

**SŁOWNIK
POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ
XX I XXI WIEKU**

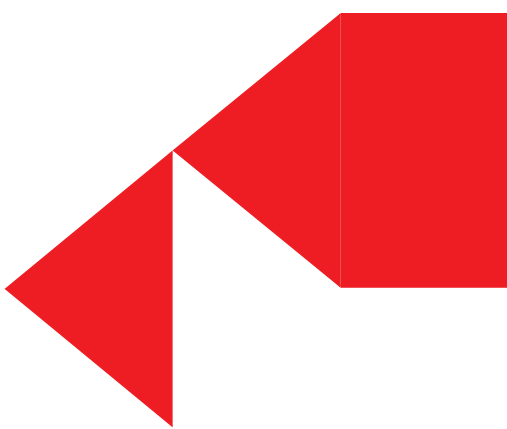
TOM I

SŁOWNIK BIOGRAFICZNY

REDAKCJA

RYSZARD KASPEROWICZ
MARCIN LACHOWSKI
PIOTR MAJEWSKI

TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL





**SŁOWNIK
POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ
XX I XXI WIEKU**

TOM I

SŁOWNIK BIOGRAFICZNY

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

ŹRÓDŁA I MONOGRAFIE
506



ISTNIEJE OD ROKU 1934



**SŁOWNIK
POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ
XX I XXI WIEKU**

TOM I

SŁOWNIK BIOGRAFICZNY

REDAKCJA

RYSZARD KASPEROWICZ
MARCIN LACHOWSKI
PIOTR MAJEWSKI

LUBLIN

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIwersYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

RECENZENCI

Prof. dr hab. Lechosław Lameński, KUL

Dr hab. Jerzy Żywicki, UMCS

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Alicja Penar

SKŁAD KOMPUTEROWY

Jarosław Bielecki

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH

Marcin Pastwa

Wydanie i zamieszczenie w Internecie monografii:
Słownik polskiej krytyki artystycznej XX i XXI wieku, t. I i II
– zadanie finansowane w ramach umowy DNM/SN/467826/2020
ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Towarzystwo Naukowe KUL, 2020

ISBN 978-83-7306-948-0

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

ul. F. Chopina 29/11, 20-023 Lublin
tel. 81 525 01 93, tel./fax 81 524 31 77
e-mail: tnkul@tnkul.pl www.tnkul.pl
Dział Marketingu i Kolportażu tel. 81 524 51 71
e-mail: kolportaz@tnkul.pl

DRUK I OPRAWA

Tekst sp.j. Drukarnia. Zonik E. i Wspólnicy
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin

Krytyka artystyczna, zarówno w wymiarze historycznym, jak i stosowanym, była przez lata badana i uprawiana przez prof. Małgorzatę Kitowską.

Pomysł na SŁOWNIK POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ XX I XXI WIEKU zrodził się podczas prowadzonych przez nią seminariów w Instytucie Historii Sztuki KUL. Niestety po długiej chorobie Profesor zmarła w trakcie realizacji projektu, postawiliśmy jednak kontynuować Jej dzieło.

Niniejszą publikację chcemy dedykować naszej Nauczycielce, Przewodniczce i Przyjaciółce.

Spis treści

Wprowadzenie 7.

Banasiak Jakub 11. ■ Basler Adolf 13. ■ Blum-Kwiatkowski Gerhard Jürgen 15. ■ Blumówna Helena 17. ■ Bogucki Janusz 19. ■ Bojko Szymon 22. ■ Borkowski Grzegorz 24. ■ Borowski Wiesław 27. ■ Brzękowski Jan 28.

Cybis Jan 30. ■ Czapski Józef 32. ■ Czartoryska Urszula 36.

Dłubak Zbigniew 40.

Garztecka Ewa Urszula 42. ■ George Waldemar (Waldemar Jerzy Jarociński) 43. ■ Giżycki Marcin 46. ■ Grabska-Wallis Elżbieta 48. ■ Guzek Łukasz 50.

Herbert Zbigniew 51.

Jakubowska Agata 54. ■ Jarecka Dorota 55. ■ Jeleński Konstanty A. 57.

Kantor Tadeusz 59. ■ Kępińska Alicja 62. ■ Kępiński Zdzisław 65. ■ Kitowska-Łysiak Małgorzata 67. ■ Kosiewski Piotr 68. ■ Kostołowski Andrzej 70. ■ Kowalczyk Izabela Ewa 72. ■ Kowalska Bożena 74. ■ Krajewska Helena 77.

Leszkowicz Paweł 79. ■ Ligocki Alfred 80. ■ Ludwiński Jerzy 83.

Majewska Barbara 87. ■ Malina Jerzy 88. ■ Małkowska Monika 89. ■ Mazur Adam 91. ■ Mikina Ewa 92. ■ Morawski Stefan 95.

Olek Jerzy 98. ■ Osęka Andrzej 100.

Peiper Tadeusz 103. ■ Piotrowski Piotr 106. ■ Plinta Karolina 109. ■ Porębski Mieczysław 110. ■ Przyboś Julian 114. ■ Ptaszkowska Hanna (Anka) 117.

„Raster” 119. ■ Ronduda Łukasz 122. ■ Rottenberg Anda 125.

- Sempoliński Jacek 126. ■ Sienkiewicz Karol 128. ■ Stajuda Jerzy 129. ■ Stanisławski Ryszard 134. ■ Starzyński Juliusz 137. ■ Sterling Mieczysław 141. ■ Strzeмиński Władysław 144. ■ Szablowski Stach 147.
- Tchorek Mariusz 148. ■ The Krasnals 151. ■ Truszkowski Jerzy (pseud. „Max Hexer”) 154.
- Ujma-Gawlik Magdalena 155.
- Witz Ignacy 157. ■ Wojciechowski Aleksander 161. ■ Woźniakowski Jacek 163.
- Zahorska Stefania 166. ■ Ziarkiewicz Ryszard 172. ■ Zmyślony Iwo 173.
- Żmijewski Artur 175.

Wprowadzenie

Słownik biograficzny krytyków sztuki jest integralną częścią *Słownika polskiej krytyki artystycznej XX i XXI wieku*. Osadza wypowiedzi poszczególnych krytyków w kontekście historycznym, środowiskowym i teoretycznym. Precyzuje ponadto sposoby stosowania terminów przez poszczególnych krytyków i zawarte w nich znaczenia.

Biografistyka – jako klasyczny gatunek historiografii¹ – jest obecnie poddawana krytycznemu namysłowi. Z jednej strony narracje biograficzne święcą triumfy w obszarze literatury popularnej (zwłaszcza reportażowej – także tej zorientowanej na czołowych

¹ Perspektywa biograficzna w historiografii artystycznej pojawia się wraz z dziełem *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasario (wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, Warszawa 1984) wzorowanym na starożytnych żywotach sławnych ludzi (Plutarch, Swetoniusz), ale zwraca się uwagę także na wzory zaczerpnięte ze św. Hieronima i Diogenesa Laertiosa dla biografistyki renesansowej – por. Eric Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago 1981), chociaż biografie (a nawet autobiografia – Lorenzo Ghiberti, *Komentarze*, w: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 449-453) pojawiały się już wcześniej w dziełach historiografów florenckich; na temat różnych aspektów biografistyki artystycznej, jej historii i krytyki, zob. m.in. *The Life and the Work: Art and Biography*, Ed. Charles G. Salas, Getty Research Institute, Los Angeles 2007; *Biografia, historiografia, dawniej i dziś. Biografia nowoczesna – nowoczesność biografii*, red. Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka, Lublin 2005; Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Od biografii artysty do biografii historyka sztuki*, w: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Piotr Kosiewski, Lublin 1996, s. 11-23. Z dawniejszych prac zob.: Richard Krautheimer, *The Beginnings of Art-Historical Writing in Italy*, w: tenże, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York 1969, s. 257-273 – tekst pochodzi z 1929 roku. Ogólnie o problemach biografii zob. ważną pozycję: Ira Bruce Nadel, *Biography: Fiction, Fact, and Form*, New York 1984.

artystów sztuk wizualnych), z drugiej strony jednak, w perspektywie badań historyczno-artystycznych, wciąż jawią się jako merytorycznie wątpliwe. Formuła pisania historii przez pryzmat „żywotów” była krytykowana za swoją „naskórkowość” już przez historyków skupionych wokół „Annales”, a niechęć w stosunku do biografii została pogłębiona zwłaszcza za sprawą refleksji poststrukturalistów; jednakże wraz z postmodernistycznym zwrotem ku mikrohistoriom biografia okazała się jednym z tych gatunków, które – gdy realizowane wnikliwie i z wrażliwością, a zatem „krytycznie” – umożliwiają jednoczesną obserwację perspektywy jednostkowej oraz dynamiki „wielkich” procesów historycznych².

Problemy te, w pewnej mierze, stoją również przed autorami haseł biograficznych krytyków artystycznych³. Z jednej strony bowiem obowiązkowe staje się zgromadzenie najważniejszych, historycznych faktów z życiorysów poszczególnych, „czołowych” postaci (najważniejsze publikacje, polemiki, osiągnięcia naukowe, nagrody itp.) oraz zaprezentowanie ich w klarownym, alfabetycznym układzie, z drugiej zaś – próba poddania pod namysł wielu kwestii, takich jak specyfika języka wypowiedzi (jej „afektywność”, perswazyjność, literackie walory, ideologizacja itp.) czy teoretyczne podłoże tychże (przynależność do określonej formacji intelektualnej, problem recepcji idei itp.). Inną kwestią jest wykraczający poza ramy przyjętej tutaj formy biogramu słownikowego problem, który ująć można w pytaniu: czy i w jaki sposób autor wyłania się spośród linii własnego tekstu?⁴

Wybór sylwetek poszczególnych krytyków został podyktowany doбором materiału w *Słowniku pojęć*. Postaci, których biogramy znalazły się w *Słowniku biograficznym*, stanowią grupę bardzo zróżnicowaną – od eseistów przez piszących artystów – autorów manifestów po krytyków-popularyzatorów, a także krytyków-ekspertów.

² Problem XX-wiecznych debat wokół biografistyki podjęli m.in.: Jolanta Kolbuszewska, Rafał Stobiecki, *Biografistyka we współczesnych badaniach historiograficznych*, Łódź 2017; Władysław Zajewski, *Biografistyka jako gatunek twórczości historiograficznej*, „Czasz Nowożytny” 2000, nr 8, s. 7-18.

³ Namysł nad związkiem między biografią krytyków sztuki a ich twórczością i historią samej krytyki artystycznej jest znikomy, w większej mierze to zagadnienie podejmuje historycy literatury.

⁴ Zagadnienie zgłębiane jest przede wszystkim przez literaturoznawców, zob. m.in. tom *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. *Krytycy*, red. Alina Brodzka-Wald, Tomasz Żukowski, Warszawa 2003.

Zbudowany w ten sposób, niejednolity pejzaż krytyki artystycznej oddaje więc obiegową myśl, iż „krytykiem czasem się jest, a czasem się bywa” – wskazuje zarazem na obfitość i specyfikę tematu badawczego, jakim jest historia krytyki artystycznej.

Prócz podstawowych faktów biograficznych – takich jak wykształcenie, aktywność zawodowa (poza uprawianiem krytyki artystycznej), dorobek twórczy – szczególną uwagę zwrócono na istotne debaty dotyczące kondycji współczesnej twórczości i samej krytyki artystycznej, np. polemika między Wiesławem Borowskim a Andrzejem Kostołowskim na temat programu Galerii Foksal (1969) lub między Jakubem Banasiakiem a Iwo Zmyślonym na temat kryzysu krytyki artystycznej w dobie mediów społecznościowych (2013), w tym starano się zasygnalizować stanowiska poszczególnych krytyków w odniesieniu do kluczowych pojęć, takich jak m.in. realizm (np. Janusz Bogucki, Tadeusz Kantor, Juliusz Starzyński), forma (Jan Cybis, Jerzy Olek). W zależności od charakteru uprawianego pisarstwa, np. powiązanego z namysłem teoretycznym, filozoficznym, jak w przypadku Stefana Morawskiego, czy też publicystycznego, jak np. u Andrzeja Osęki, zagadnienia dotyczące języka wypowiedzi krytycznej referowano w sposób odmienny.

Poszczególnym hasłom towarzyszy bibliografia – wskazane są wybrane teksty źródłowe, przede wszystkim polemiczne, istotne dla kluczowych debat lub uchwycenia charakterystycznych cech uprawianego przez poszczególnych krytyków typu pisarstwa; dodatkowo uwzględniono również najważniejsze opracowania poświęcone poszczególnym postaciom, zarówno ich życiorysom, jak i twórczości artystycznej lub refleksji teoretycznej (w przypadku krytyków aktualnie działających najczęściej możliwe było tylko wyselekcjonowanie tekstów źródłowych). Z konieczności – zwłaszcza w odniesieniu do najmłodszego pokolenia – zebrano również źródła internetowe.

Słownik biograficzny w perspektywie faktograficznej, historycznej dookreśla charakter polskiej krytyki artystycznej omawianego okresu – poszczególne debaty wiąże ze środowiskami, postawami, formacjami intelektualnymi. Pozwala także zwrócić uwagę na różnorodność działań, kryjących się za indywidualnymi „projektami krytycznymi”, m.in. aktywność kuratorską, dydaktyczną, muzealniczą (tworzenie kolekcji dzieł sztuki), jak i *last but not least* – polityczną.

Ryszard Kasperowicz

BANASIAK JAKUB

Urodził się w 1980 roku. Historyk i krytyk sztuki, publicysta. Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie pracuje jako asystent w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP. Do jego zainteresowań badawczych należy wpływ transformacji ustrojowej na sferę sztuk plastycznych w Polsce, sztuka powstała po 1989 roku oraz szeroko rozumiane zagadnienie relacji sztuki i czynników pozaartystycznych. W 2017 roku został laureatem prestiżowej Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Założył poświęcone sztukom wizualnym Wydawnictwo 40 000 Malarzy. Był redaktorem internetowego magazynu „Obieg”. Publikuje w wydawnictwach poświęconych sztukom wizualnym („Notes na 6 tygodni”, „Dwutygodnik”, „Dziennik”). Jest redaktorem naczelnym (do 2017 roku wraz z Adamem Mazurem) magazynu o sztuce współczesnej „Szum”, a także autorem kilkuset recenzji, esejów oraz wywiadów, redaktorem i autorem kilku książek poświęconych sztuce, m.in. *Rewolucjoniści są zmęczeni* (2008), *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami* (2009), *Sztuka w naszym wieku* (2016), *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej* (2015), *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem* (2017). W latach 2010-2013 prowadził autorską galerię Kolonie.

Banasiak jest jednym z najbardziej aktywnych współczesnych krytyków sztuki, członkiem AICA Polska. Popularność na polu krytyki artystycznej przyniósł mu prowadzony w latach 2006-2010 blog „Krytykant.pl”. Ma on w swoim dorobku wiele recenzji i esejów krytycznych dotyczących bieżących wydarzeń artystycznych. Zainicjował wiele debat na temat stanu współczesnej polskiej krytyki artystycznej; opublikował m.in. znany tekst *Archipelag, link, troll* (2012), w którym zrewidował stan współczesnego polskiego piarstwa o sztuce w dobie dominacji technologii sieciowych, wskazując na pojawienie się nowych strategii krytycznych, wynikających z nich problemów i pułapek, prowadzących do banalizacji wypowiedzi. Z tekstem tym polemikę podjął Iwo Zmyślony (*Krytyka jako filozofia*), upatrując kryzysu krytyki nie w nowych, neutralizujących deba-

tę środkach przekazu, ale raczej w bezkrytycznej wierze w dyskurs emancypacyjny, eliminujący istotny, merytoryczny głos ekspercki. Banasiak odpowiedział w artykule *Krytyka jako praktyka*, podtrzymując swoje wcześniejsze stanowisko – kryzysu upatrując przede wszystkim w atomizacji środowiska krytyków na skutek uruchomienia nowych kanałów komunikacji.

Jako inspirację w swojej twórczości Banasiak wymienia zazwyczaj pisarstwo Andrzeja Osęki oraz rewolucyjną krytykę pisma „Raster” z lat 90. Jego styl jest żywy, barwny, emocjonalny. Banasiak wyraźnie podkreśla osobisty wymiar krytyki artystycznej. W podejściu do uprawiania krytyki artystycznej jest idealistą – w dobie medialnego szumu, gdzie lakoniczna informacja prasowa nierzadko ma ambicje uchodzić za pełnoprawny tekst krytyczny, wciąż przypisuje tradycyjnie rozumianej krytyce artystycznej duże znaczenie, widząc w niej nieodzowny element kultury, który stabilizuje i porządkuje dyskurs dotyczący sztuki. Główną rolą krytyki jest dla niego recenzowanie wystaw i ocenianie postaw poszczególnych artystów, neguje natomiast popularną w ostatnich latach tzw. krytykę towarzyszącą.

Teksty źródłowe

Banasiak Jakub: *Rewolucjoniści są zmęczeni. Wybór tekstów 2006-2008*, Kraków 2008; *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2009; *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2009; *Archipelag, link, troll*, „Dwutygodnik.com” 2012, wrzesień, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3996-archipelag-link-troll-krytyka-dzisiaj.html> [dostęp: 12.01.2017 r.]; *Krytyka jako praktyka* [odpowiedź na tekst *Krytyka jako filozofia* Iwo Zmyślonego], „Szum” 2013, <http://magazynszum.pl/krytyka-jako-praktyka/> [dostęp: 13.01.2017 r.]; *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2016; Banasiak Jakub i in., *Sztuka w naszym wieku*, Warszawa 2016; *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem*, Wołowiec 2017; *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2015.

Krytykant.blogspot.com [online; archiwum tekstów 2006-2007]; Zmyślony Iwo, *Krytyka jako filozofia* [polemika z tekstem Jakuba Banasiaka *Archipelag, link, troll*], „Szum” 2013 [online], <https://magazynszum.pl/krytyka-jako-filozofia/> [dostęp: 12.01.2017 r.].

Anna Struzik

BASLER ADOLF

Urodził się w Tarnowie w 1876 roku, zmarł w Paryżu w 1951 roku. Krytyk polsko-żydowskiego pochodzenia, działający we Francji w pierwszej połowie XX wieku. Był synem ubogiego nauczyciela, nie ukończył nawet średniej szkoły. W gimnazjum brał udział w socjalistycznym ruchu niepodległościowym. Pod koniec XIX wieku wyjechał do Paryża. Tam związał się z lekarzem i społecznikiem, Henrykiem Gierszyńskim, i filozofem anarchistą, Mieczysławem Goldbergiem. Debiutował w „La Revue blanche” Natansonów i „Głosie Wolnym” Stanisława Gierszyńskiego (zwolennika walki zbrojnej z okupantem, opowiadającego się za prawami proletariatu, w przeciwieństwie do starej emigracji).

Najważniejsze teksty Baslera opublikowano w Polsce w latach 1903-1913 na łamach „Sfinksa”, „Krytyki”, „Museionu”, „Przeglądu Tygodniowego”, „Literatury i Sztuki”. W tym okresie zajmował się handlem sztuką, obracał się wśród czołowych przedstawicieli francuskiej awangardy. Został sekretarzem Guillaume’a Apollinaire’a, którego wpływ można odczuć w publikowanych przez Baslera tekstach. Z jego artykułów wynika, że był również doskonale zorientowany w działaniach polskiej kolonii artystycznej w Paryżu.

Artykuły z lat 20. i 30. charakteryzują się mniejszą erudycją. Basler w dalszym ciągu pracował jako marszand, opublikował również książki o sztuce afrykańskiej, przedkolumbijskiej, rzeźbie francuskiej. Wraz z Ernestem Brummerem napisał *L’art précolumbien* (Paryż 1928), indywidualnie *L’art chez les peuples primitifs* (Paryż 1929) (książki te są uznawane za najważniejsze w dorobku krytyka).

Pod koniec lat 20. był zwolennikiem powrotu do klasycznej, łacińskiej tradycji. W okresie popularności nazizmu wypowiadał się przeciwko sztuce obcokrajowców, jednocześnie publikował artykuły na jej temat. Był dyrektorem Galerie de Sèvres (przy wydawnictwie Crés & Co), pisał o artystach tam wystawianych.

Opracowania

Grabska Elżbieta, „*Moderne*” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900-1918*, Warszawa 2003; Jurkiewicz-Eckert Dorota, *Polska krytyka artystyczna w latach 1906-1939 wobec dzieła Cézanne’a*, „Ikonothea” 2000, nr 14, s. 187-218; Kitowska-



Amedeo Modigliani, *Portret Adolfa Baslera*, ok. 1916, grafit, kredka, papier,
Brooklyn Museum Collection

–Łysiak Małgorzata, *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana*, Lublin 1990; Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900-1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków francuskich*, Warszawa 2009.

Karolina Zychowicz

BBLUM-KWIATKOWSKI GERHARD JÜRGEN

Gerard Blum-Kwiatkowski (właśc. Jürgen Blum) urodził się w 1930 roku w Ulanowie (Faulen) na Warmii, na pograniczu Polski i Niemiec. Choć pochodził z rodziny o niemieckich korzeniach, po wojnie pozostał w Polsce, gdzie studiował i współtworzył życie artystyczne. Zmarł 11 sierpnia 2015 roku w Hünfeld (Niemcy). Był artystą, teoretykiem sztuki, twórcą idei „sztuki reduktywnej”. Jego największą zasługą dla polskiej kultury były organizowane w Elblągu od 1965 roku Biennale Form Przestrzennych. Odbывające się co dwa lata spotkania przedstawicieli sztuki współczesnej z całej Polski początkowo były poświęcone tworzeniu rzeźb i instalacji w przestrzeni publicznej, a następnie, od 1971 do 1973 roku, sztuce konceptualnej. Było to jedno z najważniejszych cyklicznych wydarzeń w polskiej sztuce powojennej.

„Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski nie lubi, gdy nazywa się go animatorem lub popularyzatorem sztuki. Mówi o sobie: twórca stanów wyjątkowych” – pisał Jacek Michalak (Michalak 2005: 2). Stany wyjątkowe tworzą artysta, odbiorcy, przestrzeń, jaka ich otacza, oraz „energie czasowe” elementów jego dzieła; konstytuują one szczególny dialog twórcy z odbiorcą, istnieją w polu napięć, które pogłębia refleksję o rzeczywistości.

Blum-Kwiatkowski studiował sztuki plastyczne i filozofię sztuki (1952-1967). Drogę artystyczną rozpoczął wystawami malarstwa w Galerii Krzywe Koło w Warszawie, klubie „Żak” w Gdańsku, brał także udział w Biennale Złotego Grona w Zielonej Górze. Gdy pracował na stanowisku dekoratora w elbląskich Zakładach Mechanicznych im. Karola Świerczewskiego Zamech, wystosował pismo do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej z prośbą o przydzielenie w użytkowanie kościoła poddominikańskiego „w celu urządzenia w nim pracowni”, i wkrótce zgodę tę uzyskał. Tak narodziło się

Laboratorium Sztuki Galeria EL. Blum-Kwiatkowski był prężnym animatorem życia kulturalnego w Elblągu, które od czasów założenia Galerii znacznie rozkwitło. Dzięki kontaktom z Marianem Boguszem, komisarzem niegdysiejszego warszawskiego Klubu Krzywego Koła, w Elblągu odbyły się dwie edycje wystaw sztuki awangardowej Konfrontacje, nazywane I i II Paradą Sztuki Nowoczesnej (1963 i 1965 rok) – udział brała w nich czołówka polskiej awangardy. W połowie lat 60. Blum-Kwiatkowski wraz Boguszem, we współpracy ze środowiskiem elbląskich artystów, działaczy i inżynierów, opracowali koncepcję biennale – wystawy wychodzącej z galerii w przestrzeń publiczną, międzynarodowej plenerowej imprezy o charakterze cyklicznym, która miała stać się znakiem rozpoznawczym miasta, wyjątkowym przykładem udanego mariażu sztuki i technologii, a ponadto przykładem kształtowania świadomości społecznej przez kształtowanie otoczenia, znakiem awangardowej instalacji w przestrzeni publicznej. Blum-Kwiatkowski był inicjatorem i kuratorem pięciu edycji Biennale Form Przestrzennych w latach 1965-1973, będących przeglądami i sympozjami sztuki poszukującej (neokonstruktywizm, konceptualizm, performance).

Po roku 1974 zamieszkał w Niemczech, gdzie realizował noma-dyczną i edukacyjną ideę sztuki, którą określał jako „stacjonizm”. W kilku miejscowościach zakładał tzw. stacje sztuki, przestrzenie wystaw i spotkań, m.in. w zamku Rittersheim, Hünfeld, Fuldzie i Kleinsassen. Od 1975 roku prowadził Wolną Akademię Sztuki w Hünfeld. W 1990 roku stworzył tam Muzeum Sztuki Nowoczesnej, z międzynarodową kolekcją dzieł sztuki nawiązujących do tradycji konstruktywistycznej. W 1993 roku założył Muzeum Artystów w Erfurcie oraz Muzeum Sztuki Reduktywnej w Świeradowie-Zdroju. W 2002 roku otrzymał Nagrodę im. Katarzyny Kobro, wręczaną nowatorom i artystom eksperymentalnym. W 2011 roku został honorowym obywatelem Elbląga, rok później otrzymał Krzyż Zasługi Miasta Hünfeld. Przez wiele lat gromadził dzieła sztuki artystów współczesnych z całego świata; ponad 200 prac ze swojej kolekcji przekazał elbląskiej galerii. Był promotorem polskiej sztuki na świecie, laureatem wielu nagród i wyróżnień, w tym medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

W latach 1972-1973 Blum-Kwiatkowski współtworzył i redagował pierwszy w Europie Środkowo-Wschodniej artystyczny zin – pismo „Notatnik Robotnika Sztuki”, który był miejscem wymiany idei artystycznych i prezentacji postaw twórczych. „Notatnik Robotnika Sztuki” miał charakter nieregularnika i był wydawany w latach 1972-1973, między IV Biennale Form Przestrzennych „Zjazd Marzycieli” a V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium”. Ostatni, piąty numer pisma, będący jednocześnie katalogiem V Biennale Form Przestrzennych, był przedsięwzięciem wyjątkowym. Powstawał jako autentyczna oddolna inicjatywa, dzieło grupy pasjonatów bez żadnego wsparcia ówczesnych czynników oficjalnych. W założeniu miał być miejscem żywej wymiany idei artystycznych, prezentacji postaw twórczych. „Notatnik Robotnika Sztuki” odegrał rolę konsolidującą nurt sztuki konceptualnej w Polsce. Na jego łamach formułowali programy swoich działań tak znani twórcy i krytycy, jak Jerzy Ludwiński, Jerzy Rosołowicz, Zofia Kulik, Andrzej Kostołowski. Tam też zamieszczone zostały oryginalne realizacje z obszaru sztuki lingwistycznej, autorstwa m.in. Janusza Haki, Pawła Dudy, Romualda Kutery, oraz projekty „Poezji aktywnej” Ewy Partum czy „Zasady Sztuki Monodycznej” Andrzeja Partuma. „Notatnik Robotnika Sztuki” nie był tylko zbiorem komentarzy, opinii czy esejów dotyczących przedsięwzięć z zakresu polskiej sztuki współczesnej na początku lat siedemdziesiątych. Sam w sobie stał się kreacją artystyczną.

Opracowania

„*Formy przestrzenne*” jako centrum wszystkiego, red. Karolina Breguła, Warszawa 2013; Michalak Jacek, *Argumenta. Z kolekcji Gerharda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego, Museum Modern Art Hünfeld*, „Arteon” 2005, nr 8 (64), s. 2; *Notatnik Robotnika Sztuki 1972-1973*, red. Jarosław Denisiuk, Elbląg 2008; *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. Jarosław Denisiuk, Elbląg 2006.

Marta Ryczkowska

BLUMÓWNA HELENA

Urodziła się 15 maja 1904 roku w Wiedniu, zmarła 20 marca 1984 roku w Krakowie. Historyczka i krytyczka sztuki, muzeolog. Studiowała historię sztuki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu im.

Jana Kazimierza we Lwowie. Od 1923 roku pracowała w Muzeum im. Lubomirskich (dział Narodowego Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie). W 1932 roku obroniła doktorat na podstawie pracy *Kierunki o typie konstrukcyjnym w nowoczesnej sztuce polskiej*. W 1937 roku dzięki stypendiom rządu francuskiego, Funduszu Kultury Narodowej w Warszawie i Muzeum im. Lubomirskich studiowała w paryskiej École du Louvre na Wyższym Kursie Muzeografii. W następnym roku obroniła pracę *Urządzenie wystawy klasycznego malarstwa francuskiego z XVII i XVIII wieku* wieńczącą jej dwuletnie studia muzealnicze w Paryżu. W okresie dwudziestolecia międzywojennego publikowała w „Gazecie Lwowskiej”, „Sztukach Pięknych”, „Grafice”, „Kwartalniku Historycznym”, „Warszawskim Dzienniku Narodowym”, „Plastyce”, „Sprawozdaniach TNL”, „Światowidzie”, „Nike”, „Ateneum”. Gdy powróciła do Lwowa ze stypendium we Francji, prywatne sprawy zadecydowały o tym, że w 1944 roku przeniosła się do Krakowa.

W czerwcu 1945 roku Blumówna zaczęła pracować w Muzeum Narodowym w Krakowie (aż do przejścia na emeryturę w 1974 roku), dwa lata później mianowano ją kustoszem. W 1955 roku została samodzielny pracownikiem naukowym. Zorganizowała wystawy Stanisława Wyspiańskiego, Olgi Boznańskiej, Wojciecha Weissza, Odilona Redona i Józefa Mehoffera, a także wystawy grafiki polskiej w Indiach (1958), Japonii (1960), polskiego malarstwa w Czechosłowacji (1964), ekspozycję „Sztuka polska około roku 1900” (Praga, Bratysława, Sofia) i inne.

W pierwszych latach powojennych Blumówna pisała często o sztuce zachodniej (francuskiej), zwracając uwagę na młode rodzime środowisko artystyczne (zwłaszcza krąg krakowskiej Grupy Młodych Plastyków) – kreśliła w ten sposób panoramę polskiej plastyki tuż po wojnie (Blumówna, 1946). Na szczególną uwagę zasługują teksty Blumówny poświęcone malarstwu kolorystów. W obszernym, merytorycznym tekście z 1959 roku, pt. *Koloryzm i kolorysta w nowszym malarstwie polskim*, wykraczającym poza ramy zwykłej krytyki recenzenckiej, dała się poznać jako znakomita esekistka, kreśląca szeroki kontekst historyczny, teoretyczny, literacki, filozoficzny (Blumówna, 1959).

Aktywnie uczestniczyła w krakowskim życiu artystycznym, przyjaźniła się z artystami, na łamach „Tygodnika Powszechnego” zamieszczała recenzje z wystaw. Publikowała również w „Przeglądzie Artystycznym”, „Twórczości”. Prowadziła seminaria z historii sztuki polskiej i powszechnej na Uniwersytecie Wrocławskim.

Teksty źródłowe

Blumówna Helena: *Pierwsza wystawa plastyków*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 25; *Echa pierwszych wystaw w Paryżu*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 10; *Wystawa Młodych Plastyków*, „Twórczość” 1946, z. 12, s. 152-156; *Olga Boznańska 1865-1940. Materiały do monografii*, Warszawa 1949; *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1949; *Warsztat malarza realisty. Krajobraz*, Warszawa 1954; *Motyw rodzajowy w polskim rysunku XIX w.*, Warszawa 1957; *Józef Pankiewicz – grafika*, Warszawa 1958; *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1958; *Koloryzm i kolorysta w nowszym malarstwie polskim. Zagadnienia i charakter*, w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. Józef E. Dudkiewicz, Kraków 1959, s. 112-115; *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1964; *Maria Jarema. Życie i twórczość (1908-1958)*, Kraków 1965; *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969; *Olga Boznańska*, Warszawa 1974; *Hanna Rudzka-Cybisowa*, Warszawa 1975; *Jonasz Stern*, Kraków 1978.

Opracowania

Hussakowska Maria, *Dwie wystawy*, w: *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska, Ewa Małgorzata Tatar, Kraków 2012; Kicianka Helena, *Bibliografia prac Heleny Blum*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 1, s. 121-127; Kucielska Zofia, *Helena Blum (1904-1984)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 1, s. 119-120.

Karolina Zychowicz

BOGUCKI JANUSZ

Urodził się w 1916 roku w Krakowie, zmarł w 1995 roku w Warszawie. Krytyk i historyk sztuki. Studiował w warszawskiej Akademii Sztuki na kierunkach malarstwo i grafika, a następnie, w latach 1938-1939, historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Po wojnie zamieszkał w Krakowie. W okresie realizmu socjalistycznego zajmował się działalnością popularyzatorską, polegającą na organizacji wystaw objazdowych we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie. Pierwsze teksty krytyczne publikował wówczas m.in. na łamach „Przeglądu Artystycznego” i krakowskiego „Życia Literackiego”, trzymając się wytycznych polityki kulturalnej państwa. W czasach odwilży skupił się na krytyce artystycznej, m.in. redagował opinio-

twórczy dodatek do „Życia Literackiego” poświęcony sztuce nowoczesnej, zatytułowany „Plastyka”. Prowadził także działalność społeczną – jako organizator i prezes Stowarzyszenia Miłośników Sztuki Nowoczesnej. Podjął też nieoficjalną współpracę z partnerami z Francji. Najważniejszym osiągnięciem działalności Stowarzyszenia na tym polu było zorganizowanie w Polsce (Kraków, Lublin, Warszawa), w 1959 roku, wystawy międzynarodowego ruchu postsurrealistów „Phases”.

Na początku lat 60. Janusz Bogucki przeniósł się do Warszawy, gdzie wraz z żoną rozwijał działalność popularyzatorską oraz wystawienniczą w ramach Galerii Współczesnej, istniejącej w latach 1965-1974. W latach 60. mieszcząca się przy KMPiK i działająca z dużym rozmachem galeria była jednym z kilku najważniejszych ośrodków wystawienniczych o charakterze autorskim w Polsce. Galeria nie miała założonego z góry programu wystawienniczego, nie była powiązana z określoną grupą artystyczną, jednak szybko zdobyła opinię instytucji opiniotwórczej. Obok działającej od 1966 roku Galerii Foksal była najważniejszym miejscem prezentacji sztuki najnowszej w Warszawie i jedną z najbardziej wpływowych galerii w kraju. Działalność ośrodka nie ograniczała się do prezentacji wystaw indywidualnych twórców różnych opcji artystycznych, ale galeria przygotowywała także wystawy tematyczne oraz wartościowe ekspozycje retrospektywne, przypominające historię polskiej sztuki nowoczesnej (np. wystawa Formistów, ekspozycja poświęcona secesji). W galerii debiutowało wielu artystów młodego pokolenia (m.in. Łukasz Korolkiewicz). Odbyły się tu ważne realizacje typu environments (np. *Reminiscence* Józefa Szajny czy *Ikonosfera* Zbigniewa Dłubaka). Galeria prowadziła kawiarnię, klub dyskusyjny i działała na rzecz integracji środowiska plastyków, wydawała własne katalogi o charakterystycznej, ujednoliconej szacie graficznej, z tekstami pisanymi zazwyczaj przez Boguckiego.

W latach 80. Bogucki był zaangażowany w ruch tzw. kultury niezależnej, integrujący środowiska artystów sztuk wizualnych wokół zagadnienia *sacrum*. Między innymi był organizatorem kilku głośnych wystaw poświęconych związkowi sztuki i wiary, przygotowanych pod patronatem Kościoła katolickiego („Znak krzyża”, „Apokalipsa”, „Światło w ciemności” i inne). W ostatnich latach

aktywności Bogucki działał na rzecz idei ekumenicznych. W 1992 roku razem z drugą żoną, Niną Smolarz, powołał fundację Aśram Anavim, której celem było wspieranie dialogu międzykulturowego i zbliżenie różnych tradycji artystycznych. Zajmował się też dydaktyką. W latach 1964-1979 pracował w Instytucie Artystycznym Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie prowadził zajęcia m.in. z zakresu upowszechniania kultury plastycznej.

Bogucki łączył aktywność krytyczną z działalnością popularyzatorską, propagując zwłaszcza nowe, wartościowe zjawiska w sztuce polskiej. Po krótkotrwałym zaangażowaniu politycznym w okresie realizmu socjalistycznego (podkreślał m.in. potrzebę zdefiniowania obrazu socrealistycznego, konieczność poszerzenia źródeł inspiracji „na wszystkie realistyczne nurty sztuki dawnej, zarówno światowej, jak i narodowej” – Bogucki, 1952), w dalszym przebiegu kariery zachowywał niezależność sądu, broniąc autonomii obszaru twórczości i stroniąc od bezpośrednich wpływów polityki. Zwracał uwagę na różnorodne zjawiska artystyczne, szczególnie jednak te z obszaru szeroko pojętej „nowoczesności”; włączył się także w debatę nad ponownym zdefiniowaniem pojęcia „realizm” po okresie realizmu socjalistycznego (Bogucki, 1954 – o twórczości Felicjana Kowarskiego). W kręgu jego zainteresowań była twórczość artystów uprawiających tradycyjne dyscypliny artystyczne, jak i tych podejmujących eksperymenty z nowymi formami sztuki, mieszczących się, zwłaszcza w latach 60., w szerokim obszarze zjawisk neoawangardowych, którzy swój warsztat rozszerzali o intermedialne środki wyrazu (w latach 50. był m.in. autorem kilku ważnych, prekursorskich tekstów poświęconych nowoczesnym tendencjom w fotografii artystycznej). Jego spojrzenie odznaczało się z jednej strony znakomitą orientacją w środowiskach artystycznych kraju, z drugiej – wycuciem tendencji w sztuce światowej. Ważnym polem odniesienia, zwłaszcza w późnym okresie działalności, była refleksja teoretyczna i praktyka artystyczna odwołująca się do różnych, często egzotycznych tradycji religijnych i kulturowych.

Jako krytyk współpracował z najważniejszymi czasopismami krajowymi o tematyce kulturalnej i artystycznej. Oprócz wspomnianych „Przeglądu Artystycznego” i „Plastyki”, pisał dla „Struktur”, „Projektu”

i „Współczesności”. Publikował teksty w katalogach i folderach wystaw. W 1983 roku wydał książkę pt. *Sztuka Polski Ludowej*, stanowiącą retrospektywne, podsumowujące spojrzenie na przemiany sztuki polskiej w latach 1944-1974.

Teksty źródłowe

Bogucki Janusz: *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1-2, s. 3; *Droga heroicznego realizmu*, „Odrodzenie” 1949, nr 19, s. 3; *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 42-43; *Kompleks poprawności*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 28; *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 15, s. 8; *Uwagi niefachowe*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 6-7; *Wernisaż wystawy Phases i message André Bretona*, „Życie Literackie” (dodatek „Plastyka” nr 34) 1959, nr 392, s. 5; *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

Opracowania

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005.

Piotr Majewski

Bojko Szymon

Urodził się w 1917 roku w Warszawie, zmarł w 2014 roku. Historyk i krytyk sztuki, specjalizujący się w grafice użytkowej, animator życia artystycznego.

W 1956 roku był jednym z autorów publikujących teksty o sztuce w studenckim czasopiśmie społeczno-literackim „Po prostu”, obok m.in. Andrzeja Osęki, Juliusza Garzteckiego, Stefana Morawskiego, Bożeny Kowalskiej, Mieczysława Porębskiego i innych. W toczącej się wówczas na łamach tego pisma żywej dyskusji wokół tematów artystycznych jako jedyny zwracał uwagę na grafikę projektową i sztukę plakatu w tekście pt. *Sztuka czy drętwa mowa? W związku z wystawą plakatu WAG-u* (Bojko 1956). To właśnie ten obszar twórczości, a szczególnie będący wysoko w hierarchii gustów komunistycznej władzy plakat stał się specjalnością Bojko, zarówno jako temat analiz krytycznych, jak również inicjatyw organizacyjnych i wystawienniczych, które podejmował w latach następnych.

Pisał specjalistyczne artykuły poświęcone projektowaniu – wielkoformatowemu, jak i drobnemu, które były publikowane na

łach „Projektu”. Był jednym z dwojga autorów (obok Ireny Huml) systematycznie publikujących na temat sztuki użytkowej na łach tego czasopisma. Interesował go przede wszystkim plakat i druk, ale przygotowywał też analizy zagadnień związanych z projektowaniem w przestrzeni społecznej, takich jak np. problem funkcjonowania barwy w zakładach przemysłowych. Początkowo luźno związany z czasopiśmem, w latach 60. coraz bardziej angażował się w jego działalność, m.in. u boku Józefa Mroszczaka. W 1963 roku Bojko przejął po Jerzym Sołtanie funkcję członka Rady Programowej czasopisma. Wkrótce potem wszedł do zespołu redakcyjnego i pozostał w gronie stałych współpracowników czasopisma, także po przejściu na emeryturę w 1971 roku.

Na początku lat 60. był jednym z krytyków biorących udział w prezentacji dokonań awangardy historycznej na gruncie sztuk użytkowych. Na łach „Fotografii” pisał wówczas o twórczości graficznej El Lissitzky’ego – w ramach podjętej z inicjatywy Urszuli Czartoryskiej próby recepcji tzw. nowej fotografii, wyrastającej z dokonań awangardy okresu międzywojennego.

W ramach dyskusji środowiskowych Bojko postulował rozwój wzornictwa przemysłowego i projektowania. W 1959 roku, obok Ernesta Brylla, Juliusza Garzteckiego i Barbary Zbrożyny, był uczestnikiem dyskusji redakcyjnej czasopisma „Współczesność”, wywołanej artykułem Garzteckiego pt. *Co robić z młodymi plastykami?*, który dotyczył startu zawodowego absolwentów uczelni artystycznych oraz zagadnienia zbytu i zagospodarowania dzieł sztuki współczesnej. Uczestnicy dyskusji zastanawiali się nad problemem wykorzystania potencjału około czterech tysięcy członków Związku Polskich Artystów Plastyków z pożytkiem dla samych plastyków i dla kraju. W 1966 roku, w ramach Kongresu Kultury Polskiej zorganizowanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, wziął udział w szerokiej dyskusji środowisk twórczych i władzy na temat relacji między artystami plastykami a potrzebami gospodarczymi i kulturalnymi państwa. Dyskutowano szczególnie o współpracy plastyków z przemysłem (na przykładach Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, pleneru w Osiekach, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach), popularyzacji sztuki współczesnej poprzez muzea i galerie, relacji między sztuką a architekturą i urbanistyką oraz o szkolnictwie arty-

stycznym. W dyskusji toczącej się na łamach „Kultury” pod hasłem „Po co i jak szkolimy artystów?” Bojko wystąpił obok takich artystów i grafików, jak Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Bogdan Urbanowicz i Kazimierz Nita, oraz u boku innych krytyków: Janusza Boguckiego i Stanisława Ledóchowskiego. Postulował konieczność wymiany doświadczeń między przedstawicielami dyscyplin tzw. czystych i użytkowych w celu zapobiegnięcia dwutorowości zainteresowań i dążenia środowisk twórczych i akademickich.

W 1971 roku Szymon Bojko wydał opracowanie pt. *Polska sztuka plakatu*. Publikował też teksty w prasie popularnej, np. na łamach pism „Ty i Ja”, „Kino”, „Scena”. Popularyzował osiągnięcia polskich grafików za granicą, m.in. poprzez publikacje książkowe, katalogowe i w specjalistycznych czasopismach. Od lat 70. zajmował się badaniami nad działalnością polskich artystów w Stanach Zjednoczonych w XX wieku, których pokłosem była monumentalna publikacja pt. *Z polskim rodowodem. Artyści polscy i amerykańscy polskiego pochodzenia w sztuce Stanów Zjednoczonych w latach 1900-1980* (2007).

Teksty źródłowe

Bojko Szymon: *Sztuka czy drętwa mowa?* (W związku z wystawą plakatu WAG-u), „Po prostu” 1956, nr 11, s. 8; *Polska sztuka plakatu*, Warszawa 1971; *Polski plakat współczesny*, Agencja Autorska, 1972; *New graphic design in Revolutionary Russia*, Londyn 1972; *Plakat polski*, Warszawa 1973; *Z polskim rodowodem. Artyści polscy i amerykańscy polskiego pochodzenia w sztuce Stanów Zjednoczonych w latach 1900-1980*, Toruń 2007.

Opracowania

Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Kraków-Warszawa 1992.

Piotr Majewski

BORKOWSKI GRZEGORZ

Urodził się w 1952 roku we Wrocławiu, mieszka i pracuje w Warszawie. Zajmuje się krytyką i teorią sztuki, jest kuratorem wystaw i pokazów sztuki performance. Na polu praktyki twórczej zajmuje się poezją konkretną i wizualnym tekstem – pierwsza z jego dzieł

więciu wystaw indywidualnych odbyła się w 1990 roku, brał udział w kilkunastu prezentacjach zbiorowych.

W 1977 roku obronił pracę magisterską z zakresu estetyki współczesnej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1979-1987 pracował jako nauczyciel akademicki na Politechnice Warszawskiej, prowadząc ćwiczenia i wykłady z historii filozofii i metodologii nauk. Od 1989 roku pracuje w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. W latach 1992-1993 pełnił funkcję kierownika Ośrodka Informacji i Dokumentacji Sztuki Współczesnej. Od 1994 do 1997 roku był redaktorem naczelnym magazynu artystycznego „Obieg”, wydawanego przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W 2001 roku pismo ukazywało się pod nazwą „Magazyn Sztuki + Obieg” jako kwartalnik. Było to najważniejsze źródło informacji o nowych mediach, sztuce wideo, instalacji, happeningu i wydarzeniach typu performance wśród czasopism o sztuce. Wszystkie artykuły zamieszczane w kwartalniku były bogato ilustrowane i miały swoje wersje w języku angielskim. W latach 2002-2003 Grzegorz Borkowski redagował drukowane czasopismo „Fototapeta”, a w latach 2004-2015 pełnił funkcję redaktora naczelnego (wraz z Adamem Mazurem) wznowionego „Obiegu”, który ukazywał się w formie drukowanej i internetowej.

W jego bogatej działalności kuratorskiej można wyróżnić prezentacje sztuki współczesnej, które odbyły się w Centrum Sztuki Współczesnej, m.in.: „Co jest społeczne? Aktywność Zamku Ujazdowskiego w przestrzeni publicznej (1988-2014)” (2015), „Sytuacje poznawcze” (2012), „Rzeczy budzą uczucia. Wybrane narracje z Kolekcji CSW” (2010), „Reversed Art and Engineering” – Sculptures Hus, Sztokholm (we współpracy z CSW Zamek Ujazdowski, 2007-2008), „«Obrazowanie» – laureaci polskiej edycji europejskiego konkursu malarstwa Lexmark” (2003), problemowa wystawa zbiorowa „Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty” (1999), wystawy indywidualne artystów z kręgu sztuki krytycznej: Katarzyny Kozyry (1999), Artura Żmijewskiego (1998). Był także kuratorem licznych wystaw i projektów w innych ośrodkach, m.in.: „Aktywna cisza”, Galeria Działań (2014), „Diagram. Jerzemu Ludwińskiemu”, Galeria Działań (2010), „Miasto binarne. Łódź–Warszawa”, Galeria Manhattan (Łódź 2006), Galeria

XXI (Warszawa 2006), „Bookmorning”, Galeria Działań, Warszawa (2003), „Obiekty kinetyczne”, Galeria XXI, Warszawa (2002), „Alternatywy Techno.Logii”, Teatr Academia, Warszawa (2002), wystawa indywidualna Jana Świdzińskiego „Anomia”, Galeria XXI, Warszawa (2002), „Idea książki”, Muzeum Historyczne, Toruń (1999).

Od 1991 roku prowadzi aktywną działalność w dziedzinie krytyki artystycznej. Publikował w takich czasopismach, jak „Obieg”, „Tranzystor”, „Magazyn Sztuki + Obieg”, „Exit”, „Fototapeta”, „Czas Kultury”, „Credo”, oraz w katalogach wystaw indywidualnych. Opracował merytorycznie i napisał teksty do katalogów i publikacji artystycznych: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty* (1999), *Galeria Ślad* (1998), *Haltungen* (1997), *Museum of Hysterics* (1995), *Galeria Działań* (1995), *Menneskemotivet* (1995), *Zooart* (1994), *Poezja Konkretna* (1993), *Hotel Sztuki* (1992).

