



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

TOM II

SŁOWNIK POJĘĆ

REDAKCJA

RYSZARD KASPEROWICZ
MARCIN LACHOWSKI
PIOTR MAJEWSKI

TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL





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

TOM II

SŁOWNIK POJĘĆ

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 II

SŁOWNIK POJĘĆ

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

Spis treści

Wstęp 5.

Abjekt 23. ■ AICA 29. ■ Ambalaż 35. ■ Arsenal 40. ■ Artystyczny reportaż 43. ■ Asamblaż 47.

Barwa 54. ■ Ciało 61. ■ „Czysta forma” (Chwistek/Witkacy) 64.

Deformacja 70. ■ Dokumentacja 74. ■ Dokumentalność (fotografia) 77.
■ Drugi obieg 83.

Environment 87.

Figuracja 91. ■ Formalizm 94. ■ Forma przestrzenna 98. ■ Fotografi-
ka 101. ■ Fotomontaż 103.

Galerie 105.

Happening 111.

Iluzja-realność 115. ■ Intermedia 120.

Kamp 127. ■ Kicz 130. ■ Kolaż 135. ■ Konceptualizm 143. ■ Konstrukcja
(w plastyce) 151.

Malarstwo materii 154. ■ Metafora plastyczna, metaforyczne malarstwo
166. ■ Montaż 171. ■ Muzeum krytyczne 174.

Performance 177. ■ Piktorializm (fotografia) 183. ■ „Powrót do porząd-
ku” – (art déco oraz wystawa paryska 1925) 188. ■ Przedmiot 194.
■ Przestrzenność 198.

Realizm (malarstwo realistyczne – lata 40.) 202.

Socrealizm (dyskusje towarzyszące ogólnopolskim wystawom pla-
styki) 208. ■ Stylizacja (formiści, grupa Rytm) 212. ■ Sztuka po-
jęciowa 216. ■ Sztuka użytkowa 220.

Taszyzm 224. ■ Teoria widzenia 230.

„Znaki czasu” – lokalne kolekcje sztuki 235.

Wstęp

Krytyka artystyczna należy do najważniejszych, a zarazem najtrudniej uchwytnych obszarów refleksji nad sztuką. Choć w konwencjonalnym ujęciu początków krytyki sztuki należy zapewne szukać w XVII-wiecznych sporach, toczonych przez francuskich akademików¹, na które, niemal równoległe w czasie, nakłada się znana kontrowersja², *Querelle des Anciennes et Modernes*, źródeł krytycznego namysłu nad sztuką można się dopatrywać w dialogach Platona, w *Gorgiaszu*, *Państwie*, *Sofiście*, *Filebie* czy w *Prawach*. Oczywiście, w takim przypadku pojęcie „krytyki” staje się bardzo szerokie, zbliżając się do granic możliwości jego zastosowania. Trudno jednak zaprzeczyć, że Platońska krytyka sztuki mimetycznej, *fantastiké téchne*³, jakkolwiek ma przede wszystkim charakter filozoficzny (tj. dotyczy np. statusu obrazu, jego funkcji poznawczych, roli w kształtowaniu etycznego charakteru człowieka), określa szereg problemów i wprowadza kategorie, które na trwałe znalazły swoje miejsce w krajobrazie krytycznym. Nie ma tutaj większego znaczenia, czy Platon faktycznie odnosił się do konkretnych rozwiązań artystycznych, które miałby potępiać z punktu widzenia własnej teorii obrazu⁴ (jak np. *skiagrafiá* czy *skiamachiá*) – istotniejsze jest to, że autor *Państwa*

¹ Por. np.: Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven-London: Yale University Press 2000, s. 229-231, 239-243, z kluczową analizą pojęć „mental composition” i „mental image” jako jednym z warunków uwolnienia krytyki sztuki od wąskiej wiedzy o rzemieślniczym charakterze.

² U nas pisała o tym wnikliwie Krystyna Secomska: *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 1991.

³ O *Sofiście* zob. interpretację: Stanley Rosen, *Plato’s Sophist. The Drama of Original and Image*, New Haven-London: Yale University Press 1983, s. 147-169, 186-203.

⁴ Por. o tym np.: Jerome J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven-London: Yale University Press 1974, s. 247-254. Zob. też: Stephen Halliwell,

przedstawił pewien paradygmat myślenia krytycznego o sztuce, który po dziś dzień zachowuje swoją żywotność. Przywołanie Platona w tym miejscu ma na celu jedynie zwrócenie uwagi na fakt, iż jednym z istotnych elementów zarówno definicji krytyki artystycznej, jak i jej teorii jest potrzeba określenia granic podejścia krytycznego, a także przyjętego (*explicite* bądź *implicite*) modelu krytyki.

Do pewnego stopnia zatem krytykę artystyczną dotykają problemy analogiczne do szeroko dyskutowanej kwestii definicji sztuki. Śladem niektórych współczesnych teoretyków sztuki⁵ można podjąć próbę osłabienia albo wręcz uniknięcia sporu, i zamiast pytania: czym jest krytyka artystyczna? – postawić zagadnienie: kiedy krytyka artystyczna? W przypadku takiego rozwiązania ciężar zagadnienia przesuwa się z pytania o tożsamość krytyki na pytanie o funkcje wypowiedzi krytycznej. Nic dziwnego zresztą, że Goodman za jednego ze swoich poprzedników w kontekście idei „tworzenia światów” uznaje Ernsta Cassirera, którego „formy symboliczne” można rozumieć jako sposoby konstrukcji świata (por. także stwierdzenie Cassirera, że pojęcie „funkcji” zastępuje w nowej filozofii pojęcie „substancji”). Możliwe jednak, że takie rozwiązanie byłoby pozorne, ponieważ funkcje krytyki zależą od przyjętego modelu, a ten z kolei nie pozwala rezygnować w pytania o jej status.

Tak czy owak, zadanie uchwycenia odrębności krytyki artystycznej od innych form refleksji (i wypowiedzi) nad sztuką nie zależy wprost od definicji sztuki – bardzo trudno byłoby krytykę opisać w perspektywie wyłącznie przedmiotowej, zaś określenie czysto formalne (w sensie analogicznym np. do formalnego ujęcia różnicy między naukami w neokantowskim duchu) musiałoby, dla przykładu, rozwikłać kłopotliwy problem „wartości” czy mechanizmów oceny. Krytyka artystyczna w równym stopniu odwołuje się do estetyki, historii sztuki, teorii sztuki i filozofii sztuki, co do swoich

The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems, Princeton–Oxford: Princeton University Press 2002, rozdz. 2, 3.

⁵ Por. propozycję Nelsona Goodmana: Nelson Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. Michał Szczubiałka, Warszawa: Aletheia 1997, ss. 71-86, i krytykę odróżniania własności immanentnych dzieła od własności nieimmanentnych jako zupełnie jałowego przedsięwzięcia.

własnych, autonomicznych narzędzi⁶. *Storia della critica dell'arte*, zasłużona i nadal aktualna rozprawa Lionella Venturiego, jest pracą, w której teoria i krytyka przenikają się wzajemnie, udzielając sobie niejako ciągłego wsparcia. Heinrich Lützeler, zwracając uwagę, że angielski termin „criticism” i włoski „critica” jest znacznie szerszy od niemieckiego „Kritik”, proponował przyjęcie odmiennej perspektywy czasu jako kryterium:

Podczas gdy krytyk sztuki poszukuje namacalnej bliskości z terażniejszością – także w odniesieniu do przeszłości – historyk [sztuki] ogląda przeszłość z dystansu: w ten sposób czyni ją nieczułą na nasze życzenia i namiętności, które tak wielką rolę odgrywają w krytyce artystycznej. Poznawcza energia historyka sztuki nie kieruje się ku temu, co się stało, lecz ku życiu już zamkniętemu; nie zwraca się ku temu, co częściowo zaledwie się dokonało, ale ku temu, co od początku do końca przeszło swoją, dającą się prześledzić, drogę. To wszelako, co jawi się w oddali, może stać się widzialne jako rzeczywistość w zupełności różna od naszej, rzeczywistość, która sama w sobie kryje własne prawa⁷.

⁶ Gdy w 1906 roku w monumentalnej pracy *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, in den Grundzügen dargestellt* (Stuttgart: Ferdinand Enke) Max Dessoir oddzielił dziedzinę „sztuki” od dziedziny wąsko pojętego „piękna”, podjął tym samym próbę budowy „Allgemeine Kunstwissenschaft” poza sferą estetyki, zaś krytyka miałaby tutaj pełnić rolę przygotowawczą. Tematami „ogólnej nauki o sztuce” miałyby się stać takie tematy, jak: „Das Schaffen des Künstlers”, „Entstehung und Gliederung der Kunst”, „Tonkunst und Mimik”, „Wortkunst”, „Raumkunst und Bildkunst”, „die Funktion der Kunst”.

⁷ Heinrich Lützeler, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, Freiburg–München: Karl Alber 1975, t. 1, s. 242. Zbliżone jest stanowisko Wiesława Juszcza w programowym, bardzo ważnym tekście: Wiesław Juszcza, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji: Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. Alicja Helman i in., Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1973, s. 9-20, gdzie na s. 10 podkreśla, że krytyka artystyczna jest „równoczesna, «czasowo tożsama» z artystycznym utworem, do którego się odnosi”. Por. jednak krytyczne uwagi Janusza Sławińskiego, który wskazuje, że „dla penetracji krytycznej otwarta jest cała przestrzeń dotychczasowej tradycji sztuki” (dz. cyt., s. 123). Jak bardzo przenikliwie zauważa Sławiński: „Dla krytyka diachronia zdarzeń jest najzupełniej obojętna, ponieważ naprawdę obchodzi go synchronia wartości, w której strefę centralną tworzą wartości jego własnego czasu” (dz. cyt., s. 124). Nierzadko

Innymi słowy, krytyka sztuki i historia sztuki oddziałują na siebie także w tym znaczeniu, że sztuka współczesna może uwrażliwić historyka sztuki na nieprzeczuwane aspekty dawnej twórczości⁸ – czyż Burckhardt nie dostrzegł „świadomości efektów optycznych” u Rubensa? Czyż nie podkreślano wielokrotnie, że zachodzi przynajmniej jakaś niecodzienna paralela między praktykami Warburga, znanymi z projektu Atlasu *Mnemosyne*, a rozbiciem przedmiotu w sztuce pierwszych dekad XX wieku i technikami montażu?⁹ Czyż „rehabilitacja” sztuki późnego antyku w pracach Riegla w kontekście „widzenia dalekiego” nie miałyby stać się refleksem postulatów i działań artystycznych impresjonistów?

Nie chodzi tutaj tylko o ważny skądinąd problem postępującego rozszczepienia perspektywy i zerwania więzi między historykiem sztuki i krytykiem sztuki¹⁰ – zresztą niejedyn historyk sztuki bywał wybitnym krytykiem sztuki, by wspomnieć tutaj Roberta Longhiego, André Chastela czy u nas Mieczysława Porębskiego. Pytaniem zasadniczym staje się kwestia aktualizacji historii w pragmatyce i retoryce pisarstwa krytycznego. Pytanie to ma zresztą dwa podstawowe wymiary: „uhistorycznienia”, jeśli tak można powiedzieć, sztuki aktualnej, oraz „uwspółcześnienia” sztuki dawnej, czy, jeśli kto woli, swoistej instrumentalizacji przeszłości. Można utrzymywać, że *veritas filia temporis*, a krytykom sztuki wytykać czy to błąd „prezentyzmu”, czy to ślepotę historyczną, powstającą na skutek złudzenia

jednak krytyka artystyczna konstruuje swoją własną optykę przeszłości, której „*licentia poetica*” polega na tym, że nie musi uwzględniać kryteriów nauk historycznych.

⁸ Zob. o tym m.in.: Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press 1982.

⁹ Por. William S. Heckscher, *Die Genesis der Ikonologie* [1967], in: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, hrsg. von E. Kaemmerling, Köln: Du Mont Buchverlag 1994, s. 112-164.

¹⁰ Por. artykuł Jamesa S. Ackermanna: *Historia sztuki a problemy krytyki*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa: PWN 1976, s. 222-235. Zob. także: Werner Hofmann, *Die Augen des Argus*, w: Werner Hofmann, *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1989, s. 279-294.

bliskości opisywanego i ocenianego przedmiotu, ale konsekwentne upieranie się przy tych zarzutach prowadzi wprost do negacji krytyki, o ile tylko nie podporządkowuje się ona postulatowi historyzmu (nie mówiąc już o zarzucie „historycyzmu”). Krytyka artystyczna rozmaicie reagowała na tego rodzaju oskarżenia. W swojej skrajnej formie, wynikającej zresztą z przyjęcia pewnych przesłanek teoretycznych, krytyka dzieła sztuki powinna przyjmować postać innego dzieła sztuki – jak utrzymywali chociażby Fryderyk Schlegel czy Novalis. Z kolei Hazlitt dla przykładu twierdził, że reliefy Partenonu, sławne „Elgin Marbles”, są sztuką w pełni aktualną, odpowiadającą na wyzwania artystyczne współczesności i charakterystyczne dla niej potrzeby wyobraźni. Wszelako ta krytyczna mobilizacja przeszłości, będąca nierzadko jej ideologizacją, pociąga za sobą najczęściej osłabienie potencjału aksjologicznego współczesności – tę typową wadę „wyształcenia historycznego” w swoim czasie potępiał Fryderyk Nietzsche, domagając się w rezultacie takiej formy historii, która, na podobieństwo dzieła sztuki, stałaby się ahistoryczna i ponadhistoryczna, potęgując żywioł życia, zaś Hans Blumenberg postawił tę kwestię w formie znanego pytania o „legitymizację nowoczesności”.

