. And that is why the world's indifference to the continued carnage despite the abundance of data is the biggest scandal. The perpetrators' propaganda arguing that it is them who are the massacre's true victims is not the only reason behind it. Rather, the Palestinian case reveals the universal mechanisms of getting accustomed to evil.

Overabundance of representation has become part of the tendency that has emerged in the West some time ago to locate the narrative about colonial and neocolonial aggressions in the humanitarian, legal, moral, and emotional perspective. As a result, it focuses on violence and its victims removed from any context that may make some historical or political sense of the events. The Western opinion loves this reductionist approach. It enables sympathizing with those suffering and not hearing their voices, practicing humanitarianism without noticing humanity, basking in one's own nobleness towards the Others without acknowledging their subjectivity. In other words, people pity the victims while distancing from their political aspirations and demands and their resistance to the aggression. An incomparable model example of this approach was the action of the American army of dropping loads of food-stuffs from planes over starving Gaza in the first months of 2024. Not only did the theatrics conceal the ineffectiveness of this form of aid but also the gesture of delivering the sacks of rice for the civilian population provided an alibi for the USA, while the political carnage in Gaza would not have been possible without the American military, financial, and political support for Israel.

wyroki, ani słuszne słowa nic nie zmieniają. Ich krytyczne przesłanie zostaje skutecznie rozbrojone. I właśnie to, że mimo obfitości danych świat zachowuje obojętność na dokonującą się na jego oczach rzeź jest największym skandalem. Nie stoi za nim wyłącznie siła propagandy sprawców, którzy przekonują, że są prawdziwymi ofiarami tej masakry. Przypadek Palestyński, stanowi raczej punkt pozwalający na dostrzeżenie uniwersalnych mechanizmów osławiania zła we współczesnym świecie.

Nadmiar reprezentacji wpisuje się w trwającą od jakiegoś czasu na Zachodzie tendencję do umieszczania narracji o kolonialnych i neokolonialnych agresjach w perspektywie humanitarnej, prawnej, moralnej, emocjonalnej. W efekcie koncentruje się ona na przemocy i jej ofiarach wyjętych z wszelkiego kontekstu, który nadawałby jakiś historyczny czy polityczny sens wydarzeniom. Zachodnia opinia uwielbia ten redukcjonistyczny zabieg. Dzięki niemu może pochylać się z troską nad cierpiącymi i nie słyszeć ich głosów, uprawiać humanitaryzm i nie dostrzegać człowieczeństwa, pławić w swojej szlachetności wobec *Innych* i nie uznawać ich podmiotowości. Innymi słowy pozwala uważać się nad ofiarami, a zarazem dystansować się od stawianych przez nie żądań politycznych, ich aspiracji politycznych i stawianego agresji oporu. Niedosięgniętym wzorcem tego podejścia były efektowne zrzuty ładunków z żywnością dokonywane przez amerykańskie lotnictwo nad głodującą Gazą w pierwszych miesiącach 2024 roku. Pomijając już fakt, że widowiskowość zdecydowanie przesłoniła nieskuteczność tej formy pomocy, należy zauważyć, że worki z ryżem dostarczane ludności cywilnej okazały się doskonałym alibi dla kraju, bez którego pomocy militarnej, finansowej i politycznej rzeź w Gazie nie byłaby możliwa.

Hierarchies of mourning, lines of tears

Another factor at work here is what W.E.B. Du Bois has called the colour line in reference to the role of race and racism in politics and history. After all, the West has been capable of seeing in victims of aggression more than Agamben's bare life entitled to just minimal sustenance. The West has demonstrated it by supporting Ukraine not just with humanitarian actions but first of all by imposing sanctions on the aggressor, supplying money and – most importantly – weapons. Nothing like this has ever happened with regard to Palestine, Kashmir or Kurdistan. Actually, it is quite the opposite. Why? In addition to the three aforementioned peoples having the misfortune of their