Najważniejsze teksty Grzegorza Borkowskiego dotyczą sztuki polskich artystów awangardy lat 70., w których przybliżał sylwetki ważnych i nieco zapomnianych twórców, m.in. Leszka Przyjemskiego i Anastazego B. Wiśniewskiego. Pisał także o nestorach sztuki performance (Borkowski 2009), zastanawiając się nad wykorzystaniem postulatów sztuki kontekstualnej w praktyce artystycznej. Wielokrotnie także pisał o sztuce performance, zarówno w kontekście historycznym (szukając punktów wspólnych z nowym teatrem Grotowskiego), jak i śledząc współczesne tendencje i strategie artystów sztuki akcji (Borkowski 2012). Jego recenzje i artykuły stanowią istotny komentarz polskiej sceny artystycznej.

Teksty źródłowe

Borkowski Grzegorz: *Grotowski i performerzy. Pytanie czy teza?*, „Obieg” 2009, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/8938> [dostęp: 19.01.2017 r.]; *Kłopoty z kontekstami sztuki. Mielnik 1981 i Anomia Jana Świdzińskiego*, „Obieg” 2010 [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/fokus/18935> [dostęp: 17.01.2017 r.]; *Laboratorium-uzdrowisko Sokołowsko*, „Obieg” 2011, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/22350> [dostęp: 19.01.2017 r.]; *Klaman, Drożyńska, Pustola, Bałdyga – cztery warianty działania z miastem*, „Obieg” 2012, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/26724> [dostęp: 19.01.2017 r.].

Marta Ryczkowska

BOROWSKI WIESŁAW

Urodził się w 1931 roku w majątku rodzinnym Mieszczk-Swobodzin koło Sierpca. Historyk i krytyk sztuki. W latach 1950-1955 studiował historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Pod wpływem wykładów o sztuce nowoczesnej Jacka Woźniakowskiego zainteresował się problemami najnowszej twórczości. Jako krytyk debiutował w 1955 roku na łamach „Przeglądu Kulturalnego” głośnym artykułem (napisanym wspólnie z Jerzy Ludwińskim) pt. *O niedostrzeganiu jednego z najważniejszych przełomów w sztuce i o kilku sprawach z tym związanych*, opowiadając się przeciwko estetyce realizmu socjalistycznego. Uznając ten okres za czas stracony, młodzi krytycy nawoływali do „otworzenia drzwi” dla sztuki nowoczesnej i awangardowej. Domagali się przezwyciężenia kryzysu wywołanego utrzymywaniem skostniałej doktryny na drodze recepcji sztuki europejskiego modernizmu (Picasso, Matisse, Siqueiros, Braque) oraz przyswojenia zdobyczy „rewolucji artystycznej” czasów najnowszych. Ten kurs, obrany na najnowsze zjawiska w sztuce, okazał się stałym wyróżnikiem zainteresowań Borowskiego, które rozwijał w działalności krytycznej i wystawienniczej w następnych latach.

W początkowym okresie działalności był związany ze środowiskiem artystów i krytyków grupy „Zamek”. W kręgu absolwentów lubelskiej uczelni, wśród których byli Jerzy Ludwiński, Urszula Czartoryska, Hanna Ptaszkowska i Mariusz Tchorek, uformował redakcję czasopisma o sztuce „Struktury”, które było dodatkiem do lubelskiego dwutygodnika społeczno-kulturalnego „Kamena”. W latach 1959-1961 ukazało się jedenaście numerów tego pisma. Poczynając od pierwszego numeru, Borowski publikował tam cykl artykułów na temat nowych zjawisk w rzeźbie.

Był świadkiem i propagatorem nowatorskich działań w sztuce polskiej związanych ze zjawiskami neoawangardowymi. Współpracował z Galerią Krzywe Koło w Warszawie. W 1965 roku był m.in. uczestnikiem i komentatorem pierwszych happeningów Tadeusza Kantora, a rok później wziął udział w Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach. W 1966 roku współorganizował Galerię Foksal w Warszawie, założoną i prowadzoną początkowo wspól-

nie z Hanną Ptazkowską i Mariuszem Tchorkiem, a potem także z Andrzejem Turowskim. Galeria miała pierwszorzędne znaczenie dla prezentacji i popularyzacji zjawisk artystycznych o charakterze awangardowym. Borowski był współautorem opublikowanych manifestów Galerii Foksal: *Teorii miejsca* i *Eliminacji sztuki w sztuce*. Opracowywał katalogi i prezentacje galerii nie tylko w kraju, lecz także za granicą. Jako krytyk był aktywny do lat 80., stale opowiadał się za sztuką awangardową, poszukującą i eksperymentalną. W latach 70. sprzeciwił się młodej generacji artystów neoawangardowych, forsując termin „pseudoawangarda” (Borowski 1975). Zajmował się też m.in. relacją między odbiorcą i dziełem, uwarunkowaniami odbioru (Borowski 1972). Liczne artykuły i książkę Borowski poświęcił popularyzacji twórczości Tadeusza Kantora (Borowski 1972). Publikował także na łamach „Plastyki”, „Życia Literackiego”, „Fotografii”, „Projektu” i „Współczesności”.

Teksty źródłowe

Borowski Wiesław: Ludwiński Jerzy, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów w sztuce i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 21, s. 4; [wraz z Hanną Ptazkowską i Mariuszem Tchorkiem], *W sprawie Galerii „Foksal” PSP*, „Współczesność” 1969, nr 5 (284), s. 4 [polemika z tekstem Andrzeja Kostołowskiego pt. *Eliminacja i krytyka* na temat manifestu *Teoria miejsca*]; *Sztuka dla sztuki*, „Dwa”, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972; *Happeningi Tadeusza Kantora*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1972, nr 9, s. 103-107; *Pseudoawangarda jest zjawiskiem groźnym dla polskiej kultury...*, „Kultura” 1975, nr 16, s. 11-12.

Opracowania

Borowski Wiesław, *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka, rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak*, Warszawa 2014; Juskiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005.

Piotr Majewski

BRZĘKOWSKI JAN

Urodził się w 1903 roku w Wiśniczu Nowym koło Bochni, zmarł w 1983 roku w Paryżu. Poeta, pisarz, teoretyk sztuki, współtwórca Awangardy Krakowskiej. Animator związków artystycznych między wschodnią i zachodnią awangardą. Publikował również pod pseudonimami „Jan Bereta” i „Jan Jarmott”.

Uczył się w gimnazjum w Nowym Sączu i Bochni, w 1920 roku brał udział w plebiscycie na Górnym Śląsku i odbył służbę w armii ochotniczej. W 1921 roku zaczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim – studiował farmację, filologię polską i romańską. W 1925 roku debiutował tomikiem poezji zatytułowanym *Tętno*. W 1927 roku obronił doktorat pt. *Legenda Don Juana i jej wpływ na literaturę polską*. W czasie studiów redagował „Tygodnik Akademicki”, w 1924 roku nawiązał znajomość z Tadeuszem Peiperem, który powierzył mu redagowanie „Zwrotnicy” w latach 1926-1927.

W 1928 roku Brzękowski wyjechał do Paryża, studiował na Sorbonie i w École du Journalisme. Był sekretarzem Towarzystwa Wymiany Literacko-Artystycznej między Polską i Francją oraz w redakcji Polskiej Agencji Telegraficznej. W okresie 1929-1930 wydawał wraz z Wandą Chodasiewicz-Grabowską (Nadią Léger) polsko-francuskie pismo „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”. W latach 30. wchodził w skład grupy „a.r.”. Przed wybuchem wojny został pracownikiem polskiej ambasady, z którą następnie przeniósł się do Vichy. W okresie 1940-1941 był zaangażowany w prace Komitetu Centralnego Polskiego Czerwonego Krzyża, brał udział w działaniach francuskiego ruchu oporu. W 1940 roku wziął ślub z rzeźbiarką Suzanne de Lamer. Po wojnie pracował przez krótki czas jako attaché rządu londyńskiego. Od 1947 roku zarządzał uzdrowiskiem w Amélie-les-Bains (jego żona była współwłaścicielką). W 1964 roku przeprowadził się do Paryża, gdzie spędził resztę życia.

Brał udział w tworzeniu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, udostępnionej publiczności w Łodzi w 1931 roku. Obracał się w kręgu artystów ze stowarzyszenia Cercle et Carré (Michel Seuphor, Joaquín Torres García) oraz grupy Abstraction-Création (Georges Vantongerloo, Theo van Doesburg, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Auguste Herbin). W 1931 roku wydał książkę *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930*, poświęconą scenie współczesnego malarstwa, z okładką zaprojektowaną przez Hansa Arpa. W 1969 roku wraz z żoną podarował Muzeum Narodowemu w Krakowie kolekcję prac artystów paryskich działających w pierwszej połowie XX wieku.

Teksty źródłowe

Brzękowski Jan: *Paryż po latach*, Kraków 1977; *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975; *Szkice literackie i artystyczne 1925-1970*, oprac. Andrzej K. Waśkiewicz, Kraków 1978.

Opracowania

Kilométrage: Jan Brzękowski und seine Künstlerwelten [katalog wystawy], Instytut Polski w Berlinie, Berlin 2011; Płuszcowski Andrzej, *Realizacja teoretycznych postulatów awangardy krakowskiej w poezji Jana Brzękowskiego*, Łódź 1966; Walczak-Delanois Dorota, *Inne oblicza awangardy: o międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*, Poznań 2001.

Karolina Zychowicz

CYBIS JAN

Urodził się w 1897 roku we Wróblinie na Śląsku Opolskim, zmarł w 1972 roku w Warszawie. Znany przede wszystkim jako malarz i pedagog, postać czołowa w środowisku polskich kolorystów, zajmował się także krytyką artystyczną.

W 1937 roku Cybis został redaktorem naczelnym „Głosu Plastyków”, po reaktywowaniu pisma w 1945 roku ponownie pełnił tę funkcję (do 1948 roku, gdy periodyk zlikwidowano). Był tłumaczem pism o sztuce, m.in. *Mistrzów dawnych* Eugène’a Fromentina (1956), a także autorem monografii artystów, m.in. Karola Larischa (1935) i Józefa Pankiewicza (1949).

W latach 1919-1921 kształcił się we wrocławskiej Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego w pracowni Otto Muellera, następnie, w latach 1921-1924, w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera, Ignacego Pieńkowskiego i Józefa Pankiewicza. Wraz z Pankiewiczem i jego studentami, tworzącymi grupę pod nazwą Komitet Paryski („KP”, kapiści), od 1924 roku przebywał w Paryżu. Do Polski powrócił w 1931 roku. W tym kręgu ukształtowało się jego podejście do malarstwa – koncentracja na kolorze, który miał być sednem twórczości, decydować o walorach plastycznych, znosić rozróżnienie na formę i treść dzieła. Postulowana przez niego koncepcja malarska nie zasadzała się na odwzorowaniu natury, ale na oddaniu jej wrażenia – „przeżyciu malarskim”, które pojawiało się w artyście niejako „wobec” niej. Kolor miał być zatem

nie wiernym odzwierciedleniem naturalnych właściwości rzeczy, ale raczej konceptem artystycznym – ukierunkowanym na stworzenie w umyśle odbiorcy ekwiwalentu owego „przeżycia malarskiego” artysty (Cybis 1931).

Wiele tekstów krytycznych Cybisa dotyczyło zatem zagadnień formalnej strony dzieł malarskich – można uznać go zarazem za teoretyka kapizmu. Wyrażone przez niego we wstępie do katalogu warszawskiej wystawy kapistów zdanie – „płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku” (1931) – stało się niemal definicją uprawianej przez kolorystów, ukierunkowanej na zagadnienia „formy” oraz autonomii obrazu twórczości.

Od 1945 roku Cybis wykładał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, był także autorem koncepcji dydaktyki akademickiej w zakresie malarstwa (Cybis 1945). W okresie socrealizmu – jako oponenta doktryny – usunięto go ze stanowiska. Dzięki Stanisławowi Lorenzowi został wówczas zatrudniony w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1956 roku otrzymał prestiżową nagrodę Guggenheima. W okresie odwilży powrócił do pracy pedagogicznej – jako krytyk z dystansem odnosił się do formuł sztuki abstrakcyjnej, choć wówczas kontynuatorzy tradycji koloryzmu widzieli w niej okazję do odnowienia języka malarskiego.

Cybis uprawiał krytykę o charakterze teoretycznym, ukierunkowaną na zagadnienia warsztatowe – kompozycję, kolor. Jego pisarstwo miało także charakter postulatyczny – zwłaszcza w konfrontacji ze stanowiskami „nowoczesnych” (dyskusje o realizmie). Osobnym, istotnym źródłem informacji na temat postawy twórczej i stanowiska teoretycznego Cybisa są jego dzienniki, pisane w latach 1954-1966, wydane w 1980 roku pt. *Notatki malarskie*.

W rok po jego śmierci ustanowiono Nagrodę im. Jana Cybisa – prestiżowe wyróżnienie przyznawane malarzom za całokształt twórczości przez Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków.

Teksty źródłowe

Cybis Jan: [wstęp do katalogu wystawy Kapistów, Warszawa 1931], za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923-1939* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Kraków 1996, s. 61; *Karol Larisch 1902-1935. Monografia artystyczna*, Kraków 1935; *Nauka malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych*, „Odrodzenie” 1945, nr 27; Józef Pankiewicz,

Warszawa 1949; *Notatki malarskie: dzienniki 1954-1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa 1980.

Sterling Mieczysław, *Kapiści*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 52-53, s. 11.

Opracowania

Jan Cybis 1897-1972. Retrospektywa [katalog wystawy], red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997; *Jan Cybis: życie i dzieło* [katalog wystawy], red. Irena Grzesiuk-Olszewska, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, Katowice 1973; *Pamięci Jana Cybisa*, Związek Polskich Artystów Plastyków – Okręg Warszawski, Warszawa 1973.

Kamila Leśniak

CZAPSKI JÓZEF

Urodził się w 1896 roku w Pradze, zmarł w 1993 roku w Maisons-Laffitte pod Paryżem. Malarz, pisarz, krytyk sztuki. W 1918 roku podjął studia w Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie. Od 1920 roku studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Wojciech Weissa i Józefa Pankiewicza. Wraz z innymi studentami Pankiewicza utworzył Komitet Paryski i w roku 1924 wyjechał do Paryża. Podczas kilkuletniego pobytu we Francji był głównym organizatorem działalności grupy tzw. kapistów (do której należeli m.in. Jan Cybis, Hanna Rudzka, Piotr Tadeusz Potworowski, Zygmunt Waliszewski, Artur Nacht-Samborski), rozwinął też liczne kontakty z francuskimi intelektualistami i artystami. Od 1931 roku mieszkał w Warszawie, gdzie działał na rzecz propagowania koncepcji malarstwa kolorystycznego, m.in. publikując na łamach redagowanego przez kapistów „Głosu Plastyków”. W 1936 roku wydał biografię Józefa Pankiewicza, a rok później – szeroko komentowany esej *O Cézannie i świadomości malarskiej*. W czasie drugiej wojny światowej przebywał w sowieckiej niewoli, przeszedł front z armią generała Władysława Andersa. Wspomnienia wojenne opisał w głosnej książce *Na nieludzkiej ziemi*, wydanej w 1949 roku. W 1945 roku zamieszkał na stałe w Paryżu, gdzie związał się ze środowiskiem polskiej emigracji politycznej, skupionej wokół Jerzego Giedroycia w Maisons-Laffitte. Był jednym z najważniejszych publicystów wydawanego w tym kręgu czasopisma „Kultura”.



Józef Czapski

Okladka katalogu *Józef Czapski*, 1964, Grabowski Gallery, Londyn

Jego eseistyka przekraczała tematykę ściśle artystyczną. Pisał wspomnienia, eseje historyczne i teksty o literaturze. Pozostawił obszerne dzienniki i ogromną spuściznę epistolograficzną. O samej sztuce pisał z wysoką kulturą literacką, w sposób przenikliwy i w szerokim horyzoncie humanistyki. Jego teksty o sztuce zostały po raz pierwszy zebrane i wydane w 1960 roku w książce *Oko*.

Na pisarstwo o sztuce Czapskiego znaczący wpływ wywarła rozwijana przez całe życie praktyka malarska. Osobiste i pisane z potrzeby wewnętrznej teksty traktował jako owoc pracy nad obrazem. Miały więc one częstokroć charakter rozbudowanego, pełnego dygresji autokomentarza. Odwołując się do rozróżnienia Mieczysława Porębskiego można stwierdzić, że model krytyki sztuki Czapskiego nie mieścił się w kategorii „krytyki poetów”, której rodowód uosabia Charles Baudelaire, choć pewne elementy tego typu pisarstwa były też charakterystyczne dla Czapskiego, jak np. osobisty stosunek do opisywanego przedmiotu, emocjonalizm i literacki styl. Nie lokował się też wśród „krytyki ekspertów” – wyspecjalizowanych fachowców, działających w klanie specjalistów, uczestników obiegu sztuki, lecz sytuował się w kręgu, można by go chyba tak nazwać, „krytyki artystów”, gdzie pisarstwo o sztuce wyrasta nie tylko z wycucia i rozumienia procesu przemian sztuki, ale przede wszystkim wynika z odrębnej, zarezerwowanej dla artystów, wiedzy malarskiej. Był może najważniejszym spośród polskich krytyków-artystów piszących w XX wieku o sztuce, do których wypada zaliczyć (z pokolenia Czapskiego) Jerzego Wolffa, a z autorów powojennych m.in. Stanisława Rodzińskiego, Jacka Sempolińskiego, Jerzego Stajudę czy Ignacego Witza.

W latach 30. jako krytyk Czapski dał się poznać jako żarliwy propagator wartości czysto malarskich, wyprowadzonych z lekcji malarstwa francuskiego, szczególnie jego nurtu postimpresjonistycznego, uosabianego najbardziej w twórczości Paula Cézanne’a, a potem także Pierre’a Bonnard. Ogromne znaczenie dla uformowania estetycznych przekonań Czapskiego miał też sam Pankiewicz i jego polscy mistrzowie, szczególnie zaś Aleksander Gierymski. Jako publicysta „Głosu Plastyków” Czapski atakował krąg artystów „oficjalnych” spod znaku Bractwa św. Łukasza – głównych oponentów kapistów. Zarzucał im nadmiar anegdoty i tematyczność

rozwijaną kosztem wartości czysto plastycznych, o które zabiegali kapiści. W okresie powojennym jego pisarstwo o sztuce rozwinęło się w dwóch zasadniczych kierunkach. Z jednej strony wielokrotnie powracał do refleksji na temat ideałów kapistów. Rozpatrywał je w perspektywie własnego doświadczenia, rozważał drogi malarstwa dawnych kolegów, przyglądał się – na ile to było możliwe na emigracji – przemianom ich malarstwa po wojnie. Szczególnie często powracał do sylwetki Jana Cybisa. Osobne eseje poświęcił malarstwu Piotra Potworowskiego czy twórczości Józefa Jaremy. Teksty te z biegiem lat nabierały szczególnych walorów spojrzenia retrospektywnego, podsumowującego dorobek kapistów i poszukującego właściwego osadzenia go w meandrach polskiej sztuki XX wieku. Z drugiej strony Czapski obserwował zmieniającą się postać międzynarodowego malarstwa powojennego, krytycznie odnosząc się do wielorakich rozgałęzień abstrakcji lirycznej. Poddawał w wątpliwość założenia ideowe tej sztuki, buntował się wobec upadku malarstwa tracącego kontakt z naturą jako bezpośrednim i – jego zdaniem – najważniejszym impulsem inspiracji dla malarzkiego widzenia. Pisząc jako świadek wydarzeń i zarazem ich uczestnik (jako czynny malarz), nieustannie rozpatrywał dylematy sporów swojego pokolenia, biegnących na głównej linii podziału między abstrakcją a figuracją, dostrzegając ich ostateczne przewyciężenie m.in. w twórczości graficznej mieszkającego na stałe w Paryżu od wczesnych lat 60. Romana Cieślewicza.

Wyjątkowość spojrzenia Czapskiego, zwłaszcza w jego eseistyce powojennej, tkwiła również w tym, że – w przeciwieństwie do krytyki artystycznej w kraju – pozostała ona wolna od politycznych uwarunkowań i kompromisów. Ponadto liczni komentatorzy twórczości pisarskiej Czapskiego (m.in. Joanna Pollakówna i Wojciech Karpiński) podkreślali, że znamienne dla niej było rozważanie sztuki w kategoriach etycznych. Od malarstwa Czapski domagał się nie tylko wysokiej jakości plastycznej, lecz także swoistego dopełnienia w sferze pozaartystycznej transcendencji i wartości duchowych.

Teksty źródłowe

Czapski Józef: *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, 1936 (reprint: Lublin 1992); *O Cézannie i świadomości malarzkiej*, Warszawa 1937; *Oko*, Paryż 1960; *Patrząc*, wybór i posłowie Joanna Pollakówna, Kraków 1983.

Opracowania

Czapski i krytycy. Antologia tekstów, wybór i opracowanie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Magdalena Ujma, Lublin 1996; *Czapski*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2013, nr 2 (28) [numer monograficzny]; Karpeles Eric, *Prawie nic. Józef Czapski: biografia malarza*, tłum. Marek Fedyszak, Warszawa 2019; Karpiński Wojciech, *Portret Czapskiego*, Wrocław 1996; Mańkowski Zbigniew, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005; Pollakówna Joanna, *Czapski*, Warszawa 1993.

Piotr Majewski

CZARTORYSKA URSZULA

Urodziła się w 1934 roku w Konarzewie, zmarła w 1998 roku w Warszawie. Historyczka i krytyczka sztuki, zajmująca się przede wszystkim fotografią. Ukończyła historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1956). W okresie studiów zadebiutowała jako krytyk (1954), wiążąc się z grupą młodych artystów i krytyków skupionych w lubelskiej awangardowej grupie „Zamek”. W latach 1956-1972, po przeniesieniu się do Warszawy, była redaktorką miesięcznika „Fotografia”, gdzie czasowo pełniła funkcję sekretarza redakcji; w latach 1976-1989 wchodziła w skład redakcji tego kwartalnika. Współpracowała też m.in. z „Projektem”, „Miesięcznikiem Literackim” i „Dialogiem”. Konsekwentnie rozwijała zainteresowanie fotografią – zajmowała się nie tylko krytyką artystyczną, lecz także dydaktyką, muzealnictwem oraz organizacją wystaw, także o charakterze międzynarodowym.

Początkowo publikowała recenzje dotyczące różnorodnych zjawisk sztuki współczesnej (zwłaszcza koloryzmu) na łamach prasy lubelskiej i wielkopolskiej („Sztandar Ludu” – dodatek „Kultura i Życie”, „Kamena” – dodatek „Struktury”, „Głos Wielkopolski”, „Tygodnik Zachodni”), następnie na łamach pism ogólnopolskich („Przegląd Kulturalny”, „Plastyka”) i w miesięczniku „Fotografia”. Stopniowo włączyła się w dyskusje na temat nowoczesności w sztuce. Około 1956 roku zarysowuje się jej wyraźne zainteresowanie fotografią reportażową (formułą „artystycznego reportażu”), problemem specyfiki medium fotograficznego (ujęcie modernistyczne – medialna „czystość”, realizm), a także jego funkcją społeczną. W następnych

Urszula
Czartoryska
...

PRZYGODY
PLASTYCZNE
FOTOGRAFII



Okładka książki Urszuli Czartoryskiej *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965

latach przyjęła postawę zdystansowaną wobec nurtu reportażowego, choć jeszcze w latach 60. publikowała teksty na temat tzw. fotografii humanistycznej – przybliżając sylwetki poszczególnych fotografów (grupa Magnum). Skupiła się jednak na tradycji awangardowej oraz jej kontynuatorach, co zaowocowało książką *Przygody plastyczne fotografii* (1965), dotyczącą relacji między fotografią a sztuką od momentu wynalezienia medium po współczesność. Publikacja – prekursorska, jeśli chodzi o relację między sztukami plastycznymi a nowym medium – stała się niezwykle popularna, wyznaczając sposób myślenia o fotografii w następnych dekadach. Obecnie stawiany jest problem jej aktualności – była ona bowiem pisana z perspektywy toczącej się w latach 50. i 60. dyskusji o nowoczesności medium, mającej znaczenie dla negatywnej waloryzacji niektórych zjawisk, takich jak na przykład piktorializm (Mazur 2003).

W latach 60. oraz później Czartoryska zajmowała się przybliżaniem czytelnikom „Fotografii” zachodnich stanowisk teoretycznych, w tym m.in. Waltera Benjamina, Pierre’a Bourdieu, Rolanda Barthesa. W jej refleksjach widać wyraźne zainteresowanie myślą humanistyczną (zwłaszcza francuską), socjologią, antropologią, teorią literatury i językoznawstwem (strukturalizm) oraz jej znaczeniem dla metodologii badań historyczno-artystycznych. Coraz bardziej wyraźnie interesowała się relacjami między sztuką i innymi dziedzinami artystycznymi, a także historią sztuki i innymi dyscyplinami humanistycznymi. Systematycznie pogłębiała też zainteresowanie fotografią dokumentalną o charakterze socjologizującym, zarówno współczesną (Zofia Rydet), jak i historyczną. Zainteresowanie aktualnymi światowymi tendencjami artystycznymi, zwłaszcza pop-artem, podsumowała natomiast książką *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (1973), w której – podobnie jak w *Przygodach plastycznych fotografii* – zwróciła uwagę na problem recepcji sztuki światowej w Polsce. Obie wspomniane pozycje książkowe są uzupełnionym zbiorem artykułów, publikowanych wcześniej na łamach prasy.

Artykuły krytyczne Czartoryskiej charakteryzuje dążenie do czynienia problemu zrozumiałym, czytelnym, jasno zdefiniowanym, jednakże te operacje są przeprowadzane z perspektywy elitarnej wiedzy – w ten sposób delikatnie podważała utarte, schematyczne poglądy na temat zjawisk artystycznych.

Urszula Czartoryska świadomie budowała swój „projekt krytyczny” w obszarze fotografii – z jednej strony jej zainteresowania historyczno-artystyczne (twórczość awangardy międzywojennej, sztuka zachodnia) ukierunkowywały jej oceny współczesnej twórczości (zwracała uwagę na zjawiska „progresywne”, od reportażu po konceptualizm), z drugiej zaś strony – jej zaangażowana, lewicowa postawa wobec rzeczywistości społecznej była powiązana z tymi wyborami (Brogowski 2005). Gdyby nie modernistyczna wizja medium „czystego”, jaką Czartoryska propagowała, fotografia nie mogłaby być rozumiana i ceniona wyłącznie jako fotografia, a zatem nie mogłaby wejść w równoprawne relacje z „plastyką” czy „sztuką”, gdyby była rozumiana jako „sztuka”, wykluczone zostałyby jej rozmaite przejawy społeczne i ograniczona byłaby jej rola dla „kultury jako całości” (Czartoryska, 1985). Z kolei bez głębszej refleksji nad społecznymi sposobami kształtowania się tejże kultury na podstawie kategorii strukturalistycznych – co Czartoryska realizowała w latach 60. i 70. – nie byłoby możliwe stworzenie wizji fotografii jako medium „zaangażowanego w świat”, a zarazem zanurzonego w szerokim kontekście; medium będącego symbolem tego zaangażowania także w realizacjach sztuk plastycznych, od awangardy klasycznej po pop-art i sztukę konceptualną. Istotne dla Czartoryskiej postrzeganie fotografii jako „momentu” indywidualnego doświadczenia, spotkania, przeżycia miało zapewne związek zarówno z istotną rolą indywidualnej ekspresji w modernistycznym ujęciu, jak i humanistycznym przekonaniem o etycznej odpowiedzialności artysty i odbiorcy za tworzone, interpretowane przez siebie obrazy.

Od 1977 roku Czartoryska była kustoszem oraz kierownikiem Działu Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi (gdzie dyrektorem był jej mąż – Ryszard Stanisławski). Tworzyła jedyną w Polsce międzynarodową kolekcję sztuki medialnej (fotografia, wideo, instalacje multimedialne). Była kuratorką wielu wystaw, w tym popularyzujących polską sztukę i fotografię na świecie, m.in. „Fotografia polska” w Nowym Jorku (1979), „Présences polonaises” w Paryżu (1981), „Les chefs-d’oeuvre de la photographie polonaise 1912-1948 de la collection du Muzeum Sztuki de Łódź” w Paryżu (1992), „Stanisław Ignacy Witkiewicz (fotografie)” w Paryżu (1993). Była członkiem i założycielką Stowarzyszenia Historyków Fotografii,

członkiem AICA, honorowym członkiem ZPAF i FIAP. Wykładała historię sztuki w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego (1978-1986), prowadziła także zajęcia dydaktyczne w Wyższym Studium Fotografii w Warszawie (1985-1993) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (1989-1993).

Teksty źródłowe

Czartoryska Urszula: *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965 [Gdańsk 2002]; *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973; *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia” 1956, nr 9, s. 4-5; *Biologia i sentymenty*, „Fotografia” 1959, nr 11, s. 540-541; *Polska w fotografii artystycznej*, „Fotografia” 1960, nr 11, s. 367-368; *Rola fotografii w kulturze masowej. I. Blaski i cienie kultury masowej*, „Fotografia” 1964, nr 8, s. 171-172; *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. II. Fotografia w prasie*, „Fotografia” 1964, nr 9, s. 195-196; *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. III. Operowanie symbolami w fotografii*, „Fotografia” 1964, nr 10, s. 218-220; *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, red. Leszek Brogowski, Gdańsk 2005; *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, red. Leszek Brogowski, Gdańsk 2006; *Listy do Rodziców (1951-1957), Teksty (1954-1960)*, oprac. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Kamila Leśniak, Lublin 2010; *Wybory i ryzyka awangardy: studia o teorii awangardy*, red. (wraz z Ryszardem W. Kluszczyńskim), Łódź 1985.

Opracowania

Lechowicz Lech, *Urszula Czartoryska (1934-1998)*, „Dagerotyp” 1999, nr 8, s. 42-45; Mazur Adam, *Sztuki wizualne, fotografia nowoczesna i hipokryzja estetyzacji. Przygody wciąż aktualne?*, „fototapeta” 2003 [online], <http://fototapeta.art.pl/2003/ppf.php>, [dostęp: 15.02.2017 r.].

Kamila Leśniak

DŁUBAK ZBIGNIEW

Urodził się w 1921 roku w Radomsku, zmarł w 2005 roku w Warszawie. Fotograf, malarz, teoretyk i krytyk sztuki. Nie miał formalnego wyższego wykształcenia. W latach 1947-1950 pełnił funkcję I sekretarza Klubu Młodych Artystów i Naukowców, działającego przy Domu Wojska Polskiego w Warszawie (jako oficer zawodowy WP był jego szefem od 1948 roku). Był jednym ze współorganizatorów I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku, a także założycielem Grupy 55 (z Marianem Boguszem i Kajetanem Sosnowskim). W latach 1953-1972 pełnił funkcję redaktora naczelnego miesięcznika „Fotografia” – w okresie PRL-u czołowego pisma poświęconego

fotografii, jej historii, teorii i krytyce, a także rozmaitym zjawiskom z obszaru sztuk plastycznych. Uważany jest za jednego z prekursorów polskiego konceptualizmu. Od 1982 roku mieszkał we Francji.

Jako krytyk zadebiutował na łamach poznańskiego czasopisma „Świat Fotografii” (1948). Jego wypowiedzi z tamtego okresu były ściśle związane z równoległymi poszukiwaniami artystycznymi – początkowo nawiązywał do awangardy międzywojennej, zwłaszcza surrealizmu i abstrakcji niegeometrycznej. Postulował wówczas odnowienie języka artystycznego fotografii, odejście od popularnego jeszcze piktorializmu i zwrócenie się ku kształtowaniu obrazu w sposób metaforyczny (poetyckie tytuły, makropowiększenia). Do tych zagadnień powrócił po okresie stalinizmu, włączając się aktywnie w definiowanie nowoczesności w fotografii, animując debatę krytyczną (na łamach miesięcznika „Fotografia”). Zainteresował się wówczas zagadnieniem dokumentalności, rozumiejąc ją nie jako pochodną realizmu jako stylu, ale wskazując na właściwości optyczne medium – naturalny dla niej związek rzeczywistości z obrazem, przez co w obszar zjawisk dokumentalnych, prócz fotografii reportażowej czy szerzej – prasowej, można było włączyć również obrazy abstrakcyjne (silne powiększenia, efekty światłocieniowe). Zainteresowanie specyfiką medium fotograficznego kontynuował w następnych latach, powoli zajmując stanowisko bliskie semiologii, analizując znakową naturę obrazów fotograficznych oraz relacji między rzeczywistością a jej obrazem (w tym czasie powstają serie fotografii zatytułowane *Egzystencje*, *Tautologie*, *Gestykulacje*). W 1967 roku zaprezentował jeden z pierwszych w Polsce environmentów, *Ikonosferę*, będącą pokazem fotografii wielko- i małoformatowych rozmieszczonych w przestrzeni, w której widz mógł się swobodnie poruszać.

W latach 70. w opozycji do konceptualizmu sformułował teorię sztuki kontekstualnej (na podstawie rozmów m.in. z Janem Świdzińskim, Henrykiem Gajewskim, Andrzejem Jórczakiem), ponownie rozpatrując medium fotografii i kategorię dokumentalności. Posługiwał się wówczas przede wszystkim formą manifestu teoretycznego, pisał teksty do własnych katalogów wystaw i autokomentarze. W latach 80. realizował fotograficzno-malarski cykl *Asymetrie*, odwołując się m.in. do *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego.

Publikował m.in. na łamach „Fotografii”, „Kultury i Życia”, „Przeglądu Kulturalnego”, „Życia Literackiego”, „Ty i Ja”, „Współczesności”, „Sztuki”, „Projektu”, „Nurtu”, „Odry”, „Obscury”. W latach 1966-1976 roku wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, także w Łodzi.

Teksty źródłowe

Dłubak Zbigniew: *Z rozmyślań o fotografice. Seria pierwsza*, „Świat Fotografii” 1948, nr 10, s. 2-3; *Z katalogu wystawy*, „Fotografia” 1954, nr 6, s. 2-3; *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia” 1954, nr 7, s. 5-6; *O dziedzicznych obciążeniach naszej fotografiki*, „Fotografia” 1956, nr 8, s. 2-3; *O fotografice nowoczesnej i „awangardowości”*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 6-7; *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2-3; *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? III. Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 438-439; *Ligocki otwiera okna*, „Fotografia” 1963, nr 1, s. 3-4; *W poszukiwaniu autentyzmu*, „Fotografia” 1963, nr 9, s. 211-212; *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka* [antologia], red. Magdalena Ziółkowska, Warszawa 2013.

Opracowania

Biografia, twórczość, wystawy, teksty (do 2010 r.), oprac. Piotr Słodkowski w: *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. Magdalena Ziółkowska, Warszawa 2013, s. 243-287.

Kamila Leśniak

GARZTECKA EWA URSZULA

Urodziła się w 1920 roku w Golinie Wielkiej, zmarła w 2007 roku w Warszawie. Krytyczka sztuki. Pochodziła z ziemiańskiej rodziny żydowskiej (z domu Rohr). Przebywała na pensji we Wrocławiu, po dojściu Hitlera do władzy musiała przenieść się do Poznania. Brała udział w Powstaniu Warszawskim. Po wojnie pracowała w placówkach dyplomatycznych w Paryżu i Rzymie. Dzięki temu zaznała się z Pabłem Picasse (jest autorem jej portretu) i Renato Guttuso. Po powrocie z Paryża została aresztowana w procesie Tatara i sześć lat spędziła w więzieniu. Po opuszczeniu więzienia otrzymała mieszkanie na Krzywym Kole.

Miała znajomości w kręgach artystycznych Włoch i Hiszpanii. Przyjaźniła się hiszpańskim krytykiem Vincente Uguillera Cernim (w 1970 roku wydała w Polsce jego książkę o współczesnej sztuce

hiszpańskiej). Zebrała kolekcję sztuki zachodniej (ok. 700 prac), którą następnie podarowała Muzeum Narodowemu we Wrocławiu.

Była współzałożycielką, wraz z mężem Juliuszem (pisarzem, krytykiem literackim, pracownikiem aparatu bezpieczeństwa PRL), Klubu Krzywego Koła (1952-1962). Był to klub dyskusyjny, pierwsze spotkania odbywały się w ich mieszkaniu. Później jego członkowie spotykali w lokalu na Rynku Starego Miasta. Przy klubie działała Galeria Krzywe Koło i Teatr Krzywego Koła, ukazywało się czasopismo „Nowy Nurt”.

Pisała dla prasy codziennej, przede wszystkim „Trybuny Ludu”, zajmując się recenzowaniem bieżących wydarzeń artystycznych. Interesowały ją zwłaszcza zjawiska „nowoczesne”, nie tylko malarstwo, grafika, ale także sztuka użytkowa, m.in. grafika reklamowa (Garztecka, 1962). Wspierała charakterystyczne dla ówczesnej polityki kulturalnej stanowisko upatrujące w tym obszarze twórczości atrakcyjny dla zachodniego odbiorcy model twórczości („Polska Szkoła Plakatu” itp.).

Po wybuchu stanu wojennego pewne osoby z kręgów artystycznych uznawały ją za kolaborantkę.

Teksty źródłowe

Garztecka Ewa: *Czy istnieje polska grafika reklamowa?*, „Trybuna Ludu” 1962, nr 145 (27 V), s. nlb; *Wystawa – witryna*, „Trybuna Ludu” 1962, nr 55 (24 II), s. nlb.

Opracowania

Kolekcja Ewy Garzteckiej [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1972; Skrodzki Wojciech, *Ewa*, „Gazeta Wyborcza” (stołeczna) 2008, nr 25.

Karolina Zychowicz

GEORGE WALDEMAR (WALDEMAR JERZY JAROCIŃSKI)

Urodził się w Łodzi w 1893 roku, zmarł nagle na atak serca 27 października 1970 w Paryżu. Krytyk polsko-żydowskiego pochodzenia działający we Francji, przyjaciel wybitnych artystów i filozofów. Pochodził z rodziny bogatych przemysłowców. Uzyskał wszechstronną edukację, znał sześć języków. W 1911 roku przyjechał do Paryża,

יידן - דינסטער - מאנאגראפיעס

זשאק ליפשיץ

פון

וואלדעמאר זשארזש



Éditions „LE TRIANGLE”
8, Rue Stanislas — Paris

Okładka książki Waldemara George'a, *Jacques Lipchitz*, Paris 1920.
Publikacja w języku jidysz

korzystał z pomocy kuzyna Jeana Finota (redaktor naczelny „La Revue des Deux Mondes”). Podjął pracę w „Paris-Journal”, publikował też w prasie socjalistycznej. W tamtym czasie zmienił nazwisko na brzmiące bardziej francusko i łatwiejsze do wymówienia – George.

Najważniejsze dla jego twórczości lata przypadają na okres dwudziestolecia międzywojennego (był w tamtym czasie jednym z najważniejszych krytyków francuskich, jednak budzącym kontrowersyję, gdyż często zmieniał zdanie). Piastował wówczas funkcję sekretarza redakcji, a następnie redaktora naczelnego „L'Amour de l'Art”. Na początku swej działalności opowiadał się za awangardą. W latach 1917-1922 współpracował z pacyfistycznymi periodykami, popierał Rewolucję Październikową. Publikował teksty w najważniejszych francuskich i niemieckich pismach. Uważa się, że swym pisarstwem wypromował sztukę Chaima Soutine'a. Pisał również o Henri Epsteinie, Simonie Mondzainie, Jacques'u Lipchitzu. Był korespondentem polskich „Wiadomości Literackich”. W 1922 roku został mianowany sekretarzem wystawy „Młoda Polska” w Musée Crillon w Paryżu.

Pod koniec lat 20. znalazł się pod wpływem tekstów Josefa Strzygowskiego, Oswalda Spenglera, Hermanna Keyserlinga, następnie włoskiego faszystu i niemieckiego nazizmu, postulował powrót do klasycznej tradycji łacińskiej. Wypowiadał się przeciwko sztuce obcokrajowców, jednocześnie publikował artykuły na jej temat. Był również redaktorem naczelnym pisma „Formes”. W swych licznych tekstach i książkach opowiadał się za neohumanistami, a także włoskimi artystami działającymi w Paryżu. Był współpracownikiem Paula Guillaume'a, marszanda zajmującego się sztuką afrykańską.

Po wojnie piastował stanowisko redaktora naczelnego „Art et Industrie”, w latach 1956-1959 periodyku „Prisme des Arts”.

Opracowania

Green Christopher, *Humanisms: Picasso, Waldemar George and the Politics of „Man” in the 1930s*, „Comparative Criticism” 2001, nr 23, s. 231-254; Olszewski Andrzej K., *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980*, Warszawa 1982, s. 47-55; tenże, *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, w: *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 1984, s. 193-206; Wierzbicka Anna,

Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1-2, s. 145-167; też, *We Francji i w Polsce 1900-1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków francuskich*, Warszawa 2009.

Karolina Zychowicz

GIŻYCKI MARCIN

Urodził się w 1951 roku w Warszawie. Historyk sztuki i filmu, krytyk, reżyser, fotograf. Uzyskał tytuł magistra historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim w 1976 roku, również na UW obronił doktorat (w 1995 roku). W 2008 roku habilitował się w Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W okresie studenckim pracował w Centralnym Archiwum Filmowym (1969-1970) i Muzeum Narodowym w Warszawie (1974-1975). W latach 1978-1983 był członkiem zespołów redakcyjnych tygodnika „Literatura” i dwumiesięcznika „Projekt”, a w latach 1979-1981 pełnił obowiązki redaktora naczelnego kwartalnika „Animafilm” (organu międzynarodowego stowarzyszenia twórców filmów animowanych ASIFA). W 1983 roku wykładał przez semestr w West Surrey College of Art and Design w Farnham pod Londynem. W latach 1984-1987 pracował w Instytucie Sztuki PAN, a przez następne dwa lata był zastępcą dyrektora Ośrodka Teatralnego „Akademia Ruchu” w Warszawie. W latach 1987-1988 wykładał w Wyższym Studium Fotografii w Warszawie. Od 1988 roku wykłada w prestiżowej amerykańskiej uczelni Rhode Island School of Design w Providence w stanie Rhode Island. W latach 2002-2003 zajmował stanowisko prorektora Wyższej Szkoły Sztuk Wizualnych i Nowych Mediów w Warszawie. Wykładał też w Bielskiej Wyższej Szkole Biznesu i Informatyki (2003-2004) i PJSTK (2005). W latach 2012-2015 był profesorem nadzwyczajnym w Wyższej Szkole Technicznej w Katowicach, a od listopada 2015 zajmuje takie samo stanowisko w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Pełni funkcję dyrektora artystycznego Międzynarodowego Festiwalu Filmów Animowanych „Animator” w Poznaniu. Zrealizował kilkanaście filmów o sztuce i artystach – tę odślonę swojej działalności filmowej klasyfikuje jako działalność na polu krytyki sztuki.

Od 1977 roku Marcin Giżycki pisze scenariusze do filmów krótkometrażowych i programów telewizyjnych, a od 1994 roku realizuje filmy autorskie. Wyreżyserował kilkanaście filmów dokumentalnych, animowanych i eksperymentalnych, za które otrzymał wyróżnienia i nagrody (m.in. pierwszą nagrodę na Independent Filmmakers Showcase w Los Angeles w kategorii filmu eksperymentalnego). Zrealizował m.in.: *Providence to ja! Opowieść o H. P. Lovecraftcie i jego mieście* (1997), *Wyspa Jana Lenicy* (1998), *Podróże Daniela Szczechury* (2005), *Sycylijska Pchła* (2008), *Alfred Schreyer z Drohobyczka* (2010), *Aquatura* (2010), *AE* (2011), *Kinefaktura* (2012), *FFF1* (2013), *Magiczne życie. Opowieść o American Magic Lantern Theater* (2014), *Watch Your Thoughts* (2015), *Mono Canne* (2015). Był kuratorem wielkich przeglądów polskiego filmu animowanego w takich światowych placówkach, jak Museum of Modern Art w Nowym Jorku (2003) i Centrum Pompidou w Paryżu (2004). Miał kilka indywidualnych wystaw fotografii, m.in. w Galerii Małej w Warszawie (1994) i galerii Accattone w Paryżu (2000).

Zajmuje się przede wszystkim eseistyką, jest autorem ponad trzystu tekstów naukowych oraz krytycznych. Zasiada w radach naukowych akademickich czasopism: „Animation: An Interdisciplinary Journal” i „Kwartalnik Filmowy”. Teksty Giżyckiego z lat 70., które ukazywały się w prasie artystycznej, dotyczyły przede wszystkim fotografii, nowych mediów, sztuki performance i filmu eksperymentalnego, któremu – jako jeden z pierwszych – próbował nadać podstawy teoretyczne.

Giżycki był jednym z pierwszych polskich publicystów, którzy zainteresowali się zjawiskiem postmodernizmu i zaczęli je analizować w kategoriach filozoficznych i estetycznych. „W końcu 1979 roku opublikowałem w tygodniku «Literatura», w którym wówczas pracowałem, artykuł podsumowujący sytuację w sztuce światowej lat siedemdziesiątych. Kończyłem ów tekst następująco: «Coś się kończy, lecz nic nie zaczyna. Zawsze jednak możemy się zabrać za pisanie na nowo Don Kichota». Robiłem oczywiście aluzję z jednej strony do tytułu zbioru felietonów Andrzeja Oseki «Coś się kończy, coś się zaczyna», z drugiej zaś do opowiadania Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Nie wiedziałem jeszcze wówczas, że syndrom, który chciałem tymi nawiązaniem scharakteryzować,

wkrótce powszechnie będzie nazywany postmodernizmem” – pisał Giżycki we wprowadzeniu do książki *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku* (Giżycki 2001: 4). Giżycki interesuje się różnymi aspektami współczesnej kultury: interpretuje teorie postmodernistycznych filozofów, takich jak Jean Baudrillard i Jean-François Lyotard, omawia ewolucję współczesnego malarstwa, analizuje współczesną rzeźbę brytyjską i fotograficzną twórczość Roberta Mapplethorpe’a, a także efemeryczne zjawiska artystyczne, takie jak sztuka wideo czy sztuka performance.

Teksty źródłowe

Giżycki Marcin: *Foto-art i jego realizacje filmowe w Polsce*, „Sztuka” 1977, nr 1, s. 4; *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996; *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000; *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001; *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002.

Marta Ryczkowska

GRABSKA-WALLIS ELŻBIETA

Urodziła się w 1931 roku w Warszawie i tutaj zmarła w 2004 roku. Historyczka i krytyczka sztuki. Studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (1948-1953) oraz konserwację zabytków w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Krytyką artystyczną, jako tematem badawczym, zajmowała się konsekwentnie niemal od początku swojej kariery akademickiej – od 1951 roku była bowiem zatrudniona jako asystentka w macierzystym Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie pracowała do 1981 roku, następnie zaś, w latach 1982-1992, podjęła pracę w Instytucie Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Stopień doktora nauk historycznych uzyskała w 1963 roku na podstawie pracy pt. *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908-1918*, prezentując tym samym w Polsce temat wciąż mało rozpoznany i wkraczając na grunt historii krytyki artystycznej. W dalszych latach kontynuowała badania nad sztuką francuską oraz relacjami polsko-francuskimi, opracowując także wiele prac o charakterze antologii tekstów źródłowych (m.in. *Moderniści o sztuce*, 1971).

Aktywność Grabskiej jako krytyczki sztuki rozpoczęła się w okresie odwilży – w latach 1955-1956 była redaktorką działu plastyki „Przeglądu Kulturalnego”. Wówczas również współorganizowała jedną z najważniejszych wystaw w okresie powojennym – Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale (1955). Towarzyszące ekspozycji artykuły jej autorstwa miały charakter programowy – ambicję wyznaczenia sposobu rozumienia nowej formuły malarstwa, kształtującej się wobec doktryny realizmu socjalistycznego z jednej strony i paradygmatu nowoczesności – z drugiej. Pisząc o przygotowywanej ekspozycji wyjaśniała, że „w tych obrazach, które poznałam, rzeczy codzienne i niecodzienne, sprawy dużej i małej rangi były pokazywane językiem nierozgadany, syntetycznym. Na uzyskanie nastroju obrazu składały się równie często bardzo bezpośrednie przeżycia, jak i inne – przemyślane z filozoficznego jakby dystansu. Prawda psychologiczna i moralna, poszukiwana w zwięzłym myśleniu, znajduje prawie zawsze prostą, logiczną, uporządkowaną strukturę obrazu” (Grabska, 1955). Jakości malarskie, a także autentyzm przeżywania rzeczywistości w ramach szeroko pojętej formuły figuracji były tymi elementami twórczości artystycznej, które interesowały krytyczkę także w następnych latach. Wiele tekstów poświęciła twórczości poszczególnych artystów, obserwując ich warsztat oraz intelektualny rozwój (m.in. Ewie Kuryluk).