Bez względu bowiem na to, gdzie będziemy upatrywać początków nowoczesności, sięgając czy to do Stendhala, czy Baudelaire’a, czy może do epoki „czasu siodła” Kosellecka, krytyka artystyczna jest na trwale związana z praktyką apologii świata nowoczesnego, której „dialektycznym” zaprzeczeniem jest równie ostra i bezkompromisowa krytyka tego świata – doskonałym przykładem, ważnym składnikiem w perspektywie przenikania się praktyki krytyki i historii sztuki – jest *Verlust der Mitte* Hansa Sedlmayra. Krytyka sztuki bowiem, stosując nawet zabieg gwałtownego zerwania, odcięcia się od tradycji, i wprowadzając radykalną aksjologię sztuki, posługuje się pojęciami, które, *per fas et nefas*, mają swoją długotrwałą historię¹¹. Innymi słowy, jednym z kluczowych zagadnień pozostaje kwestia konceptualnego słownika i aksjologicznego schematu, typowego dla konkretnego modelu krytyki artystycznej. Warto tutaj przypomnieć, że ich geneza rzuca nieco światła nie tylko na znaczenie

¹¹ W niniejszym *Słowniku* przykładem takich pojęć, co zresztą jest faktem banalnym, ale o poważnych konsekwencjach, mogą być pojęcia „formy” czy „realizmu”.

i funkcjonowanie pojęć, ale przede wszystkim na zmieniający się kontekst oceny. *Gagliardezza* Vasariego czy *sprezzatura* manierystów wyrastają wszak z ideałów dworskiej kultury i retorycznej tradycji, sięgającej roli *eironeia* w *Retoryce* Arystotelesa, „szlachetna prostota i spokojna wielkość” Winckelmannna ma rodowód teologiczno-mistyczny, „prawda natury” u Ruskina łączy się z jego naukowymi fascynacjami geologią, mineralogią czy meteorologią. Przytaczając te dobrze znane przykłady, należy podkreślić, że pojęcia krytyczne w istocie rzeczy są wiązką rozmaitych dziedzin kultury i motywacji krytyka sztuki. W zasadzie winny być narzędziem, posłusznym instrumentem myśli i wrażliwości. Bywa jednak, że stają się tylko wygodną matrycą, współkształtującą horyzont oczekiwań i ocen.

Nie oznacza to bynajmniej, że ta oczywista konstatacja musi pociągać za sobą akceptację Gadamerowskiej idei „stopienia horyzontów” czy przekonania o bezwzględnej dominacji dyskursów. Jeśliby tak faktycznie rzeczy się miały, byłibyśmy skazani albo na przymus nie kończącej się konstrukcji, kulminujący w retoryce, albo na złudzenie fenomenologii jako gwaranta bezpośredniości dostępu. Wydaje się, że krytyka artystyczna zawsze wybiera jakąś *via media*, balansując między subiektywnością wrażliwości krytyka z jednej strony, zaś obiektywizującym dystansem z drugiej, którego, wbrew obawom poststrukturalistów, dostarczają właśnie historia i język. Innymi słowy, kłopot z krytyką polega także i na tym, że jest autentyczną twórczością, nie przestając narzucać sobie dyscypliny wynikającej ze świadomości swoich celów. Synteza zdolności krytycznych to pogodzenie, parafrazując nieco słowa wielkiego krytyka czasów Anglii wiktoriańskiej, osiągnąć epoki „koncentracji” i epoki „ekspansji”. *Beatus ille*, kto, jak Goethe, skądinąd wzór dla Arnolda, łączył w sobie mistrzostwo artystyczne i subtelność krytyczną. Nie kto inny, jak sam Coleridge notował w swojej *Biographia Literaria*: „Ostatecznym celem krytyki jest bowiem ustanowienie zasad pisania, a nie sformułowanie zasad wydawania sądów na temat tego, co napisali inni – o ile w ogóle da się rozdzielić te dwie rzeczy”¹². W rzeczy samej, czyż można je rozdzielić? Ale czy wówczas nie powracamy

¹² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, przełożył, przypisami i skrowidzem opatrzył oraz przedmową poprzedził Bartosz Działoszyński, Warszawa: PWN 2019, s. 292.

ukradkiem do Platonskiej krytyki sofistów (ale też i poetów – mitemyków poniekąd), którzy właśnie krytykują, nie mając ku temu podstaw, ponieważ właściwie sprawy ważąc, sofistyka nie jest ani *téchne*, ani *epistéme*? Jakie jest ostatecznie przeznaczenie krytyki?

Pytania tego nie należy utożsamiać z mnogością ról, jakie odgrywali w historii krytycy, ani z wielością funkcji, jakie krytyka pełniła. Styl i mistrzostwo perswazji Ruskina wynikały z pozycji proroka i wieszczka, jakie sobie przypisał. Winckelmann chciał stać się dla Niemców *praeceptor Germaniae*, u nas Czapski chciał uczyć widzenia formy jako rozstrzygnięcia problemu „czysto malarskiego”. Posłuchajmy raz jeszcze Arnolda, który z rozbijającą w naszych oczach nadzieją stwierdzał, że rolą krytyka jest widzieć rzeczy takimi, jakimi są w rzeczywistości, i może to osiągnąć tylko siłą bezinteresowności: „Its business [tj. krytyki] is simply to know the best that is known and thought in the world, and by making this known to create a current of fresh and true ideas”¹³. Na pierwszy rzut oka to wymówka świetnie wykształconego, zamożnego, angielskiego dżentelmena – którym Arnold był faktycznie – ale raczej mdławy przepis na dobrego krytyka, który powinien być zaangażowany, stronniczy, polemiczny. Wszelako, gdy wsłuchać się w ton jego wypowiedzi, dostrzegamy rzecz podstawową: rolą krytyka jest kreacja przestrzeni do refleksji i przygotowanie czytelnika do chwilowego choćby pobytu w miejscu, które Walter Pater, adwersarz Arnolda, określił mianem „the House Beautiful”.

Niewątpliwie, „the House Beautiful” to budowla idealna, utkana raczej z pamięci i wyobraźni, aniżeli wzniesiona na twardym i nieprzyjaznym gruncie rzeczywistego świata sztuki. Ale też i celowo pojawia się tu pojęcie „świata sztuki” – było ono, jak wiadomo, odpowiedzią na przekształcenia w zjawiskach artystycznych tak głębokich i tak radykalnych, że pod znakiem zapytania stanęła sama sztuka, będąc odtąd nie tyle fenomenem, ile wręcz epifenomenem decyzji.

Ten decyzyonizm *sui generis*, choć obwarowany różnymi zastrzeżeniami przez George’a Dickiego, postawił także nowe zadania przed

¹³ Matthew Arnold, *The Function of Criticism at the Present Time* (1864), w: Matthew Arnold: *Culture and Anarchy' and Other Writings*, Ed. Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 37.

krytyką artystyczną – ale krytyka nie zawsze jest odbiciem przemian w sztuce, raczej jej katalizatorem. Tym samym, zwłaszcza po II wojnie światowej, można zaobserwować proces zastępowania sztuki przez krytykę i teorię. Jeśli prorocstwo Hegla, zgodnie z którym sztukę zastąpi historyczna refleksja nad sztuką, spełniło się w taki właśnie sposób, to historia zaiste jest źródłem ironii.

Niemniej jednak uświadomienie sobie oczywistego faktu nowych relacji między sztuką (jakkolwiek definiowaną) a teorią i krytyką skłania do uchwycenia paradoksu krytyki: opisując i kreując jednocześnie kontekst powstawania sztuki, wychylając się ku przyszłości (co bardzo podkreślał Heinrich Lützeler jako cechę dystynktywną krytyki *par excellence*) i ją projektując, ulega złudzeniu, które tak dawno opisał już Fryderyk Schiller – spogląda na świat sztuki zgodnie z logiką odwróconego teleskopu. Krytyka winna bowiem tworzyć światy alternatywne dla sztuki, brać udział w grze w *make-believe*, jak rzekłby Kendall Walton, a nie tylko strzec zasady legitymizacji. Innymi słowy, powstaje pytanie, czy historia krytyki artystycznej jest funkcją teorii sztuki i analogonem rozwoju twórczości?

Wbrew pozorom odpowiedź na to pytanie jest niełatwa, i nie ma na nie jednoznacznej odpowiedzi. Historia krytyki artystycznej pragnie z pewnością zachować przynajmniej pozór autonomii – ale co wtedy powinna analizować? Czy „analysis and discovery”, by po raz ostatni przywołać Matthew Arnolda, są jej celem?

Przed takim właśnie pytaniem stanęli autorzy niniejszego opracowania. Artystyczna krytyka w Polsce XX i XXI wieku jest obszarem bardzo zróżnicowanym, lecz zarazem, jeśli tak można się wyrazić, o stosunkowo niewielkiej różnicy wzniesień. Jej mapa wydaje się oczywista – i niewątpliwie trzeba ją nakreślić jako odwzorowanie zjawisk artystycznych. Tak też postąpiono w przygotowanym słowniku. Tyle tylko, że ta mapa powinna być wielowymiarowa, przestrzenna, nie płaska. Toteż wektor czasu musi przecinać się z wektorem, który można by tu nazwać „genologicznym” – znalazło się tu miejsce dla krytyki koloryzmu, jak i dla krytyki fotograficznej czy związanej z takimi gatunkami, jak happening, performance. Po drugie, rolę takiego słownika musi być prezentacja zjawisk typowych, zjawisk charakterystycznych, lecz zarazem rozstrzygających, czyli oddanie

niejako fizjonomiki czasu, przy czym nie patronuje temu założenie, iż krytyka jest ekspresją sztuki. Tak czy owak, pojawiają się tutaj hasła, których można było i należało się spodziewać: typowe zarówno z punktu widzenia sztuki aktualnie się dziejącej, ale także typowe z perspektywy samej krytyki. Ujmując rzecz inaczej, starano się wydobyć pojęcia, które ukazują, nie zawsze wprost, implikowany model krytyki. Z tego modelu (a raczej modeli, bo inny schemat służył np. krytyce koloryzmu, a odmienny krytyce socrealistycznej czy wreszcie krytyce sztuki krytycznej) należy wyprowadzić najważniejsze funkcje krytyki w Polsce, i wolno je chyba określić następująco: informacyjna, polemiczna, perswazyjna (w retorycznym tego słowa rozumieniu, jako *persuasio*, obliczone na wyrobienie przekonania) i pragmatyczna (której celem jest właściwie zarówno przebudowa sztuki, jak i przemiana odbiorcy, analogicznie do illokucyjnej funkcji w języku – w tym sensie krytyka tworzy pewną rzeczywistość, a nie tylko ją opisuje czy interpretuje).

Na uwagę zasługują jeszcze dwie przynajmniej sprawy. Po pierwsze, hasła wyszczególnione w *Słowniku* u zostały także wybrane pod kątem implikowanej aksjologii – przy czym kwestią bynajmniej nie drugorzędną była chęć ukazania owej wiązki kryteriów oceny, gdyż, jak wspomniano, nie zawsze wynikają one z jakichś założeń *stricte* artystycznych bądź estetycznych oczekiwań. Jak mawiał słusznie Stendhal, piękno jest tylko obietnicą szczęścia, i stosuje się to, *mutatis mutandis*, do mechanizmów wartościowania, pojawiających się w polskiej krytyce artystycznej. Te mechanizmy bowiem, jak się zdaje, cechowała wtórność (zarówno wobec samych zjawisk w sztuce, jak i wobec np. refleksji estetycznej i teoretycznej – zaskakujące, że w Polsce, gdzie przynajmniej od schyłku XIX wieku i triumfów psychologizującej estetyki sztuki pojawiła się cała plejada świetnych teoretyków estetyki, krytyka sztuki tak rzadko korzystała z ich osiągnięć – choć wyjątkiem jest tutaj rola teorii widzenia Strzeмиńskiego czy względna popularność kategorii Ingardena), brak ciągłości, słaba elastyczność i wreszcie coś, co zasługuje na miano „estetycznego błędu kategoryjnego” i „niestabilności predykatów”. Pod tym pierwszym określeniem kryje się tendencja do zamazywania poziomów odniesienia albo też, mówiąc inaczej, nieuwzględniania genezy pojęć krytycznych i koncepcji przyjmowanych jako coś

oczywistego. Drugie wyrażenie wskazuje na typową skłonność do praktyki arbitralnego dostosowywania pojęć do określonych zjawisk, co pociąga za sobą, rzecz jasna, rozchwianie kryteriów.