Hierarchie żałoby, linie łez

Działą tu zresztą także i to, co W.E.B. Du Bois nazwał linią koloru skóry. Bo przecież Zachód potrafi dostrzec w ofiarach agresji coś więcej niż tylko agambenowskie nagie życia domagające się minimalnej racji jedzenia. Udowodnił to wspierając Ukraińców nie tylko akcjami humanitarnymi, ale nade wszystko sankcjami wobec agresora, piętniędzmi i wreszcie dostawami broni. W przypadku Palestyny, ale też Kaszmiru czy Kurdystanu, o niczym takim nie ma mowy. Prawdę mówiąc jest dokładnie odwrotnie. Dlaczego? Poza tym, że aspiracje wszystkich tych trzech społeczeństw nie mają szczęścia stać w zgodzie z priorytetami amerykańskiej polityki zagranicznej, wytłumaczeniem tej wybiórczej solidarności

aspirations not aligning with the priorities of American foreign policy, the racial factor has also contributed to this selective solidarity. The colour line separates the white people, whose right to self-determination and self-defense (also through attack) we acknowledge, from the non-white, who at best are entitled to the victim status. This has consequences. By definition, the victims do not make decisions for themselves and remain politically passive (that is have no political representation) and when they reject thus imposed roles, they are criminalized as terrorists.

Judith Butler has pointed to the distinction being made between populations whose lives are considered grievable and those whose lives are ungrievable as one of the most important ways of ideologically framing war in Western culture. This framework lets public opinion get accustomed to the suffering and death inflicted in its name. Unlike Ukrainian lives, Palestinian lives are not grievable.

The mechanism described by Butler points to a problem much wider than the actual dehumanization of the Palestinians effected through their racialization. Segregation of human lives is the core of the new world order that has been emerging in today's Gaze and Lebanon. It rehabilitates racism, not only cultural but also classic, based on skin colour, as the instrument of imposing new hierarchies and new means of accumulating wealth. These remain consistent with the demands of the restructuring of capitalism and imperialism enfolding before our eyes. Peter Frase uses the umbrella term of exterminism, while Achille Mbembe prefers the more nuanced brutalism. But they both have something similar in mind. The (incomplete) list of actions undertaken by the Israeli army that includes but is not limited to: dismantling, breaking, tearing apart, uprooting, burning down, flooding, killing, massacring, crushing, squashing, flattening, and running over, confirms the connection between the massacre of Gaza and the ongoing systemic transformation. All these acts are not only forms of genocide but also perverse ways of extracting economic value. Every fired rocket and missile, every dropped bomb, every electroshock and rape committed with a baton, every tree pulled out by a bulldozer, every litre of contaminated water, adds to Israel's GDP thus stimulating the economy based on the ultramodern security sector, army, and arms industry. Can't we see the outlines of the new vision of the world emerging in which the expansion of capital becomes directly necro-economic, growing not only at the expense of the labour force, natural resources, and social needs but also through the decomposition and destruction of existing forms of life?

jest także różnica rasowa. Linia koloru skóry oddziela białych, którym przyznajemy prawo do samostanowienia i samoobrony (także przez atak), od niebiałych, którym przysługuje co najwyżej status ofiar. Ma to swoje konsekwencje. Ofiary z definicji nie stanowią o sobie, pozostają bierne (czyli nie reprezentują się) politycznie, a gdy wychodzą z narzuconych im ról - są kryminalizowane jako terroryści.

Judith Butler wskazuje, że jednym z najważniejszych sposobów ideologicznego ramowania obrazu wojny w kulturze zachodniej jest wprowadzenie podziału na te życia, które są godne opłakiwania i te niegodne naszych łez. Zabieg ten wprowadza niezbędny dystans pozwalający opinii publicznej oswoić się z cierpieniami i śmiercią zadawanymi w jej imieniu. Palestyńskie życia - inaczej niż ukraińskie - nie są godne opłakiwania.