Teksty źródłowe

Elżbieta Grabska: *Przed Wystawą Młodej Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1-2, s. 84-92; *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908-1918*, Warszawa 1966; „*Moderne*” i straż przednia: *Apollinaire wśród teoretyków i artystów 1900-1918*, Kraków 2003; *Kim może być artysta-rzeźbiarz na emigracji? O ostatnich latach życia Stanisława K. Ostrowskiego*, Warszawa 2005; *Artyści o sztuce: od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Kraków 1963 [1969, 1977]; *Joris Karl Huysmans o sztuce*, oprac. i wstęp Elżbiety Grabskiej, Wrocław 1969; *Moderniści o sztuce*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła Elżbieta Grabska, Warszawa 1971; *Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów*, cz. 2: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, wybór, przedmowa i komentarz Elżbieta Grabska, Maria Porzęcka, Warszawa 1974; *Dzieła czy kicze?*, red. Elżbieta Grabska, Tadeusz J. Jaroszewski, Warszawa 1981.

Opracowania

Waldemar Baraniewski, *Elżbieta Grabska-Wallis (1931-2004)*, „Ikonotheka” 2005, t. 18, s. 175-178.

GUZEK ŁUKASZ

Urodził się 8 sierpnia 1962 roku w Krakowie. Historyk sztuki, zajmujący się krytyką artystyczną, kurator. Obronił doktorat z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, na podstawie dysertacji wydał książkę pod tytułem *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (2007). W latach 1993-2005 pełnił funkcję wiceprezesa Stowarzyszenia Fort Sztuki, organizatora Festiwalu Fort Sztuki w Krakowie. W latach 2002-2009 we współpracy z Efką Szczyrek i Mariuszem Krzysztofikiem prowadził portal spam.art.pl oraz pismo „ArtInfo”, gromadzące artykuły krytyczne na temat sztuki współczesnej. Wybór opublikowanych tekstów dotyczących aktualnych zagadnień sztuki akcji został wydany w 2013 w książce *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*. W latach 1988-1999 prowadził w Krakowie Galerię QQ (początkowo wraz z Cezarym Woźniakiem i Krzysztofem Klimkiem). Był redaktorem sześciu tomów katalogów z dokumentacją fotograficzną z tekstami na temat wystaw w Galerii QQ *Dokumentacja* oraz autorem rozdziału dotyczącego historii sztuki akcji w Polsce *Above Art and Politics / Au-dela de l'art et de la politique*, opublikowanej w antologii *Art Action 1958-1998* pod redakcją Richarda Martela w 2001 roku, będącej obszernym opracowaniem światowej sztuki akcji. Od 2009 roku jest redaktorem naczelnym czasopisma naukowego „Sztuka i Dokumentacja”.

W badaniach naukowych Guzek podejmuje problematykę sztuki lat 70. XX wieku w Polsce i na świecie oraz metodologii krytyki sztuki. Jest autorem wielu artykułów naukowych i popularnonaukowych, problematyzujących polski niezależny ruch galeryjny i funkcjonowanie sztuki w warunkach poprzedniego systemu, m.in. *Władza vs. sztuka w PRL-u i dziś* (2016). W swoich tekstach zajmuje się w szczególności zagadnieniem sztuki konceptualnej, instalacji i performance – jej tradycji i współczesności, sieci powiązań, kontekstami polityczno-społecznymi oraz metodologią badań. Opracowywał twórczość m.in. Jana Świdzińskiego, Józefa Robakowskiego, Leszka Przyjemskiego, Janusza Bałdygi. Interesuje go zagadnienie dokumentacji sztuki, jej transmedialności oraz konserwacji i zachowania dzieł sztuki współczesnej. Zainteresowania metodologiczne Łukasza

Guzka dotyczą badań nad sztuką o formach efemerycznych, związaną z konkretnym miejscem, czasem i kontekstem. W 2017 roku wydał podsumowujące ten nurt badań opracowanie *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. W krytyce sztuki oprócz zagadnień praktycznych (warsztatowych), zajmuje się także metodologią i metodyką nauczania krytyki sztuki.

Teksty źródłowe

Łukasz Guzek: *Ephemeral Fixed. Ephemeral Art in Visegrad Countries – Practice and Theoretical Reflection*, Łódź 2012; *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13-30; tenże (red.), *Krytyka sztuki – filozofia, praktyka, dydaktyka*, Gdańsk 2013; *Informel i sztuka mediów. Na przykładach twórczości Józefa Robakowskiego*, „Dyskurs” 2014, nr 18, s. 148-163; *Biografia w badaniach nad sztuką performance. Proponowane zakresy tematyczne i metody*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 101-107; *Plenery w Osiekach jako model historii sztuki Polskiej lat siedemdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 10, s. 105-114; *Performatywność sztuki konceptualnej*, „Dyskurs” 2014, nr 17, s. 188-220; *Leszek Przyjemski – polski sytuacionista*, „Dyskurs” 2015, nr 19, 178-191; *Re/prezentacja: drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, Gdańsk 2015; *70 lat ASP w Gdańsku*, „Format” 2015, nr 72, s. 17-19; *Władza vs. sztuka w PRL-u i dziś*, „Dyskurs” 2016, nr 21, s. 36-47; *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warszawa–Toruń 2017

Marta Ryczkowska

HERBERT ZBIGNIEW

Urodził się w 1924 roku we Lwowie, zmarł w 1998 roku w Warszawie. Poeta, eseista, dramaturg, z wykształcenia ekonomista, prawnik i filozof.

Biorąc pod uwagę całokształt twórczości literackiej Zbigniewa Herberta, jego aktywność w zakresie krytyki sztuki – czy szerzej rozumianej publicystyki kulturalnej – była epizodyczna. Niemniej był on autorem blisko stu opublikowanych tekstów o sztuce współczesnej, recenzji z wydarzeń plastycznych, esejów o artystach i rozważań estetycznych. Powstawały one przez siedemnaście lat we wczesnym okresie twórczości Herberta – pierwsze datowane są na 1949 rok, a ostatnie autor *Pana Cogito* opublikował w 1966 roku. Szerzej Herbert pisał o sztuce dawnej, poświęcając rozważaniom na

ten temat trzy zbiory esejów. Najwcześniejszy z nich, *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962), powstał jako pokłosie pierwszego pobytu pisarza w Paryżu i jego podróży po Francji i do Włoch (lata 1958-1960) oraz fascynacji gotykiem i wczesnym renesansem. Tom *Martwa natura z wędzidłem* (1992) poświęcony został w całości malarstwu holenderskiemu XVII wieku, natomiast wydany już pośmiertnie (2000), chociaż napisany jeszcze w latach 60., zbiór esejów *Labirynt nad morzem* objął m.in. rozważania na temat kultury i sztuki starożytnej Grecji. Krytyka artystyczna Herberta, nigdy nie zebrana w osobnym opracowaniu przez samego autora, weszła do tomu *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, przygotowanego i wydanego pośmiertnie (2001) przez Pawła Kądziele.

Stosunek do sztuki współczesnej Herberta był niejednoznaczny. Przyglądał się jej z zaciekawieniem, jednocześnie zagłębiając się w historii malarstwa i tam odnajdując pożywkę dla dygresyjnej esyistyki. Teksty o sztuce współczesnej, przede wszystkim poświęcone malarstwu, powstawały w reakcji na bieżące wydarzenia wystawienne. Jako początkujący krytyk Herbert cenił kolorystów, podkreślając wagę doświadczenia wzrokowego w tego typu malarstwie oraz jego jakości formalne. W okresie odwilży z przychylnością przyglądał się artystom nowoczesnym, wśród których wyróżniał m.in. Stefana Gierowskiego, Jerzego Kujawskiego, Jana Lebensteina czy artystów grupy „Zamek”. Z perspektywy czasu szczególnej wartości nabrały teksty pisane dla „Tygodnika Powszechnego” i „Twórczości” podczas pobytu pisarza we Francji w latach 1958-1960. Wedle przypuszczenia Andrzeja Franaszka Herbert publikował wówczas także pod pseudonimem „Kon.” w emigracyjnym czasopiśmie „Odnowa”, wydawanym przez Unię Młodych Chrześcijańskich Demokratów.

Teksty o sztuce współczesnej z okresu pobytu poety w stolicy artystów można ująć w dwie grupy. Z jednej strony omawiał on wybrane ekspozycje sztuki przygotowywane w duchu – typowego dla paryskiego spojrzenia na świat sztuki – celebrowania mistrzów École de Paris. Z drugiej strony, wprowadzany w arkana paryskiego życia artystycznego przez Józefa Czapskiego i Konstantego A. Jeleńskiego, Herbert wpisał się w dyskurs „polskiego Paryża”, który rozwijał się w kręgu intelektualistów i pisarzy polskiej emigracji politycznej Instytutu Literackiego. W pierwszej grupie tekstów znaleźć

można eseje o głośnych w tym czasie wystawach klasyków – Paula Gauguina, Maxa Ernsta i innych surrealistów, a także teksty o mniej znanych w Polsce artystach, takich jak Roger Bissière (1886-1964), Jean Pougny (1892-1956), Bernard Lourjou (1908-1986) czy Henri Michaux (1899-1984). Druga grupa tekstów dotyczyła wystaw artystów polskich: Jana Lebensteina, Aleksandra Kobzdeja i Tadeusza Dominika, oraz odnosiła się do ważnych wydarzeń nad Sekwaną związanych ze sztuką polską, np. utworzenia Galerii Lambert i udziału Polaków w Biennale de Paris w 1959 roku.

Herbert podzielał ambiwalentny stosunek Czapskiego wobec sztuki abstrakcyjnej, z większą przychylnością jednak akceptował jej obecność w wielotorowych nurtach sztuki współczesnej oraz podkreślał współistnienie na tym gruncie różnych gatunków i form plastycznej ekspresji. Nie przeczuwając nadejścia neodadaistycznej fali lat 60. XX wieku, Herbert koncentrował uwagę na zasadniczych dylematach i sporach w sztuce pierwszych powojennych dekad: rywalizacji abstrakcji i figuracji czy konfrontacji uniwersalnego języka sztuki z jego regionalnymi i rodzimymi odmianami. Cenił ekspresję wyrastającą z wewnętrznych sił twórczych, szczerą i niewyrafinowaną. Wśród artystów szybko zyskał uznanie za nieprzeciętne wycucie jakości formalnych w sztukach plastycznych: światła, przestrzeni, przedmiotu. Wyjątkowe wyczulenie w zakresie sztuki – na co zwracali uwagę komentatorzy i znawcy jego twórczości – doszło do głosu także w poezji autora *Studium przedmiotu* (1961).

Teksty źródłowe

Herbert Zbigniew, *Węzeł gordyjski i inne pisma rozproszone*, Warszawa 2001.

Opracowania

Chrzanowski Tadeusz, *Pan Cogito a sztuka*, w: *Czas i wyobrażenia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Elżbieta Wolicka, Lublin 1995; *Herbert – krytyk sztuki* (autorzy szkiców: Witold Dobrowolski, Michał Haake, Piotr Juszkiewicz, Ryszard Kasperowicz, Łukasz Kiepuszewski, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Józef Maria Ruszar), w: *Kłusownik i myśliwi. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. Justyna Pyzia, Józef M. Ruszar, Kraków 2020, s. 17-144; Herbert Zbigniew, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, komentarzem i notami opatrzył Paweł Kądziała, Warszawa 2001, s. 103-360 (wydanie rozszerzone 2008); Franaszek Andrzej, *Herbert. Biografia*, t. 1: *Niepokój*, Kraków 2018; Mańkowski Zbigniew, *Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala. Zbigniewa Herberta obrazy sztuki współczesnej*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1: *Materiały z Warsztatów Herber-*

towskich w Oborach (jesień 2005), red. Józef Maria Ruszar, Lublin 2006, s. 192-200; *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, wybór, red. i oprac. Anna Romaniuk, Warszawa 2014.

Piotr Majewski

JAKUBOWSKA AGATA

Urodziła się w 1972 roku w Poznaniu. Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, publicystka. Studia magisterskie i doktoranckie odbyła w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w 2000 roku (temat: *Ciało kobiece w pracach polskich artystek współczesnych*), zaś habilitację w 2008 roku na podstawie książki *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*. W latach 1998-2007 roku prowadziła zajęcia z zakresu gender studies na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie pracuje w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu na stanowisku profesora zwyczajnego. Do jej naukowych zainteresowań należą: sztuka kobiet XX i XXI wieku, feminizm, historia i krytyka sztuki, perspektywy gender i queer w badaniach nad sztuką i kulturą wizualną. Od wielu lat zajmuje się sztuką kobiet – w szczególności sposobami przedstawiania ciała w twórczości polskich artystek współczesnych, interpretacją sztuki tworzonej przez kobiety, analizą stylu wypowiedzi o teźże (zarówno w tekstach historyczno-artystycznych, jak i w krytyce artystycznej) oraz strategiami wystawienniczymi.

Oprócz działalności naukowej Jakubowska zajmuje się także organizowaniem wystaw. Do najważniejszych z nich należały: „Maskarady” (Centrum Sztuki Współczesnej „Inner Spaces”, Poznań, 2001), „Czas Kultury” (wspólnie z Markiem Wasilewskim – Galeria Arsenál, Poznań, Galeria Program, Warszawa, 2005), „Posłuszeństwo. Dorota Nieznańska” (Galeria Stary Browar, Poznań, 2006), „Niezgrabne przedmioty. Alina Szapocznikow oraz Maria Bartusová, Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse i Paulina Ołowska” (wspólnie z Joanną Mytkowską, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2009).

Współpracuje z licznymi czasopismami, jest członkinią zespołu redakcyjnego pisma „Czasu Kultury” (od 2001 roku) oraz Rady Naukowej pisma internetowego „uniGender” (www.unigender.org), a także Advisory Board czasopisma „Art in Translation” (Berg Publishers). Należy do wielu organizacji zrzeszających krytyków i historyków sztuki, m.in. do Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, College Art Association, Stowarzyszenia Historyków Sztuki, European Network for Avant-Garde and Modernism Studies.

Teksty źródłowe

Jakubowska Agata: *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków: Universitas, 2004; *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008; [red.], *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej 2011; *Artystki polskie, redakcja*, Warszaw 2011; *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego. 1948-1971*, [red. z Katarzyną Szotkowską-Beylin], Warszawa–Kraków 2012; *Usta szeroko zamknięte*, w: *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, [katalog wystawy], Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 2011, s. 25-38; *Feminizm i współczesna historia sztuki*, „Artium Quaestiones” 20 (2009), s. 103-114; *Ciała (nie)posłuszne w twórczości Doroty Nieznalskiej*, w: *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem*, red. Joanna Bator, Anna Wieczorkiewicz, Warszawa 2008, s. 143-151; *Atrakcyjna banalność „Sztuki konsumpcyjnej” Natalii LL*, „Ikonothea” 20 (2007), s. 89-98; *Chłopcy, dziewczęta i ci, którzy traktują to poważnie*, w: *Nowe zjawiska w Sztuce polskiej po 2000*, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Warszawa 2007, s. 19-22.

Anna Struzik

JARECKA DOROTA

Urodziła się w 1966 roku. Krytyczka i historyczka sztuki, dziennikarka, kuratorka wystaw. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, obecnie pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą związków sztuki polskiej z surrealizmem w Instytucie Badań Literackich PAN. Prowadzi zajęcia dydaktyczne na Wydziale Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na Wydziale Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Pełni funkcję dyrektora Galerii Studio działającej przy Teatrze Studio.

Jarecka jest jednym z najbardziej znanych polskich krytyków sztuki. Zasłynęła tekstami pisanymi dla „Gazety Wyborczej”, w la-

tach 1995-2012 pracowała w dziale kultury tego dziennika – jako jeden z głównych krytyków szeroko pojętej kultury wizualnej. Wciąż współpracuje z redakcją „Gazety Wyborczej”, publikując swoje teksty m.in. w dodatku „Wysokie Obcasy”. Autorka kilkuset tekstów – esejów, felietonów, recenzji, wywiadów, współpracowniczka pism o sztuce i kulturze, m.in. „Magazynu Sztuki”, „Kresów”, „Dialogu”, „Gazety Teatralnej Didaskalia”, „Art & Business”, „Res Publica Nova” oraz tygodników, m.in. „Polityki”.

W 2011 roku Jarecka rozpoczęła intensywną współpracę z instytucjami kultury, bardziej niż na krytyce koncentrując się na działalności wystawienniczej, edukacyjnej, naukowej. Warte wspomnienia są zorganizowane przez nią wystawy: „Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie” w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie oraz „Andrzej Wróblewski: Recto/Verso 1948-1949, 1956-1957” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Prowadzi także intensywną działalność na polu popularyzacji sztuki: w latach 2013-2015 zorganizowała cykl zajęć i wykładów pod tytułem „Marksizm i sztuka” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, natomiast w 2015 roku wraz z Luizą Nader przygotowała cykl wykładów i seminariów „Świat od nowa. Sztuka lat 40. w Polsce i jej konteksty” w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie. Istotny zwłaszcza z punktu widzenia krytyki artystycznej był również prowadzony przez nią w latach 2011-2012 cykl spotkań *Krytycy i krytycy* na temat współczesnych modeli uprawiania krytyki artystycznej.

Jarecka jest autorką wydanego w formie książki wywiadu-rzeczki z Andą Rottenberg (*Rottenberg. Już trudno*, 2013) oraz współautorką monografii Erny Rosenstein (*Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie*, 2014). Jest członkinią OFSW i AICA. W 2012 roku została laureatką Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Zasłynęła recenzjami dotyczącymi sztuki krytycznej – to właśnie ona przedstawiła szerszej publiczności twórczość takich artystów, jak Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra czy Zbigniew Libera (Jarecka 1995). Jarecka, w przeciwieństwie do wielu swoich kolegów po fachu, unika stylu poetyckiego i akademickiego, przeładowanego metaforami lub specjalistycznymi terminami. Krytyka sztuki przez nią uprawiana może być określona mianem popularyzatorskiej – skierowanej do odbiorców gazety codziennej, toteż nie bra-

kuje w niej sugestywnych, szczegółowych opisów dzieł, licznych porównań i odwołań do tradycji artystycznej. Język jest klarowny, ale plastyczny. Jej słownik, podobnie jak słownik wielu krytyków piszących w drugiej połowie lat 90. i później, nosi wyraźne znamiona wpływu stylu krytyków skupionych wokół pisma „Raster”. Nie unika wyraźnego wartościowania, subiektywności i jednoznacznie formułuje swoje opinie.

Teksty źródłowe

Jarecka Dorota: *Smutek antyciała*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Kultura”) 1995, nr 164 (17.07), s. 11; *Nieznalska, katolicy, kulturyści*, „Gazeta Wyborcza” 2009, z dn. 05.06 [online], http://wyborcza.pl/1,75410,6689861,Nieznalska_katolicy_kulturyisci.html [dostęp: 17.01.2017 r.]; *Dekada w sztuce*, „Gazeta Wyborcza” 2011 z dn. 3.01 [online], <http://wyborcza.pl/1,75475,8896355.html> [dostęp: 17.01.2017 r.].

Anna Struzik

JELEŃSKI KONSTANTY A.

Urodził się w 1922 roku w Warszawie, zmarł w 1987 roku w Paryżu. Publicysta, eseista i krytyk działający w Paryżu, tłumacz literatury i poezji polskiej na język francuski, autor błyskotliwych i niezwykle cenionych omówień twórczości, m.in. Jeana-Paula Sartre’a, Georges’a Bataille’a, Witolda Gombrowicza, Hansa Bellmera i Jana Lehensteina; postać kultowa dla polskiej emigracji politycznej i paryskiej „Kultury”. Jako bywalec salonów o szerokich kontaktach we wpływowym kręgu świata kultury z różnych krajów i warstw skutecznie wspierał i promował na forum międzynarodowym polskich twórców emigracyjnych, w tym w szczególności wśród literatów – Gombrowicza, a w sztuce – Lehensteina.

Od 1952 roku Jeleński był zawodowo związany z Kongresem Wolności Kultury – międzynarodową organizacją zrzeszającą intelektualistów, pisarzy, naukowców, artystów i polityków, których połączył opór wobec komunizmu w wydaniu stalinowskim. Wciągnięty do współpracy z Kongresem przez Giedroycia i Czapskiego, Jeleński początkowo utożsamiał się z nim ideowo na gruncie wartości liberalnych i umiarkowanie konserwatywnych, z czasem nabierając scept-

tycyzmu, a wreszcie odcinając się od tego środowiska po skandalu wywołanym ujawnieniem finansowania ruchu przez CIA.

Jeleński, zwany przez przyjaciół „Kotem”, zachwycał inteligencją i nieprzeciętną erudycją, którą potrafił przekuć na literacki język eseju. Ten właśnie gatunek piśmiennictwa o sztuce był mu najbliższy. Pisarstwu o sztuce sprzyjały liczne przyjaźnie z artystami oraz stały związek z ekstrawagancką malarką o surrealistycznym rodowodzie – Leonor Fini. Jeleński był ważną postacią dla działającej od 1959 roku w Paryżu Galerii Lambert, określił jej profil (jako galerii pokazującej sztukę międzynarodową, a nie jedynie polską), stale współpracował z Kazimierzem Romanowiczem, kształtując (często również z Józefem Czapskim) bieżący program wystawowy galerii, a także przygotowywał wstępy do katalogów i zamieszczał recenzje w prasie francuskiej. Wielokrotnie pisał o Leonor Fini i innych „dziejach surrealizmu” z jej kręgu, m.in. o Meret Oppenheim, Maksie Ernście, Bellmerze i Balthusie. O wybranych artystach pisał z atencją i fascynacją, sam nazywając swe teksty „entuzjastycznymi recenzjami”. W przeciwieństwie do Czapskiego, z którym łączyła go przyjaźń, ale już nie estetyczne preferencje, podziwiał artystów wizjonerów, przedstawicieli kreacjonistycznej koncepcji sztuki, odwołujących się do swobód imaginacji, obsesji, erotyzmu i fantasmagorii wewnętrznych przeżyć. Teksty poświęcał też estetycznym sporom epoki. Pierwszy swój esej na temat stosunku do malarstwa abstrakcyjnego (*Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, 1953), w którym zresztą opowiadał się za malarstwem figuratywnym, zindywidualizowanym, zakorzenionym w doświadczeniu życiowym, a przeciw absurdalnemu jego zdaniem utożsamianiu abstrakcji ze sztuką „czystą” i uniwersalną, opublikował na łamach „Kultury”. Poglądy estetyczne Jeleński najszerzej wyłożył w eseju *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* (1963), który był zarazem apologią malarstwa w obliczu ekspansji pop-artu, neodadaizmu i sztuki akcji.

Starając się dostrzec głębsze rodowody formy plastycznej w sferze filozofii i psychologii, pisał potoczystym, pełnym dygresji, oryginalnych skojarzeń i odniesień do literatury językiem o najważniejszych postaciach artystycznego „polskiego Paryża”, jak nazywano środowisko polskiej emigracji skupione wokół Maisons-Laffitte, m.in. o Józefie Czapskim, Janie Lebensteinie i Romanie Cieślewiczu. Około

1960 roku odnotowywał też skrupulatnie na łamach „Kultury” inne wystawy polskiej sztuki nowoczesnej, które w tym czasie pojawiały się nad Sekwaną, w cyklu artykułów opisujących, jak sam go nazwał, „polski sezon” w Paryżu. Oprócz „Kultury” publikował również na łamach „Preuves” i „Le Monde” oraz w czasopismach angielskich, amerykańskich, włoskich i niemieckich.

Teksty źródłowe

Jeleński Konstanty A.: *Zbiegi okoliczności*, red. Piotr Kłoczowski, Paryż 1982; *Szkice*, red. Wojciech Karpiński, Kraków 1990; *Chwile oderwane*, red. Piotr Kłoczowski, Gdańsk 2007.

Opracowania

Arno Anna, *Kot. Opowieść o Konstantym A. Jeleńskim*, Warszawa 2020; *Pamięci Kota Jeleńskiego*, „Kultura” 1987, nr 7/478 – 8/479.

Piotr Majewski

KANTOR TADEUSZ

Urodził się w 1915 roku w Wielopolu Skrzyńskim, zmarł w 1990 roku w Krakowie. Jeden z najwybitniejszych polskich artystów powojennych. Główne obszary jego twórczości stanowił teatr oraz malarstwo. Związany z II Grupą Krakowską, jako założyciel Teatru Cricot 2 miał znaczący wpływ na twórczość kilku pokoleń artystów. Aktywny był również jako krytyk i teoretyk sztuki, zwłaszcza w okresie odwilży – publikował artykuły na łamach m.in. „Przeglądu Artystycznego”, „Twórczości”, „Życia Literackiego”.

Kantor studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego (malarstwo) oraz Karola Frycza (malarstwo dekoracyjne i teatralne), egzamin dyplomowy u Frycza złożył w grudniu 1939 roku. Jego pierwsze eksperymenty z teatrem niezależnym przypadły na okres okupacji. Po 1945 roku kontynuował edukację w zakresie scenografii teatralnej w Studio Teatralnym Andrzeja Pronaszki. Już wówczas teatr stał się obiektem jego zainteresowania jako krytyka i teoretyka – w 1946 roku radykalnie przeciwstawiał się naturalizmowi zarówno w odniesieniu do warstwy fabularnej, jak i scenograficznej spektakli. Jednocześnie formułował wykra-

czającą poza zagadnienia teatralne koncepcję dzieła sztuki, pisząc m.in., że „[...] dzieło sztuki nie jest odbiciem, czy odzwierciedleniem rzeczywistości realnej, lecz jej odpowiednikiem, określonym żywą materią dzieła i związanymi z nią środkami. Zachowanie ich i respektowanie daje prawdę artystyczną” – takie ujęcie problemu oddawania rzeczywistości w procesie tworzenia sztuki wpisywało się w debaty nad redefiniowanym po wojnie zagadnieniem „realizmu” (Kantor, *Sugestie* 1946). Kantor jako krytyk wyraźnie opowiadał się po stronie nowoczesności – autonomii dzieła sztuki oraz prawa do eksperymentu formalnego. Refleksje te powróciły u niego w bezpośrednim odniesieniu do malarstwa, o czym świadczy chociażby słynny tekst-manifest *Pro domo sua* (1946), ogłoszony wspólnie z Mieczysławem Porębskim, będący w istocie obroną sztuki nowoczesnej, nieprzedstawiającej, która mogła być realistyczna przede wszystkim za sprawą „konkretyzowania” przedmiotu w niezależnej „rzeczywistości obrazu” i ujawniać rzeczywistość jako „spotęgowaną”, a zatem przekonującą, adekwatną do kondycji współczesnego człowieka i świata.

W latach 40. i 50. Kantor podróżował do Francji (1947, 1955), co zaowocowało fascynacją nowoczesnym malarstwem zachodnim, zwłaszcza tasyzmem, widoczną w jego własnej twórczości, a także w działalności krytycznej – jako recenzent opisywał najważniejsze jego zdaniem wystawy i zjawiska artystyczne m.in. na łamach „Życia Literackiego”, mając ambicje kreowania gustów nie tylko publiczności, lecz także młodych twórców, pozostających w kraju. Zmiana sposobu definiowania celów i założeń malarstwa również znalazła odzwierciedlenie w jego tekstach krytycznych, które coraz wyraźniej miały charakter teoretycznych manifestów, prowokujących do refleksji nad istotą zagadnienia „obrazu” i twórczości. W 1957 roku, rozważając fenomen tasyzmu (sztuki abstrakcyjnej) i odchodząc od formuły „spotęgowanego realizmu”, w charakterystyczny dla siebie, quasi-poetycki sposób pisał: „Mówi się: ten obraz jest niepodobny do niczego. Chciałoby się widzieć na obrazie krzesło. Pytanie: czy krzesło jest podobne do czegoś? Czy malarstwo nie może być jak krzesło; niepodobne do niczego?” (Kantor 1957: 6).

W następnych latach twórczość Kantora – nie bez związku z dokonaniem francuskich nowych realistów – stawiała się coraz bar-

dziej efemeryczna. Artysta zwrócił się ku obrazom-przedmiotom, obiektom (ambalaże, asamblaże) oraz działaniom w przestrzeni publicznej; jego twórczość oscylowała na pograniczu teatru i plastyki – realizował się zwłaszcza w formule happeningu. W 1966 roku – wraz z Wiesławem Borowskim, Hanką Ptaszkowską, Mariuszem Tchorkiem oraz Henrykiem Stażewskim, Romanem Owidzkim, Edwardem Krasińskim i Zbigniewem Gostomskim – Kantor założył Galerię Foksal w Warszawie. Wówczas głównym obszarem jego działalności artystycznej stały się akcje, którym niejednokrotnie towarzyszył tekstowy lub werbalny komentarz (m.in. *List*). Z kolei w latach 70., 80. i 90. skupił się przede wszystkim na teatrze – wówczas powstały jego najbardziej znane spektakle: *Umarła klasa* (1975), *Wielopole*, *Wielopole* (1981), *Dziś są moje urodziny* (1991).

Kantor w uprawianej przez siebie działalności krytycznej, zwłaszcza w późniejszym okresie, najczęściej posługiwał się formą manifestu, umożliwiającą w wyraźny sposób zaznaczenie postulowanego wymiaru twórczości artystycznej oraz wywołanie u odbiorcy określonego efektu – emocjonalnego przeżycia, zaangażowania, polemiki. W tym sensie krytyka artystyczna Kantora była przedłużeniem jego działań artystycznych – nabrała charakteru performatywnego, miała znamiona autokreacji.

Teksty źródłowe

Kantor Tadeusz: *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 11-12; [z Mieczysławem Porębskim], *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 82-88; *O aktualnym malarstwie francuskim*, „Życie Literackie” 1955, nr 47, s. 3; *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka”, nr 16), s. 6; *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków–Wrocław 2004-2005.

Opracowania

Baranowa Anna, *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*, „Prace z Historii Sztuki” 1995, nr 21, s. 83-97; też, „Realizm spotęgowany” i co dalej?, w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14-15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33-42; Borowski Wiesław, *Sztuka dla sztuki*, „Dwa”, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972; Gryglewicz Tomasz, *Tadeusz Kantor jako artysta środkowoeuropejski*, „Prace z Historii Sztuki” 1995, nr 21, s. 77-81; Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Tadeusz Kantor* [online], <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor>

[dostęp: 01.04.2018 r.]; Miklaszewski Krzysztof, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007; Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997; *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000; *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, Warszawa 1998; *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 2000.

Kamila Leśniak

KĘPIŃSKA ALICJA

Urodziła się w 1932 roku w Daleszewicach, zmarła w 2019 w Puszczykowie. Historyczka sztuki, badaczka powojennej historii sztuki w Polsce, jako nauczyciel akademicki związana z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny), publikowała m.in. na łamach „Kultury Współczesnej”.

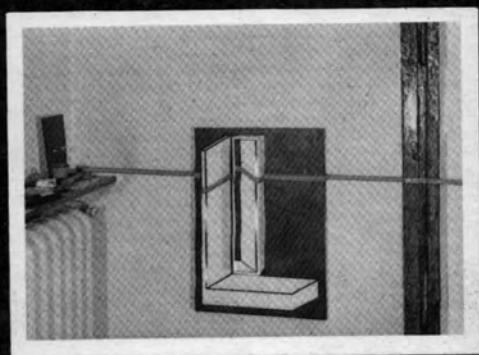
W 1981 roku wydała obszerne opracowanie pt. *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978*. Była to jedna z czterech książek omawiających procesy przemian sztuki po 1945 roku, które ukazały się w czasach PRL-u. Autorami trzech pozostałych byli aktywni po drugiej wojnie światowej krytycy i animatorzy życia artystycznego. Pierwsza synteza tego typu, zatytułowana *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, wyszła spod pióra Aleksandra Wojciechowskiego w 1975 roku. W tym samym roku ukazała się publikacja Bożeny Kowalskiej pt. *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity* (która została wydana po raz drugi z uzupełnieniami w 1988 roku, obejmując okres 1945-1980). W 1983 roku wydana została książka Janusza Boguckiego *Sztuka Polski Ludowej*, która była próbą retrospektywnego spojrzenia na życie artystyczne i dokonania plastyki polskiej w latach 1944-1974. Wspomniani krytycy często wspierali się własnym doświadczeniem, byli świadkami wydarzeń, wielokrotnie ich twórcami, a także pozostawali w bliskich, często zażyłych stosunkach z samymi artystami – bohaterami opracowań. Wszyscy autorzy zaproponowali systematyczną analizę powojennej sztuki polskiej, kładąc nacisk na znaczące wydarzenia i postawy ułożone w porządku chronologicznym, tworząc tym samym próby syntetycznego opisu dziejów sztuki po 1945 roku w Polsce.

NOWA SZTUKA

sztuka polska w latach 1945–1978



ALICJA KĘPIŃSKA



WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

·AURIGA·

Okladka książki Alicji Kępińskiej
Nowa sztuka: sztuka polska w latach 1945-1978, Warszawa 1981

W tym swoistym nurcie krytyki historycznej Alicja Kępińska miała ambicje interpretacji kultury artystycznej w perspektywie szerszych przemian kultury artystycznej zachodzących na świecie w kolejnych dziesięcioleciach po drugiej wojnie światowej. Kępińska podkreśliła zwłaszcza dynamiczną skalę przemian sztuki lat 60. Określając model sztuki rozwinięty w tej dekadzie jako „polifoniczny”, wydobyła różnorodność i równoległość zjawisk artystycznych tego czasu. Przedmiotem analizy były takie zjawiska, jak nurt sztuki metaforycznej, sztuka przedmiotu rozwijana wokół koncepcji asamblażu i poszukiwań strukturalnych; wskazała nowe modele sztuki figuratywnej oraz awans w obszar sztuki fotografii jako dyscypliny poszukującej „autonomicznego języka” wypowiedzi. Obserwowała nowe formy w rzeźbie, podkreślając koncepcję „form przestrzennych” i fascynację w rzeźbie materiałami przemysłowymi. Ponadto analizowała nurty sztuki performatywnej, happening oraz environment; przedmiotem jej rozbudowanej analizy była „sztuka w procesie dematerializacji”, czyli formy sztuki, często efemeryczne i rozwijane poza oficjalnym obiegiem, o charakterze konceptualnym. Książka była więc pierwszym tak systematycznym wykładem tendencji neoawangardowych w powojennej sztuce polskiej, wykorzystującym nie tyle krytyczny, co czysto naukowy, obiektywny aparat metodologiczny.

Kolejną próbę syntetycznego spojrzenia na powojenną historię sztuki polskiej podjął dopiero blisko dwadzieścia lat później Piotr Piotrowski w książce *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (1999), dystansując się wobec metodologii jego poprzedników, a szczególnie wykazując pominięcie politycznych uwarunkowań funkcjonowania sztuki w czasach PRL-u.

W 2003 roku Alicja Kępińska wydała książkę *Sztuka w kulturze płynności*, koncentrując uwagę na najnowszych zjawiskach w sztuce, analizowanych w perspektywie postmodernistycznej wykładni kultury.

Teksty źródłowe

Kępińska Alicja, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981; *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003.

KĘPIŃSKI ZDZISŁAW

Urodził się w 1911 roku w Pruszkowie, zmarł w 1978 roku w Poznaniu. Historyk sztuki i muzeolog, admirator i popularyzator nurtu malarstwa kolorystycznego. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, dyplom uzyskał w 1937 roku. Wykładał w macierzystej uczelni w latach 1937-1939, a także w okresie 1953-1974. Działalność pedagogiczną prowadził także w uczelniach artystycznych, w tym w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych.

Zawodowo był związany z Muzeum Narodowym w Poznaniu, gdzie w latach 1956-1966 pełnił funkcję dyrektora. Dążył do zorganizowania ośrodka sztuki współczesnej w oddziale poznańskiego muzeum – w Gołuchowie. Jako muzeolog i krytyk sztuki szczególnie zasłużył się w popularyzacji dorobku polskiego malarstwa impresjonistycznego i jego kontynuacji w nurcie malarstwa kolorystycznego. Był twórcą kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu. W końcu lat 50. zorganizował pierwszą po wojnie retrospektywną wystawę przebywającego od czasów wojny na emigracji Piotra Potworowskiego, a także przyczynił się do powrotu malarza do kraju i podjęcia przez niego praktyki pedagogicznej w Poznaniu i w Sopocie.

Jego pisanstwo o sztuce było związane przede wszystkim z praktyką wystawienniczą. Przygotowywał katalogi wystaw, zwłaszcza kolorystów, które opatrywał wnikliwymi tekstami krytyczno-historycznymi o charakterze „eksperyckim”. Unikał uprawiania krytyki artystycznej na łamach czasopism społeczno-kulturalnych. Z estymą i wielkim uznaniem pisał m.in. o twórczości malarskiej Wacława Taranczewskiego, Jana Cybisa, Piotra Potworowskiego, Jerzego Fedkowicza, Artura Nachta-Samborskiego i innych. Opracowania te są zaliczane do najbardziej wartościowych prób interpretacji malarstwa kolorystycznego po drugiej wojnie światowej. W 1961 roku wydał książkę pt. *Impresjonizm polski*. Był też autorem pierwszych w Polsce monografii malarstwa francuskiego i impresjonizmu.

Teksty źródłowe

Kępiński Zdzisław: *Wacław Taranczewski*, Warszawa 1958; *Artur Nacht-Samborski*, Warszawa 1958; *Malarstwo francuskie: od Davida do Cézanne’a*, Warszawa 1958;

MALARSTWO
FRANCUSKIE
OD DAVIDA DO CÉZANNE'A

ARKADY



Okladka książki Zdzisława Kępińskiego
Malarstwo francuskie od Davida do Cézanne'a, Warszawa 1958

Impresjonizm polski, Arkady, Warszawa 1961; *Impresjonizm*, Warszawa 1973; *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978.

Opracowania

Oko i myśl: o Zdzisławie Kępińskim, red. Michał Haake, Poznań 2012.

Piotr Majewski

KITOWSKA-ŁYSIAK MAŁGORZATA

Urodziła się w 1953 roku w Stalowej Woli, zmarła w 2012 roku w Lublinie. Historyczka i krytyczka sztuki. Zajmowała się przede wszystkim powojennym polskim malarstwem figuratywnym i historią krytyki artystycznej. Była znawczynią twórczości Brunona Schulza.

Ukończyła historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, gdzie od 1981 roku kontynuowała pracę naukową, a w 2004 roku powołała Katedrę Historii Sztuki Współczesnej. W latach 1978-1982 kierowała Działem Sztuki Muzeum Lubuskiego w Gorzowie Wielkopolskim.

Teksty krytyczne publikowała m.in. na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Odry”, „Kresów”, „Twórczości”, „Znaku” (rubryka autorska Niepewność oka w latach 2000-2004), zajmując się powojennym malarstwem światowym i polskim zarówno w ujęciu historycznym (przybliżając twórców, wydarzenia, dzieła), jak i rozważając aktualne zjawiska (liczne recenzje książek i wystaw). W obszarze jej zainteresowań znajdowało się także piśmiennictwo o sztuce; redagowała antologię tekstów krytycznych Józefa Czapskiego (wspólnie z Magdaleną Ujmą, 1996) oraz Jacka Sempolińskiego (2001). Badała naturę i język krytycznej wypowiedzi. We własnych tekstach posługiwała się przede wszystkim formą eseistyczną, literacką, w interpretacjach wychodząc ze stanowiska bliskiego hermeneutyce, zwłaszcza w ujęciu Hansa-Georga Gadamera.

W refleksji nad twórczością uwzględniała aspekt biograficzny, kontekst społeczny, nie unikając jednocześnie szczegółowej analizy formalnej. Autorka wielu not biograficznych, opracowań słownikowych dotyczących artystów tworzących w Polsce po 1945 roku

– zwłaszcza z obszaru szeroko pojętej figuracji, a także postaci i twórczości Brunona Schulza.

Współorganizowała ogólnopolskie seminaria metodologiczne w Kazimierzu Dolnym. Wspólnie z Marcinem Lachowskim w 2007 roku zainicjowała serię wydawniczą *Sztuka Nowa – źródła i komentarze*, prezentującą różnorodne, w tym mniej znane zjawiska z obszaru sztuki polskiej po 1945 roku (archiwalia, historia mówiona, przedruki tekstów, a także nowe opracowania).

Teksty źródłowe

Kitowska-Łysiak Małgorzata: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Magdalena Ujma, Lublin 1996; *Jacek Sempoliński, Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, [wybór, oprac., wprowadzenie i red.], Lublin 2001; *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana*, Lublin 1990; *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 1999; *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007; *Rzeczywistość obrazu. Studia o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 2007; *Krytyk jako obserwator i jako (współ)twórca. Rekonesans*, w: *Pokolenie ’80* [katalog wystawy], red. Tadeusz Boruta, Muzeum Narodowe, Kraków, grudzień 2010-styczeń 2011; *Bruno Schulz. Szkice krytyczne*, [wybór, red. i posłowie], Lublin 2000; *Krytyka artystyczna – literacka wypowiedź wobec nieliterackiej ekspresji*, w: *Genologia dzisiaj*, red. Włodzisław Bolecki, Ireneusz Opacki, Warszawa 2000, s. 102-115. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, t. 82; *Od biografii artysty do biografii historyka sztuki*, w: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Piotr Kosiewski, Lublin 1996, s. 11-23; *Czy możliwe jest stworzenie „metody naukowej krytyki malarskiej”?* (*W związku z koncepcją Mariana Olszewskiego*), w: *Wobec sztuki. Historia – Krytyka – Teoria*, red. Elżbieta Wolicka, Piotr Kosiewski, Lublin 1992, s. 107-122.

Opracowania

Majewski Piotr, *Pewność „niepewnego oka”*, „Magazyn O.pl” [online], <http://magazyn.o.pl/2012/piotr-majewski-prof-malgorzata-kitowska-lysiak-1953-2012-pewnosc-niepewnego-oka/> [dostęp: 15.02.2017 r.].

Kamila Leśniak

KOSIEWSKI PIOTR

Urodził się w 1967 roku. Historyk sztuki, krytyk sztuki, publicysta i redaktor. W 1992 roku ukończył historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (pracę magisterską napisał pod opieką prof. Elżbiety Wolickiej-Wolszleger). W czasie studiów był m.in. redaktorem naczelnym czasopisma „Zwrot” utworzonego przez

Koło Studentów Historii Sztuki KUL. [Jest członkiem AICA Polska, od roku 2020 wiceprezesem Zarządu Stowarzyszenia. Autor tekstów o charakterze krytycznym, recenzyjnym, poświęconych współczesnej sztuce polskiej, różnym współczesnym zjawiskom kulturowym, a także współczesnym wystawom europejskiej sztuki nowożytnej i nowoczesnej. W latach 1990-2010 był członkiem redakcji kwartalnika „Kresy”, w okresie 2008-2010 pełnił funkcję redaktora działu Sztuka w kwartalniku. Od 2008 roku jest stałym współpracownikiem „Tygodnika Powszechnego”, na którego łamach opublikował wiele recenzji z wystaw i tekstów krytycznych, od roku 2013 współpracuje z magazynem „Szum”. Jego teksty ukazywały się też m.in. w „Art & Business”, „Arteonie”, „Didaskaliach”, „Dzienniku”, „Kresach”, „Muzealnictwie”, „Nowych Książkach”, „Odrze”, „Przeglądzie Politycznym”, „Rzeczypospolitej”, „Znaku”. Za swoje osiągnięcia krytyczne otrzymał w 2013 roku Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. W latach 2012-2014 był członkiem rady programowej Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, a także uczestniczył w pracach jury nagrody Wydarzenie Muzealne Roku „Sybilla” (edycje od 2006 do 2015 roku). Interesuje się przede wszystkim sztuką współczesną, ale wiele jego tekstów dotyczy problemów muzealnictwa, wystawianictwa czy też są recenzjami z różnych wystaw i ekspozycji sztuki w muzeach i ośrodkach wystawienniczych Europy.

Teksty źródłowe

Kosiewski Piotr: *Portret z Hunami w tle*, „Roczniki Humanistyczne” 43 (1995), nr 4, s. 165-167; *Kilka uwag niesfornego osła*, „Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia” 1998, nr 3, s. 134-136; [Jan Matejko – recenzja], „Kresy” 2000, nr 2-3, s. 216-218; *Wokół Gaudiego*, „Znak” 2003, nr 10, s. 150-154; *Kłopot z pojęciami*, „Więź” 1/2005, s. 122-123; *Z Rzymu*, „Odra” 46 (2006), nr 12, s. 139-141; *Pożyteczne podróżowanie*, „Znak” 59 (2007), nr 4, s. 165-169; *Dziwaczny i fascynujący. 52. Biennale Sztuki w Wenecji. Z Sebastianem Cichockim, kuratorem pawilonu polskiego na tegorocznym Biennale, rozmawia Piotr Kosiewski*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 26, s. 13; *Nowe i nie bardzo nowe zjawiska w sztuce polskiej*, „Kresy” 2008, nr 1-2, s. 168-180; *Pod flagą biało-czerwoną*, „Przegląd Polityczny” 94 (2009), s. 33-35; *Podróż przez Europę*, „Nowe Książki” 2009, nr 5, s. 63-64; *Cep socrealizmu*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 22.08, nr 193, s. 23; *Nowy styl zachodniego świata: fascynująca wystawa o sztuce XVII-wiecznego Rzymu*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 5, s. 32-33; *Życie w stanie natury*, „Znak” 2012, nr 5, s. 22-25; *Kant i Kalinin*, „Nowa Europa Wschodnia” 2012, nr 2, s. 172-175; *Dlaczego tam poszedłem?*, „Nowa Europa Wschodnia” 2014, nr 6, s. 124-133; *Obrazy i rzeczy*, „Znak” 2014, nr 2, s. 115-121; *Ruiny w galerii*,

„Szum” 2015, nr 10, s. 102-111; *Islam uwodzi Europę*, „Rzeczpospolita” 2015, 19-20.09, nr 219, s. 18-21; *Czapski, czyli Kłopot*, „Nowa Europa Wschodnia” 2016, nr 5, s. 138-146.

Ryszard Kasperowicz

KOSTOŁOWSKI ANDRZEJ

Urodził się w 1940 roku. Historyk sztuki, od lat 70. nieprzerwanie czynny także jako krytyk i teoretyk. Związany przede wszystkim z nurtem sztuki konceptualnej – był jednym z najważniejszych propagatorów tej formuły twórczości w Polsce, a zarazem współtwórcą i animatorem wielu działań artystycznych. Publikował w takich pismach, jak „Współczesność”, „Miesięcznik Literacki”, „Odra”, „Nadodrże”, „Arteon”, „Obieg”, „Artluk”, „Format”, „Rita Baum”, „Dyskurs”.

Kostołowski ukończył studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Po studiach pracował jako muzealnik, organizując Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie (oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu), gdzie do 2000 roku był kustoszem. Jednocześnie zajmował się krytyką artystyczną oraz działaniami artystycznymi, najczęściej wraz z artystami konceptualnymi, przede wszystkim z Jarosławem Kozłowskim, z którym w 1971 roku stworzył ideę SIECI (NET), opartą na swobodnej wymianie idei między artystami i odbiorcami sztuki, bez względu na ich lokalizację (pracownie, mieszkania prywatne, przestrzeń publiczna) – była to formuła nowej, pozainstytucjonalnej dystrybucji sztuki, niezależnej, otwartej, antysystemowej i globalnej (bliska idei mail-art). Wymianie podlegały szeroko pojęte „zapisy” – teksty, rękopisy, druki, katalogi, taśmy, filmy, fotografie, ulotki. Koncepcja ta stała się fundamentem programu czołowej dla polskiego konceptualizmu Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu, założonej rok później przez Kozłowskiego.