Naturalnie, nie są to fakty typowe tylko dla krytyki polskiej¹⁴. Zresztą to, co wysuwa się tutaj jako zarzut, jest przecież samym rdzeniem krytyki artystycznej, która nieustannie przesuwa znaczenia, unieważnia konteksty, tworzy nowe pola semantyczne czy sposoby używania pojęć. Krytyka artystyczna nie jest ani filozoficzną estetyką, ani konstrukcją analityczną, i precyzja stosowanych kategorii, jakkolwiek może być pożądana, powinna być raczej odbiciem wrażliwości krytycznych aniżeli przejawem językowego puryzmu czy analitycznych pretensji. W ten sposób docieramy do drugiej kwestii – mianowicie języka krytyki. Ambicją autorów niniejszego *Słownika* była także prezentacja doświadczenia krytycznego jako studium z zakresu języka krytyki albo – mówiąc mniej górnolotnie – ukazanie tego, jak zmieniał się ten język i z jakich idiomów korzystał.

Niniejszy *Słownik* nie jest jednak panoramą myśli krytycznej¹⁵. Namalowanie takiego panoramicznego obrazu wymagałoby innych

¹⁴ Można wspomnieć chociażby o „diagnozie” Jamesa Elkinsa: *On the Absence of Judgement in Art Criticism* (2004), w: *The State of Art Criticism*, red. James Elkins, Michael Newman, New York–London: Routledge 2007, s. 71-96, a także polemice Cynthii Freeland z Arthurem C. Danto: Cynthia Freeland, *Danto and Art Criticism*, „Contemporary Aesthetics” 6 (2008), s. 6.

¹⁵ W Polsce nie wydano dotychczas opracowania o charakterze antologii, które miałyby ambicje ukazania krytyki artystycznej w sposób przekrojowy; publikowano zbiory tekstów źródłowych, poświęcone poszczególnym środowiskom, kierunkom, problemom – w ostatnim czasie m.in. *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954*, t. 1-3, red. Agata Pietrasik, Piotr Słodkowski, Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca 2016. Warto też przypomnieć antologie tekstów (z zakresu również krytyki literackiej) obejmujące okres pierwszej połowy XX wieku: Wiesław Juszcak (wybór, układ, przedmowa), *Teksty o malarzach: antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1976; *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Zbigniew Jarosiński, wybór tekstów Helena Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1978; Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915-1939*, Warszawa: Neriton 2007; *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939. Antologia*, wybór, wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtońska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1973. Ze względu na te opracowania *Słownik polskiej krytyki artystycznej* kładzie nacisk na wypowiedzi krytyków, które uzyskały swoje dopełnienie, rozwinięcie

kolorów i innej perspektywy: powinna bowiem uwzględniać na przykład teksty wybitnych estetyków polskich, jak i wybitnych krytyków sztuki, którzy krytykę artystyczną traktowali jako ważny aspekt swojej twórczości pisarskiej: Herberta, Herlinga-Grudzińskiego czy Karpińskiego. Zresztą nie „namacalna bliskość teraźniejszości”, ale sztuka dawna, widziana czasami jako panaceum na degenerację nowoczesności, była ich przedmiotem zainteresowań. Co więcej, panorama myśli krytycznej powinna także, nawet w bardzo ograniczonej mierze, wskazać na możliwe paralele z krytyką innych dziedzin sztuki: muzyki i poezji, a także teatru.

Hasła wybrane w niniejszym *Słowniku* odnoszą się, rzecz jasna, nie tylko do zjawisk, lecz także do tekstów o sztuce, pochodzących od lat 20. XX wieku aż po początek naszego stulecia. W prezentacji zjawisk usiłowano zachować równowagę, ale też nie wtłaczać ich sztywno w przyjęte ramy i nie zagubić ich różnorodności oraz niejednoznaczności.

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, jaki właściwie obraz stanu sztuki i krytyki wyłania się na podstawie konceptualnej analizy – funkcjonowania, zmian i definiowania pojęć w ramach nigdy nie powstałej „Begriffsgeschichte” – pamiętając zresztą o wszystkich jej ograniczeniach i deformacjach, jakie optyce historycznej może narzucać „życie pojęć”.

Na pewno jednak można zauważyć, że obydwie dziedziny życia artystycznego oddziaływały na siebie mniej na zasadzie reakcji, przyczynowo-skutkowego związku, a bardziej opierały się na relacji wzajemnego potwierdzania własnych roszczeń. Nie sposób wątpić, że znajomość krytyki artystycznej stanowi nieodzowny warunek interpretacji i zrozumienia sztuki, której towarzyszyła. W takim wszelako ujęciu warto zauważyć, że krytyka ta stosunkowo rzadko, przed rokiem '89, poruszała wprost problematykę odbioru, kwestię recepcji (częściej na poziomie recept dla recepcji, a nie recepcji recept artystycznych). W jakiejś mierze odpowiada za ten stan rzeczy zarówno charakter omawianych zjawisk, jak również dyfuzja zadań krytyki – realizuje ona różne funkcje, ale niełatwo oprzeć się wraże-

lub krytyczny dystans w drugiej połowie XX wieku, uwzględniając zarazem szeroki wachlarz pojęć i postaw w dwóch słownikach – pojęć i biograficznym.

niu, że precyzowano je w stosunkowo odizolowanej, i wytlumionej, by tak rzec, przestrzeni. Krytyka ta nie tyle bowiem kierowała się nastawieniem czy oczekiwaniami jej odbiorców, ile raczej sama musiała je dopiero określić¹⁶. Zresztą przynajmniej od czasów Juliana Klaczki¹⁷ można bronić poglądu, że dominujące miejsce w kulturowej wyobraźni w Polsce zajmuje poezja, a nie sztuki plastyczne. Bez względu jednak na to, czy ta błyskotliwa teza wielkiego krytyka opisuje jakąś rzeczywistość, to nie brak szerszego zainteresowania sztuką determinuje model krytycznej ekspresji, lecz obecność długotrwałych, zakorzenionych tradycji namysłu nad metodami interpretacji dzieł – czy zdarzeń artystycznych. Jeśli takie tradycje są dosyć luźne, podzielone, niezbyt spójne, to nierzadko analityczna sprawność narzędzi ulega stępieniu, ponieważ odwrócony niejako zostaje porządek opisu: nie przedstawia się tego, co jest, tylko to, co być powinno. A mówiąc ściślej – jak być powinno¹⁸.

Taka Hume'owska opozycja w dziedzinie krytyki nie jest ani czymś wyjątkowym, ani też nie zasługuje na jednoznaczne odrzucenie. Możliwe, że neutralny opis nie jest możliwy, zawsze kryje w sobie preteoretyczne założenia; albo też, jak kto woli, przedrozumienie jest warunkiem rozumienia. Hermeneutyczna rehabilitacja przedśądu nie powinna jednak usprawiedliwiać chwiejności her-

¹⁶ Ten problem analizował Piotr Juszkiewicz w: *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2001.

¹⁷ Por. Zofia Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny: Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa: PIW 1981.

¹⁸ Jest to właściwie nowsza wersja starego pytania, co krytyk opisuje: zjawiska sztuki, to, co w nich dostrzega, czy własne myśli i przekonania co do tego, co widzi. Rzecz jasna, granica między subiektywizmem a obiektywizmem w procesie krytycznej oceny jest płynna, ale można ją w przybliżeniu wyznaczyć. Spór, ciągnący się co najmniej od czasów uwag Kartezjusza na temat muzyki i ogrodów w liście do Mersenne'a, w XVIII- i XIX-wiecznej estetyce można interpretować jako próbę ocalenia obiektywnych podstaw sądu estetycznego. Wspomniana wyżej „allgemeine Kunstwissenschaft” Dessoira byłaby właśnie tego rodzaju przedsięwzięciem. Niemniej jednak ten sceptycyzm i duch apostazji wniknął głęboko, także do samej historii sztuki – zob. uwagi m.in. Michaela Baxandalla na temat języka historii sztuki: Michael Baxandall, *The Language of Art History*, „New Literary History” 10 (1979), nr 3, s. 453-465; a także: David Summers, *The “Visual Arts” and the Problem of Art Historical Description*, „Art Journal” 42 (1982), nr 4, s. 301-310.

meneutycznych postulatów. Toteż nie sposób zaryzykować tezy, że krytyka artystyczna w Polsce może być traktowana jako względnie wierny zarys fizjonomii sztuki. Pozostaje jednak na pewno jednym z podstawowych mechanizmów regulujących potencjał pamięci.

Polska krytyka artystyczna, przedstawiona w niniejszym *Słowniku*, stanowi, wbrew wszystkim uwagom krytycznym właśnie, nieodmiennie fascynujący przedmiot badań. Ezra Pound, którego geniuszowi twórczemu na polu poezji dorównywał zmysł krytyczny, zapisał kiedyś:

„The function of art is to free the intellect from the tyranny of the affects, [...]; the function of art is to strengthen the perceptive faculties and free them from encumbrance, such encumbrances, for instance, as set moods, set ideas, conventions; from the results of experience which is common but unnecessary, experience induced by the stupidity of the experiencer and not by the inevitable laws of nature”.

Napisane sto lat temu, w 1912 roku, słowa te nic nie straciły na aktualności, i odnoszą się nadal, *a fortiori*, do zadań krytyki.

Słownik pojęć jest integralną częścią wydawnictwa *Słownik polskiej krytyki artystycznej XX i XXI wieku*. Stanowi opracowanie terminów występujących w artykułach krytycznych ujętych szerokimi ramami chronologicznymi. Uwzględnia wypowiedzi krytyczne formułowane od pierwszych lat II Rzeczypospolitej do czasów współczesnych.

Dobór haseł został podyktowany ich nośnością, trwałością użycia bądź funkcjonalnością w opisie równoległych praktyk artystycznych. Opisywanie historii krytyki artystycznej poprzez wyeksponowane pojęcia prowadzi do refleksji nad selekcją poszczególnych terminów, metodologiczną ramą uwzględniającą określony zestaw pojęć¹⁹. W prowadzonych przed laty rozważaniach na temat krytyki

¹⁹ W szerszej perspektywie warto pamiętać, że kwestia historycznej konstytucji pojęć oraz historii pojęć stanowi jeden z głównych problemów w XX-wiecznej humanistyce i metodologii nauk historycznych. Formułowano różne stanowiska badawcze w tej kwestii, od „history of ideas” (względnie „history of concepts” – w ujęciu „unit-ideas” albo „individual concepts”) Arthura Lovejoya (założone przezeń czasopismo „The Journal of the History of Ideas” i powstałe pod wpływem jego inspiracji 7-tomowe ujęcie *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*), poprzez „Begriffsgechichte” (Joachim

literackiej Janusz Sławiński²⁰, zwracając uwagę na funkcję oceniająco-wartościującą krytyki, wymieniał szeroki zakres formuł krytycznych (eseje, rozprawy, recenzje, oświadczenia programowe artystów, manifesty, opracowania naukowe, programy ideologiczne, elementy pedagogiki społecznej, cenzura, wreszcie literackie wypowiedzi w formie cytatu, pastiszu, stylizacji), wskazując rozmaite pochodzenie i heterogeniczny obszar świadectw krytycznych. Piotr Juszkiewicz, podążając tym tropem, wskazywał na historyczną zmienność dokumentów krytycznych, zależnych od wytwarzanego i określającego granice wypowiedzi dyskursu krytycznego²¹.

Ukształtowany zespół odniesień ukazuje skomplikowany zestaw reguł wpisanych w dzieje także XX-wiecznej krytyki artystycznej, wskazując na rozliczne materiały, które zyskiwały charakter wypowiedzi krytycznych. Szeroki zakres tekstów, świadectw, dokumentów stanowi również źródło obecności terminów krytycznych, przedstawionych

Ritter i Erich Rothacker, monumentalne wydawnictwo *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, czasopismo „Archiv für Begriffsgechichte”), aż po „metaforologię” Hansa Blumenberga i semantykę historyczną Reinharta Kosellecka (tutaj także kilkutomowa, fundamentalna edycja *Geschichtliche Grundbegriffe*). Zasadnicze dylematy dotyczyły problemu stałości pojęć i zmienności znaczeń (por. rozróżnienie poziomów onomazjologii i semazjologii u Kosellecka), autonomii dziejów pojęć (z naciskiem na konstytucję pojęć w języku rozumianym jako fenomen społecznych relacji i językowy wymiar doświadczenia historycznego w ramach kategorii „horyzontu doświadczenia” i „horyzontu oczekiwania” – w przypadku Kosellecka pod wyraźnym wpływem Gadamera), wreszcie relacji między historią pojęć a historią problemów (tutaj np. dyskusja nad parami „pojęć podstawowych” Wölfflina i ich krytyka w świetle „problemów artystycznych”, które mają charakter „idei regulatywnych”, funkcjonujących w odniesieniu do dziejów sztuki w ogóle). Poświęcono tym zagadnieniom ogromną literaturę. Dobrym wprowadzeniem może być: Hans Ulrich Gumbrecht, *Dimension und Grenzen der Begriffsgechichte*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006. Por. także klasyczną rozprawę: Quentin Skinner, *Meaning and Understanding in the History of Ideas*, „History and Theory” 8 (1969), nr 1, s. 3-53. W obszarze historii estetyki i teorii sztuki zob. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, red. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs i Friedrich Wolfzettel, Stuttgart: J. B. Metzler 2010.