Opisany przez Butler mechanizm wskazuje na problem znacznie szerszy niż faktyczna dehumanizacja Palestyńczyków dokonywana za pośrednictwem ich urasowienia. Segregacja ludzkich istnień stanowi rdzeń wyłaniającego się dziś w Gazie i Libanie ładu światowego, który rehabilituje rasizm już nie tylko w postaci kulturowej, ale też klasycznej odnoszącej się do koloru skóry - jako narzędzie narzucania nowych hierarchii i sposobów akumulacji bogactwa. Pozostają one zgodne z wymogami dokonującej się na naszych oczach restrukturyzacji kapitalizmu i władzy imperialnej. Peter Frase nazywa to hasłowo eksterminizmem. Achille Mbembe woli bardziej zniuansowany termin brutalizm. A jednak jeden i drugi mają na myśli mniej więcej to samo. O związku masakry Gazy z dokonującą się transformacją systemową przekonuje choćby dalece niepełny asortyment działań armii izraelskiej obejmujący wyburzanie, rozbijanie, rozrywanie, wykorzenianie, wypalanie, zalewanie, zatruwanie, zabijanie, masakrowanie, rozjeżdżanie, miażdżenie. Wszystkie te akty są nie tylko postaciami ludobójstwa, ale też perwersyjnymi sposobami ekstrakcji wartości ekonomicznej. Każda wystrzelona rakietka, pocisk armatni czy zrzucona bomba, każdy elektrowstrząs i gwałt przy pomocy pałki, każde wyrwane przez buldożer drzewo, każdy litr zanieczyszczonej wody wpisuje się w bilans izraelskiego PKB działając jak koło zamachowe gospodarki zbudowanej wokół hipernowoczesnego sektora bezpieczeństwa, armii i przemysłu zbrojeniowego. Czy nie widzimy w tym zarysu nowej wizji świata, w którym ekspansja kapitału przybierze postać bezpośrednio nekroekonomiczną, wzrastając nie tylko kosztem siły roboczej, zasobów naturalnych i potrzeb społecznych, ale także po prostu za sprawą dekompozycji i zniszczenia dotychczasowych form życia?

In a sense, the images of Palestinian suffering have been feeding the ideological machinery annihilating their meaning. So, should they be abandoned? Decidedly not. The way is not simply discrediting the images. Iconoclasm is not the solution but part of the problem. Systematically perpetrating extreme violence against Palestinian journalists and their families, Israeli persecutors are most effective iconoclasts. The images still reveal what the perpetrators would like to hide and can be dangerous for them. Especially when they inspire solidarity and become evidence presented to the International Court of Justice or the International Criminal Court. But how to replace the motionless, abstracted, depoliticized world presented in the media and discourse with the realist, live mirage to which refers the motto taken from Palestinian author Adania Shibli?

Actually, it is not the images of suffering that are the problem but the context in which they are presented. Perhaps, art is the right instrument to reverse this pacifying contextualization. This is how Igor Dobrowolski's interventions may be interpreted. The artist undertakes to restore the image's critical power and disarm the logic that makes unimportant the content of the images of human suffering. To this end, he employs several complementary strategies. One is to directly overtake the visual narration of corporations involved in the genocide. Using the tactic of Situationist *détournement*, Dobrowolski adapts and reworks the companies' advertising posters into shocking communicates about the crimes committed with their assistance. As a result, their original form, extremely conformist and purged of controversy, is subversively transformed to undermine the original messages, ideological and obliterating the subject's involvement. Another strategy informs the series of paintings referencing the most brutal images from social media but removing their pornographic directness. Some resemble graffiti preserved on a wall alongside scraps of photographs and posters, others look like a graffito on the torture chamber's wall scratched by a prisoner with a scrap of metal bar. The coarse pictures replace the smoothness of digital images with deliberate sketchiness, ruggedness, porousness, and imperfection. This rough approach to form liberates the images from image fatigue caused by their overabundance and also from literariness, thus restoring what has been obliterated (and suppressed). These are not images of some abstract "violence"