Kostołowski uprawiał krytykę ukierunkowaną na redefiniowanie podstawowych pojęć z zakresu teorii sztuki – przede wszystkim interesował go sam termin „sztuka”, który rozpatrywał w serii polemicznych tekstów-manifestów *Tezy o sztuce*, realizowanych nieregularnie

od 1970 roku. Inspirując się refleksją o charakterze lingwistycznym (Noama Chomsky'ego i in.), skupiał się na zagadnieniach samej struktury języka i wypowiedzi, określającej to, czym dzieło sztuki jest (jako zanurzone w języku), nie zaś na warstwie semantycznej teoretycznego wywodu. W tym ujęciu – charakterystycznym dla refleksji postmodernistycznej – pytanie o granice sztuki traciło sens. Kostołowskiego interesowało także fundamentalne dla refleksji o sztuce XX-wiecznej pojęcie „awangardy” – uważał, że taki sposób uprawiania sztuki jest żywy tylko wówczas, gdy podważa swoje własne założenia, funkcjonuje poza szkolnictwem artystycznym, radykalnie zrywając z wszelkimi instytucjami i zbliżając się do potocznej rzeczywistości (Kostołowski 1971). Uprawiana przez niego działalność krytyczna – często pozostająca na pograniczu tekstu referującego, teoretycznego i artystycznego manifestu, sama miała zatem charakter twórczości artystycznej – w tym ujęciu strategia Kostołowskiego jako krytyka zbliżała się do analizowanej przez niego samego w 1976 roku (niejako za refleksjami Kosutha czy Kiriliego, ale także m.in. Stefana Morawskiego) postawy „krytyka jako artysty”, skazanego na nieustanne zmaganie się z niedoskonałością własnego warsztatu, nie mogącego w pełni ująć ani wyrazić poddanych pod refleksję zagadnień, prowadzącego niejako „grę” z samym sobą i odbiorcą, ukierunkowaną także na nieustanne poddawanie refleksji własnej postawy oraz samej kategorii sztuki. W latach 70. i 80. pisywał także teksty poświęcone działaniom poszczególnych artystów konceptualistów, m.in. Anastazego Wiśniewskiego.

Jednym z podstawowych „narzędzi”, jakich używał w swojej praktyce jako krytyka-artysty, był wykres/diagram, komentujący historyczne i bieżące zagadnienia artystyczne, wykorzystywany wcześniej już przez Jerzego Ludwińskiego. Inną z kolei działalnością, którą również można widzieć jako formułę poszerzenia działań krytycznych, była organizacja wystaw i plenerów, szczególnie Ogólnopolskiego Pleneru Młodych w Miastku, gdzie możliwa była wymiana idei oraz realizacja prac przeznaczonych do konkretnej lokalizacji/dla konkretnych odbiorców. Kostołowski uprawiał przede wszystkim krytykę instytucjonalną, występując z pozycji krytyka niezależnego. Była to postawa szczególnie znacząca w okresie PRL-u, gdy działania konceptualne nosiły niejednokrotnie rys antysystemowy.

W późniejszych latach podjął działalność naukową i dydaktyczną; wykładał w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (gdzie w 2013 roku obronił doktorat poświęcony autorskim wykresom/diagramom) oraz na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (od 2011 roku).

Teksty źródłowe

Kostołowski Andrzej: *Eliminacja. Galeria i krytyka*, „Współczesność” 1969, nr 1 (280), s. 3; *Podłączenie*, „Odra” 1971, nr 2, s. 79-80; *Artysta jako krytyk – krytyk jako artysta*, „Warmia i Mazury” 1976; *Trzy kropki po „I”*, t. 1, Galeria BWA w Lublinie, Lublin 1982; *Tezy o sztuce*, Łódź 1972; *Sztuka i jej meta*, red. Anna Maria Potocka, Kraków 2005; *Wykresy i sztuka. Wybór zagadnień*, 2016.

Opracowania

Kępińska Alicja, *Między teorią a praktyką*, „Projekt” 1977, nr 2, s. 117; Dziamski Grzegorz, *Miastko 80, czyli sztuka problematycznych outsiderów*, „Nurt” 1981, nr 2 (190), s. 42-43.

Kamila Leśniak

KOWALCZYK IZABELA EWA

Urodziła się w 1971 roku. Historyczka sztuki, kulturoznawczyni, nauczycielka akademicka, krytyczka, publicystka. Jest absolwentką historii sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Gender Studies w CEU w Budapeszcie oraz the Summer Institute in Art History and Visual Studies, University of Rochester. W 2001 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na podstawie rozprawy zatytułowanej *Ciało i władza we współczesnej sztuce polskiej*, poświęconej zagadnieniom sztuki krytycznej. W roku 2012 habilitowała się na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Jej rozprawa pt. *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* porusza kwestie interpretacji historii i pamięci we współczesnej polskiej sztuce i kulturze.

Od 2002 roku pracowała na stanowisku adiunkta w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a od 2008 roku w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych

i Dziennikarstwa w Poznaniu, gdzie w 2012 roku otrzymała stanowisko profesora nadzwyczajnego. Prowadziła też zajęcia z zakresu gender studies w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Od 2014 roku pełniła funkcję dziekana Wydziału Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Poza pracą naukową Kowalczyk dała się poznać także jako organizatorka i kuratorka wystaw zbiorowych i indywidualnych, m.in. ekspozycji „Niebezpieczne związki sztuki z ciałem” (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2002), prezentującej najważniejsze wątki w polskiej sztuce krytycznej lat 90. – relacje władzy, historia, cielesność i płć, „Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)” (Arsenał, Poznań, 2009), poruszającej kwestie politycznego zaangażowania sztuki, oraz wystawy „Mikroutopie codzienności” (Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń, 2013), śledzącej relacje zachodzące między różnymi sferami ludzkiego życia – prywatną, publiczną oraz artystyczną. Doradzała też przy międzynarodowym projekcie wystawy „Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe” (MUMOK, Wiedeń, 2010)/„Sprawdzam Płć. Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej” (Zachęta, Warszawa 2010), natomiast w latach 2010-2011 była członkinią Akademickiej Rady Doradczej programu wykładów z zakresu historii sztuki współczesnej Europy Środkowo-Wschodniej, prowadzonych na uniwersytetach europejskich.

Izabela Kowalczyk jest bardzo płodną publicystką – autorką wielu recenzji, esejów do katalogów wystaw, felietonów i ponad 200 artykułów naukowych dotyczących tematyki gender w kulturze wizualnej, kontekstów cielesności oraz interpretacji historii w sztuce współczesnej, a także kilku książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu i reinterpretacji historii w sztuce najnowszej. Przez wiele lat była redaktorką internetowego pisma „Artnmix” (obecnie rubryka czasopisma „Obieg”). Prowadzi blog pt. „Straszna sztuka”, na którym publikuje teksty poświęcone sztuce współczesnej, zwracając szczególną uwagę na takie zagadnienia, jak prowokacje artystyczne naruszające tabu związane z religią, cielesnością lub historią, uwikłanie sztuki w politykę i kontrowersje dotyczące politycznej cenzury dzieł sztuk.

W swoich tekstach krytycznych chętnie stosuje perspektywę feministyczną oraz często odnosi się do myśli filozofów postmodernistycznych, takich jak Jacques Derrida, Michel Foucault czy też Jacques Rancière. Jest autorką tekstów krytycznych reprezentujących zarówno nurt krytyki akademickiej, jak również krytyki popularyzatorskiej. Skrajnie subiektywne, często zabarwione emocjonalnie opinie prezentuje na swoim blogu w formie ironicznych, a niekiedy wręcz uszczypliwych komentarzy.

W 2001 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za działalność krytyczną, m.in. za prowadzenie internetowego pisma o sztuce „Artmix”, i nagrodę Stowarzyszenia Historyków Sztuki za książkę *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*

Teksty źródłowe

Kowalczyk Izabela: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002; *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002; *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, [red. wraz z Edytą Zierkiewicz], Poznań–Wrocław, 2003; *Kobiety, feminizm i media*, [red. wraz z Edytą Zierkiewicz], Poznań–Wrocław 2005; *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2010; *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010; *Mikroutopie codzienności*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2011.

Anna Struzik

KOWALSKA BOŻENA

Urodziła się w 1930 roku w Warszawie. Krytyczka i historyczka sztuki, kuratorka i organizatorka plenerów malarskich. Studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie, w sierpniu 1952 roku, podjęła pracę w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych (kierowała wydziałem oświatowym). W 1974 roku obroniła doktorat. W latach 70. XX wieku wykładała w Podyplomowym Studium Scenografii przy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W okresie 1972-2001 kierowała Galerią 72 w Chełmie. Jest pomysłodawczynią znajdującej się w chełmskim Muzeum Okręgowym kolekcji polskiej sztuki współczesnej.



Wernisaż wystawy „Kajetan Sosnowski (1913–1987) – malarz niewidzialnych światów” (6 lipca-23 sierpnia 1998).
Wywiadu udziela Bożena Kowalska – kurator wystawy

Teksty krytyczne publikuje w czołowych periodykach kulturalnych w Polsce od lat 50. XX wieku. W 2014 roku na temat powinności krytyka sztuki wypowiadała się następująco: „[...] dla artysty niezbędne jest, aby był chociaż jeden człowiek rozumiejący do głębi to, co tworzy. Krytyk sztuki w moim przekonaniu powinien odgrywać taką właśnie rolę: być w pracowni artysty, pojmować jego intencje, rozpoznawać i oceniać rezultaty owych intencji oraz wskazywać, jeżeli coś jest nie tak. Mówić o tym szczerze. Jednocześnie witać z pełnym aplauzem wszystko, co się powiodło i zwłaszcza gdy udało się artyście wypowiedzieć swoje idee za pomocą nowego języka” (Sobczak, Kowalska 2014).

W swoim pisarstwie o sztuce koncentruje się przede wszystkim na twórczości z kręgu abstrakcji geometrycznej. Używa ukutego przez siebie terminu „język geometrii”. Od 1983 roku corocznie organizuje Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii (2010 – „Sztuka wobec przemijalności”, 2011 – „Sztuka a poznanie”, 2012 – „Czym jest dziś sztuka, 2013 – „Sztuka a Transcendencja”, 2014 – „Imperatyw Tworzenia”). Zorganizowała wystawy „Kolor i Geometria. Aktualne osiągnięcia sztuki europejskiej nurtu geometrii” (Muzeum Narodowe w Kielcach, 2011), „Język geometrii: półwiecze przemian” (Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu „Elektrownia”, 2016).

Jest autorką czołowych publikacji na temat polskiej sztuki powstającej po 1945 roku. Wymienić tu należy: *Polska awangarda malarska 1945-1970: szanse i mity* (Warszawa 1975), *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii* (Kraków 1981), *Sztuka w poszukiwaniu mediów* (Warszawa 1985), *Od impresjonizmu do konceptualizmu: odkrycia sztuki* (Warszawa 1989). Napisała również monografie wielu ważnych przedstawicieli polskiej awangardy: Jana Berdyszaka, Mariana Bogusza, Wojciecha Fangora, Romana Opalki, Kajetana Sosnowskiego, Henryka Stażewskiego.

Teksty źródłowe

Kowalska Bożena: *Spór o sztukę niemożliwą*, „Życie Literackie” 1970, nr 51, s. 12; *Polska awangarda malarska 1945-1970: szanse i mity*, Warszawa 1975; *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981; *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985; *Od impresjonizmu do konceptualizmu: odkrycia sztuki*, Warszawa 1989; *Fragmenty życia: pamiątnik artystyczny 1967-1973. Moja kolekcja: dary od przyjaciół*, Radom 2010; *Język geometrii: półwiecze przemian*, „Format” 2016, nr 72, s. 112-114; *Nurt geometrii a sztuka*

obiekty, „Format” 2006, nr 1, s. 8-9; *O najważniejszych artystach polskich spod znaku geometrii*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2014, s. 269-276; *Wystawa i plener spod znaku geometrii*, „Orońsko” 2004, nr 4, s. 18-20; *XXI Plener Geometrystów i jego wystawa*, „Orońsko” 2003, nr 4, s. 14-18.

Opracowania

20 plenerów spod znaku geometrii [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2004; *Język geometrii: półwiecze przemian* [katalog wystawy], Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2016; Mikołaj Sobczak, Bożena Kowalska [wywiad], Brwinów, 21.02.2014, <http://periodykakademyki.tumblr.com/post/96807194221/wywiad-z-bo%C5%BCen%C4%85-kowalsk%C4%85> [dostęp: 14.01.2017 r.].

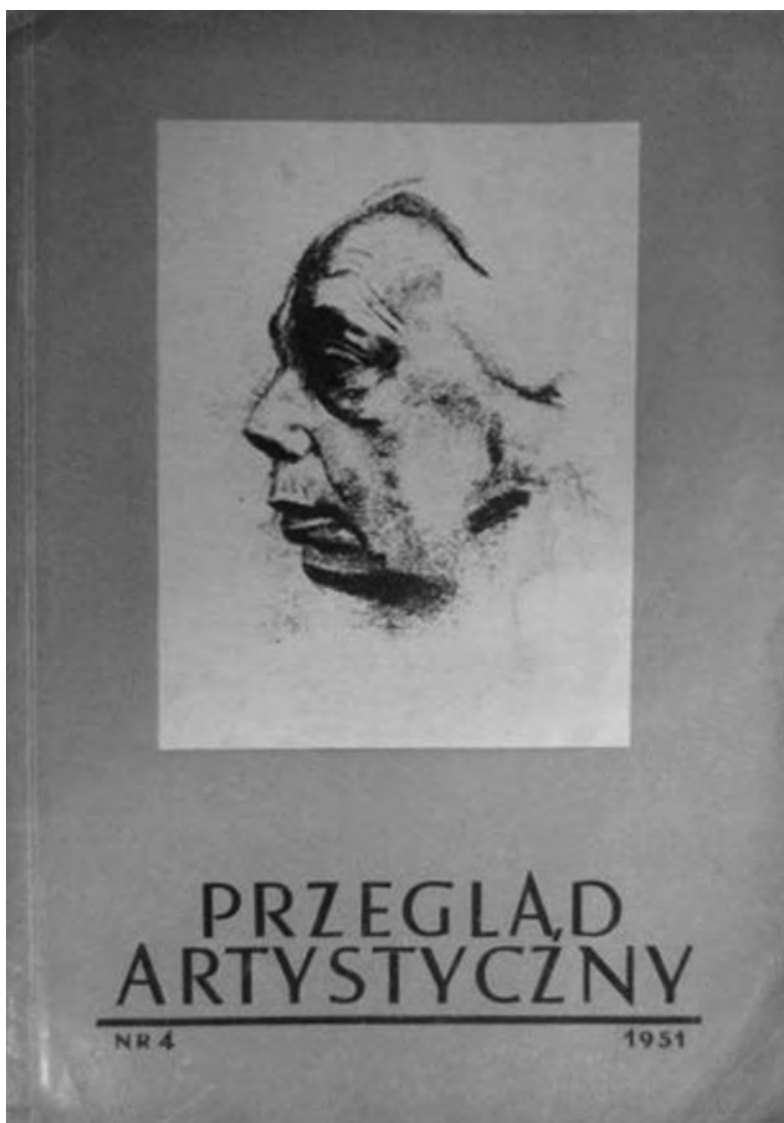
Karolina Zychowicz

KRAJEWSKA HELENA

Urodziła się w 1910 roku w Bieczu, zmarła w 1998 roku w Warszawie. Malarka i krytyczka sztuki (czasem publikowała pod pseudonimem „Feliks Mizura”). Przez całe życie związana z ruchem lewicowym – członkini Związku Młodzieży Socjalistycznej „Życie” (1929-1939), po wojnie PPR (1945-1948) i PZPR (1948-1990).

W latach 1928-1929 studiowała w Wolnej Szkole Rysunku i Malarstwa w Krakowie. Absolwentka Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (uczyła się u Mieczysława Kotarbińskiego, Felicjana Kowarskiego, Władysława Skoczylasa, 1929-1934). W latach 1935-1939 była członkinią grupy artystycznej Czapka Frygijska. W czasie okupacji przebywała na Lubelszczyźnie, żyła z tkactwa i krawiectwa, uczyła dzieci, w wolnych chwilach rysowała i malowała.

Po wyzwoleniu, w latach 1944-1945 przebywała w Lublinie, współredagowała dodatek do tygodnika „Wieś”, brała udział w tworzeniu Związku Polskich Artystów Plastyków. Pod koniec 1945 roku wraz z mężem Juliuszem osiedliła się w Warszawie. W 1947 roku została prezesem Zarządu Okręgu Warszawskiego ZPAP. Aktywnie uczestniczyła w tworzeniu sztuki realizmu socjalistycznego. W latach 1950-1953 oraz 1962-1972 była redaktorem naczelnym „Przeglądu Artystycznego”. W 1961 roku wraz z mężem założyła Grupę Malarzy Realistów. Była również członkinią Biennale Sztuki Krajów Nadbałtyckich w Rostocku (1963-1982).



Okładka „Przeglądu Artystycznego” 1951, nr 4

Na łamach „Przeglądu Artystycznego” zamieściła wiele artykułów, wśród nich cykl esejów *Paryż po dwudziestu latach*. Przetłumaczyła szereg tekstów na temat sztuki współczesnej, m.in. Iriny Aleksandrovny Kuznecovej *Amerykańskie malarstwo i krytyka artystyczna na usługach imperialistycznej reakcji* (Warszawa 1953). Pisała przede wszystkim z pozycji zaangażowanej w doktrynę realizmu socjalistycznego – zajmowała się m.in. kategorią „typowości” (miała być ona przez sztukę przedstawiana, nie zaś odkrywana) (Krajewska 1950). W jej dorobku znajdują się również wiersze dla dzieci i adaptacje sceniczne (m.in. Aleksander Bek, *Szosa wołokołamska*, w 1948 roku).

Teksty źródłowe

Krajewska Helena, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, nr specjalny, s. 84.

Opracowania

Dąbrowska Zofia, *Helena Krajewska*, „Żołnierz Polski” 1976, nr 10, s. 18; *Helena Krajewska*, „Więź” 1998, nr 8; *Helena Krajewska i Juliusz Krajewski. Malarstwo* [katalog wystawy], CBWA „Zachęta”, Warszawa 1985.

Karolina Zychowicz

LESZKOWICZ PAWEŁ

Urodził się w 1970 roku. Historyk i krytyk sztuki, kurator, kulturoznawca, wykładowca akademicki, publicysta i aktywista. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, studiował także w Courtauld Institute of Art w Londynie i New School University w Nowym Jorku. W 2000 roku obronił na macierzystej uczelni doktorat pt. *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, pisany pod kierunkiem Piotra Piotrowskiego. Obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM. Wykłady prowadzi także na ASP w Poznaniu i na University of Sussex w Brighton. Do jego zainteresowań badawczych należą współczesna sztuka i szeroko rozumiana kultura wizualna, badania nad seksualnością oraz studia queer w historii sztuki, a także badania nad wystawiennictwem.

Jako kurator przygotowuje wystawy m.in. dla CSW Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Narodowego w Warszawie, Galerii Labirynt

w Lublinie, Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, University of Brighton. Zajmuje się także popularyzacją sztuki poprzez różnorodne projekty edukacyjne, np. „Legendy miejskie” (2009), „Healing War Through Art” (2014) oraz związane z ruchem LGTB: „Miłość i demokracja” (2006), „Imperium zmysłów” (2008), „Vogue” (2008), „Ars Homo Erotica” (2010), „Sztuka jako aktywizm LGBTQ – od Brytanii po Białoruś” (2011).

Leszkowicz jest autorem książek z zakresu historii sztuki, a także wielu artykułów krytycznych i popularnonaukowych, poświęconych przede wszystkim problematyce homoseksualnej w sztuce. Jego teksty krytyczne były publikowane m.in. w „Magazynie Sztuki”, „Obiegu”, „Bad Subject”, „Art Margins”, „The Gay & Lesbian Review Worldwide”. Należy do sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Teksty źródłowe

Leszkowicz Paweł: *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001; *Miłość i Demokracja. Refleksja o kwestii homoseksualnej w Polsce*, [wraz z Tomaszem Kitlińskim], Kraków 2005; *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań 2012; *Sztuka wobec rewolucji moralnej*, „Obieg” 2006 [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5770> [dostęp: 27.01.2017 r.]; *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, „Obieg” 2006 [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5766> [dostęp: 27.01.2017 r.].

Anna Struzik

LIGOCKI ALFRED

Urodził się w 1913 roku, zmarł w 1984 roku. Krytyk sztuki, zajmował się przede wszystkim fotografią oraz popularyzacją sztuki współczesnej. Ukończył studia prawnicze – pełnił urząd sędziego, a po wojnie pracował jako radca prawny w Centrostalu Katowice. Był tłumaczem z języka niemieckiego, związanym m.in. z wydawnictwem „Śląsk”. W latach 1952-1957 wykładał historię sztuki i teorię estetyki w filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, która mieściła się w Katowicach (obecnie Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach). Autor wielu książek o sztuce, przede wszystkim o charakte-

rze popularnonaukowym, a także publikacji poświęconych historii i teorii fotografii.

Krytykę artystyczną uprawiał od 1954 roku, szczególnie intensywnie w obszarze fotografii. W okresie odwilży aktywnie uczestniczył w dyskusji nad nowoczesnością. W zakresie fotografii interesował się zwłaszcza tzw. artystycznym reportażem (walnie przyczynił się do zdefiniowania tego modelu twórczości fotograficznej), za wzór przyjmując zachodnią fotografię humanistyczną. Miał także ambicje teoretyczne. Podsumowaniem jego poglądów na naturę oraz funkcję medium fotograficznego, ukształtowanych w drugiej połowie lat 50., była książka *Fotografia i sztuka* (1962), którą można uznać za pierwszą polemiczno-teoretyczną pozycję w polskim powojennym piśmiennictwie o fotografii – wywołała ona ostre dyskusje na łamach prasy (Dłubak 1963; Sunderland 1963; Mierzecka 1963). Genezą postawy Ligockiego był toczący się w okresie międzywojennym spór między zwolennikami piktorializmu a rzecznikami „nowej fotografii” czy też tzw. fotografii czystej, opartej na nieingerencji w zarejestrowany obraz. Krytyk był intelektualnym spadkobiercą tej drugiej postawy, a nawet jej nieco spóźnionym teoretykiem (ostra polemika z estetyką piktorialną oraz postacią Jana Bułhaka). Jego rozważania z tamtego okresu można widzieć jako charakterystyczne dla krytyki artystycznej modernizmu – nacisk położony na specyfikę medium (zapis mechaniczny), wierne odwzorowanie rzeczywistości, natomiast jeśli chodzi o problemy sztuk plastycznych – na realizm rozumiany jako forma adekwatną wobec współczesności. W obu przypadkach istotna była społecznie nieobojętna postawa twórcy.

Przez młodych, debiutujących po okresie socrealizmu krytyków Ligocki był postrzegany raczej jako tradycjonalista, nawet jeśli swoimi radykalnymi opiniami wywoływał kontrowersje (np. stworzył termin „antyfotografia”, określający do dzisiaj działania grupy przedstawicieli powojennej fotografii awangardowej). Z drugiej jednak strony sprzeciw wobec socrealizmu, podnoszenie potrzeby formalnego nowatorstwa oraz propagowanie mało jeszcze znanej współczesnej sztuki zachodniej plasowało go w gronie bardziej postępowym (Ligocki 1979). Różnice poglądów między krytykiem a młodym środowiskiem artystycznym z czasem się jednak pogłębiły, radykalizował on bowiem swoje wcześniejsze opinie, w tym szczególnie

stanowisko wobec realizmu (dowartościowując ostatecznie nawet realizm socjalistyczny, przynajmniej w fotografii) (Ligocki 1979: 8-10).

W tekstach oraz książkach – zwłaszcza tych napisanych w latach 60., takich jak *Trzy spotkania ze światem widzialnym. Picasso, Matisse, Léger* (1967), *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian* (1968), *O nowy kształt polskiej sztuki* (1970) – formułował koncepcję sztuki współczesnej jako zjawiska masowego, egalitarnego, które powinno być przybliżane szerokim kręgom odbiorców, dając wyraz zainteresowaniu psychologicznymi uwarunkowaniami odbioru dzieł plastycznych, a także społeczną funkcją sztuki (pozytywne oddziaływanie na świadomość, relacje międzyludzkie) oraz jej ujęciem antropologicznym (Ligocki 1968). W tym kontekście ważne było także jego zainteresowanie plastyką nieprofesjonalną, twórczością dzieci.

Spektrum problemów teoretycznych, nurtujących Ligockiego w latach 60. i 70., zostało podsumowane książką o polemicznym tytule *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* (1987). Głównym przedmiotem książki była fotografia społeczna, który to termin Ligocki uważa za adekwatną nazwę dla zyskującego popularność na przełomie lat 70. i 80. terminu „fotografia socjologiczna”, stworzonego na fali zainteresowań refleksją z obszaru nauk społecznych w humanistyce. Niezależnie od wtórności niektórych spostrzeżeń, także wobec własnej wcześniejszej refleksji, jest to pozycja prekursorska, jeśli chodzi o zjawisko społecznego dokumentu w fotografii oraz próbę jego charakterystyki w Polsce.

W swoich rozważaniach Ligocki wychodził ze stanowisk estetyki marksistowskiej. W jego publicystyce można dostrzec przejawy postawy typowej dla okresu odwilży, charakteryzującej się zachowaniem wiary w ustrój socjalistyczny oraz jej uwewnętrznieniem (promowanie aktywności i determinacji społecznej).

Przez wiele lat był związany ze śląskim środowiskiem artystycznym, w tym z Katowickim Towarzystwem Fotograficznym oraz Okręgiem Śląskim Związku Polskich Artystów Fotografików. Archiwum Ligockiego, zawierające rękopisy tekstów i książek (w tym prace niepublikowane), a także inne materiały dotyczące biografii krytyka, znajdują się w Bibliotece Śląskiej w Katowicach.

Teksty źródłowe

Ligocki Alfred: *Cézanne: u źródeł rewolucji w plastyce*, Warszawa 1960; *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962; *Malarstwo dzieci*, Katowice 1962; *Trzy spotkania ze światem widzialnym. Picasso – Matisse – Léger*, Warszawa 1967; *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, Warszawa 1968; *O nowy kształt polskiej sztuki*, Kraków 1970; *Artyści dnia siódmego*, Katowice 1973; *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1973; *Sztuka renesansu*, Warszawa 1973; *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979; *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987; *Przełom czy rekonwalescencja*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4-6, s. 123-126; *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia” 1955, nr 3, s. 2-5; *O swoistości fotograficznych środków formalnych*, „Fotografia” 1955, nr 5, s. 2-3; *O realizmie socjalistycznym w fotografice (I)*, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2-3; *O realizmie socjalistycznym w fotografice (II)*, „Fotografia” 1955, nr 12, s. 2-3; *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi”*, „Fotografia” 1956, nr 6, s. 9-11; *Dokąd zmierza fotografia artystyczna?*, „Fotografia” 1957, nr 9, s. 213-215; *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 523-527; *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442-445; *Wielka rodzina ludzi*, „Trybuna Robotnicza” 1959, nr 255, s. 5; *Refleksje o wystawie Karla Pawka*, „Fotografia” 1968, nr 1, s. 3-4; *Książka o filozofii fotografii*, „Fotografia” 1970, nr 8, s. 171-173.

Dłubak Zbigniew, *Ligocki otwiera okna*, „Fotografia” 1963, nr 1, s. 3-4; Mierzecka Janina, *Współczesne problemy fotografii (głos w dyskusji nad książką Ligockiego)*, „Fotografia” 1963, nr 7, s. 173-174, 178; Sunderland Jan, *Uwagi o niektórych wypowiedziach Alfreda Ligockiego w książce „Fotografia i sztuka”*, „Fotografia” 1963, nr 6, s. 140-142.

Opracowania

Strzałkowska Magdalena, *Ile kosztuje dobre zdjęcie. Rola fotografii prasowej w teorii estetycznej Alfreda Ligockiego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2011, nr 1-2, s. 76-93; też, *Kultura masowa jako narzędzie panowania i walki z alienacją. Krytyka artystyczna Alfreda Ligockiego w latach 1954-1975*, „Nowa Krytyka” 2010, nr 24/25, s. 99-118.

Kamila Leśniak

LUDWIŃSKI JERZY

Urodził się w 1930 roku w Zakrzówku Lubelskim, zmarł w 2000 roku w Toruniu. Historyk sztuki, krytyk i teoretyk sztuki neoawangardowej i konceptualnej. Od 1936 roku mieszkał w Lublinie, gdzie ukończył liceum im. Stanisława Staszica. W latach 1950-1955 studiował historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Był współtwórcą i głównym teoretykiem lubelskiej grupy „Zamek” (1956-1960). Współorganizował ekspozycje grupy, pisał teksty do katalogów jej wystaw. Na drodze dyskusji w kręgu młodych krytyków lubelskich (Wiesław Borowski, Mariusz Tchorek, Anka Ptaszkowska, Urszula Czartoryska) i eksperymentów artystycznych,

prowadzonych przez trzech najbardziej aktywnych członków grupy „Zamek” (Włodzimierz Borowski, Tytus Dzieduszycki-Sas i Jan Ziemiński) oraz przy wsparciu Jacka Woźniakowskiego – wówczas wykładowcy KUL i mentora grupy – wypracował oryginalną koncepcję sztuki strukturalnej, rozumianej jako fuzja międzynarodowej formuły sztuki informel i nowych koncepcji sztuki rozwijanych na pograniczu gatunków. Redaktor naczelny „Struktur” – czasopisma poświęconego plastyce współczesnej o charakterze awangardowym, ukazującego się w latach 1959-1961 jako dodatek do lubelskiego dwutygodnika społeczno-kulturalnego „Kamena”, które – obok „Przeglądu Artystycznego” i krakowskiej „Plastyki” (dodatku do „Życia Literackiego”) – było najpoważniejszą trybuną dyskusji o sztuce najnowszej w Polsce końca lat 50. XX wieku.

Od 1955 do 1966 roku mieszkał na przemian w Lublinie, Warszawie i Krakowie. Od 1962 roku współpracował w ruchu Fluxus. W latach 1963-1964, razem z Anką Ptaszkowską i Wiesławem Borowskim, redagował dodatek do czasopisma „itd” – „Wiadomości Plastyczne”, w którym były publikowane artykuły o nowatorskich dążeniach w sztuce najnowszej, takich jak environment, happening i sztuka efemeryczna.

Od 1964 roku był stałym uczestnikiem i animatorem życia artystycznego środowisk neoawangardowych w Polsce. Brał udział w plenerach w Osiekach, w Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze, w Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. W 1966 roku, razem z Mieczysławem Porębskim i Ryszardem Stanisławskim, był współorganizatorem Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach „Sztuka w zmieniającym się świecie”, ogólnopolskiej imprezy integrującej środowiska artystów nowoczesnych wokół idei współpracy sztuki i przemysłu. Od 1966 do 1977 roku mieszkał we Wrocławiu, gdzie pracował we Wrocławskim Ośrodku Kultury, w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych i w Ośrodku Dokumentacji Sztuki. W latach 1967-1971 we Wrocławiu prowadził Galerię Pod Moną Lisą, promującą m.in. takich artystów, jak Jan Chwałczyk, Jerzy Rosołowicz, Jarosław Kozłowski, Stanisław Dróżdż i inni. W galerii odbył się też pierwszy pokaz tzw. sztuki pojęciowej. W 1966 roku wypracował pionierską koncepcję Muzeum Sztuki Aktualnej, w której ramach odbyły się wystawy przygotowane we



Henryk Stażewski i Jerzy Ludwiński podczas otwarcia wystawy grupy
„Zamek” w Galerii Krzywe Koło w Warszawie, 1958.
Fot. dzięki uprzejmości Anny Marii Leśniewskiej

współpracy z galeriami Foksal i Krzysztofory. Był współorganizatorem Sympozjum'70 we Wrocławiu – ogólnopolskiej manifestacji nowych form sztuki konceptualnej, sztuki ziemi, sztuki pojęciowej, sztuki niemożliwej. W ramach sympozjum wydał materiały w oficynie „Kalambur” oraz opracował program Centrum Badań Artystycznych, częściowo zrealizowany w 1972 roku w ramach Ośrodka Dokumentacji Sztuki. Od 1975 roku mieszkał w Toruniu, gdzie prowadził galerię PUNKT. Od 1982 do 1999 roku pracował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu jako wykładowca historii sztuki XIX i XX wieku.

Publikował w katalogach wystaw oraz w czasopismach, m.in. w „Plastyce”, „Projekcie”, „Przeglądzie Kulturalnym”, „Odrze” i „Współczesności”. Prowadził szeroko zakrojoną działalność popularyzatorską na sympozjach, sesjach, plenerach, w instytucjach sztuki, a także w ośrodkach artystycznych i naukowych. Jego teksty wydane zostały w ramach dwóch antologii w kraju: *Epoka błękitu* (2003) i *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty* (2011) oraz za granicą, w Van Abbe Muzeum w Eindhoven w Holandii, pt. *Notes from Future of Art* (2007).

Był zwolennikiem sztuki konceptualnej, opartej na refleksji intelektualnej, poszukującej i eksperymentalnej, rozwijanej na marginesach życia artystycznego, poza oficjalnymi nurtami sztuki. Uprawiał rodzaj krytyki wyjaśniającej, towarzyszącej artystom, tłumaczącej publiczności intencje i przekaz intelektualny sztuki najnowszej. Upowszechniał oryginalną koncepcję jej ewolucji, którą prezentował w formie wykładów, a także w postaci diagramów. Jej główne etapy przebiegały od rewolucyjnego zwrotu neodadaistycznego końca lat 50., skutkującego m.in. koncepcją sztuki strukturalnej, rozwojem form sztuki asamblażu, a także reinterpretacją sztuki geometrycznej w postaci nurtu kinetycznego, poprzez environment, sztukę ziemi, sztukę efemeryczną i happening, do sztuki niemożliwej i konceptualnej. Jak podkreślał Paweł Polit, kurator poświęconej Ludwińskiemu wystawy „Sztuka dokumentów sztuki” (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2006), wypracowana przez Ludwińskiego nowa aparatura pojęciowa opisu sztuki najnowszej (terminy takie jak „proces artystyczny”, „fakt artystyczny”, „sztuka nieobecna”, „sztuka niezidentyfikowana”, a także „sztuka cienia”),

służyła mu do „diagnozowania obecnej sytuacji w sztuce i antycypowania jej rozwoju” (Polit 2016). Jego krytyczna analiza instytucji muzealnej, podjęta we wspomnianej koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej, została na nowo odkryta po latach, stanowiąc punkt odniesienia dla nowej muzeologii związanej ze sztuką nowoczesną i współczesną.

Teksty źródłowe

Ludwiński Jerzy: *Epoka błękitu, pisma wybrane*, red. Jerzy Hanusek, Kraków 2005; *Notes from Future of Art*, red. Magdalena Ziółkowska, Holandia 2008; *Wypełniając puste pola / Filling the Blanks*, Toruń 2010; *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, Wrocław 2011.

Opracowania

Iwanowska-Ludwińska Małgorzata, *Jurek – szkice do portretu*, Toruń 2002; *Jerzy Ludwiński w zbiorach galerii Mojego Archiwum*, Koszalin 2011; Polit Paweł, *Jerzy Ludwiński. Sztuka dokumentów sztuki* [online], <http://www.csw.art.pl/ns/2006/ludwinski.htm> [dostęp: 20.12.2016 r.].

Piotr Majewski

MAJEWSKA BARBARA

Urodziła się w 1933 roku. Historyczka i krytyczka sztuki. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (1955). Jako krytyk sztuki zaczęła działać w roku 1956, publikując w takich czasopiśmie, jak „Przegląd Kulturalny”, „Nowa Kultura”, „Współczesność”, „Polska”. W latach 1962-1978 mieszkała we Francji, przesyłała wówczas artykuły do prasy krajowej – „Polityki”, „Więzi”, „Miesięcznika Literackiego”. Okazyjnie publikowała również w czasopiśmie francuskich, norweskich i izraelskich. W latach 70. XX wieku była współpracownikiem Radio France Internationale – omawiała sztukę, teatr i literaturę. Gdy wróciła do Polski, pracowała w Zarządzie Głównym Związku Polskich Artystów Plastyków. W połowie lat 80. XX wieku zaczęła organizować wystawy w galerii „SHS” przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

W latach 80. XX wieku należała również do środowiska sztuki niezależnej, redagowała podziemne czasopismo „Szkice” (publikowała pod pseudonimem „M. Wisnowska”). W okresie 1990-1993 była

dyrektorką warszawskiej Zachęty. Jak pisze Karol Sienkiewicz, „wraz z jej przyjściem do Zachęty nadszedł czas «wystaw rozliczeniowych», które podsumowywały dekadę lat 80” (Sienkiewicz [bd.]).

Opracowania

Sienkiewicz Karol, *Bez przysłowiowej pompy. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa*, bd. [online], <http://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/karol-sienkiewicz-bez-przyslowiowej-pompy-poczatki-centrum> [dostęp: 27.12.2017 r.]; Wierzchowska Wiesława, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Łódź 1989; Zientecka Aleksandra, *Działalność Zachęty w latach 1989-2001*, Warszawa 2007.

Karolina Zychowicz

MALINA JERZY

Urodził się w 1903 roku, zmarł w 1989 roku. Malarz i krytyk sztuki. Ze względu na złą sytuację materialną studia rozpoczął późno – w 1934 roku (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie; dyplom 1939). Okupację spędził w Opatowie Kieleckim. W marcu 1945 roku wrócił do Krakowa, gdzie zaczął pracę w pracowni plastycznej Koła Plastyków PPR przy Komitecie Wojewódzkim Partii, następnie w wojewódzkim Urzędzie Informacji i Propagandy (jako referent druków i wydawnictw). Prowadził działalność publicystyczną w „Głosie Pracy” i „Przeglądzie Artystycznym” (członek kolegium redakcyjnego). W latach 1946-1951 był starszym asystentem na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP. W roku akademickim 1947/1948 przebywał w Paryżu na stypendium Rządu Francuskiego (miał dwie wystawy, uczestniczył w obradach pierwszego międzynarodowego kongresu krytyków sztuki UNESCO, 21-28 czerwca 1948).

Brał udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie – wystawił pięć obrazów. W latach 1951-1954 zajmował stanowisko kierownika pracowni malarskiej w Państwowych Teatrach Dramatycznych w Krakowie. Od lutego 1954 do lipca 1955 współpracował z redakcją „Życia Literackiego”, gdzie publikował recenzje z wystaw w Krakowie i Warszawie, a także z „Gazetą Krakowską”, „Dziennikiem Polskim”, „Wydawnictwem Literackim”. Do roku 1964 pisał

teksty do katalogów wystaw. W latach 1955-1970 pracował jako nauczyciel w średnim szkolnictwie artystycznym.

Teksty źródłowe

Jerzy Malina [katalog wystawy], red. Józef Chrobak, Galeria Uniwersytecka BWA-UŚ w Cieszynie, Kraków 1990.

Karolina Zychowicz

MAŁKOWSKA MONIKA

Urodziła się w 1950 roku w Warszawie. Artystka, projektantka mody, kuratorka wystaw, pisarka, dziennikarka, publicystka i krytyk sztuki. Absolwentka warszawskiej ASP – w 1975 roku obroniła dyplom na Wydziale Grafiki Warsztatowej, w 2011 doktoryzowała się na Wydziale Sztuki Mediów tejże uczelni na podstawie pracy pt. *Niech szczerzą krytycy!*. Od 1995 roku wykłada na wyższych uczelniach, m.in. w warszawskiej ASP, Akademii Teatralnej i w Wyższej Szkole Dziennikarstwa im. Melchiora Wańkowicza. Prowadzi także wykłady otwarte na forum PAN i ZPAP. Od połowy lat 80. zajmuje się modą – projektuje stroje, stylizuje, bada i popularyzuje historię ubioru. Jest zainteresowana różnymi przejawami sztuki zarówno wysokiej, jak i popularnej – od literatury pięknej poprzez film aż po komiks.

Od 1990 roku zajmuje się popularyzowaniem sztuki i krytyką artystyczną. Pisze do prasy codziennej (od 1994 roku jest związana z „Rzeczpospolitą”) i licznych popularnych periodyków („Sztuka.pl”, „Plus Minus”, „Weranda”, „Zwierciadło”, „Wróżka”, „Notes Wydawniczy”) – w sumie jest autorką ponad dziesięciu tysięcy tekstów i czterech książek (o modzie, kulinariach i sztuce, m.in. *Rzeczywistość artystyczno-kulinarne w czasach PRL, czyli co artyści na stół podawali*, 2015). Od 2014 roku prowadzi blog MOMArt (uznając w 2017 roku kontynuację tego projektu za bezcelową), współpracuje z radiem (I, II, III program oraz Tok FM) i TVP (m.in. TVP 1 i TVP 2, TVP Kultura, Platforma N).

Małkowska o sztuce pisze dobitnie, barwnie, ze swadą i polotem, nierzadko złośliwie („chwytliwe tematy i zręczność bez myślowego zaplecza” – o sztuce Michała Stachyry), opatrując swoje teksty

chwytliwymi, nierzadko prowokacyjnymi tytułami (*Rekonstrukcja Frankensteina po samobójstwie* – tytuł recenzji wystawy Anety Grzeszykowskiej). W 2015 roku wywołała poruszenie środowiska artystycznego w Polsce, publikując tekst *Mafia bardzo kulturalna*, który – jak sama wówczas pisała – był „najszerzej ostatnio omawianym, dyskutowanym, opluwanym i chwalonym tekstem o sztuce” (Małkowska, 2015). Małkowska, unikając podawania konkretnych przykładów, sugerowała w nim, a także w serii kolejnych publikacji, wywiadów i wystąpień, istnienie quasi-mafijnego układu scalającego konkretne osoby – artystów, kuratorów, krytyków i dyrektorów instytucji i badaczy sztuki, w tym również przyznających granty ekspertów, oraz galerie i instytucje sztuki, z instytucjami Unii Europejskiej włącznie. Tekst Małkowskiej, w przeciwieństwie do podobnego tekstu Rastra sprzed niemal 20 lat, został napisany zupełnie serio i przedstawiał świat sztuki jako zdegenerowany, pełen złych praktyk, koniunkturalny i nastawiony wyłącznie na kreowanie zysku. Tezy postawione przez Małkowską, ostatecznie określone jako „zbiór insynuacji i pomówień”, spotkały się z niedowierzaniem, rozbawieniem lub zażenowaniem oraz niekiedy także ostrym sprzeciwem większej części środowiska artystycznego w Polsce, zaowocowały listami otwartymi artystów, dyrektorów placówek i krytyków, wywołały liczne polemiki i protesty. Krytyczce z imponującym dorobkiem w zakresie popularyzowania sztuki zarzucono podkopywanie społecznego zaufania do świata sztuki w Polsce, przez większą część społeczeństwa i tak traktowanego z dużą dozą nieufności, oraz powielanie negatywnych stereotypów.

Teksty źródłowe

Małkowska Monika: *Mafia bardzo kulturalna*, „Rzeczpospolita” 2015 [online], <http://momart.org.pl/mafia-bardzo-kulturalna-pierwotny-tytul-czego-nie-widac/> [dostęp: 12.12.2016 r.]; *Gra w monopol* [online], „Rzeczpospolita” 2015, <http://www.rp.pl/artykul/1206238-Gra-w-monopol.html> [dostęp: 12.12.2016 r.]; *Polska sztuka czasu transformacji*, „Rzeczpospolita” 2015, <http://www.rp.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=1#ap-2> [dostęp: 12.12.2016 r.]; *Niech szczerną krytycy*, „Kwartalnik Wyspa” 2014, <http://kwartalnikwyspa.pl/monika-malkowska-niech-szczerna-krytycy/> [dostęp: 12.12.2016 r.].

Zbiór pomówień i insynuacji – list dyrektorów muzeów po artykule Moniki Małkowskiej, „Gazeta Wyborcza” 2015 [online], http://wyborcza.pl/1,75410,18088989,_Zbior_pomowien_i_insynuacji___list_dyrektorow_muzeow.html?disableRedirects=true [dostęp: 12.12.2016 r.].

MAZUR ADAM

Urodził się w 1977 roku. Historyk sztuki, kurator i krytyk. Absolwent historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2002-2013 kurator w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Redaktor naczelny magazynów poświęconych sztuce aktualnej, „Obiegu” (2004-2011), „Szumu” (2013-2017) i „Bloku” (od 2018 roku), wykładowca akademicki (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wyższa Szkoła Psychologii Społecznej w Warszawie).

Teksty krytyczne publikuje od końca lat 90. XX wieku. Zajmuje się zwłaszcza fotografią, w tym szczególnie tematami społecznymi (fotografia dokumentalna) i praktyką wystawienniczą, zwracając uwagę na istotną rolę fotografii w obszarze sztuk wizualnych. Prócz analizy współczesnych zjawisk, podejmował polemikę z tradycyjnymi ujęciami problemów i postaci z zakresu historii fotografii (m.in. Zofia Rydet, Urszula Czartoryska). Refleksji krytycznej Mazura towarzyszyła praktyka kuratorska. Organizował wiele wystaw przekrojowych, mających ambicje diagnozy aktualnych tendencji, m.in. „Nowi Dokumentaliści” (2006), „Efekt czerwonych oczu” (2008), „Świat nie przedstawiony” (2012).

Jest autorem publikacji poświęconych historii fotografii oraz aktualnym zjawiskom artystycznym w jej obszarze. Jego książka *Historie fotografii w Polsce 1839-2009* (2010) stanowi rewizję dotychczasowego stanu wiedzy o dziejach fotografii na ziemiach polskich, a także próbę zbudowania ramy teoretycznej dla dalszych analiz, natomiast pozycja, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku* (2012), jest przeglądem najważniejszych twórców fotografii współczesnej. Wybór tekstów krytycznych jego autorstwa ukazał się w antologii *Kocham fotografię* (2009). Jest także autorem licznych esejów w katalogach wystaw.

Mazur klarownie i stanowczo wypowiada swoje sądy na temat rozpatrywanych zjawisk artystycznych – jego teksty mają najczęściej intencję polemiczną. Jako redaktor naczelny wiodących magazynów o sztuce aktualnej bierze aktywny udział w licznych debatach dotyczących polskiej kondycji krytyki artystycznej, jest także autorem wywiadu-rzeki z Andrzejem Osęką (pt. *Strategia pająka*, 2011)

i z Wiesławem Borowskim (pt. *Zakrywam to, co niewidoczne*, razem z Ewą Toniak, 2014).

Teksty źródłowe

Mazur Adam: *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*, Warszawa 2009; *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Kraków 2010; *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków 2012; *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*, materiały prasowe wystawy „Postdokument. Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 04.02-15.04.2012 r.”, s. 1-18; „Sztuki wizualne, fotografia nowoczesna i hipokryzja estetyzacji. Przygody wciąż aktualne?”, fototapeta [online], <http://fototapeta.art.pl/2003/ppf.php> [dostęp: 15.02.2017 r.]; *Dokumentalistki, stare i nowe w Zachęcie*, „Obieg” [online], <http://www.obieg.pl/recenzje/4243> [dostęp: 15.02.2017 r.]; Zofia Rydet, «Zapis socjologiczny», „Dwutygodnik.com” [online], <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3828-zofia-rydet-zapis-socjologiczny.html> [dostęp: 15.02.2017 r.].

Oseka Andrzej, Mazur Adam, *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011; Wiesław Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne*, wywiad rzeka, rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak, Warszawa 2014.

Kamila Leśniak

MIKINA EWA

Ewa Mikina urodziła się w 1951 roku w Szczecinie, zmarła w 2012 roku w Warszawie. Historyczka i krytyczka sztuki, eseistka, jedna z pierwszych teoretyków cyberkultury, wykładowczyni, kuratorka wystaw, tłumaczka z języka angielskiego najważniejszych tekstów o sztuce i kulturze najnowszej.

„Walczyła myślą, jej czynem były słowa – pisał po jej śmierci Ryszard Ziarkiewicz (2013). Ostre i błyskotliwe interpretacje najnowszych wydarzeń społecznych publikowane w niszowych mediach. Historyczka i krytyczka sztuki z temperamentem guerillas i intelektem niezawłaszczonym. Skłoterka walcząca o wszystkich bezdomnych, bystra obserwatorka lootersów”.