²⁰ Janusz Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Ossolineum 1974.

²¹ Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*, s. 14-49.

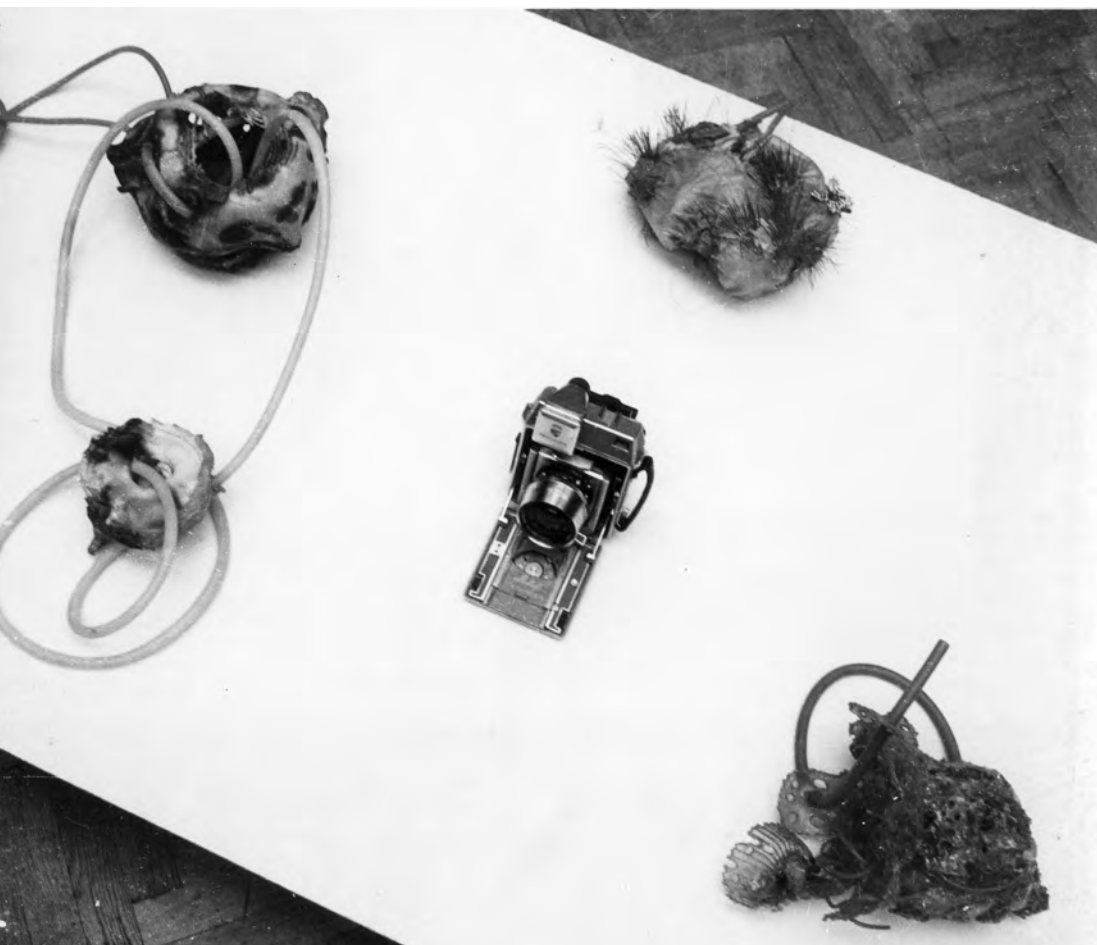
w niniejszym słowniku. Ich obecność ma złożoną, niejednorodną genezę, odnosząc się do postulatów artystycznych, akcentujących określoną estetykę (jak asamblaż czy kolor), poprzez złożone debaty dotyczące społecznych uwarunkowań twórczości artystycznej (realizm), wreszcie opisujące ramy instytucjonalne (AICA, muzeum krytyczne). Jednocześnie zaproponowane hasła ukazują funkcjonowanie pojęć w powszechnej krytyce artystycznej, badając ich zastosowanie w polskich warunkach polityczno-artystycznych. Ten proces przyswajania leksykonu krytycznego skutkowało często opóźnionym zastosowaniem terminów zależnych od przemian w sztuce. Dlatego staraliśmy się rejestrować sens użytych pojęć w kontekście praktyki opisu historycznych zjawisk artystycznych, jak również znaczenie ich popularności w kolejnych dekadach. Konstrukcja haseł wskazuje także na mobilność i zmienność znaczeń w długich przebiegach stosowania poszczególnych terminów. Takie terminy, jak „awangarda”, „nowoczesność”, „realizm”, stanowiące nadrzędną ramę dla omawianych pojęć, kształtowały recepcję zjawisk artystycznych w odmiennych czasach i odmiennych okolicznościach, zmieniając jednocześnie swój wewnętrzny sens. Zarazem przygotowane hasła odzwierciedlają zróżnicowany, niejednorodny charakter sztuki XX i XXI wieku, uwzględniając krytykę artystyczną podejmującą tradycyjne tematy artystyczne, jak również propagującą nowatorskie zjawiska w sztuce. Poszczególne hasła definiują pojęcie, opisują obszar inspiracji i zapożyczeń oraz umiejscawiają jego znaczenie w kontekście historyczno-artystycznym, zawierają także bibliografię źródłową i przedmiotową. Odnoszą się do zróżnicowanych obszarów życia artystycznego. Niekiedy przyjmują ujęcie przekrojowe, innym razem pojedyncze wydarzenia stanowi temat opracowania. Dlatego hasła nie są traktowane według sztywnego schematu, którego zastosowanie deformowałoby historię i pragmatykę używania pojęć, ukazując zróżnicowany zasięg i sposób oddziaływania poszczególnych terminów krytycznych.

Słownik zatem, uwzględniając szeroki zakres stosowanych pojęć, stara się także uczytelniać dynamikę ich zastosowania, rekonstruując rangę, znaczenie i decydującą rolę krytyki artystycznej w nowoczesnym i współczesnym życiu artystycznym.

ABJECT

Autorką pojęcia *abject* jest Julia Kristeva, autorka eseju *Potęga obrzydzenia, esej o wstręcie* (Kristeva 2007). Odrzucenie lub wstręt, czyli *abject*, określa według Kristevy najbardziej odrażającą stronę cielesności, wszystko, co przypomina o biologiczności, ale też o śmiertelności, i co właśnie dlatego jest odrzucane (*abjection*). *Abject* jest zawsze obecne na marginesie świadomości „[...] tylko odsunięte w otchłań, od której podmiot odwraca się w nieustannym z nim zmaganiu. Podmiot zawsze stoi nad otchłanią narodzin i śmierci, początku i końca, zbawienia i potępienia, *abject* zaś łączy go z tym wszystkim, czego *ratio* nie pojmuje i czego się wystrzeża, czyli z rozpadem, przypadkowością i śmiercią; *abject* zaciera więc jasne granice między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalany” (Bakke 2000: 26).

W odniesieniu do świata sztuki *abject* określa nurt artystycznej fascynacji najbardziej odpychającymi aspektami cielesności, wszystkim tym, co brudne, skalane i upadające, dlatego określony bywa „sztuką wyparć i nieczystości”. Niemniej *abject* nie powinien być utożsamiany, choć niełatwo tutaj wyznaczyć granice, z „brzydota”, stanowiącą przedmiot analiz teoretyków sztuki i estetyki przynajmniej od czasów *Poetyki* i *Retoryki* Arystotelesa. *Abject art* pojawił się z grubsza wtedy, gdy artyści wyeksploatowali potencje, kryjące się w tradycyjnych mediach artystycznych, takich jak malarstwo, grafika czy rzeźba i, poszukując nowych możliwości twórczych, zwrócili się w kierunku sztuki przetwarzającej obiekty gotowe (*ready mades*) oraz sztuki konceptualnej, w której tworzywem jest nie materia, ale idea. W ciągu ostatniego półwiecza odkryli oni nowy, fascynujący sposób, odwieczne tworzywo, jakim jest ciało ludzkie, zarówno to ciało, które inni udostępniają artystom, jak również i ich własne ciała, oraz wszelkie związane z cielesnością sfery – zmysłów, erotyki i odczuwania bólu (→ **Ciało, Happening, Performance**). Twórcy coraz odważniej i chętniej eksponują i eksplorują ciała: nie tylko je przedstawiają, lecz także obserwują, analizują, odtwarzają, naśladują, przekształcają, upadają, dręczą i ranią. Ciało łatwo poddaje się tym niejednokrotnie ekstremalnym procesom, ujawniając przy tym swój transgresyjny potencjał – obnażone i zdeprecjonowane,



Włodzimierz Borowski, *Artony*, I Pokaz Synkretyczny, BWA w Lublinie, 1966.
Fot. Archiwum Danuty Ziemskiej

zaczyna wyrażać coś zupełnie innego niż w minionych epokach. Jego aspekty estetyczne i symboliczne, dotychczas eksplorowane w sztuce, stały się niemodne i nieaktualne; poprzez ciało artyści zaczęli manifestować coraz bardziej radykalne postawy społeczne, kulturowe, polityczne, uznano, że jest ono doskonałym narzędziem emancypacji i prowokacji. Twórcy *object art* odsłaniają to wszystko, co w nas najbardziej pierwotne, istniejące jeszcze przed porządkiem symbolicznym, a co Hal Foster nazywa Realnym (Foster 2012: 170). Najbardziej radykalny wymiar tego nurtu sięga korzeniami sztuki akcjonistów wiedeńskich, zafascynowanych przemocą i profanacją wobec ciała. Do niej nawiązuje balansująca na granicy dobrego smaku, obyczajaju, a nawet etyki współczesna praktyka body artu: zdjęcia i preparaty z prosektorium Grzegorza Klamana, fekalia Andresa Serrano, eksperymenty z modyfikacją własnego ciała – na przykład transmitowane na żywo operacje plastyczne Orlan, formy wyrzeźbione strumieniem moczu w dziełach Helen Chadwick, krew menstruacyjna fotografowana przez Judy Chicago, endoskopie Mony Hatoum, głośny akt seksualny z krucyfiksem Jacka Markiewicza w Muzeum Narodowym w Warszawie. Twórcy, którzy zwracają się w stronę *object*, mogą szybko zyskać zainteresowanie i rozpoznawalność, ale za swoją bezkompromisowość i brawurę płacą, zmagając się z oskarżeniami, że poprzez ten spotykający się z ustawicznym niezrozumieniem rodzaj sztuki realizują swoje perwersyjne, ekshibicjonistyczne potrzeby oraz poszukują taniej i prymitywnej sensacji. Sztuka z kręgu *object* i niemała część XX-wiecznego dyskursu historyczno-artystycznego gwałtownie zrywa z idealistyczną koncepcją estetyki opartej na klasycznym wzorcu greckim i dążeniu do ideału, zastępując ją antyestetyką i antysztuką, zupełnie nowym porządkiem estetycznym, celującym w zakaz, wchłaniającym wstręt, transgresję, seksualność i perwersję. Afirmacja piękna zostaje zastąpiona przez afirmację turpizmu, która jednak przekracza tradycyjne estetyczno-teoretyczne sposoby legitymizacji brzydoty. Głównym bohaterem tej nowej estetyki staje się *homo defectus* – człowiek świecki, biologiczny, nagi, nieczysty i zbrukany (Lewandowska 2013).