W jakimś sensie obrazy palestyńskiego cierpienia zostały zaprzężone w ideologiczną maszynę unieważniania ich znaczenia. Czy zatem należy z nich zrezygnować? Zdecydowanie nie. Nie chodzi o prostą dyskredytację przedstawienia. Ikonoklazm nie jest tu żadną alternatywą, ale częścią problemu. W końcu najsporniej i najkonsekwentniej uprawiają go izraelscy oprawcy dokonując systematycznej rzezi palestyńskich dziennikarzy i ich rodzin. Obrazy w dalszym ciągu mówią o tym co sprawcy chcieliby ukryć. W dalszym ciągu mogą być dla nich niebezpieczne. Szczególnie, gdy pobudzają solidarność i stają się materiałem dowodowym dla sądów takich jak Międzynarodowy Trybunał Sprawiedliwości, czy Międzynarodowy Trybunał Karny. Jak jednak zastąpić znieruchomiałą, wyabstrahowaną, odpolitycznioną świat przedstawiony w przestrzeni medialnej i dyskursywnej, realistyczną, żywą fatamorganą, o której w motcie do niniejszego tekstu wspomina palestyńska pisarka Adania Shibli?

W rzeczywistości problemem nie są same obrazy cierpienia, ale kontekst, w którym się je umieszcza. Być może sztuka jest dobrym narzędziem odkręcenie tego pacyfikującego ukontekstowania. Tak można by odczytać interwencje Igora Dobrowolskiego.

Artysta podejmuje próbę odzyskania siły krytycznej przedstawienia oraz rozbrojenia logiki unieważnienia treści widoku cudzego cierpienia. Stosuje w tym celu kilka uzupełniających się strategii. Pierwsza to bezpośrednie przechwycenie narracji wizualnej korporacji uwikłanych w ludobójstwo. Dobrowolski przejmując i przekształca plakaty reklamowe w szokujące komunikaty o dokonywanych przy współudziale znanych marek zbrodniach działa na zasadzie sytuacjonistycznego *détournement*. W efekcie skrajnie uładowana, wyprana z kontrowersji forma staje się narzędziem dywersji przeciw jej ideologicznym i zakłamującym uwikłaniem przesłaniom. Strategię drugą reprezentuje seria obrazów odsyłających do najbrutalniejszych kadrów z mediów społecznościowych, ale wyzbytych z ich pornograficznej bezpośredniości. Niektóre z nich przypominają graffiti pozostawione na murze wraz ze strzępami zdjęć i plakatów, inne wyglądają jak sgraffito wyryte przez więźnia kawałkiem prętu na ścianie katowni. Tworzone w ten sposób przedstawienia zastępują cyfrową gładkość obrazu zamierzoną szkicowością, surowością, porowatością i niedoskonałością. Ta forma uwalnia je od nadmiaru, od dosłowności i przywraca to, co przez nadmiar przesłonięte (i wyparte). To nie są po prostu obrazy jakiejś abstrakcyjnej

causing bodiless "suffering". This is not a moralizing vision of pure evil and conflicts tearing apart the human condition construed as ahistorical. Dobrowolski puts in the forefront the political nature of the massacre of the city of two million happening before our eyes. He does it in a radical manner and is not timid about taking sides. He makes the distinction between the victims and torturers clear and his use of symbols, colours, forms and silhouettes leaves no doubts about who is who and what is their role.

Azoulay has argued that "images do not have an innate truth; they live in community with or against those who are involved in them." The violence they picture cannot be undone but something can be done about it. Dobrowolski draws practical conclusions from these observations. He deals with violence not only by transforming its images but also by transferring them into a new framework of reference where abstract aesthetic and ethical concerns are replaced by the political perspective.

Dobrowolski's painting is too brutal, too concrete, to be tamed and neutralized by the omnipotent logic of depoliticization. It thus resists the normalization of genocide. It does not allow us to get used to massacre, crime, injustice. It annihilates the propaganda efforts of the perpetrators posing as victims. This may be not much when tens of thousands have been killed in Palestine and Lebanon. And yet it is a lot, considering art's potential to effect change.