W 1975 roku Mikina ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obroniła pracę zatytułowaną *Defiguracja. Malarstwo na granicy reprezentacji i abstrakcji*, napisaną pod kierunkiem Mieczysława Porębskiego. Od 1975 do 1984 roku pracowała w dziale malarstwa nowoczesnego Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie była kura-



Grób Ewy Mikiny na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.
Fot. Mateusz Opasiński, CC BY-SA 3.0

torką wielu wystaw sztuki polskiej za granicą, przygotowanych przez zespół muzeum pod kierunkiem dyrektora Ryszarda Stanisławskiego. Od 1984 do 1989 roku kierowała zespołem badawczym powołanym przy Instytucie Sztuki PAN, który gromadził materiały dotyczące sztuki najnowszej w latach stanu wojennego. Przeprowadzono wówczas wywiady z ponad sześćdziesięcioma artystami polskimi. W 1990 roku w Kunstmuseum w Düsseldorfie zorganizowała ważną dla polskiej sztuki krytycznej wystawę zbiorową „Bakunin w Dreźnie”. Od 1990 do 1992 roku pracowała w dziale dokumentacji Zamku Ujazdowskiego, zajmowała się polityką pozyskiwania materiałów dokumentacyjnych oraz przygotowywaniem słownika sztuki XX wieku z elementami teorii i filozofii sztuki nowoczesnej.

Od 1991 do 1993 roku współpracowała z wydawnictwem Hotel Sztuki Andrzeja Paruzela, które wydało dwie książki w jej tłumaczeniu, przełomową *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, której autorem jest Serge Guilbaut, oraz *Gwałt na kulturze* autorstwa Stewarta Home’a.

W 2001 roku, na Uniwersytecie Jagiellońskim, obroniła rozprawę doktorską o początkach nowoczesności w Anglii w drugiej połowie XVIII wieku, zatytułowaną *Ciemna strona Oświecenia*. Jako wykładowczyni pracowała w Instytucie Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego (1992-2000), w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (2001-2004), w Wyższej Szkole Humanistycznej w Puławach (2005-2006), w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu (2007-2008), w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie (filia w Bytomiu, 2011-2012), w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2011-2012).

W latach 2007-2008 w Zamku Ujazdowskim pracowała nad projektem www.cyberpracownia.org – koncepcją strony internetowej, zawierającej ogromną bazę danych dotyczących cyberkultury (sztuka, teoretycy, e-książki, e-czasopisma itp.). Od 2009 roku współpracowała z Fundacją Profile.

Mikina była autorką licznych publikacji w czasopiśmie artystycznych, książkach i katalogach wystaw, za które w 1997 roku otrzymała najwyższe wyróżnienie – Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Od 1992 roku aktywnie współpracowała z „Magazynem Sztuki”, jednym z najważniejszych i najbardziej opinio-

twórczych mediów o sztuce w Polsce. W swoich tekstach Mikina wyrażała zainteresowanie przestrzenią społeczną, relacjami sztuki z władzą, problemami społeczności marginalizowanych i prawami mniejszości. Opisywała świat w jego różnych, często mrocznych odcieniach, z właściwą sobie swadą i temperamentem, z uwagą punktując powierzchowność oceny zjawisk kultury. Otwarcie wyrażała swoje lewicowe, anarchistyczne poglądy, otwarta na polemiki i spory. Antycypowała zainteresowanie światem mediów cyfrowych jako jeden z pierwszych w Polsce badaczy cyberkultury. Jest autorką znanych przekładów tekstów i pojęć, które przyjęły się w polskiej krytyce sztuki: *abject* Julii Kristevej, tłumaczony jako „pomiot”, do dziś funkcjonuje w polskiej krytyce i teorii sztuki. Jej ostatnim tekstem, jaki ukazał się w „Magazynie Sztuki”, było tłumaczenie i nota do artykułu Judith Butler *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy*.

Teksty źródłowe

Mikina Ewa: *Sceny zanotowane między 12 a 16 lutego 2001 roku*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26 [online], http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_26/archiwum_nr26_tekst_6.htm [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Budowniczości świata Andrzeja Turowskiego*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 28 [online], http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_28/archiwum_nr28_tekst_2.htm [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Felieton o niszczonych*, „Magazyn Sztuki” 2004, nr 29 [online], http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_29/archiwum_nr29_tekst_3.htm [dostęp: 13.12.2016 r.].

Opracowania

Kitliński Tomasz, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001; Ziarkiewicz Ryszard, *Żegnaj Ewo*, „Magazyn Sztuki” 2013 [online], <http://www.magazynsztuki.eu/teksty/zegnaj-ewo/> [dostęp: 20.01.2017 r.].

Marta Ryczkowska

MORAWSKI STEFAN

Urodził się w 1921 roku w Krakowie, zmarł w 2004 roku w Warszawie. Filozof, estetyk i historyk estetyki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Od lat 50. uprawiał także krytykę artystyczną – głównie w latach 70. i 80., gdy zajął się problematyką sztuki neoawangardowej.

Morawski był uczniem Władysława Tatarkiewicza. Jeszcze przed uzyskaniem magisterium (1945) rozpoczął pracę jako asystent na

Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w 1947 roku obronił doktorat, poświęcony estetyce Edmunda Burke'a. W latach 1947-1952 zamieszkał w Krakowie, gdzie pracował m.in. w Wyższej Szkole Nauk Społecznych. Zajął się wówczas estetyką marksistowską, jednak jego książka pt. *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej* (1951, 1952), nie została oceniona pozytywnie z punktu widzenia doktryny realizmu socjalistycznego. Choć do tego epizodu odnosił się zdecydowanie krytycznie w późniejszych latach („strata czasu”, „samooszukiwanie”), estetyka marksistowska pozostała istotnym obszarem jego zainteresowań – zwrócił się jednak ku bardziej „otwartym” formułom koncepcji marksistowskich (m.in. Roger Garaudy, Louis Althusser). Po powrocie do Warszawy w 1952 roku został zatrudniony w Państwowym Instytucie Sztuki, gdzie kontynuował badania nad historią estetyki XVIII i XIX wieku. W 1956 roku organizował Katedrę Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego, którą, po odejściu Władysława Tatarkiewicza, kierował do 1968 roku (został usunięty z uniwersytetu po wydarzeniach marcowych). Pracował krótko w Muzeum Narodowym w Warszawie, a od 1970 roku do emerytury w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W latach 80. wykładał także na Uniwersytecie Łódzkim, a następnie ponownie na Uniwersytecie Warszawskim.

Teksty poświęcone bieżącym wydarzeniom i problemom artystycznym – szeroko pojętej plastyki oraz teatru, filmu i fotografii, a także literatury – Morawski publikował zarówno na łamach czasopism popularnych, jak i pism naukowych („Przegląd Kulturalny”, „Przegląd Artystyczny”, „Film”, „Ekran”, „Kino”, „Teatr”, „Dialog”, „Współczesność”, „Życie Literackie”, „Twórczość”, „Literatura”, „Po Prostu”, „Polityka”, „Nurt”, „Odra”, „Projekt”, „Sztuka”, „Literatura na Świecie”, „Nowe Książki”, „Miesięcznik Literacki”, „Aneks”, „Znak”, „Więź”, „Akcent”, „Kresy”, „Teksty Drugie”, „Fotografia”, „Obscura”, „Exit”, „Obieg”, „Magazyn Sztuki”, „Res Publica” i „Czas kultury”). W latach 1979-1992 dzięki jego inicjatywie w Instytucie Sztuki PAN publikowano periodyk „Polish Art Studies”, który był pomyślany jako forum międzynarodowej wymiany refleksji na temat najnowszych zjawisk artystycznych.

Od początku lat 60. Morawski zajmował się problematyką twórczości awangardowej – zarówno w perspektywie historycznej, jak

i teoretycznej. Odróżniał tzw. Wielką Awangardę początku XX wieku od „tendencji awangardowych” – nowatorskich, eksperymentalnych – w sztuce współczesnej, dostrzegając również, że awangarda nie zerwała całkowicie tradycji artystycznej i nie podważyła podstawowych kategorii i pojęć estetycznych, m.in. mimesis, harmonia, temat. Mimo to upatrywał w przełomie awangardowym – głównie w twórczości Marcela Duchampa – „śmierci” sztuki w jej dotychczasowym rozumieniu. Pod koniec lat 60. w obszarze jego zainteresowań znalazły się również zjawiska neoawangardowe i postmodernistyczne. Zjawiska neoawangardowe waloryzował pozytywnie uważając, że dotyczą twórczości świadomej kresu sztuki, twórczo operującej na tej właśnie świadomości w aspekcie estetycznym i społecznym (antyestetyzm, antysystemowość), natomiast postmodernistyczne poddawał krytyce przede wszystkim za aksjologiczny relatywizm, odejście od wartości humanistycznych, uniwersalnych. Wówczas powstały najbardziej znaczące krytyczne teksty Morawskiego, m.in. poświęcone happeningowi czy sztuce conceptualnej. W odniesieniu do tej ostatniej tendencji – wiążącej działanie artystyczne z refleksją o charakterze filozoficznym – krytykował zwłaszcza „pseudonaukowość” wyrażaną przez twórców teorii, pisząc o „niedouczeniu środowiska artystycznego” (Morawski 1972).

Morawski koncentrował się przede wszystkim na redefiniowaniu podstawowych pojęć i kategorii estetycznych, a także poszczególnych nurtów współczesnej sztuki, konfrontując swoje stanowisko m.in. z refleksją Theodora Adorno, Waltera Benjamina, Petera Bürgera czy Clementa Greenberga. Konkretnie postawy czy wydarzenia artystyczne, którymi się zajmował (najczęściej zachodnie, m.in. twórczość Allana Kaprowa czy Michaela Kirby’ego), służyły raczej jako przykłady na poparcie jego poszczególnych tez lub punkty wyjścia dla pogłębionej analizy szerszych problemów teoretycznych.

Teksty źródłowe

Morawski Stefan: *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w USA*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 73-74; *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955; *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961; *Absolut i forma: studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Kraków 1965; *Happening (I). Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1971, nr 9, s. 114-119; *Happening (II). Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1971, nr 10, s. 117-136; *Kontynuacja czy zerwanie*, cz. I [wy-

wiad przeprowadził Wojciech Skrodzki], „Literatura” 1972, nr 31, s. 14-15; *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985; *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, Warszawa 1987; *Główne nurty estetyki XX wieku*, Warszawa 1992; *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Z Profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj, Anna Zeidler-Janiszewska*, Toruń 1995; *The Troubles with Postmodernism*, London 1996; *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999; *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. Piotr Jan Przybysz, Anna Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007.

Opracowania

Przybysz Piotr Jan, *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Gdańsk 2010; tenże, *Teoria dzieła sztuki Stefana Morawskiego – próba rekonstrukcji*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 28, s. 117-131; Zeidler-Janiszewska Anna, *Stefan Morawski (1920-2004). Ostatni perypatetyk?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2, s. 295-298.

Kamila Leśniak

OLEK JERZY

Urodził się w 1943 roku w Sanoku. Artysta plastyk, autor fotografii i realizacji multimedialnych, a także teoretyk i krytyk sztuki, związany przede wszystkim z ruchem fotomedialnym. Jako redaktor, Olek pracował m.in. w takich pismach, jak „Fotografia”, „European Photography”, „Projekt”, „Art Life”, „Arteon”, „Rita Baum”, „Artluk”, publikował ponadto na łamach „Odry” i „Nurtu”. Wykładowca akademicki, m.in. w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz na Politechnice Wrocławskiej i Uniwersytecie Wrocławskim. Ma tytuł profesora sztuki. W 1977 roku założył we Wrocławiu galerię Foto-Medium-Art (przeniesioną do Krakowa), istotną część jego działalności zajmowała też praktyka kuratorska (m.in. „Stany graniczne fotografii”, Katowice, 1977; „Fotografia elementarna”, Szczecin, 1986).

Działalność Olka jako krytyka obejmowała przede wszystkim zagadnienia dotyczące statusu fotografii w ramach sztuk wizualnych. Co charakterystyczne dla refleksji konceptualnej, podejmował przede wszystkim zagadnienia teorii i estetyki medium. Możliwości interpretacji rzeczywistości przez fotografię stały się punktem wyjścia dla ważnej serii wywiadów, przeprowadzonych przez niego z najważniejszymi teoretykami i krytykami fotografii lat 70., m.in. Urszulą Czartoryską, Zbigniewem Dłubakiem, Stefanem Moraw-

skim. Olek nie ograniczał się w nich jednak do poddawania problemów pod dyskusję, ale aktywnie brał udział w debacie dotyczącej istoty zapisu fotograficznego. Dużą część jego dorobku w tamtym czasie stanowiły również artykuły reinterpretujące tradycję awangardową w polskiej fotografii, stanowiące punkt wyjścia dla kontynuacji eksperymentów medialnych w ramach konceptualizmu (pisał m.in. o Aleksandrze Krzywobłockim, problemie fotomontażu, surrealizmie w fotografii). Olek propagował także pojęcie „fotografia elementarna”. Określa ono fotografię, która nie odnosi się do rzeczywistości, zaburza relację realne-obrazowane, ale zwraca uwagę na pojedynczą odbitkę jako obiekt materialny, uruchamiając tym samym dowolne skojarzenia u odbiorcy, ponadto zaś refleksję o naturze obrazu i medium. W spektrum namysłu krytyka pojawiły się wówczas takie kwestie, jak autotematyzm, formalizm – fotografia taka miała bowiem stwarzać własną rzeczywistość, być skrajnie autonomiczna (tylko w takich, skrajnie subiektywnych kategoriach można było jego zdaniem mówić o „prawdzie” fotografii).

W późniejszych latach Olek skoncentrował się przede wszystkim na własnych poszukiwaniach artystycznych, których częścią były rozbudowane eseistyczne publikacje o charakterze teoretycznym, często w formie traktatu (odwołania do tradycji malarstwa, zwłaszcza formuł „zmatematyzowanych”, m.in. namysłu nad perspektywą) albo – rzadziej – manifestu. W dalszym ciągu najważniejszym wątkiem jego refleksji pozostawała relacja między fotograficznym obrazem a rzeczywistością oraz natura zapisu medialnego. Od 1991 roku realizuje autorską koncepcję – „bezwymiar iluzji”, w ramach której tworzy instalacje ze zmnożonych według prawideł matematycznych form geometrycznych, otwierających możliwość penetracji kolejnych warstw rzeczywistości wyobrażonej. Realizacjom towarzyszą teksty i działania multimedialne, co sprawia, że wciąż rozrastający się projekt znajduje się na pograniczu sztuki, krytyki artystycznej, matematyki, fizyki, filozofii, a nawet „logiki muzycznej” w Adornowskim sensie.

Teksty źródłowe

Olek Jerzy: *Przełamywanie fotografii (I)*, „Nurt” 1976, nr 4, s. 22-25; *Fotografia elementarna* (fragment), *Karkonosze* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra 1984; *Dialektyka montażu (I)*, „Fotografia” 1974, nr 5, s. 6-11; *Dialektyka*

montażu (2), „Fotografia” 1974, nr 6, s. 5-10; *Między znakiem i znaczeniem*, „Nurt” 1976, nr 5, s. 16-21; *Sztuka fotomontażu*, „Odra” 1976, nr 6, s. 24-29; Tadeusz Kantor: „...jest symbolem śmierci...”, „Nurt” 1977, nr 1, s. 30-34; Krzysztof Teodor Toeplitz: „...Jest ofiarą zмовy milczenia”, „Nurt” 1977, nr 6, s. 35-39; Henryk Tomaszewski: „To niezastąpiony analizator ruchu...”, „Nurt” 1977, nr 7, s. 34-38; Zbigniew Dłubak: „...to pomost między nami a rzeczywistością...”, „Nurt” 1977, nr 10, s. 33-36; Grzegorz Królikiewicz: „...daje nam przeświadczenie o wieczności...”, „Nurt” 1977, nr 12, s. 32-36; Krzysztof Kąkolewski: „...stanowi dokument zanurzenia ludzi w czasie...”, „Nurt” 1978, nr 2, s. 29-35; Stefan Morawski: „...to wielofunkcyjny instrument...”, „Nurt” 1978, nr 12, s. 37-40; Urszula Czartoryska: „...między inscenizacją a realnością...”, „Nurt” 1981, nr 5, s. 29-35; *Foto-Medium-Art jako idea i jako miejsce*, w: *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997*, Wrocław 1997; *Moja droga do bezwymiarnu*, Wrocław 2001; *Umożliwianie niemożliwemu*, Wrocław 2007; *7 od/za/słon iluzji*, Poznań 2013; *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek*, Wrocław 2015; *Tautoluzja. Wstęp*, w: *Teraz! Artyści Galerii Foto-Medium-Art* [katalog wystawy], Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2008; *Mnogie światy*, „artlук”, 2008, nr 4, s. 30-34; *Potrzeba ciągłości*, „artlук”, 2008, nr 4, s. 42-44; *Najprawdziwsza nieprawda*, „artlук”, 2009, nr 1, s. 36-39.

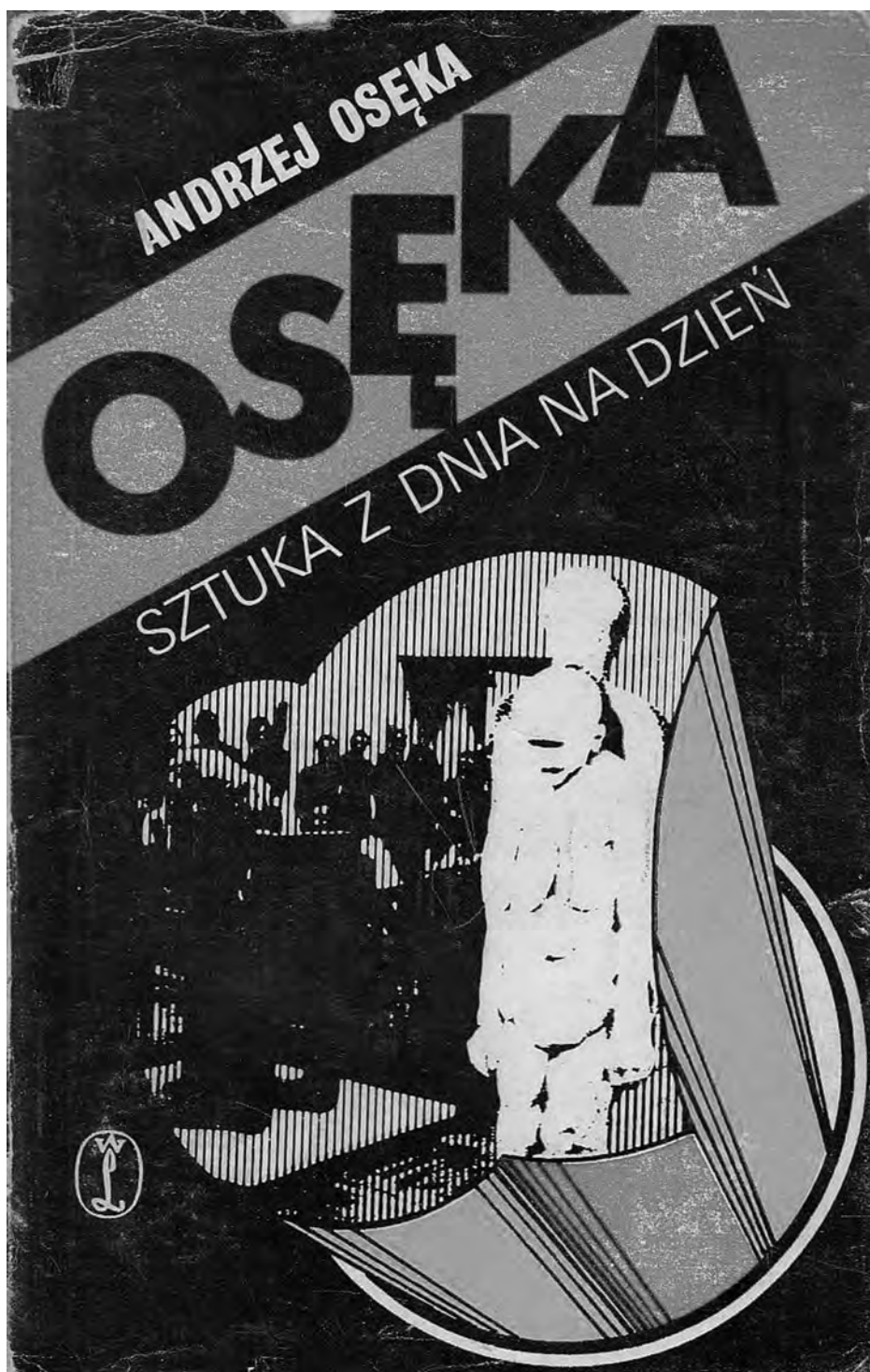
Opracowania

Lisak-Gębala Dobrawa, *N-wymiarowość, n-tropie, n-igmy... O Bezwymiarze iluzji Języcznego Olka*, „Miesięcznik Znak” 2015, nr 720, s. 104-109.

Kamila Leśniak

OSEKA ANDRZEJ

Urodził się w 1932 roku w Warszawie. Historyk sztuki, jeden z najbardziej opiniotwórczych krytyków sztuki okresu PRL-u. W 1955 roku uzyskał dyplom z historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Pierwsze teksty krytyczne publikował jeszcze w okresie studiów na łamach tygodnika „Po prostu”. W czasach odwilży był jednym z najbardziej aktywnych i wpływowych krytyków sztuki, rzecznikiem tzw. pokolenia Arsenалу, związanego z głośną wystawą pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zorganizowaną w ramach Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w gmachu stołecznego Arsenалу latem 1955 roku. Wystawa zapisała się w historii sztuki polskiej jako jedna z najważniejszych ekspozycji w dziejach polskiej sztuki powojennej. Wbrew intencjom władzy przybrała charakter buntu młodego pokolenia artystów przeciwko realizmowi socjalistycznemu i była jednym z pierwszych przejawów odwilży i manifestacją zwrotu sztuki polskiej z torów sowietyzacji w kierunku liberalizacji kultury w duchu otwarcia na Zachód.



Okladka książki Andrzeja Oseki *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków 1976

Osęka od początku był propagatorem sztuki rozumianej jako aktywność wcielająca moralne powinności i niezłomne trwanie przy zagadnieniach istotnych zarówno z punktu widzenia egzystencjalnego, jak i artystycznego. Był umiarkowanym zwolennikiem adaptacji nurtów sztuki zachodniej w Polsce. Początkowo przychylny wobec abstrakcji niegeometrycznej, po krótkim pobycie w Paryżu w 1957 roku wystąpił przeciwko „ślepyim zapożyczeniom” paryskiego tasyzmu, domagając się od artystów polskich większej świadomości plastycznej i twórczej samodzielności. Osęka konsekwentnie kładł nacisk na ideę społecznej powinności sztuki, wyprowadzoną z doświadczeń Arsenau. Przeciwwstawiał się izolowaniu sztuki w kręgu autonomicznych jakości artystycznych. Cenił twórczość narracyjną, przedstawiającą, reagującą na problemy społeczne, zaangażowaną moralnie. W tym kontekście w drugiej połowie lat 60. mocno popierał działalność krakowskiej Grupy Wprost, a występował przeciwko niektórym manifestacjom artystów neoawangardowych, polemizował także z klasykami polskiej awangardy, m.in. z Henrykiem Stażewskim.

Stale współpracował z czasopismami: „Przegląd Artystyczny”, „Przegląd Kulturalny”, „Polska” i „Projekt”, pisywał też dla paryskiej „Kultury”. W latach 60. i 70. zyskał rozgłos dzięki udziałowi w popularyzatorskich programach radiowych i telewizyjnych. W latach 80. był aktywnym uczestnikiem tzw. kultury niezależnej, integrującej środowiska twórcze, opozycyjne wobec aparatu i mecenatu państwowego. Publikował wówczas w prasie podziemnej i na łamach „Kultury Niezależnej”. W latach 90. regularnie pisał recenzje i felietony społeczno-polityczne dla „Gazety Wyborczej”, jednak teksty z tego okresu nie miały już tej siły przebicia, która była charakterystyczna dla jego krytyki w czasach PRL-u.

Teksty krytyczne Andrzeja Osęki zostały zebrane w głośnym tomie zatytułowanym *Poddanie Arsenau*, wydanym po raz pierwszy w 1971 roku. W 2011 roku ukazał się wywiad-rzeka, przeprowadzony z Osęką przez Adama Mazura, pt. *Strategia pająka*, będący rodzajem *summy* kilkudziesięcioletniej aktywności Osęki na niwie krytyki artystycznej.

Teksty źródłowe

Osęka Andrzej, *Poddanie Arsenau*, Warszawa 1971; *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011.

Opracowania

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.

Piotr Majewski

P EIPER TADEUSZ

Urodził się w 1891 roku w Krakowie-Podgórzu, zmarł w 1969 roku w Warszawie. Poeta, prozaik, dramatopisarz, krytyk literacki i teatralny, krytyk sztuki. Publikował również pod pseudonimami „Marian Bielski”, „Wojciech Dugiel”, „Jan Alden”, „Jan Badyński” „T.P.”, „Tadeusz P.”.

Pochodził ze złaicyzowanej rodziny żydowskiej. W latach 1909-1914 studiował filozofię i prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim, w okresie 1911-1912 kształcił się w Berlinie. W 1914 roku wyjechał do Paryża, tam uczęszczał na wykłady Henri Bergsona, nawiązał również kontakt z polskimi artystami. Po wybuchu wojny został internowany (jako poddany austro-węgierski) i trafił do obozu w La Courtine. W okresie 1914-1915 przebywał w obozie dla cudzoziemców w Bordeaux. W latach 1915-1920 mieszkał w Madrycie (po przystąpieniu Francji do wojny niektórzy artyści i intelektualiści wyprowadzili się do neutralnej Hiszpanii). Tam zajmował się publicystyką, publikował artykuły w „El Sol”, „La Publicidad”, „La Lectura”, „España”.

W 1921 roku Peiper powrócił do Krakowa. W latach 1922-1923 wydawał „Zwrotnicę” – pismo literacko-artystyczne. W tamtym czasie wydawnictwo miało charakter futurystyczno-formistyczny, w następnym okresie – konstruktywistyczny (1926-1927). Pierwsza seria była bardziej różnorodna i interesująca pod względem walorów plastycznych. Okładki numerów od trzeciego do szóstego zostały zaprojektowane przez Władysława Strzemińskiego, Zygmunta Waliszewskiego, Tytusa Niesiołowskiego, Augusta Zamoyskiego. W numerze drugim znalazł się manifest programowy Peipera *Miasto. Masa. Maszyna*. W numerze trzecim Strzemiński zamieścił tekst *O sztuce rosyjskiej. Notatki* (część 1), w czwartym – część 2. W numerze szóstym Strzemiński opublikował recenzję z Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie, Mieczysław Szczuka artykuł *O sztuce* (opowiadał



Tadeusz Peipera

Portret Tadeusza Peipera, fotografia, 1901

się w nim po stronie konstruktywizmu). Ten numer „Zwrotnicy” zdominowała jednak tematyka futurystyczna. W drugiej serii Peiper w bardziej konsekwentny sposób realizował swój program teoretyczny: rygoru, dyscypliny, konstrukcji.

W 1924 roku wydał debiutancki tom wierszy *A* z rysunkami Mojżesza Kislinga. W tym samym roku ukazał się drugi tom wierszy *Żywe linie* z rysunkami Juana Grisa. Rok później opublikował zbiór artykułów *Nowe usta. Odczyt o poezji* ilustrowany rysunkami Fernanda Légera. W drugiej połowie lat 30. często spotykał się z publicznością, wynajmował aktorów, by recytowali jego wiersze.

W 1939 roku do Krakowa wkroczyły oddziały SS. Peiper uciekł na wschód, w listopadzie 1939 roku osiadł we Lwowie. Pracował w Bibliotece Ossolineum, był członkiem Komitetu Organizacyjnego Pisarzy Lwowskich. W styczniu 1940 roku wraz z Władysławem Broniewskim, Anatolem Sternem i Aleksandrem Watem został aresztowany przez NKWD i wywieziony w głąb ZSRR. W pierwszej połowie 1941 roku przewieziono go do więzienia na Łubiance w Moskwie, w grudniu został zwolniony. Następnie przebywał w Saratowie, Kujbyszewie, Moskwie, Jakucku.

W maju 1945 roku Peiper powrócił do Krakowa. Publikował recenzje teatralne i filmowe w „Dzienniku Polskim”, „Odrodzeniu”, „Twórczości”, „Nowinach Literackich”, „Naprzód” i „Teatrze”. W sierpniu 1948 roku przeprowadził się do Warszawy, gdzie mieszkał aż do śmierci. Zmarł w szpitalu w Tworkach na zapalenie płuc, zmagając się także od dawna z rozwijającą się chorobą psychiczną.

Teksty źródłowe

Peiper Tadeusz: *O wszystkim i jeszcze o czymś: artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, oprac. Stanisław Jaworski, Kraków 1974; *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław 1979.

Opracowania

Jaworski Stanisław, *U podstaw awangardy: Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*, Kraków 1980; Klak Tadeusz, *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*, Kraków 1980; *Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Europie, Polsce* [katalog wystawy], red. Piotr Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015; Rypson Piotr, Zychowicz Karolina, *Znowu zaczyna się od Peipera. Z Piotrem Rypsonem rozmawia Karolina Zychowicz*, „magazyn O.pl” [online], <http://magazyn.o.pl/2015/piotr-rypson-karolina-zychowicz-znowu-zaczyna-sie-od-peipera/> [dostęp: 15.01.2017 r.].

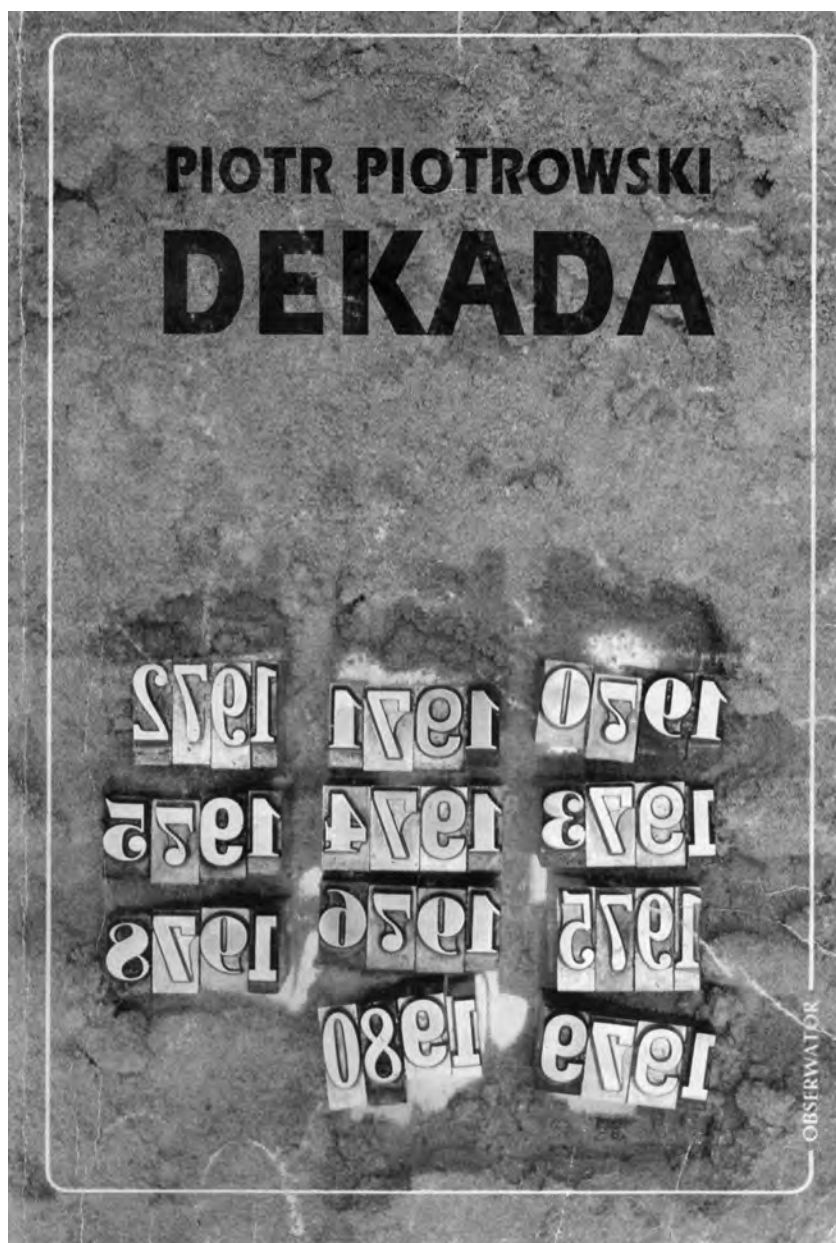
PIOTROWSKI PIOTR

Urodził się w 1952 roku w Poznaniu, gdzie zmarł w 2015 roku. Historyk i krytyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 2009-2010 dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, autor koncepcji „muzeum krytycznego” i książki o takim tytule (*Muzeum krytyczne*, Poznań 2011).

Działalność krytyczną łączył z analizą prowadzoną w perspektywie badawczej nowej historii sztuki. Był autorem pionierskich i przełomowych dla okresu po transformacji ustrojowej w Europie Środkowo-Wschodniej opracowań historii sztuki polskiej i sztuki innych krajów dawnego bloku sowieckiego po 1945 roku (*Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, i *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005). Monografie te, pisane w kontekście odzyskanej wolności słowa i w perspektywie głębszej refleksji nad zależnościami sztuki i polityki, przyniosły mu szerokie uznanie w środowiskach akademickich, kuratorskich i artystycznych najpierw w kraju, a następnie, za sprawą aktywnie prowadzonej działalności międzynarodowej, także za granicą.

Piotrowski analizował sztukę współczesną Polski i regionu przez pryzmat historii form plastycznych i idei kształtujących „świat sztuki” w kolejnych dekadach po II wojnie światowej, przyjmując postawę nie tyle oceniającą, co wyjaśniającą aktywność twórczą współczesnych artystów w kontekście uwarunkowań politycznych procesu historycznego.

Wyrazistym przykładem krytycznej analizy procesów historyczno-artystycznych Piotrowskiego okazała się stosunkowo niewielkich rozmiarów książka *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce i sztuce – wybiórczo i subiektywnie* (1991), w której autor obnażył realia polityki państwa wobec kultury artystycznej w czasach schyłkowego PRL-u. Ukazując m.in. różnice w relacjach z aparatem państwa literatów i artystów, wykazał nieskuteczność kontestatorskich postaw tych drugich i wyjałowienie artystycznej neoawangardy. Uwikłany w zależności wobec władzy twórcom zrzeszonym w ZPAP bezpardonowo zarzucał chałturnictwo, skutkujące spadkiem społecznego prestiżu



Okładka książki Piotra Piotrowskiego
*Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej,
krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991

artysty. Z kolei krytycy lat 70. autor wytykał brak „krytyczności”, spolegliwość i koniunkturalizm; omawiał też z perspektywy czasu zarzut „pseudoawangardowości” wysunięty w połowie dekady przez Wiesława Borowskiego. Z drugiej strony Piotrowski podkreślał alternatywny status galerii Foksal i Akumulatory 2 oraz wydobywał istotne jego zdaniem działania takich artystów, jak Jan Świdziński, Zbigniew Dłubak, Natalia LL i Józef Robakowski, sytuując ich w nurcie tzw. sztuki fotomedialnej. Ponadto wyróżniał wymykającą się tej klasyfikacji aktywność Zofii Kulik i Przemysława Kwieka, rozwijaną w obszarze sztuki akcji. Generalny zarzut pozostał jednak niezmienny: brak merytorycznej dyskusji o sztuce, koniunkturalizm oraz banalność, niejednokrotnie podszyta nudą i pretensjonalnością, skutkujące postępującą dewaluacją sztuki. O ile jeszcze w drugiej połowie lat 50. była ona symbolem walki o wolność i przynależność do Zachodu – konstatował Piotrowski – o tyle po dwóch dekadach pozycja artysty uległa instrumentalizacji, a jego rola sprowadziła się co najwyżej „do zaprojektowania graficznego znaku związku zawodowego” (Piotrowski 1991: 81).

Szczególnie ważnym polem obserwacji dla Piotrowskiego w okresie po 1945 roku w Polsce była sztuka konceptualna, podejmująca wątki polemiczne i prowokacyjne wobec polityki, obyczajowości, społecznych i kulturowych stereotypów – czy to wyrażane wprost, jak w nurcie sztuki krytycznej lat 90., czy też w sposób zawoalowany, jak w okresie PRL-u. Jego metoda analizy sztuki wykorzystywała współczesne narzędzia metodologiczne humanistyki, śmiało dekonstruowała jej sensy i uwzględniała szeroko jej pozaartystyczne uwarunkowania, wytyczając w konsekwencji żywy nurt badań kontekstualnych nad sztuką nowoczesną i współczesną, a także stymulując nowe formy wystawiennictwa i towarzyszącą im refleksję krytyczną.

Teksty źródłowe

Piotrowski Piotr: *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989; *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991; *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993; *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996; *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999; *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005; *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*,

Kraków 2007, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010; *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011; *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018.

Opracowania

After Piotr Piotrowski. Art, Democracy and Friendship, red. Agata Jakubowska, Magdalena Radomska, Poznań 2019.

Piotr Majewski

PLINTA KAROLINA

Urodziła się w 1988 roku. Historyczka sztuki, kuratorka wystaw, krytyczka i publicystka. Absolwentka studiów z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka w Instytucie Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, autorka bloga „Sztuka na gorąco”, członkini redakcji magazynu „Szum”.

Publikuje w pismach i magazynach, takich jak „Dwutygodnik”, „Szum”, „Korporacja Ha!art”, „Tygodnik Powszechny”. Autorka pojęcia „krytyki hipsterskiej” – ściśle powiązanej z nowymi technologiami, niepokornej, niepoprawnej i skrajnie subiektywnej („Krytyk-hipster może zahejtować artystę lub kuratora z czysto subiektywnych pobudek «nie lubi go, nie podoba mu się jego krawat, fryzura czy sztuka»”).

Reprezentuje najmłodsze pokolenie polskiej krytyki, zyskała jednak imponującą rozpoznawalność w środowisku polskiej sztuki. Otwarcie deklaruje rezygnację ze stylu potocznie kojarzonego z krytyką artystyczną, który nazywa „akademicką koturnowością”. Jej sposób pisania o sztuce jest wyrazisty, dosadny, niepokorny i prowokacyjny, a teksty niejednokrotnie wywołują w środowisku artystów i krytyków żarliwe reakcje – „[...] to, co pisze Plinta, nie tylko jest głupawe i obleśnie śmieszne. To także głos ignorancji, która uwierzyła, że jej wszystko wolno” (*Iwo Zmyślony* 2014) – prowokując gorące dyskusje zarówno o stanie polskiej sztuki, jak i krytyki. Plinta krytykuje najmodniejszych artystów i najbardziej popularne wystawy, toteż oponenti często zarzucają jej brak wiedzy, doświadczenia i nadmiar tupetu, a także to, że pisze koniunkturalne

paszkwile i pamflety, wiedząc, że przyniosą jej one popularność i tak pożądaną w sieciowym otoczeniu „klikalność”. Jej teksty w pewnym sensie nawiązują do swobodnego, humorystycznego stylu wczesnego „Rastra” i zdają się realizować tę samą potrzebę – wzbudzenia zainteresowania sztukami wizualnymi, które wciąż niestety wydają się dziedziną dość egzotyczną i niezrozumiałą dla przeciętnego odbiorcy. Plinta jest zdecydowaną zwolenniczką wykorzystania nowych mediów (takich jak Facebook, YouTube, Tweeter, Instagram, blogi i platformy internetowe) do propagowania krytyki sztuki wśród, niekiedy przypadkowych, odbiorców m.in. przez nieszablonowe, prowokacyjne formy (kolaże, filmiki, animacje) dostosowane do tego, co można nazwać „facebookową wrażliwością”. Uważa ona, że krytyk powinien wychodzić poza swoje przyzwyczajenia i środowisko, „zejść z piedestału”, mierzyć się z ludźmi i ich realnymi odczuciami względem sztuki najnowszej. W tym właśnie upatruje ona przyszłości, a być może i ocalenia krytyki artystycznej w dobie nowych technologii.

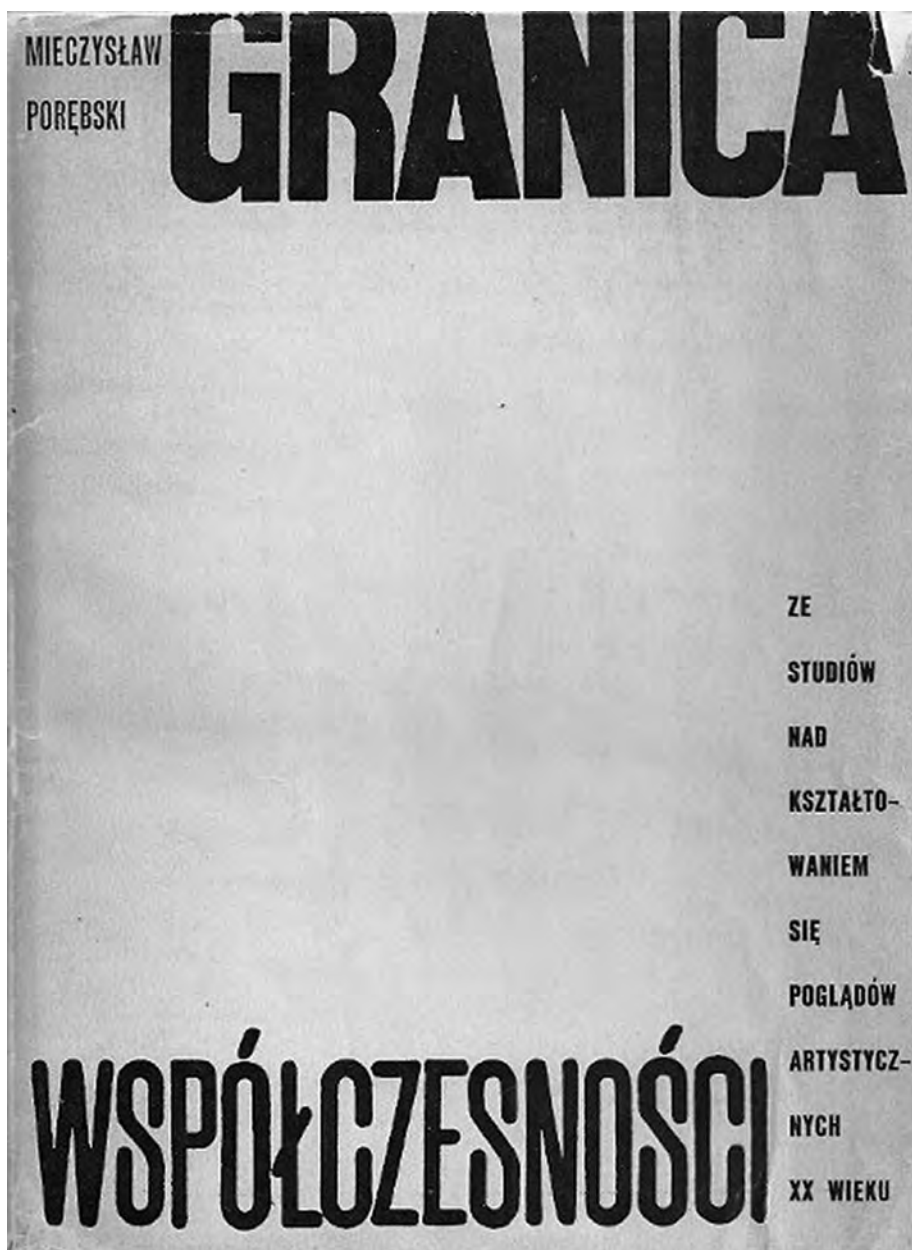
Teksty źródłowe

Plinta Karolina: *Iwo Zmysłony o krytyce Karoliny Plinty i odpowiedź redakcji*, „Magazyn Szum” 2014 [online], <http://magazynszum.pl/krytyka/iwo-zmyslony-o-krytyce-karoliny-plinty-odpowiedz-redakcji> [dostęp: 12.01.2017 r.]; *Krytyk jako hipster* [online], <http://www.ha.art.pl/felietony/2549-karolina-plinta-sztuka-na-goraco-3-krytyk-jako-hipster.html> [dostęp: 12.01.2017 r.]; *Co widać przez szkło butelek?*, „sztukanagoraco.blogspot.com” 2011 [online], <http://sztukanagoraco.blogspot.com/2011/07/co-widac-przez-szko-butelek.html> [dostęp: 12.01.2017 r.]; *Paweł i Gawel w kosmosie*, „Magazyn Szum” 2014 [online], <http://magazynszum.pl/krytyka/sztuka-na-goraco-gawel-i-gawel-w-kosmosie> [dostęp: 12.01.2017 r.]; *Zakochaj się w artyście*, „Magazyn Szum” 2016 [online], <http://magazynszum.pl/krytyka/zakochaj-sie-w-artyscie> [dostęp: 12.01.2017 r.].

Anna Struzik

PORĘBSKI MIECZYŚLAW

Urodził się w 1921 roku w Gnieźnie, zmarł w 2012 roku w Warszawie. Historyk, krytyk i teoretyk sztuki. W 1938 roku zaczął studiować historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (studia przerwała wojna). W czasie niemieckiej okupacji zapisał się do Szkoły Rze-



Okładka książki Mieczysława Porębskiego
*Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów
artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965

miosł Artystycznych (Kunstgewebeschule), gdzie poznał późniejszych członków Grupy Krakowskiej. Przez wiele lat towarzyszył im jako krytyk sztuki (sam również był członkiem grupy). Uczestniczył w działaniach podziemnego teatru Tadeusza Kantora. Działal w konspiracji, w 1944 roku został zesłany do obozu koncentracyjnego (Gross-Rosen, później Sachsenhausen). Po wojnie ukończył studia i przeprowadził się do Warszawy. W okresie 1950-1969 wykładał historię sztuki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (a także w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi). W kolejnych latach był wykładowcą na Uniwersytecie Jagiellońskim (w 1973 roku uzyskał tytuł profesora). Pełnił również funkcję kuratora w Muzeum Narodowym w Krakowie (od 1974).

Jako krytyk sztuki działał od 1945 roku. W 1946 roku na łamach „Twórczości” wraz z Tadeuszem Kantorem opublikował sławny, stanowiący obronę twórczości awangardowej manifest *Pro domo sua*. Był również współautorem I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, uważanej za najważniejszą manifestację polskiej awangardy przed wprowadzeniem w Polsce doktryny realizmu socjalistycznego. W okresie 1952-1957 był redaktorem „Przeglądu Artystycznego”. W latach 50. publikował nie tylko w „Przeglądzie Artystycznym”, w którym można znaleźć artykuły odzwierciedlające jego uwikłanie w socrealistyczną doktrynę, lecz również w „Przeglądzie Kulturalnym”. W 1956 roku otrzymał międzynarodową nagrodę krytyki na XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji. W latach 60. zamieszczał teksty we „Współczesności”, w okresie 1960-1980 – na łamach „Projektu”, w latach 1966-1971 – w „Miesięczniku Literackim”. W latach 60. i 70. głosił hasło „krytyka jako gra”. Krytyką artystyczną zajmował się do końca życia. W 2001 roku opublikował ważną recenzję z wystawy Haralda Szeemanna, przygotowanej z okazji stulecia Zachęty.

Porębski zajmował się sztuką XIX i XX wieku. Jest autorem koncepcji „granic współczesności”, które według niego cały czas się przesuwają, a sztukę współczesną należy zawsze rozpatrywać na tle przeszłych epok. Posługiwał się metodologią zaczerpniętą z etnologii, antropologii, socjologii, semiotyki, językoznawstwa, logiki, matematyki. Pisał również o ikonosferze, będącej dla niego całością wizualnego środowiska człowieka. W tamtym czasie odkryciem było stwierdzenie, że za sztukę można uznać nie tylko przedmioty

zgromadzone w galeriach i muzeach, lecz także codzienne otoczenie. W latach 60. XX wieku uprawiał humanistykę zbliżoną do nauk ścisłych, interesował się strukturalizmem i teorią informacji. W książce *Ikonosfera* (1972) zaproponował język metakrytyki, mający być tym, czym semiotyka dla znaków. Matematycznym językiem posługiwał się również w książce *Sztuka a informacja* (1986), odzwierciedlającej jego zainteresowanie semiologią. W kolejnych latach swej pracy naukowej odszedł od przekonania, że sztuka jest językiem, lecz raczej uznał ją za twór bardziej chaotyczny, nie dający się zamknąć w systemie znaków.