W Polsce *object art* przez lata funkcjonował na marginesach działalności artystycznej, dostrzegalny w twórczości np. Jerzego Beresia czy też Andrzeja Partuma. Wątki dotyczące ciała w całym jego

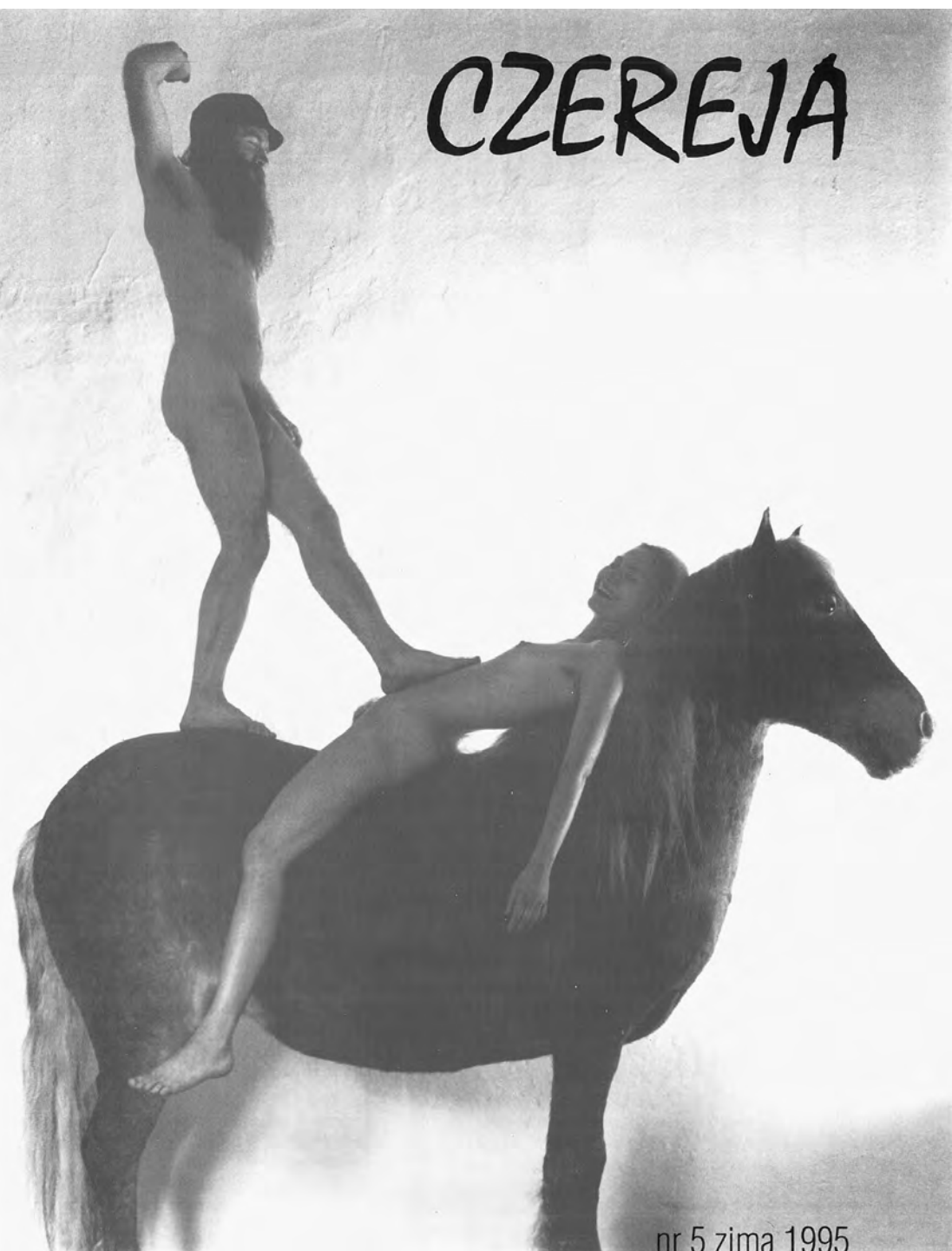
fizjologicznym spektrum świadomie i na dużą skalę zaczęły być eksplloatowane dopiero przez ze swej natury transgresyjny nurt sztuki krytycznej pod koniec lat 80. XX wieku, zaraz po tym, gdy Kristeva podjęła się jego definicji. Stało się to za sprawą takich artystów, jak Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman, Alicja Żebrowska, oraz studentów z pracowni rzeźby warszawskiej ASP, prowadzonej przez Grzegorza Kowalskiego, m.in. Artura Żmijewskiego, Pawła Althamera czy Katarzyny Kozyry. Twórcy ci ukazywali życie ciała w całym jego fizjologicznym spektrum, w takich jego aspektach, jak kalectwo, choroba, śmierć, rozkład, destrukcja, metabolizm oraz związane z nim wydaliny i wydzieliny, które w naszej kulturze są tabuizowane, uznawane za intymne, bulwersujące lub budzące obrzydzenie, i zazwyczaj ukrywane przed światem zewnętrznym. W świadomości krytyki artystycznej sztuka wstrętu na dobre zaistniała dopiero po głośnej wystawie „Antyciała”, zorganizowanej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie latem 1995 roku. Retrospektywa ta przyczyniła się do wielu polemik krytycznych toczonych w emocjonalnym tonie zarówno na łamach prasy codziennej („Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita”), jak również w specjalistycznych periodykach („Znak”, „Magazyn Sztuki”, „Obieg”, „Exit”, „Czas Kultury”), i sprawiała, że *abject art* stał się najbardziej kontrowersyjną, ale także i najbardziej rozpoznawalną częścią najgłośniejszego nurtu w sztuce polskiej po 1989 roku, zwanego sztuką krytyczną. Równie szybko zarysował się wyraźny rozłam w krytyce artystycznej na zwolenników abjektu, do których można zaliczyć wielu akademików, m.in. Izabelę Kowalczyk, Monikę Bakkę czy Piotra Piotrowskiego, czy też do jej przeciwników – starsze, opiniotwórcze grono krytyków, czy też krytyków prasy codziennej, kształtujących masowe opinie o sztuce – Dorotę Jarecką lub też Andrzeja Osękę.

Krytyka merytoryczna była uznawana, także przez samych krytyków, za pracę u podstaw w niemal pozytywistycznym znaczeniu – oprócz adwersarzy spoza środowiska, należało główne założenia sztuki krytycznej przybliżyć także jej przeciwnikom ze środowiska artystycznego. Między krytykami opowiadającymi się za sztuką krytyczną a jej oponentami nie było porozumienia – frakcje okopywały się na swych stanowiskach. Rodziły się, pokutujące do dziś, stereotypy – jeśli nie jesteś za sztuką krytyczną, jesteś konserwatystą i cen-

zorem. Zwolenników sztuki krytycznej, określanej przez środowisko oponentów jako „nowy socrealizm” (Cezary Michalczyk, „Życie” 2001, 21), oskarżano o uprawianie nie sztuki, lecz zawołowanej publicystyki. Zarzucano jej także uwikłanie w ideologię „plastycznej poprawności” (*Sztuka dzisiaj 2. Debata*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 10, s. 22), gdzie obowiązujące kanony ustalał Zamek Ujazdowski, i dyskryminację innych estetyk. Najpoważniejsze zarzuty wysuwane pod adresem sztuki krytycznej dotyczyły jednak jej nieetyczności. Do najważniejszych przejawów łamania norm można zaliczyć artystyczny ekshibicjonizm, fascynację przemocą, eskalację seksu i negowanie wartości duchowych (Skrodzki 1997: 219). Pociągnęło to za sobą rozważania dotyczące moralnych powinności sztuki i pytania o to, czy w ogóle możemy dzieło rozpatrywać w kategoriach etycznych (kontrowersje związane z *Piramidą zwierząt*, działaniami Grzegorza Klamana). Głównym dylematem krytyki artystycznej stała się ostatecznie próba nowej definicji tego, co możemy uznać za sztukę.

Wychodzący od 1990 roku „Obieg” (periodyk CSW Zamek) i nieregularnie ukazujący się „Magazyn Sztuki” pod redakcją Ryszarda Ziarkiewicza, prezentowały bieżące wydarzenia artystyczne i publikowały merytoryczną, pogłębioną krytykę. Choć oba wspomniane pisma mocno promowały sztukę krytyczną i były do niej nastawione przychylnie, jednak jej główną tubą była „Czereja” (nazywana czasem „najciekawszym artystycznym polskim pismem pornograficznym” – rodzaj fanzina wydawanego przez studentów ASP w Warszawie) pod redakcją Artura Żmijewskiego; opisywała wydarzenia w Kowalni – obrony dyplomów i relacje z plenerów, a także zamieszczała koleżeńskie recenzje prac i bogaty materiał ikonograficzny (Internetowe archiwum czasopisma, dostępne online: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1361>). Przy okazji „Czerei” należy wspomnieć o pojawieniu się takiego zjawiska, jak tekst towarzyszący – będący literacką formą komentarza, czyniącego sztukę bardziej przystępną, który, choć może uchodzić za krytykę, to nie jest nią *sensu stricte*. Oprócz tego recenzje ukazywały się regularnie w czasopismach komercyjnych, takich jak „Art & Business”, lub akademickich – jak wrocławski „Format” lub warszawska „Ikonotheka”. Warto pamiętać także o czasopismach, które

CZEREJA



nr 5 zima 1995

Okladka czasopisma „Czereja” 1995, nr 5

zajmowały się szeroko pojmowaną kulturą, a od czasu do czasu przyglądały się bliżej także działaniom na gruncie plastycznym („Kresy”, „Res Publica Nowa”, „Znak” – dyskusje dotyczące sztuki krytycznej kolejno w latach 1995, 1996 i 1997). Najbardziej żywe i poruszające środowisko polemiki toczyły się jednak poza prasą specjalistyczną i obiegiem artystycznym, na łamach popularnej prasy – recenzje zamieszczane w „Gazecie Wyborczej”, „Tygodniku Powszechnym”. Autorom publikującym w dziennikach sztuka krytyczna przysparzała wielu problemów – często wymagała samokształcenia przed dokonaniem syntezy dzieła. Specyficzną krytyczną reakcją na *abject art* i jego programowy nadmiar obrzydliwości było także pojawienie się „Rastra” z nową koncepcją „fajnej sztuki”, całkowicie odrzucającej kategorie „wstrętu” i „brzydoty”.

Opracowania

Bakke Monika, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM 2000. Foster Hal, *Powrót realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Kraków: Universitas 2012. Kowalczyk Izabela, *Sherman: wymioty*, <https://strasznaszuka.blox.pl/2006/05/Sherman-wymioty.html> [dostęp: 05.05.2018 r.]. Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007. Lewandowska Katarzyna, „Lizanie brzytwy umoczonej w miodzie, przewodnik po wystawie „Epidermic””, <https://magazynsztuki.eu/wydarzenia/epidemic-lizanie-brzytwy-umoczonej-w-miodzie> [dostęp: 05.05.2018 r.]. Skrodzki Wojciech, *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy” 29 (1997), nr 1, s. 219.

Anna Struzik

AICA

Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki (franc. L'Association internationale des critiques d'art – AICA) zostało powołane w 1950 roku pod patronatem UNESCO z siedzibą w Paryżu, po wcześniejszym, trwającym dwa lata, okresie działań przygotowawczych. Utworzeniu organizacji przyświecała idea integracji krytyków sztuki z różnych krajów świata w celu prowadzenia wymiany międzynarodowej oraz rozpowszechniania twórczości i kultury artystycznej. Wśród celów statutowych organizacji znalazły się postulaty rozwoju wielorakich odmian piśmiennictwa o sztuce i jego założen

metodologicznych, wspierania różnych form działalności organizacyjnej i wystawienniczej, inicjowania spotkań krytyki w postaci międzynarodowych konferencji i kongresów, inspirowania dyskusji na temat kierunków przemian twórczości artystycznej oraz wymiany informacji w wymiarze międzynarodowym (Rottenberg 1992: 134). Wszystkie te działania miały prowadzić do zbliżania różnych kultur i narodów poprzez sztukę.

AICA realizowała i realizuje swoje cele statutowe poprzez organizowanie Zgromadzeń Generalnych oraz międzynarodowych kongresów, przygotowywanych każdorazowo w innym kraju. Podczas tego typu spotkań są prowadzone dyskusje poświęcone określonej tematyce, wybierane są też władze organizacji na daną kadencję oraz przyjmowani są nowi członkowie. Stowarzyszenie składa się z sekcji krajowych, których liczba się zwiększa (w 1985 roku działało 49 sekcji, w 2015 roku w 62 sekcjach skupionych było około 4200 członków).

Sekcję Polską AICA powołano do życia w dniu 4 lipca 1955 roku na VII Zgromadzeniu Ogólnym w Oxfordzie. Pierwszym jej przewodniczącym został Juliusz Starzyński, który pełnił tę funkcję do śmierci w 1974 roku. Rolę wiceprzewodniczących sprawowali Stanisław Lorentz i Zdzisław Kępiński, a w pierwszym składzie władz stowarzyszenia znaleźli się też Jan Białostocki i Mieczysław Porębski. W 1975 roku jako nową przewodniczącą wybrano Władysławę Jaworską, która pełniła tę funkcję przez jedną kadencję (w 1978 roku otrzymała tytuł Honorowego Przewodniczącego AICA). Jej następcą został na krótko Andrzej Jakimowicz, a w latach 1979-1988 kierownictwo objął Aleksander Wojciechowski. Nowy etap w działalności Sekcji Polskiej AICA rozpoczął się w 2002 roku, gdy Sekcja Polska AICA została zarejestrowana jako stowarzyszenie, a jego nowym prezesem został Andrzej Szczerski. Grono członków Sekcji Polskiej AICA powiększyło się do ok. 100 osób.