„przemocy” i wywołanego przez nią bezcielesnego „cierpienia”. To nie moralizująca wizja czystego zła i sprzeczności rozdzierających ahisteryczną kondycję ludzką. Dobrowolski wydobywa na pierwszy plan polityczność dokonującej się na oczach świata zagłady dwumilionowego miasta. Robi to radykalnie i nie kryjąc swojego zaangażowania. Podział na katów i ofiary jest tu aż nadto czytelny, a co więcej zastosowane symbole, kolory, kształty, sylwetki nie pozostawiają żadnych wątpliwości o kogo chodzi, kto i w jakiej tu roli występuje.

Jak pisze Azoulay „obrazy nie mają wrodzonej prawdy; żyją we wspólnocie lub przeciwko tym, którzy są w nie zaangażowani”. Przemocy, którą ukazują nie da się cofnąć, ale „można się nią zająć”. Twórczość Dobrowolskiego wyciąga praktyczne wnioski z tych spostrzeżeń. Zajmuje się przemocą nie tylko przekształcając jej obrazy, ale także przemieszczając je na nowe pole gdzie to, co abstrakcyjnie estetyczne i etyczne ustępuje miejsca politycznemu.

Malarstwo Dobrowolskiego jest zbyt brutalne, zbyt konkretne, by dało się oswoić i unieruchomić wszechwładnej logice depolityzacji. Jako takie nie poddaje się normalizacji ludobójstwa. Nie pozwala na przyzwyczajenie do masakry, zbrodni, niesprawiedliwości. Przekreśla wysiłek propagandowy katów kreujących się na ofiary. To bardzo mało w obliczu dziesiątków tysięcy ofiar w Palestynie i Libanie. I bardzo dużo jak na potencjał zmiany, którym może dysponować sztuka.



2023

Gin Huang Gallery, *11 Przykazań*, wystawa indywidualna, Tajwan | Gin Huang Gallery, *11th Commandment*, Solo Show, Taiwan

Art Taipei, targi sztuki, Tajpej | Art Taipei, Art Fair, Taipei

D-Contemporary, *Stan Traumatyczny*, wystawa grupowa, Londyn | D-Contemporary, *State of Trauma*, Group Show, London

D-Contemporary, *Miękki Rdzeń. Twardy Rdzeń*, wystawa grupowa, Londyn | D-Contemporary, *Soft Core Hard Core*, Group Show, London

G-allery Gallery, *Stany Wewnętrzne*, wystawa indywidualna, Berlin | G-allery Gallery, *Inner States*, Solo Show, Berlin

2022

Gin Huang Gallery, *Art Central Hong Kong*, targi sztuki, Hong Kong | Gin Huang Gallery, *Art Central Hong Kong*, Art Fair, Hong Kong

Gin Huang Gallery, *Art Tajpej*, targi sztuki, Tajpej | Gin Huang Gallery, *Art Taipei*, Taipei

Gin Huang Gallery, *Stany Wewnętrzne*, wystawa indywidualna, Taichung | Gin Huang Gallery, *Inner State*, Solo Show, Taichung

Gin Huang Gallery, *Art Solo*, wystawa indywidualna na targach sztuki, Tajwan | Gin Huang Gallery, *Art Solo*, Fair Solo Exhibition, Taiwan

Prześwit Kolektywna Instytucja Kultury, *Stany Wewnętrzne 3*, wystawa grupowa, Warszawa | Prześwit Collective Cultural Institution, *3th Inner State*, Group Show, Warsaw

2021

Gin Huang Gallery, *Art Taiwan Fair*, targi sztuki, Tajwan | Gin Huang Gallery, *Art Taiwan Fair*, Taiwan

Gin Huang Gallery, *Art Tajpej*, targi sztuki, Tajwan | Gin Huang Gallery, *Art Taipei*, Taiwan

Wallspace Gallery, *Warszawskie Targi Sztuki*, wystawa indywidualna, Warszawa | Wallspace Gallery, *Warsaw Art Fair*, Warsaw