Do najważniejszych książek Mieczysława Porębskiego należą: *Malowane dzieje* (1961), *Granica współczesności 1909-1925* (1965), *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku* (1966), *Pożegnanie z krytyką* (1966), *Ikonosfera* (1972), *Sztuka a informacja* (1986), *Krytycy i sztuka* (2004).

Teksty źródłowe

Porębski Mieczysław: Kantor Tadeusz, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 82-88; *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945-1955*, Warszawa 1956; *Malowane dzieje*, Warszawa 1961; *Granica współczesności 1909-1925*, Wrocław 1965; *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966; *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966; *Ikonosfera*, Warszawa 1972; *Sztuka a informacja*, Kraków 1986; *Z: po-wieść*, Warszawa 1989; *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, „Folia Historiae Artium” 1995, t. 1, s. 9-15; *Polskość jako sytuacja*, Kraków 2002; *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004; *Na służbie twórczości. Rozmowę przeprowadziła Wiesława Wierzchowska*, „Aspiracje: kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 2004, nr 1, s. 8-11.

Opracowania

Czerni Krystyna, *XYZ: o profesorze Mieczysławie Porębskim*, Kraków 2015; Juskiewicz Piotr, *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 38 (2013), s. 51-58; Kasperowicz Ryszard, *Metoda jako gra. Mieczysława Porębskiego metodologia badań nad sztuką*, „Rocznik Historii Sztuki” 38 (2013), s. 41-49; Olszewska Anna, *Obecność prac humanisty. O Mieczysławie Porębskim w 2013 roku*, „Rocznik Historii Sztuki” 38 (2013), s. 7-26; Sosnowska Joanna M., *Widzieć i rozumieć malarstwo – o poglądach Mieczysława Porębskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 38 (2013), s. 27-40.

Karolina Zychowicz

PRZYBOŚ JULIAN

Urodził się w 1901 roku w Gwoźnicy Dolnej (woj. rzeszowskie, obecnie podkarpackie), zmarł w 1970 roku w Warszawie. Poeta i krytyk. Pochodził z rodziny chłopskiej – wyjazdy ojca do Stanów Zjednoczonych pozwoliły na zapewnienie wykształcenia sześciorgu dzieciom. W gimnazjum interesował się religią, następnie zaczął czytać literaturę socjalistyczną i anarchistyczną. W 1918 roku przystąpił do Polskiej Organizacji Wojskowej, uczestniczył w rozbrajaniu austriackiej armii. W 1919 roku walczył z Ukraińcami o Lwów, brał udział w wojnie polsko-radzieckiej w 1920 roku.

W 1920 roku przeprowadził się do Krakowa i zaczął studiować polonistykę oraz filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Intensywnie uczestniczył w życiu artystycznym, m.in. zapoznał się z twórczością formistów. W 1923 roku nawiązał znajomość z Tadeuszem Peiperem, z którym podjął współpracę przy wydawaniu „Zwrotnicy”. W tym też roku rozpoczął pracę jako nauczyciel w gimnazjum w Sokalu nad Bugiem. Zadebiutował tomem poetyckim *Śruby* (Kraków 1925), w którym popularyzował wizję poety jako inżyniera, chwalił miasto i aktywną postawę ludzką. W tym okresie ściśle współpracował przy redagowaniu II serii „Zwrotnicy” – opublikował programowe teksty: *Człowiek nad przyrodą* (1926), *Idea rygoru* (1927), jak również sławny pamflet *Chamuły poezji* (1926).

Od 1927 roku pracował w gimnazjum w Cieszynie. Utrzymywał wówczas kontakty z członkami Awangardy Krakowskiej – Janem Brzękowskim, Jalu Kurkiem i Tadeuszem Peiperem, a także z Władysławem Strzebińskim – razem utworzyli grupę „a.r.” („artyści rewolucyjni” lub „awangarda rzeczywista”). W 1930 roku w Cieszynie ukazał się zbiór poezji *Z ponad*, z układem typograficznym Strzebińskiego (Przyboś próbował wprowadzić wówczas wyznaczniki unizmu do swej poezji). W okresie 1929-1930 pisał dla „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” (red. Jan Brzękowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska), w latach 1931-1933 redagował awangardowe czasopismo „Linia”.

W 1937 roku, dzięki stypendium Funduszu Kultury Narodowej, oraz ponownie od listopada 1938 do lipca 1939 roku, dzięki stypendium rządu francuskiego, przebywał we Francji. Od 1 grudnia



Portret Juliana Przybosia, fotografia, Lwów 1941

1939 roku pracował jako bibliotekarz we Lwowie (po przyłączeniu do Związku Radzieckiego). Po zajęciu Lwowa przez Niemców, w październiku 1941 roku, został aresztowany (zwolniony dzięki interwencji rodziny). Po wyzwoleniu Rzeszowa przez wojska radzieckie nawiązał tam kontakty z delegatami Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, we wrześniu 1944 roku przyjechał do Lublina i wszedł w skład Krajowej Rady Narodowej. Organizował powojenne życie literackie, był jednym z założycieli pisma „Odrodzenie” i Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. W 1945 roku przeniósł się do Krakowa i wstąpił do PPR (następnie PZPR, z której wystąpił w 1958 roku). W latach 1947-1951 przebywał na placówce dyplomatycznej w Szwajcarii, w okresie 1951-1955 był dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (badał wówczas poezję ludową, ponieważ panująca doktryna socrealizmu była sprzeczna z jego programem poetyckim).

W 1955 roku Przyboś przeprowadził się do Łodzi, a następnie, w tym samym roku, przeniósł się do Warszawy, gdzie został redaktorem „Przeglądu Kulturalnego”, na łamach którego publikował teksty poświęcone poezji i sztuce awangardowej. Propagował awangardę (brał udział w organizacji w Paryżu wystawy poświęconej polskim prekursorom sztuki abstrakcyjnej) i koncepcje teoretyczne Władysława Strzemińskiego. Zajmował się również literaturą romantyzmu – zwłaszcza twórczością Adama Mickiewicza.

W latach 1964-1965 czynił starania o utworzenie pisma poświęconego poezji. Został redaktorem naczelnym powstałego w 1965 roku miesięcznika „Poezja”, a w 1966 roku – wiceprezesem PEN Clubu. W 1968 roku przestał pracować w „Poezji” i podjął współpracę z „Miesięcznikiem Literackim”.

Teksty źródłowe

Przyboś Julian, *Linia i gwar*, t. 1-2, Kraków 1959.

Opracowania

Brzękowski Jan, *Szkice literackie i artystyczne 1925-1970*, Kraków 1978; Luba Iwona, *Awangarda w CBWA: wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego i Marii Ewy Lunkiewicz-Rogoyskiej w latach 1956-1969*, Warszawa 2017; Strzemiński Władysław, *Listy do Juliana Przybosia*, oprac. Andrzej Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 243; *Stulecie Przybosia*, red. Stanisław Balbus, Edward Balcerzan, Poznań 2002; Turowski Andrzej, *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu*, Wrocław 1981; Urbaniakowa Irena, *Julian Przyboś i Władysław*

Strzeмиński w grupie „a.r.” w świetle postulatów korespondencji sztuk, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1988, nr 23, s. 67-74.

Karolina Zychowicz

P TASZKOWSKA HANNA (ANKA)

Urodziła się w 1935 roku w Warszawie. Krytyczka sztuki, animatorka życia artystycznego, współzałożycielka Galerii Foksal w Warszawie. Studiowała historię na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Dyplom uzyskała z historii sztuki na podstawie pracy magisterskiej poświęconej Tadeuszowi Kantorowi, którą przygotowała pod kierunkiem Jacka Woźniakowskiego. Była jedną z wyróżniających się postaci uformowanego w okresie odwilży w Lublinie środowiska artystycznego i intelektualnego skupionego wokół grupy „Zamek”, działającej w latach 1957-1960.

Pierwsze szlify w zakresie działalności krytycznej zdobywała na łamach lubelskich „Struktur” – czasopisma poświęconego sztuce, wydawanego jako wkładka do lubelskiego dwutygodnika społeczno-kulturalnego „Kamena” w latach 1959-1961. Jego redaktorem naczelnym był Jerzy Ludwiński, a z pismem współpracowali też inni lubelscy krytycy, oprócz samego Ludwińskiego, także Wiesław Borowski i Urszula Czartoryska oraz plejada krytyków z innych ośrodków w kraju, co nadało piśmie ogólnopolski zasięg i istotną rangę na gruncie czasopiśmiennictwa o sztuce końca lat 50. XX wieku (tuż obok „Przeglądu Artystycznego” i „Plastyki”). Jej pierwszy artykuł, zatytułowany *Klasyka czy awangarda?* („Struktury” 1959, nr 2), był poświęcony Henrykowi Stażewskiemu. Odtąd była silnie związana i zaprzyjaźniona z Henrykiem Stażewskim oraz z jego towarzyszką, malarką Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską.

Pod koniec lat 50. razem z Wiesławem Borowskim i Jerzym Ludwińskim przeniosła się do Warszawy. Młodzi krytycy lubelscy, do których dołączył też Mariusz Tchorek, początkowo współpracowali z Galerią Krzywego Koła (m.in. przygotowując wystawę grupy „Zamek”). Wtedy też krótko pisała teksty krytyczne dla „Wiadomości Plastycznych” – dodatku o sztuce do pisma „itd”. W 1966 roku, wraz

z Wiesławem Borowskim i Mariuszem Tchorkiem, założyła Galerię Foksal w Warszawie, programowo opartą na ideach awangardy i zbuntowaną wobec tradycji koloryzmu. Galerię tę współprowadziła do 1970 roku, wówczas wyemigrowała na stałe do Paryża. Dalsze jej losy były związane z działalnością na emigracji; często podejmowała tam współpracę z polskimi artystami przebywającymi za granicą lub zamieszkalymi w Polsce, wielokrotnie też, szczególnie po przełomie 1989 roku, prowadziła aktywność organizacyjną i krytyczną w kraju.

Ptaszkowska opowiadała się za sztuką rozumianą w duchu awangardowej utopii: radykalną, zaangażowaną i zmieniającą świat, natomiast walczyła z koncepcją sztuki „formalistycznej”. Bardzo wyraźnie ten antagonizm został uwypuklony w okresie działalności w Galerii Foksal. Galerię interesowała „linia podziału” w sztuce, która oddzielała „foksalowców”, jako spadkobierców i kontynuatorów awangardy, od formalistycznie nastawionej grupy twórców kolorystycznej abstrakcji. W oczach Ptaszkovskiej hołdowali oni co prawda abstrakcji, ale – jako wychowankowie kapistów-kolorystów – przejęli „filozofię” koloru i malarskiej *qualité*, osiadając tym samym na gruncie pejoratywnie rozumianego formalizmu. Swoją pogląd wyłożyła w głośnym tekście z 1968 roku pt. *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*.

W 2008 roku, w przedmowie do autorskiej książki pt. *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Ptaszkovska stwierdziła, że „całe życie mówi to samo”. Uprawiana przez nią krytyka artystyczna była refleksem jej przekonań o sile awangardy historycznej i jej wpływie na dalsze dzieje sztuki. Wierzyła w sztukę eksperymentalną i odwołującą się do idei radykalnej awangardy. Była zwolenniczką artystycznego „tu i teraz”, doświadczenia aktualności i terażniejszości oraz przeciwniczką profesjonalizmu rozumianego jako skostniały system reguł.

Teksty źródłowe

Ptaszkowska Hanna: *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność” 1968, nr 1, s. 1-8; *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010.

Opracowania

Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Lublin 2007; *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Lublin 2009.

„RASTER”

Niezależne pismo wydawane od 1995 roku przez młodych krytyków z Warszawy – Łukasza Gorczycę, Michała Kaczyńskiego i Adama Olszewskiego. W latach 90. był to najważniejszy magazyn poświęcony sztuce współczesnej.

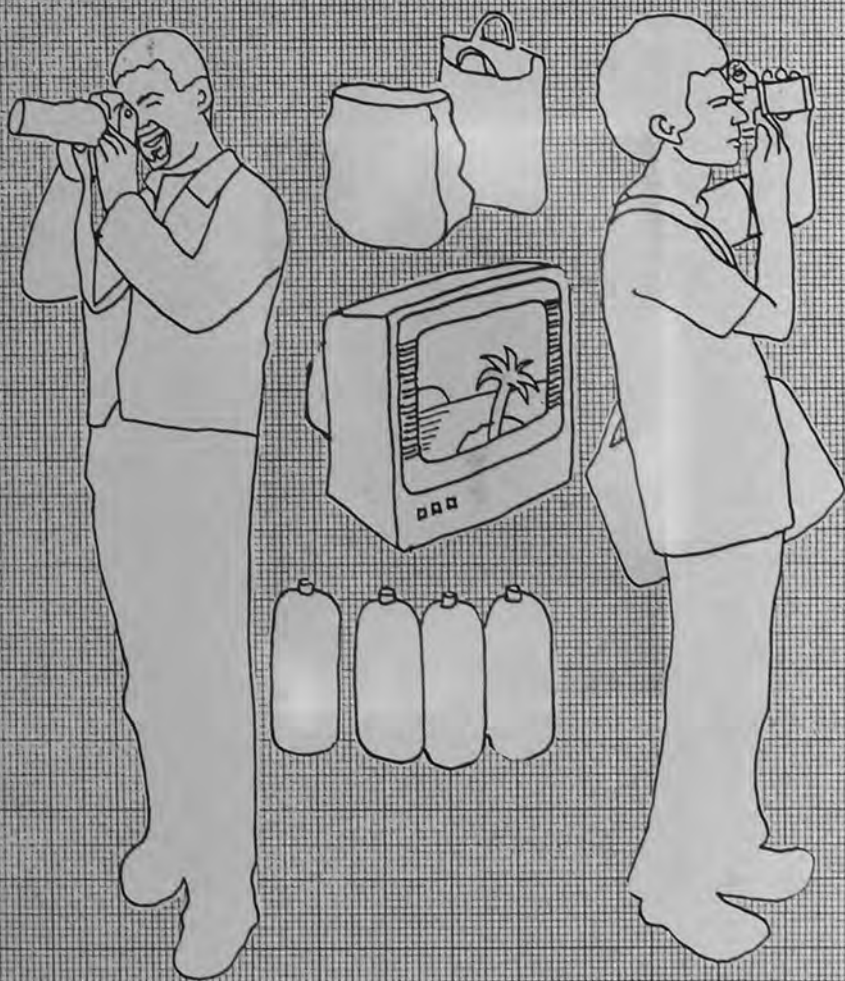
„Raster” początkowo ukazywał się w nawiązującej do kontrkultury formie zinu (przejściowo zatytułowany „Woda”); w latach 1995-1997 wydano siedem numerów. Następnie został przekształcony w portal internetowy, tzw. Internetowy tygodnik szybkiego reagowania, poświęcony krytyce artystycznej, opisujący i promujący nowe tendencje w sztuce współczesnej. Szczególnym powodzeniem wśród tekstów „Rastra” cieszył się niekonwencjonalny słowniczek sztuki, zawierający takie hasła, jak „arte polo”, „Zniechęta” (zamiast Zachęta) itp. Zamiast klasycznych recenzji i sprawozdań, rastrowcy zasypywali swoich odbiorców fotograficznymi reportażami, krótkimi newsami, plotkami, złośliwymi komentarzami, a nawet pamfletami, za których pomocą opisywali życie artystyczne stolicy, a także, sporadycznie, peryferii, np. Krakowa. Pod szyldem „Rastra” ukazało się kilkaset felietonów, esejów, rozmów i recenzji – ostatnie wpisy pochodzą z 2005 roku.

W 2001 roku „Raster” przekształcił się w działającą do dziś pod tą samą nazwą galerię sztuki współczesnej, która zasłynęła prezentując prace m.in. Wilhelma Sasnala, Jana Simona, grupy Azorro czy Zbigniewa Libery. Galeria Raster prowadzi także swoje własne wydawnictwo – Raster Editions, które zajmuje się drukiem wydawnictw artystycznych, katalogów, fotografii i grafik, oraz księgarnię.

„Raster” wslawił się przede wszystkim wypracowaniem specyficznego języka, stojącego w opozycji do akademickiego żargonu, poetyckiego sposobu pisania o sztuce kultywowanego przez niektórych krytyków poprzedniego pokolenia oraz filozofującego dyskursu narosłego wokół sztuki krytycznej. Rewolucji językowej zapoczątkowanej przez „Rastra” młodzi krytycy, wychowani na magazynie, ulegli niemal powszechnie. Recenzje rastrowców zawsze były dosadne, a niekiedy nawet aroganckie, pełne żartu i ironii, pisane prostym, zrozumiałym językiem, wyzuty z patetyczności, skostniałych stwierdzeń i archaizujących wyrażen. Za cel postavili sobie

numer 7.4 - lipnica murowana - wrzesień 1999

Raster



słynny plener w lipnicy

Okladka czasopisma „Raster” 1999, nr 7.4

przybliżanie sztuki laikom i redefiniowanie zastanej rzeczywistości artystycznej za pomocą ośmieszania starych i wprowadzania nowych pojęć i punktów odniesienia. Wykorzystywali w tym celu strategie dadaistyczne oraz pastisze działań dwudziestowiecznej awangardy. Piszząc o najnowszej sztuce, nie silili się na obiektywizm i dystans, od razu mitologizowali i wyolbrzymiali swoją rolę w dokonujących się właśnie przemianach.

W swoim najważniejszym tekście, *Układ scalony sztuki polskiej* („Raster” 1998, nr 6), autorstwa „gościnnego rastrowca”, Piotra Śmigłowicza, ukazali samowystarczalny świat tworzony przez skomplikowaną sieć galerii państwowych i autorskich, artystyczne i krytyczne koterie oraz recenzentów piszących przede wszystkim dla innych recenzentów. Manifestem tym wypowiedzieli wojnę skostnieniu i utrwaleniu podziałów w obrębie polskiej sztuki, jej nadmiernemu zinstytucjonalizowaniu i zbiurokratyzowaniu, rutynie oraz szczególnie anachroniczności w mówieniu i pisanu o niej, co sprawiało, że dla tworzących się elit społecznych była ona zawsze na marginesie zainteresowań.

Do najważniejszych krytyków magazynu „Raster” należeli Michał Kaczyński i Łukasz Górczyca.

Michał Kaczyński urodził się w 1974 roku. Historyk, krytyk sztuki, kurator, poeta, publicysta, grafik, współzałożyciel periodyku i galerii Raster. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jako poeta wydał dwa tomy wierszy: *Wiek szkolny* (1994) i *Warszawa płonie* (2002), swoje wiersze publikował także na łamach licznych czasopism, m.in. „Brulionu”, „Nowego Nurtu”, „Lampy”, „FA-artu”, „Kresów”, „Medyceusza”, „Studium” czy „Kartek”, a także w antologiach: *Zeppelin* (1996) i *Macie swoich poetów* (1997). Zajmował się także twórczością plastyczną (głównie grafiką, fotografią). W galerii studenckiej „Naświetlarnia”, którą założył wraz z Łukaszem Górczycą, zorganizował trzy wystawy swoich prac: „Cztery rysunki, które mają zmienić świat” (1993), „Akty warszawskie” (1994) i „Powrót” (1998). W 2012 roku wraz z Górczycą zorganizował w Galerii BWA w Zielonej Górze wspólną wystawę prac pt. „Raster – wiek szkolny”.

Jako krytyk współpracował z redakcją telewizyjnego programu „Pegaz”, a jego recenzje, poza „Rastrem”, ukazywały się także w „Art & Business” i „Machinie”.

Łukasz Gorczyca urodził się w 1972 roku. Historyk i krytyk sztuki, publicysta, kurator, animator kultury. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jest jednym z współtwórców magazynu „Raster” oraz wydawnictwa o tej samej nazwie, a także współprowadzącym galerię Raster. Reprezentuje wielu znanych artystów, m.in. współpracował z TVP (2000-2002) oraz portalem Culture.pl. W 2010 roku w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża ukazała się napisana przez niego wspólnie z Łukaszem Rondudą powieść pt. *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego* (Warszawa 2010). Wraz z Adamem Mazurem prowadził bloga „Polish Photobook” (<http://polishphotobook.tumblr.com>), na którym prezentował najciekawsze książki fotograficzne wydane w Polsce – od pierwszych XIX-wiecznych albumów fotograficznych i zapomnianych wydawnictw przedwojennych po masowe wydania z czasów PRL-u i najciekawsze przykłady współczesnego self-publishingu, ich opracowania i recenzje. Jest stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Warto wspomnieć, że założyciele „Rastra” zostali ciekawie sportretowani przez Edwarda Dwurnika – jako postaci diabła i ormowca na krwistym czerwonym tle, na którym mającą muzy (*Panowie chłopcy*, 2001), w serii obrazów prezentujących polski panteon artystyczny na przełomie millennialnym.

Teksty źródłowe

Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2009.

Anna Struzik

RONDUDA ŁUKASZ

Urodził się w 1976 roku. Historyk sztuki, autor tekstów krytycznych, książek poświęconych sztuce współczesnej, kurator wystaw i reżyser filmowy. W 2001 roku ukończył studia na kierunku historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim, w latach 1998-2001 studiował na UŁ również kulturoznawstwo ze specjalizacją filmoznawstwo. Temat jego pracy magisterskiej z zakresu historii sztuki, napisanej pod kierunkiem Ryszarda W. Kluszczyńskiego, brzmiał: *Z dziejów medializacji*

sztuki polskiej. Doświadczenia medialne Zofii Kulik, Przemysława Kwieka i Pawła Kwieka w latach 1970-1980. W latach 2001-2005 odbył studia doktoranckie w Zakładzie Mediów Elektronicznych (Katedra Kultury Audiowizualnej i Mediów Uniwersytetu Łódzkiego). Prowadził zajęcia z historii sztuki mediów: filmu eksperymentalnego, sztuki wideo, sztuki nowych mediów. W 2005 roku obronił pracę doktorską zatytułowaną *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, napisaną również pod kierunkiem Kluszczyńskiego. Od 2004 roku jest pracownikiem naukowym Instytutu Społecznej Psychologii Informatyki i Komunikacji Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

Tuż po ukończeniu studiów Ronduda pracował w dziale Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi, był kuratorem cyklu wykładów i projekcji prezentujących sztukę mediów, zatytułowanego „Sztuka wideo i film eksperymentalny w Muzeum”. Od stycznia 2001 roku pracuje jako kurator w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, gdzie m.in. założył i prowadzi Archiwum Polskiego Filmu Eksperymentalnego.

Ronduda jest autorem książki *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (2009), będącej pierwszą publikacją monograficzną dotyczącą sztuki polskiej lat 70., która zawiera autorską próbę systematyzacji różnorodnych działań artystycznych, zwłaszcza z obszaru fotomediów i intermediów. Ronduda współredagował książki i katalogi poświęcone tematyce filmu awangardowego i nowych mediów, a także problematyce sztuki polskiej lat 70, wydane w języku polskim i angielskim, m.in. *Satisfaction. Consumption Art from the Communist Poland of the 1970s* (2009). Jest ponadto autorem kilkunastu tekstów teoretycznych, recenzji i artykułów poświęconych problematyce polskiej sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem spuścizny neoawangardy, aliansów sztuki i polityki w okresie PRL-u, oraz autorem próby monograficznego ujęcia twórczości Pawła Freislera, neodadaistycznego polskiego artysty, którego Ronduda wydobył z mroków niepamięci i przywrócił historii sztuki. Wśród odczytów i artykułów dotyczących postaci tego ekscentrycznego twórcy można wymienić choćby tekst zatytułowany *Redefinicje Hansenowskiej Formy Otwartej na przykładzie twórczości Pawła Freislera z przełomu lat 60. i 70.*, który pojawił się m.in. w pokonferencyjnym tomie

Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena (2010). Ronduda jest także badaczem twórczości Piotra Uklańskiego oraz twórczości artystów performance i nowych mediów, zarówno nestorów, jak i średniego pokolenia: Zbigniewa Warpechowskiego, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Partuma, Marka Koniecznego, grupy Bałdyga-OnuchSzajna, KwieKulik. W swoich tekstach Ronduda dokonuje próby conceptualizacji zjawisk okrzepłych już w sztuce polskiej, wskazując na linki i kontynuacje, zapośredniczenia oraz ciągłość myślenia i skłonność do eksperymentu zwłaszcza na polu sztuki filmowej. Oprócz wymienionych pozycji publikował wiele tekstów towarzyszących wystawom, wstępów do katalogów wystaw, tekstów krytycznych na łamach czasopism zajmujących się analizą bieżącego życia artystycznego, takich jak „Obieg”, „Format”, „Fort Sztuki”, „Exit”.

Teksty źródłowe

Ronduda Łukasz: *Zbigniew Libera. Work From 1984-2004*, The University of Michigan of Art and Design and Center for Russian and East European Studies, Ann Arbor 2005; *Wilhelm Sasnal. USA* [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2006; 1, 2, 3... *Avangardes. Film/Art Between Experiment and the Archive*, Warszawa 2007; *Obszar Wspólny i Własny/Common and Private Space*, „Piktogram” 2007, nr 5-6, s. 36-111; *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that never existed*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008; *The Films of Franciszka and Stefan Themerson*, Lux, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa–Londyn 2008; *Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Uklański, wypisy z historii polskiej nowej fali*, w: *Polska Nowa Fala. Historia fenomenu, którego nie było*, red. Łukasz Ronduda, Barbara Piwowska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 24-48; *Grupa Bałdyga – Onuch – Szajna (1976-1979)*, w: *Janusz Bałdyga*, red. Maria Rubersz, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2008, s. 29-40; *Nihilizm w sztuce Józefa Robakowskiego*, w: *Miraże Józefa Robakowskiego*, red. Maria Morzuch, Muzeum Sztuki, Łódź 2008, s. 46-52; *Fear of Influence. On Andrzej Partum's Art in the 70s*, „Obieg” 2008, nr 3-4, s. 43-50; *Manifest Nooawangardy. Sztuka w dobie kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja Mammal, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009; *Satisfaction. Consumption Art from the Communist Poland of the 1970s.*, Piktogram, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009; *KwieKulik. Form is a Fact of Society*, BWA Awangarda, Wrocław 2009; *KwieKulik. Form is a Fact of Society*, red. Łukasz Ronduda, Zofia Kulik, BWA, Wrocław 2009, s. 9-19; *Atlas Transformacje 1989-2009*, red. Wit Havranek, Praga 2009, s. 508-514; *Notatnik Robotnika Sztuki 1972-1973*, red. Jarosław Denisiuk, Elbląg 2009, s. 37-65; *Imaginarium Piotra Uklańskiego – pomiędzy sztuką współczesną a kinematografią*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2009, nr 1, s. 128-134; *Masoni. O początkach działalności artystycznej Cezarego Bodzianowskiego i Piotra Uklańskiego oraz o ich kontaktach z Markiem Koniecznym i Zbigniewem Warpechowskim*, „Muzeum” 2009, nr 2, s. 123-143; *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009; *Redefinicje Hansenowskiej Formy Otwartej na przykładzie twórczości Pawła*

Freislera z przełomu lat 60. i 70., w: *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. Marcin Lachowski, Magdalena Linkowska, Zbigniew Sobczuk, Lublin 2010, s. 236-260.

Opracowania

Jurecki Krzysztof, *Nowy kanon neoawangardy lat 70.*, „Obieg” [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksiazki/16434> [dostęp: 15.05.2018 r.].

Marta Ryczkowska

ROTTENBERG ANDA

Urodziła się w 1944 roku w Nowosybirsku (Rosja). Historyczka i krytyczka sztuki oraz kuratorka wystaw. Od drugiej połowy lat 60. XX wieku publikuje w polskich tygodnikach. Jej pierwszy artykuł był recenzją południowoafrykańskiej powieści. W swej autobiografii wspominała: „Pierwszy w życiu tekst do druku napisałam na kartkach wyrwanych z zeszytu, siedząc w plażowym koszu. Ukazał się jesienią, chyba w 1967 roku. Zaraz potem, oczywiście znów na Krakowskim Przedmieściu, spotkałam Janusza Głowackiego. Wycedził szyderczo: „– Ando, czytałem twój esej. Bardzo ciekawy. Nie wiedziałem, że tak głęboko przeżywasz los Murzynów!” (Rottenberg 2009: 253).

W latach 1963-1970 roku studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W okresie 1973-1986 prowadziła badania nad sztuką nowoczesną i współczesną w Polskiej Akademii Nauk. Od 1973 roku współpracowała z prasą kulturalną i artystyczną, m.in. „Biuletynem Informacyjnym ZGZPAP”, „Polityką”, „Literaturą”, „Kulturą”, „Projektem” (do grudnia 1981). Od 1984 roku nawiązała współpracę z zagranicznymi periodykami. W latach 1991-1992 była dyrektorem Departamentu Sztuki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W okresie 1991-1993 kierowała Galerią Mazowiecka w Warszawie, w latach 1992-1993 Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa. W okresach 1988-1990 oraz 1991-1993 była przewodniczącą polskiej sekcji AICA, w latach 1994-2000 – zastępcą przewodniczącego.

W 2009 roku został wydany zbiór jej tekstów powstałych w latach 80. XX wieku. Na temat funkcji krytyki w tym okresie Rottenberg wypowiadała się następująco: „Chodziło o społeczną misję. O to, by

otoczyć opieką debiutantów. Wychodzili z akademii i nie wiedzieli, co się dzieje. Chodzili po kruchym łodzie. Należało sprawić, by nie utonęli. Było dużo ciekawych zjawisk, należało je odnotowywać, podtrzymywać i jakoś chronić” (Rottenberg 2009: 379).

Spośród najważniejszych wystaw zorganizowanych przez Rottenberg należy wymienić: „Avanguardia Polacca” (Włochy, 1987), „Rzeźba w ogrodzie” (1988), „Europa nieznana” (Kraków, 1991), „Der Riss im Raum” (Berlin, 1994), „Beyond Borders” (Korea, 1995), „Gdzie jest brat twój, Abel?” (1995), „Sztuka Polska” (Budapeszt, Wilno, Ryga, Tallin, 1996-1997), „Osobisty czas – sztuka z krajów nadbałtyckich” (1996), „Fauna” (1999), „Postindustrial Sorrow” (Wiesbaden, 2000), „Forgetting – Amnesia” (Bremen, 2000), „In Between Chicago” (2000), „Warszawa – Moskwa” (2004), „OBOK. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” (2012).

W latach 1993-2000 kierowała warszawską Zachętą. W tamtym czasie miały miejsce dwie wystawy, które odcisnęły piętno na polskiej historii sztuki: „Naziści” Piotra Uklańskiego (filmowe fotosy aktorów grających nazistowskich oficerów) oraz wystawa jubileuszowa z okazji 100-lecia Zachęty zaatakowana przez prawicowych polityków.

Teksty źródłowe

Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005; *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009; *Proszę bardzo*, Warszawa 2009.

Opracowania

Wierzchowska Wiesława, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Łódź 1989; Zientecka Aleksandra, *Działalność Zachęty w latach 1989-2001*, Warszawa 2007.

Karolina Zychowicz

SEMPOLIŃSKI JACEK

Urodził się w 1927 roku w Warszawie i tutaj zmarł w 2012 roku. Malarz, którego twórczość oscylowała na pograniczu tradycji koloryzmu, abstrakcji organicznej oraz ekspresyjnej figuracji. Krytyką artystyczną oraz eseistyką zajmował się od II połowy lat 50. XX wie-

ku, stopniowo stając się autorytetem intelektualnym i moralnym dla kolejnych pokoleń twórców – zwłaszcza w latach 80., gdy aktywnie działał w ruchu kultury niezależnej.

Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni Eugeniusza Eibischa (1946-1951). Dyplom uzyskał w 1956 roku – od tego momentu rozpoczął pracę dydaktyczną na macierzystej uczelni, gdzie ostatecznie został profesorem. Momentem przełomowym w jego karierze artystycznej była słynna Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale (1955), na której zdobył jedną z głównych nagród. Ukształtowana wówczas formuła twórczości – zaangażowanej etycznie, zorientowanej na kwestie egzystencjalne, duchowe oraz refleksję nad tradycją artystyczną i intelektualną, a także – w warstwie formalnej – kładąca nacisk na jakości malarskie (tradycja koloryzmu), była przez niego konsekwentnie rozwijana do końca życia. Operował przede wszystkim cyklami prac, w których analizował i pogłębiał interesujące go wątki tematyczne (m.in. tematy eschatologiczne) i problemy warsztatowe, m.in. „Twarze” (od 1971 roku), „Ukrzyżowanie” (od 1975 roku), „Czaszka” (lata 80.), istotne miejsce w jego twórczości zajmowały ponadto problemy korespondencji sztuk, szczególnie często nawiązywał do muzyki (już od lat 50., m.in. „Organy”, „Viola da Gamba”, cykl „Moc przeznaczenia Verdiego”, od 1977 roku). W latach 80. uczestniczył w tzw. wystawach przykościelnych, organizowanych przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz, w tym w słynnej ekspozycji „Znak Krzyża” (1983) oraz organizowanej przez Marka Rostworowskiego – „Niebo nowe i ziemia nowa?” (1985). W 1976 roku otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa.

Działalność Sempolińskiego jako krytyka początkowo towarzyszyła zjawiskom z obszaru malarstwa kolorystycznego – była to refleksja nad problemami „czysto” malarskimi, zorientowanymi na relację między formą a treścią, a także na wysoką jakość warsztatu. Pisarstwo z tego okresu można wpisać w nurt „obrony koloryzmu” przed krytyką, jaka płynęła pod adresem tego nurtu z pozycji twórców nowoczesnych (zarzut o akademizm, formalizm). Sempoliński dostrzegał możliwość powierzchownego powoływania się na wypracowane przez kolorystów formuły malarskie, ale zarazem uważał, że to właśnie w obszarze tego nurtu ukształtowało się świadome

operowanie warsztatem, formą, kolorem, autentyczna podstawa dla dalszych eksperymentów malarskich, m.in. związanych ze sztuką informel.

W późniejszych latach Sempoliński koncentrował się na recenzowaniu rozmaitych wystaw i inicjatyw kulturalnych z różnorodnych dyscyplin artystycznych (m.in. grafika, fotografia, muzyka). Opowiadał się, tak jak w latach poprzednich, za sztuką nieprzedstawiającą, która jednak nie odżegnywała się od ambicji reprezentowania głębszego sensu rzeczywistości, świata idei. Zajmował się także analizą twórczości młodych malarzy, zwykle również absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (m.in. Zbigniewa Tymoszewskiego), orientujących się na takie zagadnienia, jak jakości malarskie czy „gra barwna”, nie bez związku z refleksją nad kondycją jednostki oraz sensem twórczości artystycznej we współczesności. Od końca lat 80. pisywał także teksty o charakterze publicystycznym, wskazujące na „kryzysową” kondycję sztuki w okresie transformacji i później.

Teksty źródłowe

Sempoliński Jacek: *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie, wprowadzenie M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2001; *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości. Wypisy z dzienników 1999-2008*, [teksty wprowadzające Jerzy Irtyś, Lech Sokół, Jacek Waltoś], Warszawa 2016.

Kamila Leśniak

SIENKIEWICZ KAROL

Urodził się w 1980 roku. Historyk i krytyk sztuki, publicysta, kurator i aktywista społeczny. Jako krytyk jest związany przede wszystkim z nowymi mediami – współpracuje z „Gazetą Wyborczą” i internetowym magazynem kulturalnym „Dwutygodnik” (www.dwutygodnik.com) oraz portalem Culture.pl. Píše dowcipnie i ze swadą, wzbogacając swoje recenzje o liczne anegdoty, opisujące realia społeczne i obyczajowe zmieniającej się w Polsce rzeczywistości społeczno-kulturowej. Dzięki bliskiej znajomości z wieloma artystami odsłania kulisy powstania głośnych, kontrowersyjnych dzieł. Jego artykuły ujawniają wyraźne stanowisko autora, często mają

charakter polemiczny, ale również realizuje projekt krytyki współtowarzyszące, odsłaniając warsztat artysty, proces twórczy, społeczny i instytucjonalny kontekst artystycznych manifestacji. Identyfikuje twórczość artystyczną zarówno w kategoriach egzystencjalnego przekroczenia, jak i istotnego głosu w obszarze przemian społecznych, obyczajowych i politycznych. Razem z Katarzyną Redzisz opracował tom tekstów Andy Rottenberg o sztuce lat 80., a także jest autorem książki *Świadomość Neue Bieremiennost* (2012), jak również wnikliwej publikacji poświęconej pracowni Grzegorza Kowalskiego w warszawskiej ASP i rodzącemu się zjawisku „sztuki krytycznej”, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* (2014). Od kilku lat działa w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Teksty źródłowe

Sienkiewicz Karol: Redzisz Kasia, *Świadomość Neue Bieremiennost*, Warszawa 2012; *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków 2014.

Anna Struzik

STAJUDA JERZY

Urodził się w 1936 roku w Falenicy, zmarł w 1992 roku w Warszawie. Krytyk sztuki i malarz. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej (1952-1959). W 1957 roku zaczął publikować teksty o sztuce, w tym samym czasie zajął się również malarstwem. W drugiej połowie lat 50. i w latach 60. XX wieku był jednym z najważniejszych krytyków sztuki w Polsce. Publikował we „Współczesności” (1959-1967), „Przeglądzie Artystycznym”, „Przeglądzie Kulturalnym”, „Miesięczniku Literackim”, „Polsce”, „Ty i Ja” (w latach 1964-1965 zamieszczał tam interpretacje jednego dzieła sztuki), „Więzi”. Ważną datą okazał się rok 1968 – od tego czasu Stajuda stopniowo żegnał się z krytyką sztuki, by całkowicie poświęcić się twórczości malarskiej. W wywiadzie z Wiesławą Wierchowską twierdził, że był zawodowym krytykiem sztuki przez okres jedenastu lat (Stajuda, 2000: 238-258).



Jerzy Stajuda w czasie pracy.
Fot. dzięki uprzejmości Aleksandry Semenowicz

Traktował obraz w sposób niemetafizyczny, jako przedmiot, i uważał, że malarstwo jest wynikiem konfrontacji z istniejącą tradycją artystyczną (Juszkiewicz, 2005: 59). Piotr Juszkiewicz porównywał Stajudę do Clementa Greenberga, który w swym pisarstwie tworzył projekt czystego malarstwa wypracowanego przez artystów zajmujących się jego wewnętrznymi problemami, w szczególności zaś przestrzenią malarską. Dodawał jednak, że Stajuda nie trzymał się aż tak surowego porządku jak Greenberg. Stajuda widział obraz przede wszystkim jako proces twórczy, dla którego niezbędna jest intuicja i przypadek (tutaj wysuwał analogie z pismami Harolda Rosenberga, akcentował jednak, że dla Stajudy obraz jest wciąż celem). W pisarstwie Stajudy dostrzec można obecny również w okresie po II wojnie światowej w Europie Zachodniej i USA motyw przekształcenia idei surrealizmu polegający „z jednej strony na sfunkcjonalizowaniu poziomu przedintelektualnego umysłu do celów artystycznych, a z drugiej na położeniu nacisku na świadomą akceptację” (Juszkiewicz 2005: 60-62).

Stajuda nie był ani teoretykiem, ani metakrytykiem. Uważał, że dzieło – mimo istnienia krytyki artystycznej – zawsze pozostaje tajemnicą. Waldemar Baraniewski, opisując styl tego pisarstwa, używa sformułowań takich, jak „lekkość”, „zabawne niedoformowanie”, „dowcip”, „mariaż profesjonalnej pewności i amatorskiej beztrojski” (Baraniewski 1993: 14). Jola Gola dodaje, że teksty Stajudy nie miały nic wspólnego z „pseudonaukowymi dywagacjami” i „ślizganiem się po powierzchni zjawisk”. Twierdzi, że pisanie o sztuce pomagało Stajudzie sformułować własny stosunek do istoty medium malarskiego (Gola 2003: 27). W jego tekstach można było odnaleźć klimat pracowni malarskiej – był doskonale obeznany z technikami i tajnikami powstawania obrazu.

Sam Stajuda uważał, że krytyka artystyczna powinna być czasem „podła i złośliwa”, dzięki czemu może być bardziej czytelna i wiarygodna. Pisał obrazowo, że powinna być „nawet przerysowana dla efektu, jak w obrazie realistycznym, gdzie skala walorów jest ograniczona i mocne światło trudno oddać bez ciemnego kontrastu” (Stajuda 2000: 12). W cytowanym już wywiadzie z Wiesławą Wierzchowską przedstawiał kryteria swego pisarstwa o sztuce. Wspominał, że z muzykologiem Tadeuszem A. Zielińskim ułożył

skalę, która miała pomagać w wartościowaniu dzieł zarówno muzycznych, jak i malarskich. Ważny dla tej skali był stosunek stopnia organizacji materiału do stopnia jego złożoności, odpowiedniość części do całości, oryginalność i nowatorstwo utworu. Wyznawał: „Robiliśmy to trochę dla zabawy, ale wydaje się, że coś z tego jeszcze mam w myśleniu i przyzwyczajeniach. W zasadzie, nawet gdy forsowałem sprawy tak zwanej Treści (co mi się zdarzało zupełnie niekonioniunkturalnie), wewnątrznie kierowałem się kryteriami Formy. Jest to myślenie przednaukowe (przedcybernetyczne itd.), ot, takie warsztatowo-praktyczne, szewskie. A naprawdę, kierowałem się smakiem, który kształciłem ze zmiennym szczęściem, ale odkąd mi było dane sporo przebywać z Nachtem, może w nie najgorszym z możliwych kierunków. Élie Faure napisał, że kształcenie oka jest najdłuższym z procesów edukacyjnych i rzadko ma się rezultaty przed czterdziestką. Niestety, z wyjątkiem tego torso książki o Nachcie, wszystko napisałem przed czterdziestką, gorzej – przed trzydziestką” (Stajuda 2000: 24).

Stajuda uważał, że sztuka nie jest dla wszystkich ludzi, przeciwnie – tylko dla tych, którzy jej potrzebują. W przeciwieństwie do ogólnej tendencji panującej w ówczesnej krytyce artystycznej twierdził też, że w sztuce ważniejsza od oryginalności jest „próba czasu”. Był zdania, że nie należy martwić się o przyszłość malarstwa sztalugowego. Uważał, że „[...] mogą istnieć obrazy, które są zupełnie samowystarczalnymi bytami, do których nie trzeba nic dośpiewywać. Ostatecznie obraz jest po to, aby nań patrzeć, miał nosić w sercu jego idee” (Stajuda 2000: 71). Był wielkim obrońcą malarstwa abstrakcyjnego. Jednocześnie nieufnie podchodził do malarstwa materii, o którym pisał: „Nie wiem, na ile twórcy zdają sobie sprawę z wyrzeczeń, rezygnując z wyobraźni, a może nie ceniąc jej zbyt wysoko u innych. Tak odcinają dzieło od rozlicznych miłości” (Stajuda 2000: 84).

W 1960 roku, w związku z kongresem AICA, postawił diagnozę na temat relacji między sztuką a krytyką artystyczną: „Otóż nie triumfuje krytyka nad sztuką – pomaga jej bardziej niż kiedykolwiek, bo nikogo specjalnie nie poucza, nie jest nawet w stronę twórców skierowana. Robi szum. Malarz pluśnie, ale fale to już nie jego robota. A zanim się o coś obiją, o coś, dla czego były przeznaczone – to

krytyka musi wierzyć, wierzyć równie dobrze jak ten co pluska (jeśli pluska uczciwie, to oczywiście wierzy – bo to nie jego fach, ale on sam może przegrać). Krytyk nierzadko staje się większym artystą, niż ten, który dał mu powód (*casus* Porębski)” (Stajuda 2000: 70).

Z pism Stajudy wynika, że w szczególny sposób cenił on twórczość Jankiela Adlera, Tadeusza Brzozowskiego, Józefa Gielniaka, Stefana Gierowskiego, Artura Nachta-Samborskiego (któremu poświęcił kultowy już dzisiaj tekst zamieszczony na łamach „Miesięcznika Literackiego” w 1977 roku), Jerzego Nowosielskiego.

W 1993 roku ustanowiono Nagrodę im. Jerzego Stajudy dla wybitnych krytyków sztuki. Krytykę artystyczną rozumie się tutaj szeroko – nie tylko jako działalność *stricte* pisarską, lecz również działalność kuratorską czy inne formy działań w zakresie sztuki, charakteryzujących się wymaganą przez Stajudę niezależnością sądów.

W historii sztuki zapisał się również „salon” prowadzony przez Stajudę w jego mieszkaniu przy ulicy Wiejskiej w Warszawie. Spotykali się tam pisarze, poeci, plastycy, krytycy sztuki, muzycy (Stajuda miał ogromną wiedzę z zakresu muzyki). Spuściznę malarską artysty umieszczono w Muzeum ASP w Warszawie. Jego prace znajdują się również w zbiorach najważniejszych polskich muzeów oraz w licznych kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą.

Teksty źródłowe

Stajuda Jerzy: *Mój głos w dyskusji*, „Współczesność” 1960, nr 3, s. 8-9 (polemika z: Kazimierz Orthwein, *Uwagi o sztuce narodowej, twórczości i modzie*, „Polityka” 1960, nr 3, s. 7); *O wysyłaniu sów do Aten*, „Współczesność” 1960, nr 9, s. 10 (polemika z Tadeusz Dobrowolski, *Krytyka współczesnego malarstwa*, w: *Sztuka współczesna*, red. J. E. Dutkiewicz, Kraków 1959); *Zemla & Bojar. Zespół z przyszłością*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 10 [malarstwo w architekturze, malarstwo a architektura]; *Inne korzyści z baroku*, „Współczesność” 1960, nr 14, s. 10 [sztuka dawna a sztuka współczesna]; *Wasz krytyk na kongresie*, „Współczesność” 1960, nr 19, s. 10 [kongres AICA]; *Gierowski (w związku z „Konfrontacjami 60”)*, „Współczesność” 1960, nr 20, s. 10; *Czarnoksiężnik czy jego uczeń?*, „Współczesność” 1960, nr 21, s. 8; *Notatki z krakowskich pracowni*, „Współczesność” 1961, nr 2, s. 8 [początki malarstwa materii w Polsce]; *O upodobaniu w krańcowościach*, „Współczesność” 1962, nr 19, s. 12 [malarstwo Stefana Gierowskiego]; *Hasior, czyli Europa po potopie*, „Współczesność” 1962, nr 24, s. 14; *Na marginesie rysunków Brzozowskiego*, „Współczesność” 1963, nr 1, s. 10; *Potężny i samotny*, „Współczesność” 1963, nr 2, s. 7 [Władysław Strzemiński]; *W obronie Matejki*, „Współczesność” 1963, nr 3, s. 10; *Fiasko Hiszpanów*, „Współczesność” 1963, nr 5, s. 10 [malarstwo materii – cd.]; *Oko proroka*, „Współczesność” 1963, nr 22, s. 10 [polemika z artykułem Jerzego Madeyskiego, *Kłopoty z awangardą*, „Życie Literackie” 1963, nr 43, s. 9]; *Wystawy tym razem krakowskie*, „Współczesność” 1963, nr 23, s. 8

[Edmund Monsiel – outsider art]; *Jankiel Adler (1895-1949)*, „Współczesność” 1964, nr 2, s. 5; *W pracowni Aleksandra Kobzdeja*, „Współczesność” 1964, nr 3, s. 8 [czas w malarstwie, malowanie seriami]; *Intelektualiści w ogrodzie*, „Współczesność” 1964, nr 4, s. 4-5 [nowa figuracja]; *Informacje o wystawach*, „Współczesność” 1964, nr 9, s. 10 [Teresa Rudowicz, „krakowska szkoła «archeologiczna»”]; *Nacht-Samborski*, „Współczesność” 1964, nr 10, s. 5; *Casus Sienicki*, „Współczesność” 1964, nr 14, s. 8; *Poczynania dwóch malarzy*, „Współczesność” 1964, nr 16, s. 12 [rodzima wersja malarstwa; kapizm i *action painting*]; [fragment kroniki], „Współczesność” 1964, nr 23, s. 10 [pojęcie „nowej figuracji”]; *Kronika plastyczna*, „Współczesność” 1965, nr 3, s. 8 [Jadwiga Maziarska, prekursora „malarstwa materii”]; *Wystawa Aliny Ślesińskiej*, „Współczesność” 1966, nr 6, s. 5.