Znaczącym osiągnięciem pierwszego, niezwykle aktywnego okresu działalności Sekcji Polskiej było przygotowanie w kraju Międzynarodowego Kongresu AICA. Była to sposobność do nawiązania licznych międzynarodowych kontaktów, a także do pierwszej – w tak szerokim wymiarze po II wojnie światowej – prezentacji najnowszych osiągnięć polskiej kultury artystycznej przed gronem

krytyków i historyków sztuki, kuratorów i dyrektorów prestiżowych galerii i muzeów z całego świata, którzy przyjechali do Polski. Poprzednie kongresy miały miejsce w Paryżu (1948, 1949), Amsterdamie (1951), Dublinie (1953), Istambule (1954) i w Palermo (1957). Kongres w Polsce, który był siódmym w kolejności, odbył się w dniach 6-14 września 1960 roku w Warszawie i Krakowie. Obok zasadniczych obrad, realizowanych merytorycznie w trzech sekcjach, przygotowany z wielkim rozmachem program spotkania przewidywał także zapoznanie gości z zabytkami, muzeami i specjalnie przygotowanymi wystawami sztuki nowoczesnej w obu miastach kongresu. W ramach oficjalnego programu uczestnicy odwiedzili też obóz koncentracyjny w Auschwitz oraz Zakopane. Następnie delegaci udali się do Czechosłowacji.

Temat główny Kongresu, wyrażony hasłem „Sztuka – Narody – Świat”, przewidywał szeroką dyskusję krytyki wokół międzynarodowego wymiaru sztuki nowoczesnej i wkładu środowisk narodowych w kształtowanie jej charakteru. Problematyka ta została określona podczas poprzedniego kongresu AICA w Palermo jako „stosunek pomiędzy różnymi tradycjami narodowymi a charakterem międzynarodowym sztuki nowoczesnej”. Nawiązując do tego dezyderatu, rozwiniętego podczas referatu przedstawionego przez Sekcję Polską na Zgromadzeniu Ogólnym AICA w Brukseli w 1958 roku, pod koniec grudnia 1959 roku przewodniczący Polskiej Sekcji AICA, Juliusz Starzyński, wystosował ankietę do krytyków i intelektualistów z całego świata, w której sformułował trzy zasadnicze perspektywy namysłu nad aktualnym stanem sztuki nowoczesnej. Pierwsza zachęcała do refleksji na temat jej międzynarodowego charakteru. Druga podejmowała problem wkładu poszczególnych środowisk w ogólny kształt sztuki (zarazem pytano o to, czy źródła, drogi i praktyki poszczególnych tradycji artystycznych są wystarczająco rozpoznane). Trzecie pytanie dotyczyło przemian sztuki nowoczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem procesów unifikacji i różnicowania narodowych odrębności we wspólnym pojęciu „sztuki nowoczesnej”. Pierwszych 18 odpowiedzi napłynęło jeszcze przed rozpoczęciem kongresu. Zostały one opublikowane w specjalnym podwójnym numerze „Przeglądu Artystycznego” (w latach 1957-1960 czasopismo było wspólnym organem Instytutu Sztuki PAN i sekcji polskiej AICA), wydanym

we wrześniu 1960 roku, który w całości poświęcono problematyce VII Kongresu Krytyków Sztuki. Wypowiedzi nadesłali przedstawiciele Belgii, Brazylii, Francji, Holandii, Jugosławii, Kolumbii, Niemiec i Turcji, przy czym najwięcej głosów pojawiło się z Francji (odpowiedzi sformułowali m.in. Waldemar George, Georges Pillement, Pierre Restany, Pierre Courthion, Jean-Clarence Lambert i Michel Ragon) (Bogucki 1960).

Generalnie krytycy zgadzali się co do międzynarodowego, uniwersalnego języka sztuki, zarówno w wymiarze historycznym, jak i współczesnym, a powszechne tendencje sztuki postawiono ponad narodowymi odrębnościami. Wskazywano liczne argumenty, dobrze znane z dziejów sztuki. Zjawisko rozprzestrzeniania stylów sztuki i ich adaptacji w lokalnych kontekstach omawiali zwłaszcza George i Pillement, odwołując się zarówno do czasów średniowiecza (umiędzynarodowienie stylu romańskiego i gotyku), jak i przykładów z czasów nowożytnych (włoski renesans czy np. caravaggionizm w malarstwie XVII w.). Omawiając problem uniwersalizmu języka sztuki nowoczesnej, Courthion położył nacisk na znaczenie określonych środowisk i indywidualności w procesie wytwarzania i upowszechniania wzorów. Najnowszy przejaw uniwersalistycznej drogi sztuki upatrywano w międzynarodowej dominacji abstrakcji. Przy czym Ragon podkreślał dwoistość przejawów sztuki nowoczesnej, przywołując ideę „różnorodności w jedności”. Jedność dostrzegał we wspólnym dla narodowych odmian sztuki uniwersalnym języku, uzgadnianym w szerokim procesie przepływu dzieł, wystaw i idei. Podkreślał też jedność funkcji sztuki i problemów, przed którymi stają artyści (kompozycja, kolor, materia), oraz procesu historycznego (upatrując wspólne źródła sztuki nowoczesnej w impresjonizmie, fowizmie, ekspresjonizmie i abstrakcji). Natomiast różnice dostrzegał w lokalnych adaptacjach uniwersalnych pierwiastków sztuki i w tradycjach ludowych poszczególnych regionów. „Umiędzynarodowienie sztuki jest dobrym znakiem, jako że odpowiada aktualnemu rytmowi postępu świata [...]. Sztuka nowoczesna ma obywatelstwo świata” – podsumowywał. W tym konglomeracie stosunkowo uogólnionych konstatacji wyróżnił się głos Pierre’a Restany’ego, który szczególną uwagę zwrócił na najbardziej – jego zdaniem – aktualny proces zachodzący w sztuce Zachodu, mianowicie odrodzenie dążeń neo-

dadaistycznych, nawrót do prymatu koncepcji oraz narodziny nowej postaci „irracjonalnej i lirycznej” sztuki odwołującej się do dziedzictwa historycznej awangardy.

Wątki poruszone w opublikowanych na łamach „Przeglądu Artystycznego” materiałach zostały następnie rozwinięte podczas obrad, które toczyły się w trzech blokach tematycznych (analogicznych do pytań Starzyńskiego) z udziałem 64 oficjalnych delegatów z 15 krajów świata. Wszystkim przewodził główny szef AICA – James J. Sweeney ze Stanów Zjednoczonych. Obok największej delegacji polskiej (28 delegatów), najliczniej reprezentowana była Francja (ośmiu delegatów), a także Stany Zjednoczone, Włochy, Holandia i Czechosłowacja (po czterech delegatów).

Kongres wywołał żywy oddźwięk krytyki artystycznej w kraju. Obok krytyków oficjalnie reprezentujących Polskę na sympozjum – Władysławy Jaworskiej, Janusza Boguckiego i Jacka Woźniakowskiego – o spotkaniu pisali też m.in. Andrzej Osęka i Jerzy Stajuda. Stajuda na przykład uwypukloną podczas obrad problematykę międzynarodowego języka sztuki uznał za „symptomatyczną” dla współczesności, jednocześnie kongres skłonił go do refleksji na temat istoty i zadań krytyki. Stajuda podkreślał jej istotną rolę w wyjaśnianiu intencji i dążeń współczesnych artystów, uznawał krytyka niemal za współtwórcę dzieła, jego egzegetę, który nadaje głębszy, poetycki sens wypowiedziom samego artysty („malarz pluśnie, ale fale to już nie jego robota”). Brakowało mu natomiast wskazania wyraźnego kierunku przemian sztuki współczesnej i wizji jej przyszłości (Stajuda 1960).

Niemniej kongres pozwolił spojrzeć na sztukę nowoczesną w globalnej perspektywie. Z jednej strony został podkreślony uniwersalny i wspólny dla różnych narodów język sztuki nowoczesnej, z drugiej – wskazano znaczenie węzłowych środowisk i kluczowe znaczenie dla kształtu sztuki indywidualności twórców. W wymiarze krajowym kongres utwierdził w przekonaniu o słusznym kierunku przemian, który po odwilży i odrzuceniu realizmu socjalistycznego obrała polska kultura artystyczna, sytuując się ponownie w orbicie zachodnich wpływów. Pomimo istnienia barier politycznych i realnie odgradzającej Polskę od swobód liberalnego Zachodu żelaznej kurtyny, polscy artyści, krytycy i historycy sztuki uzyskali mocny

argument na rzecz przynależności do kultury i tradycji zachodniej. Kongres przyniósł też liczne wymierne skutki w postaci nawiązania nowych relacji i zainicjowania wymiany artystycznej. Bezpośrednio przyczynił się do organizacji wystawy nowoczesnej sztuki polskiej „15 Polish Painters” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, którą w 1961 roku przygotował jeden z uczestników kongresu – Peter Selz. Utrwalił też obraz uniwersalnych dążeń w sztuce polskiej bliskich lirycznej abstrakcji i sztuki informel w oczach francuskich krytyków. Francuscy uczestnicy kongresu: Pierre Restany, Jean-Clarence Lambert, Jacques Lassaigne czy Pierre Courthion w najbliższych latach promowali polskich twórców nad Sekwaną, przyczyniając się do utrwalenia obecności polskich artystów reprezentujących nurty abstrakcji w Paryżu, a za jego pośrednictwem także w innych ośrodkach sztuki Europy Zachodniej i świata.

W wyniku zmian polityki kulturalnej w latach 60. aktywność Polskiej Sekcji AICA osłabła. Dopiero na początku lat 70. ponownie podjęto inicjatywę przygotowania w kraju kongresu AICA. Ramowy temat, jak przed laty, sformułował Juliusz Starzyński w brzmieniu: „Sztuka, nauka, technika jako czynniki rozwoju społeczeństwa naszej epoki”. Kongres odbył się we wrześniu 1975 roku, już po śmierci Starzyńskiego. Podczas obrad dyskutowano także nad problemem „Przestrzeń plastyczna – przestrzeń społeczna”.

Źródła

Sztuka – Narody – Świat, oprac. Bogucki Janusz, „Życie Literackie” 1960, nr 38, s. 1-2. D.W., *VII Międzynarodowy Kongres Krytyków w Warszawie*, „Stolica” 1960, nr 40, s. 10-11. Guze Joanna, *Przed Kongresem Krytyków Sztuki*, „Nowa Kultura” 1960, nr 36, s. 6. Jaworska Władysława, *Univeralism and art*, „Polish Perspectives” 1960, nr 6, s. 89-92. Osęka Andrzej, *Kongres może się przydać*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 38, s. 2. Stajuda Jerzy, *Wasz krytyk na Kongresie*, „Współczesność” 1960, nr 19, s. 10. *Sztuka – Narody – Świat. Numer specjalny poświęcony problematyce VII Międzynarodowego Kongresu Krytyków Sztuki*, „Przegląd Artystyczny”, 1960, nr 2-3. *JW AICA w Polsce*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 40/610, s. 4.

Opracowania

Kodera Tsukasa, „*Art – Nations – World*”. *The 1960 International Congress of the AICA in Poland and Discussions on the International Character of Modern Art*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, nr 9, s. 203-216. Rottenberg Anda, *Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki (AICA). Sekcja Polska*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992, s. 134-136.

AMBALAŻ

Pojęcie „ambalaż” (fr. *emballage* – opakowanie) zostało przejęte w Polsce wprost z języka francuskiego. Ogólnie oznacza ono formułę sztuki współczesnej, która polega na opakowywaniu, ukrywaniu bądź zasłanianiu przedmiotów, fragmentów architektury i natury. Najbardziej znanym autorem ambalaży jest francuski artysta pochodzenia bułgarskiego, Christo, który stworzył wiele spektakularnych realizacji tego typu (opakowania budynków, wybrzeży, wąwozów oraz wysp). W Polsce formuła ambalażu przyjęła jednak zgoła odmienną postać, od początku związaną z indywidualną i oryginalną jego interpretacją w twórczości Tadeusza Kantora, stając się jedną z centralnych kategorii jego twórczości (Guzek 2017: 71).

W 1957 roku na scenie teatru Cricot 2 Kantor zrealizował tzw. preambalaż (Kępińska 1981: 45-46) podczas inscenizacji *Cyrku* Kazimierza Mikulskiego. „Dążąc do eliminowania części przedmiotów, «wymazania» ich, uczynienia niewidzialnymi i przeczuwalnymi – opisywał Grzegorz Sztabiński – tylko całość sceny zapelniono rodzajem czarnego, ogromnego worka. Wszyscy aktorzy znajdowali się w środku. Przez wąskie otwory przeciskały się tylko ich ręce i głowy, które poruszając się, zbliżając się i oddalając tworzyły akcję swym samodzielnym życiem” (Sztabiński 1975: 30). Wiesław Borowski pisał: „Aktorzy, całkowicie odindywidualizowani, umieszczeni we wnętrzu olbrzymiego worka, zostali zamienieni w jednolitą, pulsującą strukturę materii. Pięć lat później, w sztuce Stanisława Ignacego Witkiewicza *W małym dworku*, zgnieceni w skąpej przestrzeni szafy, zmieszani z masą przedmiotów, najniższej rangi (jak sterty worków), wiszący w szafie «jak ubrania» – aktorzy mieszały się, gnietli, odkształcali, wykonując gwałtowne gesty” (Borowski 1972: 104).