Wallspace Gallery, *Letnia Wystawa*, Warszawa | Wallspace Gallery, *Summer Exhibition*, Warsaw

Prześwit Kolektywna Instytucja Kultury, *Stany Wewnętrzne 1*, wystawa grupowa, Warszawa | Prześwit Collective Cultural Institution, *1th Inner State*, Group Show, Warsaw

2020

Gin Huang Gallery, *Art Formosa Fair*, Tajwan | Gin Huang Gallery, *Art Formosa Fair*, Taiwan

Maddox Gallery, *Współczesna zima*, Los Angeles | Maddox Gallery, *Winter contemporary*, Los Angeles

Maddox Gallery, *Współczesne lato*, Londyn | Maddox Gallery, *Summer contemporary*, London

PlanX, *Dni przyszłości są obecne*, Mediolan | PlanX, *Days of the future present*, Milan

2019

Art Miami Fair, targi sztuki, Miami | Art Miami Fair, Miami

Maddox Gallery, *Współczesna zima*, Gstaad | Maddox Gallery, *Winter Contemporary*, Gstaad

Maddox Gallery, *Miłość i inne zbrodnie*, Mayfair, Londyn | Maddox Gallery, *Love, and other crimes* - Mayfair, London

2018

Maddox Gallery, *Współczesne lato*, Shepherd Market, Mayfair, Westbourne Grove, Londyn | Maddox Gallery, *Summer contemporary* - Shepherd Market, Mayfair, Westbourne Grove, London

2017

Igor Dobrowolski, wystawa indywidualna, Berlin | Igor Dobrowolski, Solo Show, Berlin

Igor Dobrowolski, wystawa indywidualna, Wrocław | Igor Dobrowolski, Solo Show, Wrocław

Art United Fair, targi sztuki, Rzeszów | Art United Fair, Art Fair, Rzeszów

2016

Czemu istniejesz, wystawa indywidualna, Warszawa | Why Do You Exist, Solo Show, Warsaw

IGOR DOBROWOLSKI

(ur./b. 1987)

Socially engaged action artist, sculptor, painter. An artist concerned with social, racial, and economic inequalities. Addresses the issues of consumerism and cultural eurocentrism. Exposes elegant narratives that take the edge off dramatic events, deplorable facts, and disturbing things. A mindful observer of reality and his own personal experience. The creator of separate psychological personas: inner child, feminine side, tyrannical side, that inspire topical projects. The *Inner Child* series consists of paintings executed using his left hand, created on the verge of reality and trans, heartfelt and animated by his limitless, childlike imagination. The *Feminine Side* focuses on sculptures whose shapes are rounded and fluid. They help the artist discover in himself a range of emotions and traits attributed to women, like grace and emotional maturity, and transpose them onto the emerging forms. The *Tyrannical Side* is exposed in the series of captivating golden mirror-like reliefs with embedded crystals and sharp elements, accompanied by meaningful comments directing the viewer's gaze to penetrate beyond the surface and explore in depth the issues addressed by the artist rather than concentrate solely on the work's visual conception. The most recent instalment is Igor Dobrowolski's *Contemporary Side*, that is his engaged artistic approach not shrinking from difficult and controversial subjects, like physical and economic violence, war, and genocide.

Since 2016, Igor Dobrowolski has actively participated in the world art scene, exhibiting internationally (Miami, Taiwan, London, Los Angeles, Berlin) and cooperating with famous galleries, like the Maddox Gallery and Gin Huang Gallery.