Opracowania

Baraniewski Waldemar, *Pierwszeństwo obrazu*, w: *Stajuda (popołudnie słoneczne chodząc jak po śmierci)* [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1993, s. 14-20; Gola Jola, [bez tytułu], w: *Jerzy Stajuda. Nieznane rysunki. Znane obrazy* [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 2003, s. nlb. [s. 27-29]; Juskiewicz Piotr, *Mniej druku*, w: Juskiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 58-67; *Nagroda Stajudy* [online], <http://zacheta.art.pl/pl/nagroda-stajudy> [dostęp: 13.12.2016 r.]; Stajuda Jerzy, *O obrazach i innych takich*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Warszawa 2000.

Karolina Zychowicz

STANISŁAWSKI RYSZARD

Urodził się w 1921 roku w Sompolnie na Pojezierzu Kujawskim, zmarł w 2000 roku w Warszawie. Historyk i krytyk sztuki, ale przede wszystkim kurator wystaw. Po wojnie nielegalnie wyjechał do zachodnich Niemiec (tam służył w I Dywizji Pancерnej generała Stanisława Maczka). W 1947 roku przeprowadził się do Francji. Studiował matematykę i historię sztuki na Sorbonie oraz w École du Louvre. W tamtym czasie kształtował się jego lewicowy światopogląd (w latach 1950-1951 był członkiem Francuskiej Partii Komunistycznej).

W 1951 roku powrócił do Polski i podjął studia na Uniwersytecie Warszawskim. W okresie 1952-1956 pracował w Państwowym Instytucie Sztuki. W tamtym czasie pełnił również funkcję zastępcy redaktora naczelnego „Przeglądu Artystycznego”. W pierwszej połowie lat 50. brał udział we wdrażaniu programu socrealizmu w Polsce poprzez pisanie artykułów i wstępów do katalogów wystaw. W okresie 1955-1957 pełnił funkcję zastępcy dyrektora ds. wystaw i wydawnictw



Ryszard Stanisławski, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi

poglądowych w Centralnym Zarządzie Sztuk Plastycznych i Wystaw Ministerstwa Kultury i Sztuki. W tamtym czasie wstąpił do PZPR (pozostawał w jej szeregach do chwili rozwiązania partii). W latach 1957-1965 był przewodniczącym zespołu rzeczoznawców ds. architektoniczno-plastycznych Międzynarodowych Targów Poznańskich, a w latach 1960-1965 – rzeczoznawcą w Biurze Handlu Zagranicznego „Desa” w Warszawie. W tamtym okresie działał również jako niezależny krytyk sztuki.

Od 1966 roku pełnił funkcję dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi (na stanowisku tym pracował przez 25 lat) i zajął się propagowaniem kolekcji sztuki awangardowej. Odwoływał się do koncepcji działających tam wcześniej Władysława Strzemińskiego i Mariana Minicha. Muzeum traktował jako „instrument krytyczny”, ukazujący oryginalne zjawiska artystyczne reprezentujące „wartości perspektywiczne”, miejsce otwarte dla artystów i publiczności. Stanisławski jest odpowiedzialny za wzrost znaczenia tej placówki na arenie międzynarodowej. Pracował korzystając z kolekcji sztuki, której załączkiem była Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, zgromadzona z inicjatywy Władysława Strzemińskiego. Wystawy komponował poprzez połączenie tych artefaktów ze sztuką najnowszą.

Był autorem takich wystaw, jak „10 malarzy polskich” (Bruksela, Liège, 1956), „Marek Włodarski” (Wenecja, 1956), „Polskie malarstwo XX wieku” (Wenecja, Genewa, 1959), „Stefan Gierowski” (Paryż, 1961), „Metafory” (Sopot, Warszawa, 1962), cykl „Porównania” (Sopot, od 1962), „Współczesna sztuka polska” (Bochum, Kassel, 1964), „21 malarzy polskich” (Nowy Jork, 1965), „37 malarzy polskich” (Tel Awiw, 1965), „Atelier 72” (Richard Demarco Gallery, Glasgow, 1972), „L’avanguardia polacca 1910-1978” (Rzym, Wenecja, Genua, 1979), „Hommage à Witkiewicz” (Düsseldorf, 1980), „Présences polonaises. L’art vivant autour du musé de Lodz” (Centre Pompidou, Paryż, 1983), „Polish Realities” (Glasgow, 1988), „Europa, Europa” (Bonn 1994). Organizował również udział Polaków w Biennale w São Paulo (1961, 1963, 1965, 1969).

Teksty źródłowe

Stanisławski Ryszard: Szapocznikow Alina, *Kroją mi się piękne sprawy. Listy 1948-1971*, Kraków 2012; Muzeum to są również ludzie. Z Ryszardem Stanisławskim rozmawia

Adam Szymczyk i Andrzej Przywara, „Obieg” [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1419> [dostęp: 16.01.2017 r.].

Opracowania

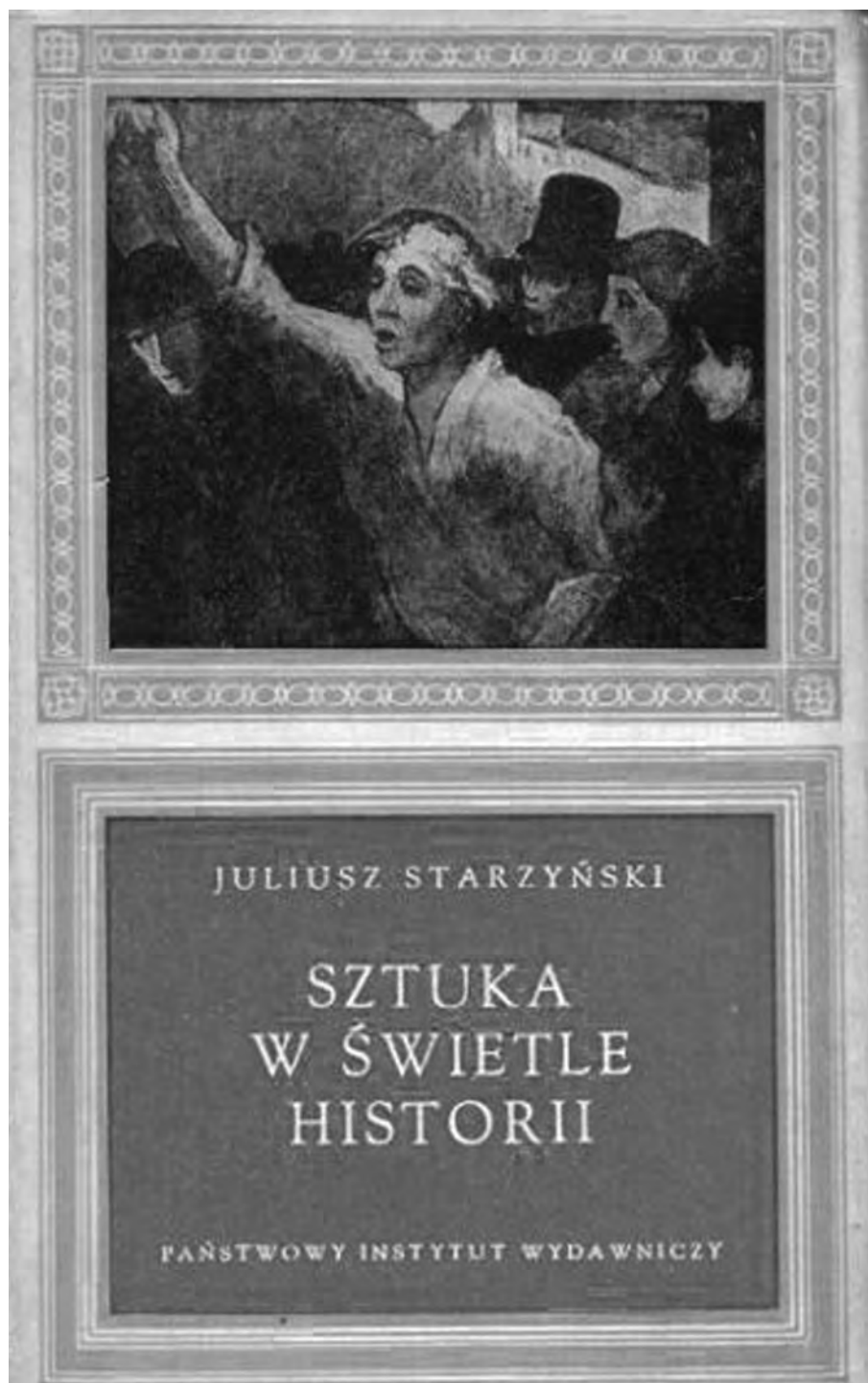
Ojrzyński Jacek, *Ryszard Marian Stanisławski*, Internetowy Polski Słownik Biograficzny [online], <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/ryszard-marian-stanislawski> [dostęp: 16.01.2017 r.]; Rypson Piotr, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, „Obieg” [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1391> [dostęp: 16.01.2017 r.].

Karolina Zychowicz

STARZYŃSKI JULIUSZ

Urodził się w 1906 roku we Lwowie, zmarł w 1974 roku w Warszawie. Historyk i krytyk sztuki. Po zdaniu matury w 1924 roku przeprowadził się do Warszawy. Studiował historię sztuki, równocześnie publikował teksty o teatrze, napisał dwa dramaty, występował jako aktor w warszawskich teatrach. W 1929 roku otrzymał tytuł magistra filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, kilka miesięcy później wstąpił do Szkoły Podchorążych Rezerwy Wojsk Łączności w Zegrzu (w 1933 roku został podporucznikiem). W latach 1930-1931 dzięki stypendium PAU studiował historię sztuki we Francji i we Włoszech oraz w Niemczech. W grudniu 1931 roku obronił na Uniwersytecie Warszawskim rozprawę doktorską *Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórca ich Michelangelo Palloni*. W pierwszej połowie lat 30. wykładał historię sztuki w Państwowym Instytucie Nauczycielskim, Towarzystwie Opieki nad Zabytkami Przeszłości, a także na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W 1935 roku habilitował się na Uniwersytecie Warszawskim, w maju tego roku został dyrektorem Instytutu Propagandy Sztuki, natomiast jesienią zaczął prowadzić wykłady o sztuce baroku i malarstwie europejskim. W 1937 roku został kustoszem w dziale malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie.

Starzyński dążył do tego, by Instytut Propagandy Sztuki stał się instytucją badającą sztukę nowoczesną, dlatego też założył przy nim czasopismo „Nike” (został redaktorem naczelnym). W okresie dwudziestolecia międzywojennego zamieszczał swoje teksty w „Wiadomościach Literackich”, „Pionie”, „Głosie Plastyków”, „Arkadach”.



Okładka książki Juliusza Starzyńskiego
Sztuka w świetle historii, Warszawa 1951

Walczył w kampanii wrześniowej w 1939 roku, został wzięty do niewoli niemieckiej (przebywał w obozach w Norymberdze, Laufen, Murnau). W niewoli prowadził wykłady z historii sztuki, w Murnau udzielał się w teatrze obozowym. Po wyzwoleniu krótko przebywał w Londynie, następnie wrócił do Niemiec, gdzie został kierownikiem literackim Obozowego Teatru Oficerskiego. W 1946 roku wrócił do Polski. Przez krótki czas prowadził teatrzyk lalkowy w Skolimowie koło Warszawy, a następnie wykładał historię sztuki nowoczesnej i krytyki artystycznej na Uniwersytecie Warszawskim. W okresie 1947-1949 był kierownikiem Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W 1948 roku brał udział w organizacji Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju. W lipcu tego samego roku wstąpił do PPR; według Joanny Sosnowskiej do partii został przyjęty w 1953 roku (Sosnowska 2011: 147).

W 1949 roku miał miejsce Zjazd Plastyków w Nieborowie. Starzyński wygłosił wtedy referat, w którym nawoływał do tworzenia sztuki realistycznej i zrozumiałej. W okresie realizmu socjalistycznego odwoływał się do pojęcia „realizmu krytycznego”, wskazując to zjawisko jako tradycję artystyczną obowiązującej doktryny (Starzyński 1950, 1951). W okresie odwilży powrócił do zainteresowania sztuką nowoczesną, m.in. twórczością Picassa, którą uznawał za realistyczną, była bowiem oparta na autentyzmie przeżyć (Starzyński 1954). Jego pisarstwo w dalszym ciągu miało charakter postulatyczny – krytyk starał się wyznaczyć ramy tradycji artystycznej, która miała być adekwatna dla młodych artystów.

W 1949 roku otrzymał tytuł profesora oraz został delegatem Ministerstwa Kultury i Sztuki ds. organizacji przy ministerstwie Państwowego Instytutu Sztuki, a następnie dyrektorem Instytutu. W 1950 roku powołał czasopismo „Materiały do Studiów i Dyskusji” i był jego redaktorem naczelnym do czasu rozwiązania pisma w 1958 roku. W PIS-ie zatrudniał zarówno historyków sztuki, jak i artystów. W 1950 roku został dyrektorem Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W okresie 1953-1956 był przewodniczącym kolegium redakcyjnego „Przeglądu Artystycznego”. W latach 1954, 1956, 1958 pełnił funkcję komisarza sztuki polskiej na Biennale w Wenecji, w 1959 roku był członkiem jury na międzynarodowym I Biennale Młodych w Paryżu. W czerwcu 1959 roku PIS został włą-

czony do Polskiej Akademii Nauk jako Instytut Sztuki (Starzyński zabiegał o to przez długi czas).

Ważnym wydarzeniem jego biografii było sprawowanie funkcji komisarza Wystawy Artystów Polskich, będącej częścią Międzynarodowej Wystawy Sztuki Krajów Socjalistycznych w Moskwie (1959/1960). Starzyński przygotował ciekawą ekspozycję ukazującą znaczenie i wielotorowość polskiej sztuki, co kłóciło się z zamierzeniami organizatorów głównego wydarzenia. W efekcie został pozbawiony funkcji dyrektora Instytutu Sztuki. Został kierownikiem Zakładu Sztuk Plastycznych, poświęcił się pracy naukowej.

W 1960 roku zorganizował w Warszawie VII Kongres AICA. W drugiej połowie lat 60. często bywał w Paryżu, prowadził tam wykłady na temat romantycznej syntezy sztuk (m.in. na Sorbonie w okresie 1964/1965). W 1968 roku ponownie został dyrektorem, Instytutu Sztuki PAN; w 1970 zrezygnował ze stanowiska dyrektora Instytutu Historii Sztuki UW.

Po wojnie publikował teksty nie tylko w periodykach z zakresu teorii i historii sztuki, lecz również w „Przeglądzie Kulturalnym”, „Trybunie Ludu”, „Życiu Warszawy”, „Kuźnicy”, „Odrodzeniu”, „Kierunkach”, „Współczesności”.

Wśród opublikowanych przez Starzyńskiego książek wymienić należy: *Pięć wieków malarstwa polskiego* (Warszawa 1952), *Sztuka w świetle historii. Studia z metodologii historii sztuki* (Warszawa 1951), *Rozwój teorii sztuk plastycznych w rozwoju dziejowym* (Warszawa 1952), *Mistrz Leonardo da Vinci* (Warszawa 1952), *Ludzie i obrazy. Od Davida do Picassa* (Warszawa 1958), *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire* (Warszawa 1965), *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire* (Warszawa 1972), *Polska droga do samodzielności w sztuce* (Warszawa 1973).

Obecnie jego działalność w dziedzinie historii i krytyki sztuki jest oceniana krytycznie. Joanna Sosnowska pisze, że „jego poglądy się w dużej mierze zdezaktualizowały, całkowite fiasko poniosła ideologia, którą przez pewien czas głosił, różnego typu pomysły organizacyjne ewoluowały, tracąc związek ze swym pierwowzorem. [...] niewielu jest dziś badaczy cytujących lub choćby przywołujących teksty Starzyńskiego” (Sosnowska 2011: 137-155).

Teksty źródłowe

Starzyński Juliusz: *Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1-2, s. 8-12; *Z zagadnień realizmu w tradycjach malarstwa polskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, s. 6; *Od Courbety do Picassa, czyli o perspektywach sztuki nowoczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3-4, s. 27; *Tradycja szeroko pojęta*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 16, s. 4; *Sztuka wieczyście młoda*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1955, nr 1-2, s. 140-164.

Opracowania

Białostocki Jan, *Juliusz Starzyński i romantyzm*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów, 26-28 czerwca 1975, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1977; Gieysztor-Miłobędzka Elżbieta, *Warszawski Instytut Sztuki – dzieło Juliusza Starzyńskiego*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. Adam S. Labuda, Poznań 1996, s. 243-265; Jackowski Aleksander, *Ćwiczenie pamięci. Rok 1949. Powstanie Państwowego Instytutu Sztuki*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1999, nr 3, s. 71-78; Ryszkiewicz Andrzej, *Juliusz Starzyński*, w: *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949-1999*, red. Lech Sokół i in., Warszawa 2000, s. 320-323; Sosnowska Joanna, *Juliusz Starzyński (1906-1974)*, „Rocznik Historii Sztuki” 36 (2011), s. 137-155; Toeplitz Jerzy, *Juliusz Starzyński jako inspirator i organizator*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47 (1985), nr 3-4.

Karolina Zychowicz

STERLING MIECZYŚLAW

Urodził się w 1883, zmarł w nieznanych okolicznościach w Rzymie po 1941 lub 1945 roku. Wybitny krytyk sztuki, eseista, autor wielu recenzji z wystaw polskiej i obcej sztuki nowoczesnej, organizator życia artystycznego, np. wystawy Wyczółkowskiego (1932) i Michałowskiego (1934) w Instytucie Propagandy Sztuki. Przed wybuchem I wojny światowej publikował m.in. w „Sfinksie”, „Prawdzie”, „Tygodniku Polskim”, „Przeglądzie Krytyki Artystycznej i Literackiej”. W tym okresie także sporo podróżował, np. do Niemiec i Włoch. W czasie podróży pisał i zamieszczał w „Tygodniku Polskim” korespondencje poświęcone artystom działającym w tych krajach, m.in. Lovisowi Corinthowi. Sterling zajmował się nie tylko sztuką sobie współczesną, fascynowała go także sztuka włoska Trecenta i Quattrocenta, czego wyrazem są napisane przez niego książki: obszerne studium *Fra Angelico i jego epoka*, powstałe około 1915 roku, wydane w 1930 czy *Rzeźba włoska. Średniowiecze – Odrodzenie* (1938).

Po I wojnie Sterling kontynuował działalność krytyczną, zamieszczając swoje recenzje i omówienia m.in. w „Wiadomościach Literackich”, „Kurierze Porannym”, „Kurierze Polskim”, „Głosie Prawdy”, „Sztukach Pięknych”, „Arkadach”, „Pionie”, „Widnokreśgu”, „Zwierciadle”. Przygotował także wiele wstępów do katalogów wystaw, organizowanych np. w Polskim Klubie Artystycznym. Jego dłuższa rozprawka o Michałowskim (*Piotr Michałowski* 1932), *pace* „euforyczno-egzystencjalny” – by się tak wyrazić – styl wypowiedzi, pozostaje nadal jedną z bardziej wnikliwych analiz sztuki. W fenomenalnym skrócie Sterling zamknął jedność materii, formy i przedstawienia u Michałowskiego, pisząc: „Zawsze wydobywa tylko to, co jest wyrazem charakteru rzeczy, [...] I z tych oddzielnych częściowych dotyków i pociągnięć pendzla urasta całe zjawisko, niezwykle żywe, tętniące życiem istoty wyobrażonej i życiem materji malarskiej, tzn. farby, która siebie nigdy nie zaprzecza” (Sterling 1932: 44).

Zakres zainteresowań artystycznych Sterlinga był bardzo szeroki. Z równą łatwością, biegłością i znajomością rzeczy pisał np. o polskich kolorystach czy o twórczości artystów niemieckich – od tzw. impresjonistów (Max Slevogt, Lovis Corinth), przez ekspresjonizm, nurty sztuki niefiguratywnej (Oskar Schlemmer, Willi Baumeister), po przedstawicieli Neue Sachlichkeit. Interesował się współczesnymi mu klasycyzmami, m.in. francuską sztuką lat 20. i 30. W rzeźbie francuskiej odnajdywał ponadczasowy umiar, ład i rzemieślniczą wierność tworzywu. Obdarzony dużym talentem literackim, opierał zróżnicowanym i precyzyjnym językiem opisu i krytyki, posługując się często uderzającymi porównaniami i trafnie dobranymi opozycjami. W odniesieniu do kapistów analizował rozwiązywanie „problematu koloru”, szukając źródła określonych rozwiązań w tradycji „metody widzenia Cézanne’a” i wyprowadzając zeń różnorodność zarówno w pojmowaniu oraz w zastosowaniu koloru jako elementarnego pierwiastka formy, jak i fundamentalnego czynnika percepcyjnego. Wskazywał np. na „dezynwolturę postawy myślowej” Matisse’a jako możliwe źródło inspiracji dla Piotra Potworowskiego, zaś u Józefa Czapskiego dostrzegał posługiwanie się kolorem podstawowym jako narzędzie wydobywania „światła w obrazie”. Walory czysto artystyczne, często łączone przezeń z wykorzysta-

niem i podkreśleniem zależnej od płaszczyzny obrazu kompozycji i akcentowania sensu czysto konstrukcyjnego form, analizował następnie jako fundament dla osiągnięcia konkretnych efektów wyrazowych. Co ciekawe, nierzadko spoglądał oczyma krytyka, którego wrażliwość ukształtowała sztuka nowoczesna i swoisty wokabularz „problemów czysto artystycznych”, także na sztukę dawną, w czym zresztą nie był odosobniony w owym czasie – by wspomnieć tutaj choćby analizy Bernarda Berensona, Rogera Frya, a nawet Aloisa Riegla czy Augusta Schmarsowa. Pisząc o sztuce dawnej, ale także o sztuce współczesnej, wyraźnie dążył do powiązania rozstrzygnięć artystycznych i formalnie analizowanych kompozycji z mniej uchwytnymi, ale barwnie nakreślonymi czynnikami natury kulturowo-społecznej, tworzącej niby jakiś rodzaj duchowej atmosfery i dążeń epoki – w ten sposób jego pisarstwo przypomina nieco sławne „freski historyczne” Kazimierza Chłędowskiego z jednej, a z drugiej strony typowy sposób ujęcia, popularny wśród takich pisarzy historycznych i zarazem badaczy historii i historii sztuki, jak Henry Thode (w odniesieniu do kultury renesansu, której początki sytuowano w epoce św. Franciszka z Asyżu) czy Werner Weisbach. Analizując „Ukrzyżowanie” Fra Angelica, podziwiał harmonie kolorystyczne oraz jego umiejętność oddawania uczuć ukazanych postaci („stanów duszy”), lecz zarazem wskazywał, że malarzowi zabrakło „mądrości kompozycyjnej”, na skutek czego „Postać Marji”, która „miała być ośrodkowym koncentrującym punktem dolnej kompozycji”, nie zdobyła „wartości dominującej”. Celem malarz powinno być bowiem, według Sterlinga, ułożenie stanów duchowych w „akcję stopniowo wzmagających się napięć i załamać ją na wyrazie najsilniejszym — tu na grupie Marji” (Sterling 1930: 97). Jednocześnie, wydobywając różnice natury formalnej i wyrazowej, Sterling znów nierzadko sięgał do zakorzenionych opozycji topograficzno-fizjonomicznych, oddzielając np. francuskie poczucie formy od północnej, tzn. niemieckiej skłonności do poruszonej ekspresji czy deformacji i karykatury.

Warto dodać, że bratankiem Mieczysława był jeden z wybitniejszych historyków sztuki XX wieku, Charles [Karol] Sterling, znawca martwej natury w malarstwie europejskim.

Teksty źródłowe

Sterling Mieczysław: *Walka nowych idei w malarstwie*, „Sztuki Piękne” 1925-1926, nr 10-11, s. 447-462; *Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej w Warszawie*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 3, s. 3; *Fra Angelico i jego epoka*, Kraków 1930; *Kapiści*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 51-52, s. 11; *Piotr Michałowski*, Warszawa 1932; „*Realizm socjalistyczny*” na wystawie sztuki Sowieców, „Kurier Poranny” 1933, nr 70, s. 6; *Rzeźba francuska w Warszawie. Przedziwny rytm i życie postaci z brązu*, „Kurier Poranny” 1935, nr 65, s. 3 n.; *Rzeźba włoska. Średniowiecze – Odrodzenie*, Warszawa 1938.

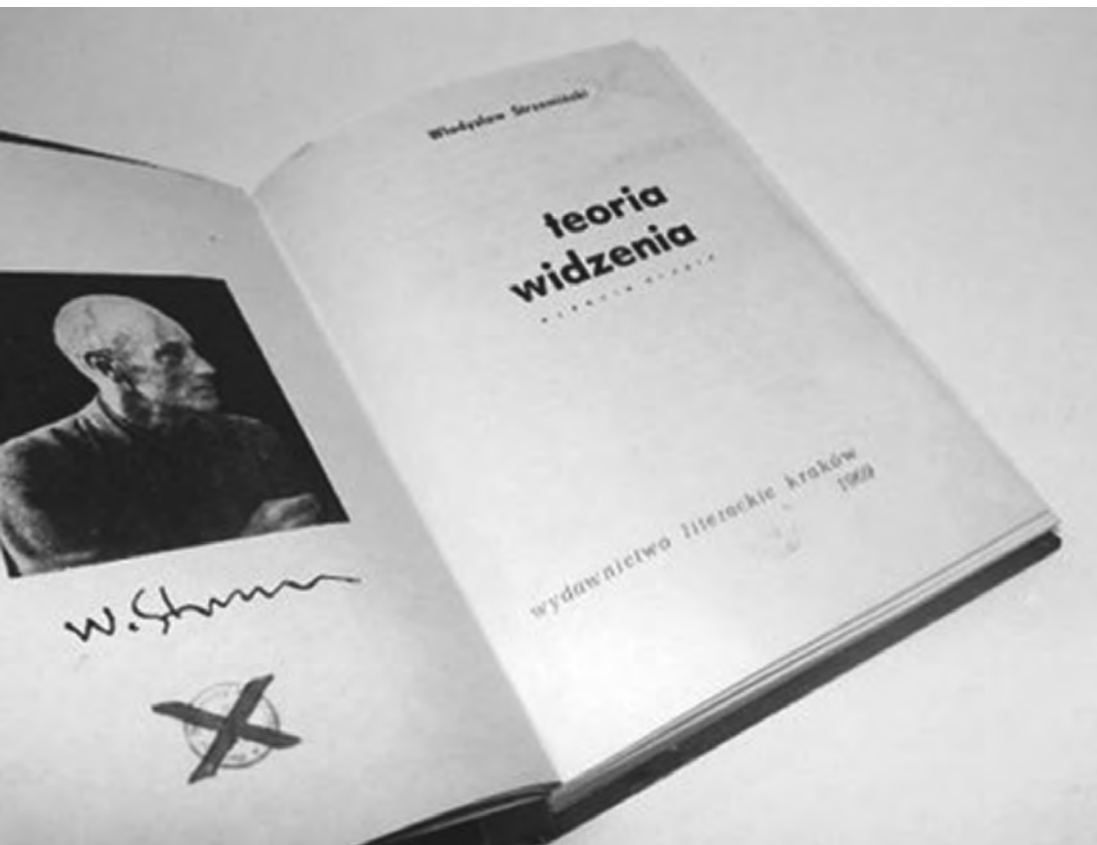
Ryszard Kasperowicz

STRZEMIŃSKI WŁADYSŁAW

Urodził się w 1893 roku w Mińsku Litewskim (obecnie Białoruś), zmarł w 1952 roku w Łodzi. Malarz i teoretyk sztuki. Pochodził z polskiej rodziny szlacheckiej. Studiował w Wojskowej Szkole Inżynierskiej im. cara Mikołaja w Petersburgu (1911-1914) i w SVOMAS – Wolnych Pracowniach Artystycznych w Moskwie (1918-1919).

Walczył w czasie I wojny światowej. W maju 1916 roku został ranny wskutek wybuchu granatu (amputowano mu prawą nogę i lewe przedramię, stracił wzrok w jednym oku). W szpitalu w Moskwie poznał Katarzynę Kobro, rzeźbiarkę, która została później jego żoną. Jesienią 1919 roku przeprowadził się do Smoleńska (tam mieszkał do chwili wyjazdu do Polski), w grudniu tego roku brał udział w zorganizowanej przez Kazimierza Malewicza wystawie w Witebsku. Włączył się wtedy w krąg działań współpracowników Malewicza (na przełomie 1919 i 1920 roku utworzyli oni grupę Krzewicieli Nowej Sztuki UNOVIS). Latem 1920 roku do Smoleńska przyjechała Katarzyna Kobro. Razem utworzyli IZO-studio GubONO – filię UNOVIS-u. W 1921 roku wzięli ślub i nielegalnie przedostali się do Polski (być może ze względu na sytuację polityczną w Rosji).

Na początku małżonkowie osiedlili się w Wilnie. W 1922 roku na łamach „Zwrotnicy” Tadeusza Peipera Strzemiński opublikował tekst *O sztuce rosyjskiej – notatki*. W 1923 roku wraz z Witoldem Kajruksztisem zorganizował Wystawę Nowej Sztuki w Wilnie. Rok później brał udział w ustanowieniu ugrupowania polskich konstruktywistów Blok. Powstało również czasopismo o tym samym tytule, w któ-



Strona tytułowa książki Władysława Strzemińskiego
Teoria widzenia, Kraków 1969

rym Strzemiński opublikował wiele swoich tekstów, m.in. artykuł *B = 2* – pierwsze sformułowanie teorii unizmu.

W 1924 roku przeprowadził się z żoną do Szczekocin, gdzie otrzymał posadę nauczyciela rysunku. W 1926 roku współpracował z Peiperem przy wydawaniu „Zwrotnicy”, pisząc recenzje i polemiki do tego czasopisma. W tym samym roku Strzemińscy przenieśli się do Brzezin koło Łodzi, zaczęli również działać w grupie Praesens. Na przełomie sierpnia i września 1927 roku zamieszkali Koluszkach (Strzemiński był tam nauczycielem rysunku). W 1928 roku wydał *Unizm w malarstwie* (Łódź), opublikował również trzy artykuły w dwutygodniku „Wiek XX”. W 1929 roku zajmował się programem nowo powstającego pisma „Europa” pod redakcją Stanisława Baczyńskiego. Pierwszy numer rozczerował Strzemińskiego, zamieszczał w nim jednak teksty dotyczące teorii i sztuki awangardowej.

Jesienią 1929 roku ukazała się książka Strzemińskiego i Kobro *Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. W tym czasie należeli do nowej grupy „a.r.”. W 1930 roku Strzemiński przygotował projekt i tekst *Komunikatu Grupy „a.r.”*. W tym samym okresie opublikował na łamach „Europy” recenzje książek Jana Tschicholda, Franza Roha, László Moholy-Nagy’a. W 1931 roku przekazał Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi tworzoną od jakiegoś czasu z jego inicjatywy Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. W tym samym roku Strzemińscy przeprowadzili się do Łodzi.

W 1932 roku został członkiem komitetu redakcyjnego „Głosu Plastyków” (był nim do 1938 roku), w 1933 roku pismo stało się oficjalnym organem Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. W 1934 roku ukazała się książka *Sztuka nowoczesna w Polsce*, której Strzemiński był jednym z autorów, a w „Gazecie Artystów” opublikował tekst będący sprzeciwem wobec postulatów sztuki narodowej. W marcu 1935 roku na łamach „Formy” prowadził dyskusję z Leonem Chwistkiem – spór między twórcą unizmu a twórcą strefizmu.

Po wojnie został zatrudniony w utworzonej w 1945 roku Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. W 1947 roku w „Przeglądzie Artystycznym” i „Odrodzeniu” ukazały się teksty Strzemińskiego napisane na podstawie prowadzonych przez niego wykładów z historii sztuki. W 1950 roku, ze względu na brak jego udziału we

wprowadzaniu w Polsce programu realizmu socjalistycznego, został zwolniony z uczelni. Ciągłe spotykał się jednak ze studentami, którzy na maszynie przepisywali jego *Teorię widzenia* (ukazała się drukiem w 1958 roku w Wydawnictwie Literackim). Od października 1951 roku, chory na gruźlicę, przebywał w szpitalu.

Teksty źródłowe

Strzeмиński Władysław: *Pisma*, oprac. Zofia Baranowicz, Wrocław 1975; *Teoria widzenia*, oprac. Iwona Luba, Łódź 2016; *Wybór pism estetycznych*, oprac. Grzegorz Sztabiński, Kraków 2006.

Opracowania

Powidoki życia: Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki, red. Jarosław Lubiak, Łódź 2012.

Karolina Zychowicz

SZABŁOWSKI STACH

Urodził się w 1973 roku. Historyk i krytyk sztuki, publicysta oraz kurator. Jest absolwentem Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, od 1998 roku związany z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, gdzie pracuje jako kurator. Wraz z Ewą Gorządek był organizatorem jednej z najważniejszych wystaw artystycznych ostatniego dwudziestopięciolecia, definiującą pewną zmianę pokoleniową i formacyjną w polskiej sztuce – „Scena 2000”, a także wielu innych głośnych projektów organizowanych przez CSW Zamek Ujazdowski, np. „Rzeczywiście młodzi są realistami, Establishment (jako źródło cierpień)” – wspólnie z Marcinem Krasnym, „Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blokerów” – wspólnie z Ewą Gorządek. Słynie ze swej intuicji – młodzi debiutanci, których zaprasza na wystawy, niejednokrotnie robią spektakularne kariery artystyczne. Pracował także jako dydaktyk – wykładał w Collegium Civitas w latach 2009-2011, oraz jako juror wielu konkursów, m.in Nagrody Gepperta (2009), Henkel Art Award (2008-2010, 2013), konkursu „Spojrzenia” (2008), konkursu na wystawę w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji (2011), oraz jako ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (2009-2014).

Pracę kuratora i lowcy talentów z powodzeniem łączy z uprawianiem krytyki artystycznej, i choć część środowiska widzi w tym wyraźny konflikt interesów, Szablowski ripostuje, że jest namiętnym odbiorcą sztuki, który nie umie poprzestać na oglądaniu, więc także komentuje i „organizuje”. Twierdzi, że „kurator zawsze jest krytykiem sztuki”, odwołując się do szerokiego sposobu rozumienia krytyki artystycznej.

Jako krytyk sztuki współpracuje z wieloma czasopismami – dziennikami, tygodnikami, magazynami „lifestyle’owymi”, portalami i czasopismami branżowymi, takimi jak „Gazeta Wyborcza”, „Dziennik Gazeta Prawna”, „Życie Warszawy”, „Przekrój”, „Zwierciadło”, „Dziennik”, „Fluid”, „Newsweek”, „Machina”, „Obieg”, „K-Magazine”, „Raster”, „Architektura-Murator”, „Dwutygodnik.com”, „Art-punkt” i „Art & Business”. Jest także autorem tekstów do katalogów wystaw i redaktorem zbiorowych wydawnictw o sztuce.

Teksty źródłowe

Szablowski Stach: *Sarmata kontra „Naziści”. Zniszczenie wystawy Piotra Uklańskiego „Naziści” przez Daniela Olbrychskiego*, Kongres Kultury Polskiej [online], <http://www.kongreskultury.pl/title,Kalendarium,pid,23,oid,21,cid,118.html> [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Popelita*, „Art & Business” 2001, nr 7-8; *Świeża krew*, „Dwutygodnik.com” 2014 [online], <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5040-swieza-krew.html> [dostęp: 20.12.2016 r.]; *Ciepła woda w kranie*, „Dwutygodnik.com” 2015 [online], <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6203-ciepła-woda-w-kranie.html> [dostęp: 13.01.2017 r.].

Anna Struzik

TCHOREK MARIUSZ

Urodził się w 1939 roku w Warszawie i tutaj zmarł w 2004 roku. Współtwórca Galerii Foksal, autor Teorii Miejsca, krytyk i teoretyk sztuki. Zainteresowania sztuką wyniósł z domu. Dzięki ojcu, Karolowi Tchorkowi, który był rzeźbiarzem, za młodu poznał Henryka Stażewskiego i Marię Ewę Łunkiewicz-Rogoyską. Od 1956 roku studiował filologię angielską na Uniwersytecie Warszawskim, ale uczęszczał też na zajęcia z historii sztuki i filozofii.

Zadebiutował w 1958 roku przy okazji wystawy Ewy Jaroszyńskiej w Galerii Klubu Literatów w Warszawie, publikując tekst

pt. *O wykorzystaniu nowych możliwości materii*. Następnie podjął współpracę z lubelskim środowiskiem artystów i krytyków skupionych wokół grupy „Zamek”. Jego głośny artykuł, ogłoszony „Strukturach”, pt. *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*, miał dla grupy znaczenie tekstu programowego. Na łamach lubelskiego czasopisma opublikował też pionierskie tłumaczenie tekstu Henry’ego Moore’a *Notes on Sculpture* (1951) (*Uwagi o rzeźbie*, „Struktury” 1959, nr 7).

Na przełomie lat 50. i 60. współpracował jako krytyk ze stołeczną Galerią Krzywe Koło, sporadycznie pisząc teksty do katalogów wystaw. W tym okresie, w związku z wystawą Henryka Stażewskiego, powstał tekst *Obraz konieczny i obraz niemożliwy*. W połowie lat 60. zacieśnił współpracę z Wiesławem Borowskim i Hanną Ptaszkowską (oboje wywodzili się z kręgu lubelskiej awangardy skonsolidowanej wokół grupy „Zamek”). Wspólnie powołali do życia Galerię Foksal, która podjęła działania na rzecz prezentacji i popularyzacji najbardziej aktualnych dążeń w sztuce, związanych z koncepcjami neoawangardowymi. Zaczynem działalności galerii był wspólny manifest krytyków, zwany „Tekstem inauguracyjnym”, w którym twórcy galerii zaproponowali nowe podejście do problematyki wystawiennictwa sztuki współczesnej, kładąc nacisk nie tyle na wartość prezentacyjną dzieł sztuki podczas wystawy, co na fenomenologiczną wyjątkowość „warunków i sytuacji” wzbudzanych w wyniku zaistnienia ekspozycji sztuki.

W 1966 roku, podczas Sympozjum Naukowców i Krytyków w Puławach, Tchorek ogłosił tekst-manifest programowy Galerii Foksal, zatytułowany *Teoria Miejsca* (opublikowany w *Programie galerii Foksal PSP* w 1967 roku jako *Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*), który był teoretycznym rozwinięciem założeń metodologicznych funkcjonowania galerii. Tchorek podjął tam krytykę konwencjonalnych, utartych i – jego zdaniem – biernych sposobów prezentacji sztuki, proponując zastąpić je nowym podejściem do przestrzeni galeryjnej, rozumianej jako enklawa sztuki formowana na drodze aktywnego uczestnictwa i współkształtowania procesu prezentacji sztuki w przestrzeni galeryjnej. Podkreślał efemeryczny, unikalny i tymczasowy charakter tej przestrzeni, rozumianej nie tyle w kategoriach fizycznych, co raczej psychicznych jako odrębna

rzeczywistość doświadczenia i przeżycia sztuki. Forsując partycypacyjny sposób obcowania ze sztuką, Tchorek podkreślał egalitarny, inkluzywny i wolny charakter galerii-miejsca. Jako „model idealny” postrzegał miejsce jako obszar wymiany idei, zmiany świadomości, ujawnienia i rozbudzenia emocji, w końcu – poznania. W sensie przygotowywanych wydarzeń, w pierwszych latach działalności galeria była miejscem efemerycznych realizacji: environments, happeningów, wydarzeń muzycznych itp., a wśród ich twórców byli: Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński i Włodzimierz Borowski.

Sam Tchorek rzadko angażował się w działalność galerii. Wśród jego nielicznych aktywności znalazły się dwa teksty do wystaw Edwarda Krasińskiego (1966, 1968) i opracowanie katalogu do wystawy Edwarda Narkiewicza. W 1969 roku całkowicie wycofał się ze współpracy z galerią i wkrótce wyjechał na stałe za granicę, najpierw do Kopenhagi, Monachium i Amsterdamu, a potem do Wielkiej Brytanii. Na emigracji zawodowo zajmował się psychoterapią.

Po odejściu z Galerii Foksal i wyjeździe za granicę Tchorek utrzymywał kontakty z polskimi artystami, m.in. z Henrykiem Stażewskim oraz innymi artystami, którzy byli jego przyjaciółmi: Henrykiem Wańkiem, Edwardem Krasińskim, Andrzejem Urbanowiczem i Anką Ptaszkowską. Był współautorem tłumaczenia na język angielski sztuki Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole* (razem z Georgem Hydem). Po śmierci ojca, Karola Tchorka, w 1985 roku, opiekował się jego kolekcją. W latach dziewięćdziesiątych, na zaproszenie Jaromira Jedlińskiego, podjął współpracę z Muzeum Sztuki w Łodzi, biorąc udział w sympozjach poświęconych Władysławowi Strzemińskiemu (1993), Henrykowi Stażewskiemu (1994) oraz Marii Ewie („Mewie”) Łunkiewicz-Rogoyskiej (1995). W ostatnim okresie działalności dwukrotnie powrócił do Teorii Miejsca w retrospektywnych autokomentarzach: w 1997 roku, z inicjatywy Joanny Mytkowskiej, do książki o Tadeuszu Kantorze i Galerii Foksal oraz przygotowując wykład pt. „Miejsce narodzin, narodziny Miejsca” w 2000 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (na zaproszenie Pawła Polita).

Teksty źródłowe

Tchorek Mariusz: *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 1)*, „Struktury” 1959, nr 2; *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 2)*, „Struktury” 1959, nr 3; [z Wiesławem Borowskim, Hanną Ptaszkowską], *Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*, 1966 [online], <https://digitizing-ideas.org/pl/wpis/20541/2> [dostęp: 13.12.2016 r.].

Opracowania

Kamil Julian, *Mariusz Tchorek: człowiek – miejsce*, [online], http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/gfx/krolikarnia/userfiles/_public/seminarium_na_miejscu_kamil_julian_pl.pdf [dostęp 20.10.2016 r.]; Juskiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005; Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006.

Piotr Majewski

THE KRASNALS

Polski kolektyw artystyczny powstały w kwietniu 2008 roku, nawiązujący do tradycji polskiej kontrkultury lat 80. i dywersyjnych działań takich grup, jak Pomarańczowa Alternatywa. Członkowie grupy The Krasnals pozostają anonimowi – podczas wystąpień publicznych używają kostiumów, swoje prace i teksty podpisują pseudonimami, takimi jak „Whielki Krasnal” (założyciel oraz przywódca The Krasnals), „Krasnal Bansky” (odpowiedzialny za akcje w terenie), „Krasnal Hałabała 1” (marketing grupy i edycja bloga), „Krasnal Hałabała 2” (teksty i wystawy) oraz Malarze współpracujący, pracujący dla grupy „na umowach śmieciowych”, np. „Malarz z Chin”, „Malarz z Odessy”, „Malarz z Krupówek”.

Ich prowokacyjne działania i happeningi, prześmiewcze, karykaturalne obrazy oparte na prowokacji i publicystyka, będące reakcją na aktualną sytuację artystyczną i społeczno-polityczną, są prezentowane na prowadzonym przez artystów blogu (<http://the-krasnals.blogspot.com>). Krytycznie odnoszą się w nich do bieżących zjawisk na gruncie sztuki, dobitnie wskazując na istniejące w niej patologie. Oprócz regularnych publikacji na blogu wydają także „Art Police Gazette” – okolicznościowy periodyk w całości poświęcony ważnym wydarzeniom, w których kolektyw w danej chwili partycypuje.

The Krasnals mogą poszczycić się tym, że jeden z ich prześmiewczych obrazów – portret Piotra Uklańskiego autorstwa „Whielkiego Krasnala” – zawisł w Tate Modern w ramach wystawy Pop Life, obok prac takich artystów, jak Andy Warhol, Damien Hirst, Jeff Koons czy Takashi Murakami. Obraz pojawił się także w „Art Now! Vol. 3” wydawnictwa Taschen. Inny obraz grupy – *Untitled (Group of Monkeys with White Bananas)* z 2008, podpisany Whielki Krasnal – został wyceniony przez Christie’s na 70 000 funtów – wycena została unieważniona, kiedy słynny dom aukcyjny zorientował się, że padł ofiarą artystycznej prowokacji. W 2011 roku grupa brała udział w 54. Biennale w Wenecji, gdzie – dzięki humorystycznej akcji, polegającej na zamknięciu na kłódkę polskiego pawilonu – była przez chwilę jedyną reprezentacją Polski. Wystąpili tam z happeningiem *Make Love Not Art*, będącym nawiązaniem do hipisowskiego sloganu „Make Love Not War”, prezentując baner głoszący: „Art is Expensive, Love is Pricelless”, dopuścili się także trawestacji logo Biennale. W Wenecji przedstawili swój własny pawilon, Królestwo Krasnali – szyderczą wersję oficjalnego pawilonu, w którym zaprezentowali dzieło *Polka Podnosząca Meteoryt z Papieża 21:37*. Udział w Biennale podsumowali filmem *La dolce vita* i obszerną relacją na blogu. W Biennale Weneckim wzięli udział także dwa lata później w specyficznym dla siebie stylu, bojkotując wydarzenie i wpisując ten fakt do swojego artystycznego CV. Grupa, często we współpracy z Pomarańczową Alternatywą, brała też udział w ważnych artystycznych przedsięwzięciach w kraju, takich jak Festiwal Malta 2011 (zaprezentowali tam pracę *Ściana Płaczu/Śmiechu*) oraz w Europejskim Kongresie Kultury, w trakcie którego zorganizowali alternatywną wersję imprezy. W 2015 roku zorganizowali także Opozycyjne Forum Sztuki Współczesnej.

Grupa słynie z twórczości charytatywnej – sprzedają swoje prace na aukcjach, przeznaczając dochód na pomoc dzieciom. The Krasnals w 2009 roku byli nominowani do Paszportów Polityki, w 2011 roku otrzymali specjalną nagrodę Grand Prix Krasnoludka Pomarańczowej Alternatywy, a w 2013 roku nagrodę „Arteonu”.

Całą twórczość The Krasnals można określić w zasadzie jako rodzaj specyficznej, prześmiewczej krytyki. Obrazy i happeningi nawiązują do modnych obecnie dzieł, np. Wilhelma Sasnala czy

Mirosława Bałki, tworząc ich ironiczne trawestacje, poddając ostrej krytyce koniunkturalne działania samych artystów, którzy ulegają chwilowym trendom i modom w sztuce, zamiast stawiać na indywidualność. W towarzyszącym pracom tekstach publicystycznych – recenzjach i polemikach w postaci komentarzy, postów, manifestów i listów otwartych, regularnie publikowanych na blogu, The Krasnals uderzają pluralistycznie w cały rynek sztuki w Polsce, który niejako takie zachowania wymusza. Według grupy sukces w sztuce można obecnie odnieść tylko wtedy, gdy ma się odpowiednie znajomości, zaś sztuka promowana przez publiczne instytucje odpowiada tendencjom kreowanym przez koterie złożone z kuratorów, krytyków i dyrektorów instytucji. Sprzeciwiają się oni cenzurze i politycznej poprawności zarówno w sferze sztuki, jak i w sferze społecznej i politycznej. Występują przeciwko ograniczeniom, jakie nakłada na artystów system rozdzielania publicznych dotacji, stypendiów i grantów. Deklarują, że jako prowokatorzy kultury ujawniają panującą w niej hipokryzję i zależności. Krytykują sprowadzanie sztuki do propagandy politycznej, tworzenie z niej spektaklu i odarcie jej z autentyczności. Wolności i uzdrowienia sytuacji w świecie sztuki upatrują oni w możliwościach, jakie daje wolna twórczość w Internecie, z której chętnie korzystają w krytyce „trendów i zapędów”, „poszukiwaniu tego, co trwałe i wartościowe”, „niepoddawaniu się manii burzenia czy zwalczania jakichś tabu w imię jałowego postępu dla postępu”.

Styl The Krasnals jest jedyny w swoim rodzaju – dwuznaczny, dosadny, a niekiedy wręcz wulgarny, pełen osobistych przytyków kierowanych w stronę adwersarzy. Maniera ich wypowiedzi artystycznych nawiązuje do tradycji sztuki propagandowej i jest zarazem pastiszem krytykowanych przez kolektyw zjawisk artystycznych oraz stylów uprawiania i mówienia o sztuce – The Krasnals w swej przewrotności robią niemal dokładnie to samo, co poddają krytyce. Krytykują całość polskiego środowiska sztuki – lewicowy establishment, prawicowe kołtuństwo i kolegów po fachu z „przewlekłą chorobą kompleksu Zachodu”. Dzięki temu, że nie można ich powiązać z żadną ściśle określoną opcją, którą popierają, powodują kontrowersje i oburzenie w wielu środowiskach. Prowokują dyskusje i ob-

śmiewają absurdu polskiej sztuki, „robienie kariery na Holokauście”, „pseudointeligentki bełkot” krytyki artystycznej.