Pierwsze realizacje zapowiadające ambalaże były związane z teatrem, dopiero w następnych latach pojawiły się one w twórczości wizualnej Kantora, jednak nadal w genetycznym związku z teatrem. Ten aspekt powinowactwa i ciągłości w działaniach Kantora, od teatru do innych form sztuki (w tym właśnie ambalażu), podkreślał Mieczysław Porębski: „Od jego okupacyjnych wykładów o Cézannie i kubistach, inscenizacji *Balladyny* i *Powrotu Odysa* prowadzi jedna

EMBALLAGES

Kantor



Okładka katalogu wystawy *Tadeusz Kantor. Emballage*, 25.05 – 29.06.1975,
Muzeum Sztuki w Łodzi

konsekwentna linia aż do «teatru zerowego», teatru rozbijającego «anegdotyczną skorupę» w niespójny zbiór elementów, by w rezultacie uzyskać nową, niepodważaną «materię sceniczną zdatną do niezależnego kształtowania», aż do pomiętych i pogniecionych ambalaży, zaklejanych strzępami plastikowej folii [...]» (Porębski 1983: 262). Zagadnienie to było podejmowane przez Kantora w różnych dziedzinach działalności artystycznej, za każdym razem uzyskując nowy wymiar. Kolejne realizacje pozwalały też artyście na zdobywanie coraz większego stopnia samoświadomości twórczej. Umożliwiły precyzowanie teorii i określenie problemu.

Wprowadzenie koncepcji ambalażu do twórczości pozateatralnej Kantora wiązało się z podejmowanymi pod koniec lat 50. próbami „odzyskania” przedmiotu po doświadczeniu informelu, zbieżnymi – jak podkreślał Lech Stangret – z działaniami podobnie myślących artystów, takich jak Antoni Tàpies czy Alberto Burri, a także w pewnym stopniu kongenialnymi z dążeniami angloamerykańskiego pop-artu i francuskiego nowego realizmu, z którym, nawiasem mówiąc, związany był wspomniany na początku Christo (Stangret 2006: 46) (→ **Malarstwo materii, Przedmiot**). Jednak w zestawach przedmiotów Kantora nie było wytworów masowej produkcji, afirmowanych przez pop-art, a deprecjonowanych przez nowych realistów jako wyraz konsumpcyjnego nadmiaru, lecz dominowały tzw. przedmioty zdegradowane, ujawniające „realność najniższej rangi”, odrzucone, „podłe”, często mające status śmiecia, o czym sam autor informował w manifestie z 1962 r. *Od kolażu do ambalażu* (Guzek 2017: 71). Kantora interesowały obiekty pełniące funkcję opakowania, takie jak ubrania, parasole, torby, worki, walizki, rozmaite przedmioty dnia codziennego, które łączyła funkcja użytkowa, często ochronna. Idea ambalażu według Kantora polegała na wyodrębnieniu określonej klasy przedmiotów, poddaniu ich obserwacji i analizie, jednak nie w celu zaakcentowania „estetyki rupieci czy poezji odpadków”, lecz możliwości metafizycznych (Borowski 1982: 146). „Przedmiot interesował mnie zawsze – pisał Kantor – zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, wikła się natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej

nieodgadniony. Czy nie można by go «dotknąć» w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa” (Borowski 1982: 146). W 1963 roku w krakowskiej Galerii Krzysztofory otwarta została „Wystawa Popularna”, na której Kantor zgromadził niemal tysiąc przedmiotów. W zamyśle miała być ona dalszym rozwinięciem idei ambalażu (Borowski 1982: 147-148). Jak pisze Piotr Piotrowski, były to „obiekty zarówno «artystyczne» (szkice, rysunki, projekty, plany), jak i „nieartystyczne”, mniej czy bardziej banalne, choć definiowane w języku artystycznym (collage, assemblage, emballage)” (Piotrowski 2001: 161-238). Krytyk wskazał przy tym, w jaki sposób pojęcie ambalażu znajdowało swoje miejsce w polskiej krytyce artystycznej. Odsłaniało ono dwa problemy. Z jednej strony była to fascynacja opakowaniem, zakrywaniem, ochroną przed wzrokiem zarówno przedmiotów, jak i ludzi (jak np. „Żywy ambalaż z Marią Stangret”, 1968), która była pożywką dla egzystencjalnej metafory. Z drugiej zaś ambalaż był zawołowaną krytyką malarstwa w kontekście przedstawienia przedmiotu, próbą dosłownego ukazania jego swoistości i materialności. Piotrowski pisał: „malarstwu, iluzjonistycznej i pikturalnej działalności artystycznej przeciwstawiony został materialny przedmiot z całą swoją poetyckością i krytycznym ładunkiem wobec modernistycznych mitologii obrazu: autonomii i wyjątkowości” (Piotrowski 2001: 186).

Sam artysta pisał w *Manifeście ambalaży* z 1964 roku: „Parasol jest swoistym emballage’em metaforycznym, jest «Opakowaniem» (wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nieprzydatność, bezradność, bezbronność, bezinteresowność, nadzieję, śmieszność [...]). Ambalaż spełnia funkcję tak prozaiczną, utylitarną i płaską, tak poddany jest bez reszty owej liczącej się zawartości, że po jej odjęciu pozostaje bezużyteczny, niepotrzebny, żaloszny szczątek świetności i ważności... napiętnowany i posądzony o brak treści, gwałtownie traci swój blask i swoją wymowność. [...] Opakowanie to splot symboli ostrożności, naglącego pośpiechu, hierarchii, ważności różnych stopni, cyfr swego czasu, swej uwagi” (Borowski 1982: 105). Borowski zauważał, iż ambalaż należy do przedmiotów najniższej rangi i do tej rangi niższone zostały w malarstwie Kantora wszelkie gesty, działania i przedmioty (łącznie z obrazami), zajmujące dotąd wysoką pozycję w hierarchii sztuki.

W 1975 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi odbyła się wystawa ambalaży Kantora, zbudowana w formie traktatu prezentującego różne aspekty problemu. Artysta odniósł się także do własnej sztuki ambalażu retrospektywnie w *Komentarzach intymnych* z lat 1986-1988, pisząc m.in.: „Tą moją metodą opakowywania wykonałem portret najdroższej mi osoby, mojej Matki. Od młodości do grobu. I w końcu przyszła kolej na mnie samego. Autoportret. Na czarnych pudłach z domu towarowego umieściłem moje portrety od czasu niemowlęctwa do dziś. Dobre 70 lat. Jest na co patrzeć! Wszystko to niedbale rzucone w coś, co może kojarzyć się z otwartym... grobem, który jakby czekał na Portret Ostatni” (Kantor, *Komentarze*).

Źródła

Borowski Wiesław, *Happeningi Tadeusza Kantora*, „Dialog. Miesięcznik Związku Literatów Polskich” [poświęcony dramaturgii współczesnej] 1972, nr 9, s. 103-107. Kantor Tadeusz, *Komentarze intymne 1986-1988* [maszynopis], Archiwum Cricoteki, <https://www.cricoteka.pl/pl/emballages/>. Sztabiński Grzegorz, „Ambalaże” Kantora, „Sztuka” 1975, nr 6, s. 30-34. Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983, s. 262. *Tadeusz Kantor. Emballages*, oprac. Wiesław Borowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1975. *Tadeusz Kantor. Emballages 1960-76* [Catalogue of an Exhibition Held at Whitechapel Art Gallery, London], The Gallery, 1976.

Opracowania

Borowski Wiesław, *Tadeusz Kantor*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982. Guzek Łukasz, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017. Kępińska Alicja, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981. Piotrowski Piotr, *Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych*, „Artium Quaestiones” 2001, nr 12, s. 161-238. Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1997. Stangret Lech, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków: Art+Edition 2006. *Tadeusz Kantor. Obiekty/przedmioty. Zbiory Cricoteki. Katalog prac*, koncepcja i oprac. Anna Halczak i Bogdan Renczyński, Kraków: Cricoteka 2007. *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, Warszawa: Galeria Foksal 1998.

Marta Ryczkowska

ARSENAŁ

W polskiej historii sztuki pojęcie to jest łączone z Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, otwartą 21 lipca 1955 roku w budynku warszawskiego Arsenалу (główny inicjator: Marek Oberländer (*Krąg Arsenалу* 1992: 50), komisarz: Aleksander Wallis; wystawa trwała do 6 października 1955). Wydarzenie było częścią V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów (Warszawa, 31 lipca-15 sierpnia 1955).

Pokazano 486 prac 244 autorów (malarstwo, rzeźba, grafika), m.in. *Getto* Izaaka Celnikiera, *Don Kichota* Barbary Jonscher, *Autoportret* Jacka Sienickiego, *Dziewczynę* Jerzego Tchórzewskiego, *Napiętnowanych* i *Cebulę* Marka Oberländera, *Portret z kwiatkiem*, *Warszawskie gołębie* i *Kamienny świat* Teresy Mellerowicz-Gelli, *Martwą naturę z zegarem* Jacka Sempolińskiego, *Akt* Przemysława Brykalskiego, *Kobietę z dzbanem* i *Martwą naturę* Stefana Gierowskiego.

Artyści Arsenалу odnosili się do dwudziestowiecznej tradycji sztuki europejskiej: meksykańskiego malarstwa i grafiki, Vincenta van Gogha, Pabla Picassa (Przemysław Brykalski, Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski), Tadeusza Makowskiego (Stefan Gierowski), Maurice’a Utrillo (Jan Lebenstein, Rajmund Ziemiński), Renato Guttuso (Jan Dziędziora), André Fougerona („*Recepcja Arsenалу*” 2015: 31).

Wystawę w Arsenale traktuje się jako bunt przeciwko programowi socrealizmu panującego w Polsce w pierwszej połowie lat 50. XX wieku (→ **Realizm**, **Socrealizm**). Pokazane obrazy często określano jako „brzydkie” lub „źle namalowane”, zazwyczaj definiowano je jako ekspresjonistyczne. Mówiono również o sprzeczności w stosunku do koloryzmu, co Jan Dziędziora komentował następująco: „Chętnie na przykład podkreślano antykolorystyczną postawę malarzy, a mało zwrócono uwagi na to, że duży udział w wystawie mieli artyści wywodzący się ze szkoły tak zwanego polskiego koloryzmu. Tak uproszczony opis wystawy stanowił chyba jedną z przyczyn zatargów, które powstały w środowisku artystycznym już po wystawie. Trzeba powiedzieć, istniała wyraźna niechęć do tak zwanego koloryzmu, ale głównie w takim znaczeniu, w jakim postkoloryzm

wspólnie z naturalizmem stworzyły polską odmianę urzędowego realizmu socjalistycznego” (*Krąg Arsenалу* 1992: 40).

Ekspozycja była szeroko komentowana w polskiej krytyce artystycznej (ok. 90 artykułów). Kilka miesięcy przed jej otwarciem ukazały się teksty Izaaka Celnikiera i Jerzego Ćwiertni. Twierdzili oni, że bez użycia deformacji, skrótów i metafory niemożliwa jest sztuka ideowa, realistyczna i polityczna (→ **Deformacja, Metafora plastyczna**). Dyskusja toczyła się na łamach czasopism kulturalnych: „Przeglądu Kulturalnego”, „Po prostu”, „Nowej Kultury”, „Przeglądu Artystycznego”. Brali w niej udział: Izaak Celnikier, Marcin Czerwiński, Bohdan Czeszko, Jerzy Ćwiertnia, Zbigniew Florczak, Joanna Guze, Andrzej Jakimowicz, Zygmunt Kałużyński, Jerzy Kosak, Stefan Morawski, Marek Oberländer, Andrzej Oseka, Julian Przyboś, Paolo Ricci, Janina Siekierska, Krzysztof Teodor Toeplitz, Aleksander Wojciechowski, Roman Zimand i inni. Prowadzona polemika była wciąż zanurzona w języku realizmu socjalistycznego i potwierdziła istnienie wielości realizmów w sztuce – tak jak przed wprowadzeniem w Polsce importowanej ze Związku Radzieckiego doktryny. W 1992 roku Jacek Antoni Zieliński stwierdzał: „Krytyka nie zauważała lub niezbyt jasno dostrzegała, że najciekawsze prace w Arsenale poczęte zostały z ducha egzystencjalizmu i że, wobec tego, najwartościowszym ich przekazem jest wątplenie w jedną prawdę artystyczną” (*Krąg Arsenалу* 1992: 10).