Autor akcji artystycznych, rzeźbiarz i malarz angażujący się w tematy społeczne. Artysta zwracający uwagę na nierówności klasowe, rasowe, ekonomiczne. Twórca podejmujący temat konsumpcjonizmu i europocentryzmu kulturowego. Tropiciel eleganckich form narracji, które osławiają dramatyczne rzeczy, zdarzenia i fakty. Uważny obserwator rzeczywistości i własnych przeżyć. Kreator odrębnych, psychologicznych postaci takich jak: wewnątrz dziecko, strona kobieca czy tyranicznej, za pomocą których tworzy kolejne cykle malarskie i rzeźbiarskie. *Inner child* to obrazy malowane lewą ręką, kreowane na pograniczu transu i jawy, w które artysta oddaje całe swoje serce i nieograniczoną, dziecięcą wyobraźnię. *Feminine side* to głównie rzeźby o obłych, „płynnych” formach. Dzięki nim artysta odkrywa w sobie emocje przypisywane kobietom takie jak wrażliwość, wdzięk czy dojrzałość w rozwoju emocjonalnym równocześnie transponuje te cechy na tworzone formy. *Tyrannical side* natomiast przejawia się w płaskorzeźbach o estetycznej, złotej, lustrzanej strukturze z umieszczonymi w nich kryształami, ostrymi elementami i znaczącymi komentarzami kierującymi odbiorcę na spojrzenie w głąb poruszonego przez artystę problemu zamiast oceniania dzieła tylko i wyłącznie przez pryzmat wizualnej koncepcji. Ostatnim, czy też końcowym elementem jest *Współczesna strona* Igora Dobrowolskiego – czyli zaangażowana postawa artystyczna dotycząca również trudnych tematów takich jak przemoc fizyczna i ekonomiczna, wojna, ludobójstwo.

Igor Dobrowolski od 2016 roku bierze aktywny udział w świecie sztuki prezentując swoje obrazy i rzeźby m.in. w Miami, Taiwanie, Londynie, Los Angeles czy Berlinie, współpracując przy tym ze słynnymi galeriami, takimi jak Maddox Gallery czy Gin Huang Gallery.

STOPKA REDAKCYJNA



Wystawa „Z wyrazami współczucia” Igora Dobrowolskiego
19 X – 16 XI 2024

Wallspace Gallery
ul. Foksal 15, Warszawa

CLICHÉ GALLERY

Cliché Gallery
ul. Freta 39, Warszawa

Organizatorzy wystawy:
Wallspace Gallery & Cliché Gallery

Wydawca katalogu:
Wallspace Gallery
ul. Foksal 15 00-366 Warszawa
tel. +48 798 107 380
www.wallspacegallery.pl
info@wallspacegallery.pl
IG @wallspace.gallery

Wallspace Gallery:
Gregor Kreutzer
Sebastian Pikur
Mariusz Szewczyk
Monika Gregorczyk

Koncepcja wystawy:
Karolina Kliszewska

Teksty:
Przemysław Wielgosz, Zbigniew Jan Mańkowski, Monika Gregorczyk

Redakcja katalogu:
Monika Gregorczyk, Mariusz Szewczyk, Karolina Kliszewska

Tłumaczenie:
Małgorzata Moźdzynska-Nawotka

Opracowanie graficzne:
Maciej Januszewski

Reprodukcje i fotografie:
Łukasz Brodowicz

Kardy z filmu i fotografie:
Celina Przyklęk

Druk:
Paweł Wolski

Copyright:
©Wallspace Gallery, Warszawa, październik 2024 r.

ISBN 978-83-970808-5-0

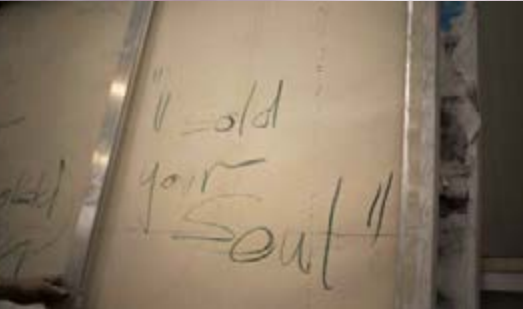
Patroni medialni:

artinfo.pl



CONTEMPORARY
LYNX







WALLSPACE
GALLERY

CLICHÉ GALLERY

ISBN 978-83-970808-5-0



9 788397 080850