Teksty źródłowe

The Krasnals: *Piękno na barykady*, w: the-krasnals.blogspot.com [online], <http://the-krasnals.blogspot.com/search/label/media%20o%20The%20Krasnals> [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Najnowszy obraz sztuki polskiej na podstawie tekstu Łukasza Gorczycy o Arte Polo*, w: the-krasnals.blogspot.com [online], <http://the-krasnals.blogspot.com/2009/10/najnowszy-obraz-sztuki-polskiej-na.html> [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Surrealizm krytyczny*, „GÓWNOJADA – Śmiercionośna Gra planszowa dla artystów”, w: the-krasnals.blogspot.com [online], <http://the-krasnals.blogspot.com/2010/11/surrealizm-krytyczny.html> [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Cmentarz nieznanego artysty*, w: the-krasnals.blogspot.com [online], <http://the-krasnals.blogspot.com/2010/11/surrealizm-krytyczny.html> [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Kingdom of the Krasnals*, w: the-krasnals.blogspot.com [online], <https://thekrasnals.wordpress.com/> [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Manifest Rewolucje nie dla kretynów*, w: the-krasnals.blogspot.com [online], <http://tk-revolutions.blogspot.com/2009/01/rewolucje-nie-dla-kretynow.html> [dostęp: 13.12.2016 r.].

Anna Struzik

T RUSZKOWSKI JERZY (PSEUD. „MAX HEXER”)

Urodził się w 1961 roku. Muzyk, malarz, performer, twórca instalacji, fotografii, filmów wideo, krytyk i teoretyk sztuki. Ukończył studia w Instytucie Wychowania Artystycznego na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (dyplom 1986), studiował także filozofię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Już w czasie studiów nawiązał współpracę w kręgiem Galerii BWA w Lublinie, a od 1984 roku był prywatnym asystentem duetu Kwiek-Kulik. W latach 1983-1986 współpracował z kontrkulturową grupą Łódź Kaliska. Jest uznawany za jednego z twórców tzw. Kultury Zrzuty, współtwórcą efemerycznej grupy Sternenhoch i funkcjonującej wokół niej komuny artystycznej, do której należeli m.in. Zbigniew Libera, Barbara Konopka, Anna „Mirosława” Nowak i Jacek Rydecki. Do końca lat 80. wystawiał w alternatywnych galeriach, takich jak łódzki Strych czy warszawska Pracownia Dziekanka. Jest jednym z prekursorów sztuki krytycznej, politycznie zaangażowanej,

i body artu – od 1985 roku w radykalnych performance'ach dokonywał samookaleczeń, wycinając na ciele nacechowane znaczeniowo symbole gwiazd, krzyży (m.in. „Histeria filozofii”, „Wielki mistrz”, „Pożegnanie Europy”).

Jako krytyk zadebiutował jeszcze w latach 80. Był redaktorem podziemnych pism artystycznych „Tango” oraz „Halo Halo”. Po 1990 roku opublikował sześć książek o sztuce współczesnej i kilkadziesiąt artykułów w prasie fachowej, m.in. w czasopismach („Obieg”, „Exit”, „Format”, „Arteon”, „artluk”) oraz w katalogach wystaw. W latach 1992-1993 był współredaktorem pisma „Magazyn Sztuki” założonego przez Ryszarda Ziarkiewicza. Czterokrotnie był stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Teksty źródłowe

Truszkowski Jerzy, *Histeria filozofii*, Toruń 2000; *Artyści radykalni*, Bielsko-Biała 2004.

Anna Struzik

UJMA-GAWLIK MAGDALENA

Urodziła się w 1967 roku. Popularyzatorka i krytyczka sztuki, kuratorka, eseistka, wykładowczyni, feministka. W 1987 roku ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie, w latach 1987-1993 studiowała historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Jest także absolwentką École de commerce w Dijon, gdzie w 1997 roku ukończyła studia w zakresie zarządzania kulturą.

W 1991 roku założyła i przez wiele lat prowadziła Galerię Teatru NN w Lublinie, będącą częścią projektu edukacyjnego Tomasza Pietrasiewicza „Pamięć – Miejsce – Obecność”, który miał na celu inicjację działań międzykulturowych, integrację środowisk twórczych oraz zachowywanie właściwej dla Lublina specyfiki pogranicza jako miejsca spotkania kultur. Ponadto galeria prezentowała różnorodne nurty sztuki współczesnej oraz wspierała młodych twórców w ramach Forum Młodych Talentów. Zorganizowała ponad 35 wystaw lub większych projektów jako kurator lub współkurator, w tym „Boys” – o obrazach męskości w sztuce (2005), „Bad News”

i „Last News” – o medialnych obrazach katastrof (2006 i 2007), „Dziennik Polki” (2008), „Przekleństwa wyobraźni” (Bunkier Sztuki, Kraków, 2010, we współpracy z Karoliną Bujnowicz), „Co pozostaje” (BWA Sokół w Nowym Sączu, 2013, współpraca: Jadwiga Sawicka), a także wiele wystaw artystów indywidualnych (m.in. Oskara Dawickiego, Łukasza Skąpskiego, Janka Simona, Elżbiety Jabłońskiej, Angeliki Markul). W latach 2003-2007 z Joanną Zielińską tworzyła nieformalny duet kuratorski Exgirls, mający na celu promowanie sztuki społecznie zaangażowanej oraz twórczości kobiet. W ramach Exgirls kuratorki zorganizowały wystawy takich artystek, jak Anna Baumgart, Marta Deskur, Barbara Konopka, Aleksandra Polisiewicz czy Julita Wójcik. Exgirls otrzymały główną nagrodę w konkursie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2006 roku za projekt wystawy „Młotkowanie”. Pracowała także w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w krakowskiej Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, gdzie wraz z Anną Smolak w 2006 roku współtworzyła głośny cykl wystaw „Transkultura”, poświęcony kwestiom imigracji i przenikania się kultur we współczesnej Europie. Podczas pracy w tej ostatniej instytucji zainaugurowała cykl spotkań pt. „Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego” – ten chwytliwy tytuł stał się także nazwą jej bloga poświęconego krytyce artystycznej (prowadzonego w latach 2007-2015), na łamach którego publikowała luźne refleksje na temat sztuki, projektów artystycznych (nie tylko z obszaru sztuk wizualnych), współczesnej kultury.

Od 2012 roku Ujma-Gawlik pracuje także jako niezależna autorka warsztatów i wykładowca, prowadząc kursy dotyczące krytyki artystycznej i szeroko pojętej kultury wizualnej, m.in. na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Wydziale Artystyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego, w ASP w Krakowie i we Wrocławiu, w katowickim Centrum Kultury i w Małopolskim Ogrodzie Sztuki w Krakowie.

Od początku lat 90. jest aktywnym krytykiem, autorką ponad 450 tekstów o sztuce publikowanych w najważniejszych polskich czasopismach kulturalnych, m.in. w „Kresach”, „Res Publice Nowej”, „Formacie”, „Obiegu” czy „Twórczości”. Była wieloletnią redaktorką działu „Sztuka” kwartalnika literackiego „Kresy” (1993-2007), prowadziła także dział „Teksty” na stronie internetowej Bunkra Sztuki.

Jest dwukrotną stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2000, 2004).

Teksty źródłowe

Ujma Magdalena: magdalena-ujma.blogspot.com [online; archiwum tekstów z lat 2007-2015]; *Metafizyczny bulgot*, „Kresy” 2002, nr 3-4 [online], http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykulu=213 [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Ani rewolucja, ani konsumpcja*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, red. Grzegorz Borkowski, Monika Branicka, Adam Mazur, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s. 48-52; *Transformacja. Kobiety tworzące w postkomunistycznej Polsce w latach 1989-2000*, w: *Artystki polskie*, red. nauk. Agata Jakubowska, Warszawa-Bielsko-Biała 2011, s. 123-133; *Poznanie i pożądanie*, „Magazyn Sztuki” [online], magazynsztuki.eu/index.php/ksiazki/239-poznanie-i-pozadanie [dostęp: 13.12.2016 r.]; *Niegrzeczna dziewczyna*, „Format” 2013, nr 66, s. 62-64; *Sztuki wizualne. Sztuka i skandal*, Warszawa 2011.

Anna Struzik

WITZ IGNACY

Urodził się w 1919 roku we Lwowie, zmarł w 1971 roku w Kazimierzu Dolnym. Malarz, rysownik, karykaturzysta i krytyk sztuki. Był wychowankiem Państwowego Instytutu Sztuki we Lwowie. Po wojnie zamieszkał w Warszawie. Jako artysta zajmował się grafiką ilustratorską i karykaturą. Uprawiał krytykę recenzencką, przede wszystkim jako stały i długoletni współpracownik „Życia Warszawy”.

Pierwsze teksty pisał już jako nastolatek, publikując je w 1934 roku w szkolnym piśmie „Żagiew” we Lwowie. Były to relacje z aktualnych wystaw, a także wywiady z Andrzejem Pronaszką, Romanem Kramsztykiem i Ludwikiem Lille. Recenzje drukował także w lwowskim piśmie lewicowym „Pokolenie”. Jako przedstawiciel lwowskiego środowiska artystycznego, tuż przed wojną podjął współpracę z Instytutem Propagandy Sztuki. Wojnę spędził w Związku Radzieckim, przeszedł front wschodni w szeregach I Armii Wojska Polskiego. Działalność publicystyczną kontynuował tuż po wojnie, pisząc artykuły m.in. dla „Kuźnicy”, „Trybuny Ludu”, „Przeglądu Artystycznego”, zwłaszcza dla „Rzeczpospolitej”, z którą współpracował od maja 1945 do końca 1948 roku. Pierwszy powojenny tekst opublikował właśnie na łamach tego pisma. Omówił



Okladka książki Ignacego Witza
Piękno - co to takiego?, Warszawa 1963

w nim pierwszą warszawską wystawę po wyzwoleniu zatytułowaną „Warszawa oskarża”, którą otwarto 3 maja 1945 roku w Muzeum Narodowym. Ostatni jego tekst drukowany w „Rzeczpospolitej” był poświęcony sztuce Teofila Ociepki.

Od 1953 roku, po kilkuletniej przerwie w pracy recenzenta na łamach prasy codziennej, Witz systematycznie publikował teksty w „Życiu Warszawy”. Odnotowywał wydarzenia głównie stołecznego życia artystycznego, pisząc recenzje i omówienia wystaw malarstwa, rzeźby i grafiki, zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych, krajowych i obcych. Pisał też eseje o artystach, prezentując ich sylwetki i twórczość w zgrabnej, niezbyt obszernej formie. Informował także o pojawieniu się nowych galerii sztuki oraz rozmaitych inicjatywach, nadających dynamikę życiu środowiska stołecznych plastyków.

Witz nie opowiadał się wprost za żadną określoną estetyką czy koncepcją sztuki. Starał się naświetlać różnorodne postawy twórcze, uwypuklał siłę artystycznych wypowiedzi, odznaczających się autentycznością i oryginalnością. Nie gustował w abstrakcji, z pewną rezerwą traktował też zrywy awangardy. Z drugiej strony – jak podkreślał Juliusz Starzyński – nie był admiratorem bezpośredniego naturalizmu, lecz cenił formuły obrazowania o znamionach ekspresjonistycznych, pobudzanych przez „twórczą wyobraźnię”.

Dorobek pracy Witza jako recenzenta został zebrany w tomie *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945-1968* i wydany po przedwczesnej śmierci autora w 1972 roku, z przedmową Juliusza Starzyńskiego. Z dzisiejszej perspektywy teksty Ignacego Witza mają wartość dokumentacyjną, są faktograficznym, niemal kronikarskim zapisem przemian sztuki pierwszego ćwierćwiecza czasów PRL-u.

Teksty źródłowe

Witz Ignacy, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945-1968*, Warszawa 1972.

Piotr Majewski



Aleksander Wojciechowski

Młode malarstwo polskie 1944-1974

Ossolineum

Okładka książki Aleksandra Wojciechowskiego
Młode malarstwo polskie 1944 – 1974, Wrocław 1983

WOJCIECHOWSKI ALEKSANDER

Urodził się w 1922 roku w Sosnowcu, zmarł w 2006 roku w Warszawie. Historyk i krytyk sztuki, wpływowy animator życia artystycznego czasów PRL-u. Studiował historię sztuki we Fryburgu w Szwajcarii i na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1950-1991 pracował w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie, przemianowanym w 1959 roku na Instytut Sztuki PAN, gdzie kierował Pracownią Badań i Dokumentacji Sztuki Współczesnej. Pod jego kierunkiem powstała trzypięciotomowa publikacja *Polskie życie artystyczne* (t. 1 – 1967, t. 2 – 1970, t. 3 – 1992), stanowiąca jedno z podstawowych źródeł do badań nad polską kulturą artystyczną XX wieku.

Jako krytyk współpracował przede wszystkim z „Przeglądem Artystycznym” – oficjalnym czasopismem poświęconym plastyce współczesnej. Od wczesnych lat 50. periodyk przechodził kolejne zmiany strukturalne, najpierw ukazując się jako dwumiesięcznik Związku Polskich Artystów Plastyków (1950-1951), następnie jako organ wspólny ZPAP i PIS (1952-1955), w 1956 roku jako czasopismo samego Instytutu, a w latach 1957-1960 jako organ Instytutu i polskiej sekcji AICA. W tym ostatnim okresie Wojciechowski był redaktorem naczelnym „Przeglądu Artystycznego”, a pismo osiągnęło rangę najważniejszego periodyku o sztuce współczesnej w Polsce. Po 1961 roku czasopismo straciło związek z Instytutem.

Początkowo Wojciechowski zajmował się sztuką użytkową, podejmując próby syntetycznego spojrzenia na powojenny okres przemian w tym obszarze twórczości. Taki charakter miały jego pierwsze artykuły opublikowane na łamach „Przeglądu Artystycznego” z 1952 roku. W tekstach pod znamienitymi tytułami: *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945-1951* (nr 2) i *Problemy wystawy architektury wewnątrz i sztuki dekoracyjnej* (nr 3) do głosu doszło spojrzenie retrospektywne, podsumowujące określony etap przemian artystycznych, dostrzegające ich procesualny charakter. Podejście to było charakterystyczne także dla późniejszych opracowań Wojciechowskiego dotyczących powojennej sztuki w Polsce. Przed objęciem redakcji „Przeglądu Artystycznego” kolejne artykuły poświęcał zagadnieniom grafiki projektowej, współpracy plastyków z przemysłem, osiągnię-

ciom plastyki monumentalnej, związkom plastyki użytkowej z architekturą, sztuce tkaniny i ceramice.

Najbardziej płodny okres działalności krytycznej Wojciechowskiego przypadł na czteroletnią kadencję redagowania „Przeglądu Artystycznego” w latach 1957-1960. Radykalnej zmianie uległ wówczas profil pisma, które zostało ukierunkowane na sztukę współczesną, nowatorską i eksperymentalną. Redakcja inspirowała wydarzenia artystyczne, wspierała młodych twórców i utrzymywała żywe kontakty z zagranicą, starając się rzetelnie i szeroko informować o tendencjach w sztuce światowej. Podjęty wysiłek nadrobienia kulturowych zaległości i promowania sztuki najnowszej zarówno w planie ogólnopolskim, jak i międzynarodowym ugruntował autorytet Wojciechowskiego jako krytyka oraz animatora i organizatora zbiorowych przeglądów sztuki, a także kampanii promocyjnych.

W tym okresie Wojciechowski zaproponował określony model krytyki artystycznej, który on sam oraz inni współpracujący z „Przeglądem Artystycznym” krytycy starali się konsekwentnie realizować. W tekście o „Przeglądzie Artystycznym”, opublikowanym we wspomnianym opracowaniu *Polskie życie artystyczne*, pisał: „Nie odpowiadał nam ani model krytyki opisowej, wyrosłej z historii sztuki początków XX wieku, porządkującej fakty artystyczne według chronologii lub według stylów, szkół czy kierunków; ani model krytyki sprawozdawczej, dziennikarsko-informacyjnej, szeroko rozpowszechnionej w Polsce w dwudziestolecie międzywojennym; ani wreszcie model krytyki propagandowo-deklaracyjnej, obowiązującej od 1949 do 1954 roku. Pragnęliśmy, by słowo «przylegało» do dzieła plastycznego, by było w pewnym stopniu jego ekwiwalentem, by barwa języka mogła dźwięczeć jak barwa obrazu. Stąd cyzelowanie każdego zdania, stąd rytmika słów starająca się oddać rytmikę form analizowanego przedmiotu, stąd harmonijna fraza literacka, aspirująca do przekazania harmonii zawartej w dziele sztuki, stąd wreszcie aluzyjność języka, towarzysząca plastyce o cechach metaforycznych” (Wojciechowski 1992: 394).

Wojciechowski przykładął wielką wagę do analizy formalnej dzieła sztuki, zwracał uwagę na kwestie warsztatowych odrębności poszczególnych artystów, z entuzjazmem i pietyzmem pisał o materii dzieła sztuki, analizował jakości barwne, fakturę i kompozycję,

wiele tekstów poświęcając zwłaszcza nowym tendencjom w malarstwie o proveniencji abstrakcyjnej. Zarazem starał się wskazywać na związki sztuki z pozaartystycznym kontekstem, dociekając metaforycznych odniesień, zakamuflowanych znaczeń i głębszego przekazu filozoficznego sztuki.

Ten specyficzny, empatyczny i dość osobisty styl pisarstwa o sztuce Wojciechowski zastosował też w tekstach podsumowujących przemiany plastyki w dłuższej perspektywie czasu, w tym także w syntetycznym opracowaniu z 1975 roku, zatytułowanym *Młode malarstwo polskie 1944-1974*.

W latach 60. i 70. oprócz aktywności krytycznej Wojciechowski rozwinął szerzej działalność organizacyjną i wystawienniczą. Wielokrotnie był komisarzem pawilonu polskiego na Biennale w Wenecji. W okresie stanu wojennego włączył się w organizację niezależnego ruchu wystawienniczego. Sztukę tego czasu jako pierwszy ujął w głosnej syntezie z 1992 roku pt. *Czas smutku, czas nadziei*. W latach 1979-1988 pełnił funkcję przewodniczącego polskiej sekcji AICA.

Teksty źródłowe

Wojciechowski Aleksander: *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Warszawa 1975; *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.

Opracowania

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005; Wojciechowski Aleksander, „Przegląd Artystyczny” w latach 1957-1960, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, t. 3, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992; Zakrzewska Krystyna, „Przegląd Artystyczny”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, t. 3, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.

Piotr Majewski

WOŹNIAKOWSKI JACEK

Urodził się w 1920 roku w Biórkowie, zmarł w 2012 roku w Warszawie. Historyk i krytyk sztuki, eseista, nauczyciel akademicki, tłumacz, znawca teorii sztuki i estetyki.

Studiował filologię polską i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Od 1948 roku pracował w „Tygodniku Powszech-



Prof. Jacek Woźniakowski w swoim mieszkaniu, Kraków, 4 marca 2006.
Fot. Mariusz Kubik, CC BY 2.5

nym”. Od 1953 roku jako wykładowca był związany z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim. W latach 1957-1959 był redaktorem naczelnym miesięcznika „Znak”, a także założycielem i redaktorem naczelnym Wydawnictwa Znak (1959-1990).

Jako krytyk sztuki publikował od 1945 roku na łamach „Dziś i Jutro” oraz „Tygodnika Powszechnego” (w pierwszym okresie pod pseudonimem „Kornik”). Początkowo były to przede wszystkim omówienia bieżących wystaw, zwłaszcza krakowskich. W 1949 roku opublikował pierwszy artykuł z obszernego cyklu tekstów na temat poziomu artystycznego sztuki sakralnej, wydawanych przez wiele kolejnych lat. W licznych artykułach na ten temat, publikowanych także w drugiej połowie lat 50. i później, opatrywanych niekiedy dowcipnymi tytułami (np. *Pochwała brzydkich kościołów*, 1957), Woźniakowski postulował podniesienie jakości sztuki i architektury sakralnej, oczyszczenie jej z eklektyzmu, stworzenie nowego repertuaru form opartych na sztuce ludowej i nowoczesnej. W połowie lat 50., po załamaniu się realizmu socjalistycznego, na łamach „Przeglądu Artystycznego” jako jeden z pierwszych publikował artykuły na temat sztuki zachodnioeuropejskiej, przybliżając jej współczesne dążenia. W 1956 roku na łamach francuskiego czasopisma „Prisme des Arts” opublikował pierwszy artykuł o odwilżowych przemianach w najnowszej plastyce i o polityce liberalizacji kultury w Polsce.

W połowie lat 50., jako wykładowca historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, skupił wokół siebie grono studentów zainteresowanych sztuką nowoczesną, z której w 1957 roku wyłoniła się grupa „Zamek”. Był jej mentorem i z entuzjazmem pisał o poszukiwaniach artystycznych jej członków. Pod koniec lat 50. zabierał głos na temat aktualnych wystaw sztuki nowoczesnej, m.in. pisał o III Wystawie Sztuki Nowoczesnej, o wystawie ruchu „Phases”, o ekspozycji rzeźby Henry’ego Moore’a, a także o wybranych artystach polskich (m.in. Jerzym Wolffie, Jerzym Nowosielskim). W 1959 roku zainicjował też, kontynuowane w latach następnych, systematyczne publikowanie na łamach „Tygodnika Powszechnego” recenzji filmowych. Od lat 60., obok komentowania wybranych wydarzeń artystycznych, wypowiadał się w eseistycznej formie, podejmując erudycyjne rozważania dotyczące zwłaszcza historii myśli o sztuce.

Wiele uwagi poświęcał też zagadnieniom kultury chrześcijańskiej oraz myśli politycznej.

Obfity i wielokierunkowy dorobek pisarski Jacka Woźniakowskiego był zbierany i wydawany w formie publikacji książkowych, w których autor rozwijał i uszczegóławiał rozważania o sztuce i kulturze, zwłaszcza widziane w perspektywie ich związków z chrześcijaństwem. Jego liczne książki, m.in. *Co się dzieje ze sztuką?* (1974), *Góry niewzruszone* (1974, 1995), *Czy artyście wolno się żenić?* (1978), *Czy kultura jest do zbawienia koniecznie potrzebna?* (1988), weszły do kanonu polskiej humanistyki.

Teksty źródłowe

Woźniakowski Jacek: *Pisma wybrane*, t. 1-6, Kraków 2011; *Zapiski kanadyjskie*, Warszawa 1973; *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974; *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa [Czytelnik] 1974, Kraków [Znak] 1995; *Tatry w poezji i sztuce polskiej. Poeci, wiersze i obrazy* (razem z Michałem Jagiełłą), Kraków 1975; *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978; *Świeccy*, Kraków 1987; *Czy kultura jest do zbawienia koniecznie potrzebna?*, Kraków 1988; *Ze wspomnień szczęściarza*, Kraków 2008.

Opracowania

Cieślińska-Lobkowicz Nawojka, *Kontemplacja i czyn. O pisarstwie Jacka Woźniakowskiego*, w: Woźniakowski Jacek, *Pisma wybrane*, t. 1, Kraków 2011, s. 5-15; *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. Nawojka Cieślińska, Piotr Rudziński, Warszawa 1990.

Piotr Majewski

ZAHORSKA STEFANIA

Urodziła się w 1890 roku w Krakowie, zmarła w 1961 roku w Londynie. Krytyczka sztuki i filmu, eseistka i powieściopisarka.

Wywodziła się z żydowskiej burżuazji (z d. Lesser). Około 1917 roku wyszła za mąż za Bohdana Zahorskiego, oficera I Brygady (małżeństwo rozpadło się po kilku latach). Przez kilkadziesiąt lat była związana z Adamem Pragierem, z którym w czasie II wojny światowej wyemigrowała do Londynu. Tam przez 20 lat uczestniczyła w organizowaniu polskiego życia emigracyjnego.

W 1907 roku zdała maturę w języku węgierskim, w gimnazjum rządowym w Budapeszcie (pomagała jej mieszkająca tam siostra).



Portret Stefanii Zahorskiej, fotografia

Następnie podjęła studia medyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, które jednak po dwóch latach przerwała. Studiowała również chemię i psychologię. W roku 1919 (w opracowaniach pojawiają się również inne daty: 1917 i 1922) obroniła rozprawę doktorską zatytułowaną *Przyczynki do dziejów pierwszych śladów stylu Odrodzenia w Polsce* (Wydział Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), dwa lata później podjęła pracę w Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie. Początkowo wykładała teorię sztuk plastycznych, od lat 30. XX wieku – również zagadnienia filmowe. Wykłady Zahorskiej przyciągały studentów także z innych uczelni. Jej warszawskie mieszkanie przy Nowowiejskiej 36 było miejscem spotkań naukowców i artystów, m.in. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Mieczysława Szczuki, Aleksandra Rafałowskiego.

Zahorska zajmowała się krytyką artystyczną, filmową i literacką. W latach 1919-1927 pisała o sztukach plastycznych. Była związana z czasopiśmem „Wiadomości Literackie” (od 1924 roku, w latach 1925-1928 – jako stały recenzent wydarzeń z zakresu plastyki, podobnie jak w „Przeglądzie Warszawskim” w latach 1924-1925), w 1930 roku współpracowała z „Miesięcznikiem Literackim”, redagowanym przez Aleksandra Wata. Wydawała również tygodnik społeczno-literacko-artystyczny „Wiek XX” (ukazywał się w okresie 2 kwietnia 1928-23 września 1928), gdzie oprócz niej krytyką artystyczną zajmowali się Mieczysław Sterling, Wacław Husarski, Juliusz Starzyński, Mieczysław Treter, Władysław Strzemiński, Ludwik Starski. Na łamach tego czasopisma Zahorska zamieściła szereg artykułów nawołujących do podniesienia kultury artystycznej w Polsce (np. *Nauczcie patrzeć!*). Pisała również powieści, zadebiutowała w 1937 roku utworem *Korzenie*. Jej książkę *Ofiara* uznano za najlepszą powieść wydaną na emigracji do roku 1955.

W latach 20. XX wieku sympatię Zahorskiej budził komunizm, z czym wiązała się również jej niechęć do tzw. sztuki narodowej (w opublikowanym w 1929 roku na łamach „Wieku XX” tekście *Sztuka żydowska* pisała, że „żaden patriotyzm jeszcze nigdy nie zrodził sztuki”). W tamtym czasie, a także w latach 30. XX wieku, odbywała podróże do Paryża, Berlina, Londynu, publikowała w polskich czasopismach recenzje z obejrzanych tam wystaw. W 1934 roku

przebywała kilka miesięcy w Związku Radzieckim, gdzie w GIK-u (Państwowym Instytucie Filmowym w Moskwie) zapoznawała się z filmem podczas wykładów i ćwiczeń Sergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Lwa Kuleszowa.

Teksty dotyczące krytyki artystycznej, powstałe w latach 20., należy uznać za najlepsze w całym dorobku krytycznym Zahorskiej. Analizowała wtedy najbardziej aktualne zagadnienia, które pochłaniały również zaprzyjaźnionych z nią artystów. Przede wszystkim interesował ją impresjonizm, ekspresjonizm i kubizm w kontekście współczesnej filozofii. Zajmowała się genezą powstawania tych kierunków (którą zawsze uważała za niezwykle tajemniczą), ich wewnętrznymi regułami oraz zgodnością z postulowanym programem. W analizowanym przez nią wielokrotnie impresjonizmie nie widziała związku z metafizyką, pragnienie dotarcia do istoty rzeczy dostrzegała natomiast w ekspresjonizmie (droga uczucia) i kubizmie (droga intelektu). Uważała, że kierunki te są tylko etapem pośrednim na drodze do nowego etapu dziejów sztuki (np. *Przegląd usiłowań, „Sztuki Piękne”* 1924/1925). Analizowała, czym różnią się polskie odmiany powyższych kierunków od ich europejskich odpowiedników (np. *O los polskiego impresjonizmu – w związku z wystawą Tow. Artystów Polskich „Sztuka” w Warszawie, „Sztuki Piękne”* 1926/1927).

Przyjaźniła się z polskimi konstruktywistami (których uważała za „lewicę”, w przeciwieństwie do „prawicy”, czyli krakowskiej „Sztuki” oraz centrum – grupy „Rytm”); w szczególności ceniła prace Henryka Stażewskiego i Władysława Strzemińskiego, jakkolwiek pisała krytycznie o założeniach tego kierunku (niepokoiło ją to, że opiera się na podstawach społecznych, nie zaś filozoficznych; w artykule *Kubizm i jego pochodne, „Południe”* 1924, twierdziła, że „specyficzne, ideowe stanowisko konstruktywizmu sprawia, że jego stosunek do przedmiotu jest bezwzględnie zracjonalizowany i forma na tem tle powstała jest prosta, sucha i w rezultacie uboga”). Mogło się to wiązać z ogólnym podejściem krytyczki do sztuki, która w swym tekście *Filozofia ekspresjonizmu* („Przegląd Warszawski” 1924) pisała, że „w sztuce wyżywa się świadomy rozum w bardzo niewielkiej tylko mierze, a wysiłek twórczy wyłania się z podświadomych przeważnie dziedzin uczucia, intuicji, a może innych jeszcze, nie dających się ściślej określić władz psychicznych”. Mimo to najbardziej intereso-

wała ją sztuka awangardowa, abstrakcyjna. Z entuzjazmem pisała o Bauhausie, Wassilym Kandinskim, Georges'u Braque'u, Pablu Picassie, Kazimierzu Malewiczu, Piecie Mondrianie.

Uważała, że sztuka polska nie wniosła żadnych nowych wartości do sztuki europejskiej. Jej teksty budziły respekt. Witkacy uważał Zahorską za najlepszego polskiego krytyka piszącego o sztuce, chociaż sama krytyczka nie ceniła jego malarstwa, uważając, że stoi ono na pograniczu impresjonizmu i ekspresjonizmu (zob. polemika: S. Zahorska, *Wystawy zbiorowe w salonie sztuki Czesława Garlińskiego: Stanisław Ignacy Witkiewicz – Tymon Niesiołowski*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45; S. I. Witkiewicz, *Et tu Zahorska Stefania contra me? (dawny porachunek)*, „Zet” 1934, nr 4). Artykuł Zahorskiej *Impresjonizm a najnowsze malarstwo francuskie* został wysoko oceniony nawet przez tak surowego teoretyka sztuki, jakim był Władysław Strzemiński. Pisał on: „Artykuł pani Zahorskiej jest napisany tak fachowo i stoi na takim poziomie kulturalnym, że w tym wypadku nie omawiać należy lub dyskutować, lecz polecić rzecz do uważnego czytania i uczenia się sposobu myślenia o rzeczach plastycznych” („Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 205).

W tym okresie Zahorska wydała również dwie książki poświęcone artystom: *Matejko* (Warszawa 1925) i *Eugeniusz Zak* (Warszawa 1927). Pisała recenzje z wystaw odbywających się w Zachęcie, Salonie Czesława Garlińskiego, „Polonii” i innych. Tę pierwszą instytucję zazwyczaj krytykowała, uważając, że nie ma określonego programu i demoralizuje publiczność. Interesowała ją również problematyka mody. Na łamach „Bluszczu” zamieściła cykle artykułów *Psychologia mody* (1928, nr 2-4) oraz *Obrazy z historii mody* (1928, nr 19, 24, 30, 32, 33).

Od roku 1928 datuje się jej zainteresowanie filmem. Na II Zjeździe Filozoficznym w Warszawie wygłosiła referat *Zagadnienia formalne filmu* (opublikowany w: „Przegląd Filozoficzny” 1928), który w literaturze przedmiotu uważany jest za początek włączenia filmu w obręb tematyki naukowej. W latach 1929-1939 zajmowała się niemal wyłącznie tą problematyką. Interesowało ją przede wszystkim kino radzieckie, o polskich produkcjach wypowiadała się w sposób niepocholebny (w całości akceptowała jedynie produkcje Franciszki i Stefana Themersonów). Do opisu filmu używała tego samego języ-

ka, jakim wcześniej mówiła o malarstwie. Nie akceptowała filmów „gwiadzderskich”.

W latach 1940-1949 pisała teksty o problematyce politycznej, moralnej i egzystencjalnej, drukowane na łamach emigracyjnych „Wiadomości Literackich” (w roku 1941 pismo to stało w opozycji zarówno do rządu polskiego, jak i angielskiego). W tamtym czasie pisywała również o filmie, jednak teksty z tego okresu nie budzą takiego uznania, jak jej przedwojenna twórczość.

Na lata 1948-1949 przypada ostatni etap działalności krytycznej Zahorskiej. Ponownie zajmowała się krytyką artystyczną, zwróciła się również w stronę krytyki literackiej.

Zahorska stała na stanowisku nierozzerwalności treści i formy. Prawdziwa sztuka miała zawsze – według niej – charakter symboliczny, możliwa była nieskończona ilość jej odczytań. Unikała kategorii piękna, gdyż uważała, że nie ma ono wartości interpretacyjnej. Również pojęcia realizmu (który był dla niej zderzeniem się systemu formalnego z rzeczywistością) i abstrakcji były dla niej niejednoznaczne i względne (zob. np. artykuł *Pro i contra*, „Wiek XX” 1928, nr 1). Według Zahorskiej sztukę tworzyły ciągi, w których dominowały elementy bądź realistyczne, bądź abstrakcyjne. Pisała o nowym realizmie, który uznawała za konsekwencję pojawienia się sztuki abstrakcyjnej. Za autorytety w kwestii teorii sztuki uważała badaczy takich, jak Theodor Lipps, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin (odwoływała się do nich od lat 20. do lat 50. XX wieku). Od Lippsa przejęła teorię „wczuwania się” w formy, linie i kształty przedmiotów jako podstawę przeżycia estetycznego, od Reigla pojęcie „woli artystycznej”. Anna Pilch dostrzega u Zahorskiej inspirację *Filozofią form symbolicznych* Ernsta Cassirera, a także piśmami Stanisława Brzozowskiego, który w każdym czynie ludzkim widział pierwiastek twórczy. Krytyczka interesowała się również teoriami Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga.

Teksty źródłowe

Zahorska Stefania: *Filozofia ekspresjonizmu*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 28, s. 48-65; *Kubizm i jego pochodne*, „Południe” 1924, z. 1, s. 31-51; *Impresjonizm a najnowsze malarstwo francuskie*, „Sztuki Piękne” 1925, R. II, s. 200-221, 254-272; *Krytyka wobec modernizmu*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 41-42; *O los polskiego impresjonizmu*, „Sztuki Piękne” 1926, R. III, s. 258-270; *Pro i contra*, „Wiek XX” 1928, nr 1, s. 4-5; *Wystawy*

zbiorowe w salonie sztuki Czesława Garlińskiego: Stanisław Ignacy Witkiewicz – Tymon Niesiołowski, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45 [polemika: Witkiewicz S.I., *Et tu Stefania Zahorska contra me? (dawny porachunek)*, „Zet” 1934, nr 4].

Opracowania

Karcz Danuta, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 1-2, s. 47-91; Pilch Anna, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, Kraków 2004; Rudziński Piotr, *Między konformizmem a awangardą. O krytyce Stefanii Zahorskiej*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1982, s. 91-101; *Szczęśliwe oczy. Wybór studiów i esejów z dziedziny filozofii, historii i krytyki sztuk plastycznych z lat 1921-1960*, oprac. Stanisław Frenkiel, Londyn 1970.

Karolina Zychowicz

ZIARKIEWICZ RYSZARD

Urodził się w 1954 roku w Gdańsku. Historyk i krytyk sztuki, kurator, założyciel, wydawca i redaktor naczelny „Magazynu Sztuki” (1993-2006). Jest jednym z inicjatorów powołania Kolekcji Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie – w latach 1989-1993 uczestniczył w jej gromadzeniu. Pracował jako kierownik wielu placówek muzealnych, m.in. Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie, Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. W 2006 roku wraz z Robertem Knuthem założył Galerię „Scena” w Koszalinie, którą od 2008 roku prowadzi samodzielnie.

Był kuratorem wielu głośniejszych wystaw, m.in. „Ekspresja lat 80.” (BWA Sopot, 1986), „Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna” (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1988), „Raj Utracony” (CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 1989), „Perseweracja Mistyczna i Róża” (Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1993).

Ziarkiewicz jest twórcą i wieloletnim redaktorem naczelnym jednego z najważniejszych polskich periodyków o sztuce współczesnej – kwartalnika „Magazyn Sztuki”, który ukazywał się w latach 1993-2006 w formie drukowanej i internetowej (łącznie wydano 34 numery); niektóre tomy miały objętość ponad 400 stron druku. Czasopismo specjalizowało się w artykułach poświęconych nowym mediom, sztuce wideo, instalacji, happeningowi i wydarzeniom typu performance, wszystkie teksty były opatrzone ilustracjami i wersją

w języku angielskim, a kolejne numery miały formułę problemową, niejednokrotnie tematy podejmowano po raz pierwszy, jak choćby cyberart czy postmodernocyberpunk („Magazyn Sztuki” 1998, nr 17). To właśnie na łamach „Magazynu Sztuki” pod redakcją Ziarkiewicza w sposób rzetelny prezentowano twórczość artystów sztuki krytycznej lat 90., takich jak Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Robert Rumas, Alicja Żebrowska, Artur Żmijewski, tu wprowadzono dyskurs feministyczny, przedrukowywano teksty o kluczowym znaczeniu dla współczesnej myśli o sztuce (eseje Hala Fostera, przekłady i wywiady z wybitnymi postaciami współczesnej humanistyki – Jeanem Baudrillardem, Zygmunt Baumanem, Julią Kristevą, Jeanem-Françoisem Lyotardem czy Slavojem Žižkiem). W latach 2012-2015 „Magazyn Sztuki” w nowej odsłonie był wydawany pod auspicjami Akademii Sztuki w Szczecinie. Ziarkiewicz opublikował na łamach prowadzonego przez siebie magazynu kilkadziesiąt tekstów krytycznych i recenzji.

Ryszard Ziarkiewicz jest laureatem Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za 1995 rok.

Teksty źródłowe

Ziarkiewicz Ryszard: [rozmowa z Zofią Kulik], *Bądź tylko posłusznym, psychofizycznym instrumentem*, „Magazyn Sztuki” 1993, nr 1, s. 12-21; *Sztuka musi przestać być sztuką, aby ponownie stać się sztuką*, „Magazyn Sztuki” 2006 [online], www.magazynsztuki.pl [dostęp: 24.II.2016 r.]; [red.], *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Koszalin 2008.

Anna Struzik

ZMYŚLONY IWO

Urodził się w 1979 roku. Filozof, krytyk sztuki i publicysta. Studiował filozofię i historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Katolickim Uniwersytecie w Leuven, Uniwersytecie Warszawskim oraz Uniwersytecie Alberta Ludwika we Fryburgu. Tytuł naukowy doktora uzyskał na Uniwersytecie Warszawskim w 2013 roku na podstawie rozprawy *Pojęcie wiedzy niejawnej. Analiza metodologicznych i epistemologicznych poglądów Michaela Polanyiego*. Jest

wykładowcą na Uniwersytecie Otwartym UW, Viamoda Industrial UW oraz School of Form w Poznaniu (od 2020 w Warszawie). Jako autor tekstów katalogowych i kurator współpracuje z licznymi artystami, m.in. z Robertem Kuśmirowskim („Traumgutstrasse”, Salon Akademii, 2014), Igorem Omuleckim („Kosmos”, Centrum Kultury Zamek, 2014) oraz Krzysztofem M. Bednarskim („Egzorcyzmy”, BWA Opole, 2013).

Artykuły problemowe i krytyczne publikuje w czasopismach „Dwutygodnik”, „Kultura Liberalna”, „Artpunkt”, współpracuje także z TVP Kultura. Znaczną popularność przyniosły mu także polemiki toczone na łamach wydawanego od 2013 roku magazynu o sztuce „Szum”, który szybko zyskał rangę jednego z najważniejszych pism poświęconych aktualnej sztuce w Polsce.

Jest autorem wielu publikacji naukowych z zakresu epistemologii i metodologii nauk oraz dotyczących obszaru problemów współczesnej krytyki i sztuki, a także blisko stu innych tekstów poświęconych sztuce, m.in. esejów, wstępów do katalogów wystaw, wywiadów i recenzji. Teksty Zmyślonego kontynuują w dużej mierze tradycje krytyki akademickiej – są pełne odniesień do filozoficznych i naukowych teorii, uprawomocnione licznymi cytatami lub odwołaniami do myśli teoretyków sztuki i klasyków filozofii. Zmyślony ubogaca swoje teksty licznymi autocytowaniami. Jego język jest bogaty, pełen wyszukanych epitetów, zaskakujących, niekiedy wręcz poetyckich metafor i paradoksalnych stwierdzeń. Jego stosunek do artystów, jak również odbiorców, jest pełen szacunku – zarówno jednych, jak i drugich traktuje jako pełnoprawnych uczestników dyskursu o sztuce, bez pobłażliwości i poufałości charakterystycznej dla wielu przedstawicieli młodego pokolenia krytyków, choć jego teksty niekiedy są zaprawione lekką ironią. Jednakże w tych impresywnych, erudycyjnych tekstach, z szeroko zarysowanym kontekstem, z którego czytelnik może się wiele dowiedzieć, niekiedy trudno jest doszukać się jasno wyłożonych konkluzji i opinii dotyczących dzieł lub też wystaw będących przedmiotem krytyki. Autor wdaje się w emocjonalne polemiki z krytykami reprezentującymi odmienne podejście do sztuki i sposobu uprawiania krytyki artystycznej (np. debaty z Karoliną Plintą, Moniką Małkowską oraz Jakubem Banasiakiem).

Teksty źródłowe

Zmysłony Iwo: *Pojęcie krytyki artystycznej – geneza, struktura, funkcje, sposoby rozumienia*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2010, nr 2 (74), s. 287-303; *Esencjalizm vs antyesencjalizm – gdzie leży meritum sporu o definicję sztuki?*, „Kwartalnik Filozoficzny” 40 (2012), z. 2, s. 25-47; *Michaela Polanyiego program filozofii postkrytycznej – krytyka metody wątpienia*, „Przegląd Filozoficzny” 2013, nr 1 (85), s. 191-206; *Szansa na uzdrowienie polskiego świata sztuki*, „Kultura Liberalna” 2015, nr 1 [online], <http://kulturaliberalna.pl/2016/01/22/iwo-zmyslony-sasnal-komentarz-sztuka-dialog/> [dostęp: 18.05.2016 r.]; *Paradoksy krytyki*, „Obieg” 2015, nr 12 [online], <http://www.obieg.pl/teksty/37080> [dostęp: 18.05.2016 r.]; *Mity rynku sztuki*, „Wyborcza.pl” 2013, nr 1 [online], http://wyborcza.pl/1,75475,16761101,Polemika_o_artystach_Mity_rynkusztuki.html [dostęp: 16.02.2017 r.]; *Krytyka jako filozofia*, „Szum” 2013, nr 2 [online], <https://magazynszum.pl/krytyka/krytyka-jako-filozofia> [dostęp: 16.01.2017 r.]; *Więcej niż tysiąc słów* [Andrzej Tobis, „A-Z”, Stanisław Dróżdż, „Pojęciokształty”], „Dwutygodnik” 2015, nr 9 [online], <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6113-wiecej-niz-tysiac-slow.html> [dostęp: 14.01.2017 r.]; *Światłoczułe pułapki* [Kuba Dąbrowski, Witek Orski, Franciszek Buchner, 2014], „Dwutygodnik” 2014, nr 3 [online], <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5104-swiatloczule-pulapki.html> [dostęp: 13.01.2017 r.]; *Gdzieś gnije* [Aneta Grzeszykowska, „Selfie”, Raster Gallery, 2014], „Dwutygodnik” 2014, nr 11 [online], <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5556-gdzie-gnije.html> [dostęp: 13.01.2017 r.]; *Ziółkowski, Wittgenstein i Czysta Forma* [Jakub Julian Ziółkowski, „Imagorea”, BWA Zielona Góra, 2014], „Obieg” 2014, nr 6 [online], <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/32777> [dostęp: 13.01.2017 r.]; *Ryby bez głów* [Andrzej Wróblewski, „Patrzeć wciąż naprzód” Muzeum Narodowe w Krakowie], „Dwutygodnik” 2013, nr 1 [online], <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4193-ryby-bez-glow.html> [dostęp: 13.01.2017 r.].

Anna Struzik

ŻMIJEWSKI ARTUR

Urodził się w 1966 roku. Artysta, reżyser, publicysta, krytyk sztuki. W latach 1990-1995 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie obronił dyplom w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. Jest jednym z czołowych reprezentantów sztuki krytycznej w Polsce i autorem wielu głośnych realizacji, takich jak np. performance „Obszar wspólny, obszar własny” (1993) czy filmy *Berek* (1999), *Lekcja śpiewu 1* (2001), *80064* (2004), *Powtórzenie* (2005). Jego prace łamią społeczne tabu, podejmując kwestie cielesności, wykluczenia społecznego i interpretacji historii. W 2005 roku reprezentował Polskę na 51. Biennale Sztuki w Wenecji, we

wrześniu 2010 został wybrany kuratorem 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie.

Żmijewski jest autorem manifestu *Stosowane sztuki społeczne*, opublikowanego na łamach „Krytyki Politycznej” (2007), będącego refleksją nad istotą współczesnych działań artystycznych. Wiele tez Żmijewskiego zawartych w tym tekście, m.in. ta, że „sztuka stała się łagodną falą omywającą brzegi międzynarodowych targów”, czy też że brak jej przekazu, wywołało głębokie oburzenie środowiska artystycznego. Postulował nową formułę społecznego zaangażowania sztuki, mającą prowadzić do przywrócenia jej autonomii i efektywności, a także zerwanie z dyktaturą krytyki sztuki, która prowadzi do kreowania mód odwracających uwagę od samej istoty twórczości. Tezy postawione przez Żmijewskiego stały się przyczynkiem do dyskusji na temat miejsca i roli sztuki, patologii systemu artystycznego oraz punktem odniesienia dla wielu tekstów krytycznych i realizacji artystycznych.

Wspólnie z Moniką Zielińską i Katarzyną Kozyrą wydawał fanzin „Czereja” (1993-1997), w którym publikował swoje pierwsze teksty krytyczne. Pisał też na łamach „Krytyki Politycznej”, „Obiegu”, „Tygodnika Powszechnego” i „Kwartalnika Filmowego”. Następnie został redaktorem artystycznym pisma „Krytyka Polityczna”. Wydał zbiór wywiadów *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* (2007), sam jest bohaterem wydanego przez „Krytykę Polityczną” *Przewodnika* (2011). W 2010 roku otrzymał prestiżową Ordway Prize, przyznawaną przez Creative Link for the Arts i New Museum w Nowym Jorku, natomiast w 2013 roku został laureatem Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Współpracuje z Fundacją Galerii Foksal.

Teksty źródłowe

Żmijewski Artur: *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12, s. 21; *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Kraków 2006.

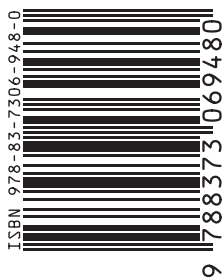
Opracowania

Żmijewski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Maria Konarzewska, Warszawa 2011.

Anna Struzik

Dwutomowy SŁOWNIK POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ XX I XXI WIEKU jest całościowym spojrzeniem na życie artystyczne ostatnich stu lat. Publikacja ma na celu prezentację rozmaitych strategii pisarstwa o sztuce, oferując syntetyczną interpretację postaw krytyków oraz rozległego spectrum pojęć używanych w dyskursie krytycznym.

Niniejszy Słownik biograficzny polskich krytyków sztuki jest próbą ukazania w typowy sposób biografii ludzi, którzy tworzyli obraz refleksji nad sztuką w Polsce dwóch ostatnich stuleci, wyrasta także z przekonania, że „życie pojęć” musi posiadać swoją podstawę w życiu konkretnych ludzi. Jeśli to zadanie zostało zrealizowane dzięki zebranim tu mikrohistoriom, to fraza o związku sztuki i życia przestanie funkcjonować jako wytarty komunał.



ISBN 978-83-7306-948-0



TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II