Jan Dziędziora w wypowiedzi na temat Arsenалу w 1979 roku wyróżnił dwie panujące opinie na temat tego wydarzenia: 1) było ono wynikiem oficjalnej polityki kulturalnej, 2) zabrakło programu artystycznego. W odniesieniu do pierwszego przekonania stwierdzał, że Arsenal można traktować jako wyraz sterowanej odwilży, ponieważ „była okazją dla władz zaprezentowania sztuki, która by zaprzeczyła istniejącym poglądom, że w Polsce nie ma wolności sztuki” (*Krąg Arsenалу* 1992: 39). Jednocześnie „powstały przy okazji organizowania wystawy ruch, zainicjowany przez ówczesnych młodych, przerósł i przekroczył ramy, które władze chciały mu nadać” (*Krąg Arsenалу* 1992: 39). Odnośnie do drugiego zarzutu Dziędziora komentował: „jeżeli jednak można by za program uznać żądanie od sztuki, by wyrażała swoje uczestnictwo w życiu poprzez poszukiwania własnej, indywidualnej formy, przeżytej i przemyślanej przez

artystę, a takie postulaty były wyrażane, to moim zdaniem były w tych postulatach zawarte możliwości konstruującego programu” (*Krąg Arsenалу* 1992: 40).

Współcześni badacze wypowiadają się zazwyczaj w sposób krytyczny na temat Arsenалу. Piotr Piotrowski uznawał inne wydarzenia, takie jak I Wystawa Sztuki Nowoczesnej (1948/1949), za mające przełomowe znaczenie dla polskiej historii sztuki (*Znaczenia modernizmu*, 1999). Piotr Juszkiewicz pisał o „eklektycznej formule salonowej” (Juszkiewicz 2006: 135), Anna Markowska o „konsensusie zawartym w niedemokratycznych warunkach” (Markowska 2012: 7). Mniej krytyczną opinię prezentuje Iwona Luba. Według niej wystawa ta była ważnym doświadczeniem – zarówno dla jej zwolenników, jak i przeciwników (Luba 2005).

Źródła

Celnikier Izaak, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 7, s. 3. Cwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11, s. 8.

Opracowania

„Arsenal” 1955: *Przełom, epizod, kontynuacja: malarstwo, grafika, rzeźba* [katalog wystawy], Muzeum Śląskie, Katowice 2010. Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006. *Krąg „Arsenалу 1955”. Malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie* [katalog wystawy], Galeria „Zachęta”, Warszawa 1992. Luba Iwona, *Rok 1955* [katalog wystawy], Królikarnia. Oddział Muzeum Narodowego, Warszawa 2005. Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2012. *Pięćdziesiąt lat po wielkiej wystawie. Krąg Arsenалу 1955-2005*, red. Gabriela Balcerzak i in., Gorzów Wielkopolski: Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta 2005. „Recepcja Arsenалу”. *Symposium naukowe z okazji 60. rocznicy Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w Arsenale. Gorzów Wielkopolski, 12 czerwca 2015 roku*, http://www.muzeumlubuskie.pl/attachments/648_RecepcjaArsenalu.pdf

Karolina Zychowicz

ARTYSTYCZNY REPORTAŻ

Pojęcie „artystyczny reportaż” pojawiło się w tekstach krytycznych w momencie odwilżowego przełomu, stało się popularne w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Na jego powstanie miało wpływ kilka czynników: 1) definiowanie pojęcia realizmu w fotografii, 2) refleksja o fotografii reportażowej, 3) gwałtowne przyswajanie fotografii światowej po okresie stalinizmu. Termin ten ujawnia typowe dla modernistycznej krytyki napięcie pomiędzy eksponowaniem realizmu medium (wskazywanie na „specyfikę” fotografii, czyli właściwości mechaniczno-optyczne) a podkreślaniem jego możliwości artystycznych, potwierdzających status fotografii jako sztuki.

Początek rozważań nad poetyką reportażową w fotografii artystycznej przypadł na połowę 1955 roku, gdy ukazał się artykuł *Uwagi niefachowe* Janusza Boguckiego, przedstawiający reportera jako „fotografa naszych czasów”, będącego w stanie zarejestrować istotne przemiany społeczne i kulturowe (Bogucki 1955: 6-7). U podstaw odwilżowych refleksji o reportażu leżała złożona interpretacja terminu „realizm” – jako kategorii „ponadstylowej”, wskazującej na prawdę, autentyczność przekazu, oraz jako metody twórczej, opartej na zdolności medium do wiernej odwzorowania świata.

W okresie odwilży realizm fotografii łączono z misją społeczną, postawą twórcy wobec rzeczywistości, nacechowaną otwartością, wrażliwością, nastawioną na poszukiwanie i wyrażanie prawdy o rzeczywistości, podlegającej ciągłym zmianom. W dyskusjach krytyków postawa ta mogła określać nie tylko dobrego reportera czy dobrego fotografa, lecz także dobrego obywatela Polski Ludowej, wierzącego w socjalizm „bez wyłączeń”, na co zwrócił uwagę Lech Grabowski (Grabowski 1958: 373-377). Z drugiej strony realizm fotografii wyjaśniano poprzez wskazanie na bezpośredni związek fotografowanego przedmiotu z obrazem (działanie promieni świetlnych i związków chemicznych, gwarantujące „wpisywanie się” przedmiotu w błonę fotograficzną, czyli Peirce’owska „indeksalność”). Model „artystycznego reportażu” wyrażony w postulatach krytyków spełniał odwilżowe dążenie do realizmu fotografii, łączył specyfikę medium – jego mimetyczność (płaszczyna stylistyczna) – z przypisywaną



OGÓLNOPOLSKA
wystawa
FOTOGRAFIKI
MAJ·CZERWIEC·1955

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW FOTOGRAFIKÓW

WYSTAWA OTWARTA OPRÓCZ PONIEDZIAŁKÓW W GODZ. OD 11 - 19 W GMACHU "ZACHĘTY" WARSZAWA PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

Plakat *Ogólnopolskiej wystawy fotografii*, 20.05 - 12.06.1955,
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”

fotografii reportażowej zdolnością do wyrażania prawdy o świecie (płaszczyna poznawcza).

Na wyłonienie się terminu miała także wpływ zmiana postrzegania fotografii reportażowej, która w latach 50. przesuwała się stopniowo z obszaru dziennikarstwa ku fotografii artystycznej (Gembicki, Pawełkova 1953: 5; Roszko 1953: 8-9). Z jednej strony złożyło się na to zainteresowanie fotografią jako środkiem wyrazu w okresie realizmu socjalistycznego, z drugiej – dokonujące się stopniowo przyswajanie dokonań fotografii zachodniej, zwłaszcza francuskiej oraz anglosaskiej, w tym nurtu tzw. fotografii humanistycznej. Jednym z modeli „artystycznego reportażu”, jaki funkcjonował w polskiej krytyce, stała się amerykańska wystawa „The Family of Man” oraz działalność fotoreporterów agencji Magnum.

Podsumowanie dyskusji o realizmie, a jednocześnie otwarcie nowej problematyki związanej z zagadnieniem reportażu, można odnaleźć w jednym z pierwszych tekstów Urszuli Czartoryskiej opublikowanych na łamach pisma „Fotografia”; autorka pisała tam o jednym z wyznaczników nowoczesnej fotografii, wierności wobec rzeczywistości, w następujący sposób: „Poszukiwanie absolutnej wierności w stosunku do obiektów obserwacji daje się rozbić na dwa zagadnienia. Pierwsze z nich to postulat osiągnięcia najpełniejszej prawdy treściowej o dziejących się w świecie sprawach, drugie – to konieczność wyzyskania naturalnego dla obiektywu widzenia kształtów realnych przedmiotów, to w ściślejszym znaczeniu problem formy obrazu” (Czartoryska 1956: 1). Fotografia reportażowa jawiła się zatem jako ten rodzaj praktyki twórczej, w którym możliwe stało się wdrożenie nowej definicji realizmu, spełniał on bowiem zarówno postulat poznawczy, zakładający dążenie do prawdy o rzeczywistości, jak i stylistyczny – czerpanie z rezerwuaru środków specyficznych dla fotografii, które tę prawdę mogły zagwarantować.

Potrzeba podkreślania „artystyczności” reportażu fotograficznego, wynikająca niewątpliwie z tracących swój impet dyskusji o miejscu fotografii pośród sztuk oraz o jej formalnej odrębności, sprawiła, że pojęcie reportażu stało się niewystarczające; krytycy zaczęli zatem posługiwać się terminem „artystyczny reportaż”, początkowo używając tego określenia bardzo swobodnie, później zaś traktując je jako zrozumiałe. Nigdy jednak nie zostało precyzyjnie zdefiniowane.

Warto zauważyć podobieństwo do terminu „reportaż literacki”, funkcjonującego w obszarze dziennikarstwa i określającego gatunek z pogranicza dziennikarstwa oraz literatury. Oba zjawiska są ściśle splecione z problemem nowoczesności (w odwilżowej krytyce literackiej sformułowania „nowoczesny reportaż” oraz „literacki reportaż” funkcjonują niekiedy zamiennie). Tło dla nich stanowiła ponadto doktryna realizmu socjalistycznego, w której reportaż (w znaczeniu dziennikarskim) zajmował ważne miejsce jako gatunek „proletariacki”, związany z prawdziwym życiem zwykłego człowieka, stanowiący wiarygodny dokument rzeczywistości, a w praktyce – korygujący opisywany świat zgodnie z potrzebami ideologii.

Model twórczości określany mianem artystycznego reportażu zaczął się wyczerpywać od połowy lat 60. wraz z zainteresowaniem postawami konceptualnymi, choć pojedyncze głosy krytyczne wobec jego formuły pojawiały się już wcześniej (Beksiński 1958: 540-548; Hudon 1970: 51-54). Niektórzy krytycy konsekwentnie podnosili wagę artystycznego reportażu także w późniejszych latach (np. Alfred Ligocki).

Źródła

Beksiński Zdzisław, *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540-548. Bogucki Janusz, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 6-7. Bogucki Janusz, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie” 1956, nr 236, s. 11. Czartoryska Urszula, *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia” 1956, nr 9, s. 1. Gembicki Jerzy i Irena Pawełkowska, *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska” 1953, nr 1, s. 5. Grabowski Lech, *Od malarstwa do reportażu*, „Fotografia” 1958, nr 8, s. 373-377. Hudon Wiesław, *Brak odwagi*, „Fotografia” 1970, nr 3, s. 51-54. Ligocki Alfred, *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia” 1955, nr 3, s. 2-5. Ligocki Alfred, *Fotografia i sztuka*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1962. Roszko Janusz, *Fotoreportaż*, „Prasa Polska” 1953, nr 9-10, s. 8-9.

Opracowania

Ziębińska-Lewandowska Karolina, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Bęc Zmiana 2014.

Kamila Leśniak

ASAMBLAŻ

Technika asamblażowa była omawiana w krytyce polskiej w ślad za jej zastosowaniem przez samych artystów. Była wykorzystywana najwcześniej w kręgu konstruktywistów, ponownie szerzej w końcu lat 50., a następnie spopularyzowała się wśród artystów nowoczesnych i artystów odwołujących się do tradycji awangardowej w latach 60., by w konsekwencji na stałe wejść do repertuaru środków wyrazu sztuki współczesnej.

Termin „asamblaż” (franc. *assemblage* – gromadzenie, zbieranie, zbiór) w sztukach wizualnych odnosi się do kompozycji przestrzennej, która może być złożona z materii naturalnych, konkretnych i przedmiotów gotowych. Inaczej asamblaż definiuje się jako rodzaj trójwymiarowego kolażu, bo z tejże tradycji się wywodzi – z kubistycznych eksperymentów z przestrzenią konkretną (→ **Kolaż**, **Montaż**). Elementy asamblażu, podobnie jak kolażu, mogą być łączone na różne sposoby, począwszy od najprostszego klejenia, przez szycie, wiązanie, do zbijania za pomocą gwoździ czy nitowania itp. Zdarza się również, że poszczególne składniki znajdują się wobec siebie w relacjach luźnych, swobodnych (wiszą bądź leżą obok siebie), a przez to zmiennych, tzn. w każdej przestrzeni mają nieco inną postać, dzięki czemu same zyskują nowe znaczenia (*Słownik* 1996: 73), lecz także na nowo określają zastaną przestrzeń. W takiej sytuacji asamblaż przybiera niejednokrotnie charakter *environment* (ang. otoczenie, → **Environment**).

Wczesne próby kubistów i dadaistów zrewolucjonizowały myślenie o statusie dzieła sztuki, przede wszystkim dzieła malarskiego, i otworzyły drogę różnym działaniom, które w pełni wybrzmiały dopiero w drugiej połowie XX stulecia. Ambicją twórców asamblaży było obmyślenie „nowych realności” (franc. *Nouveau Réalisme*) – nowych przedmiotów, nowych przestrzeni, nowych możliwości oddziaływania na widza poprzez akcentowanie konkretności elementów niepoddanych artystycznej ingerencji. Ogromną rolę odegrała przy tym idea *ready makes* Marcela Duchampa, sankcjonująca praktyki związane z wykorzystaniem w sztuce przedmiotu gotowego, znalezionej (franc. *objet trouvé*), a zarazem definitywnie znosząca granice zarówno między mediami, jak i między sztuką a życiem.

Później, na początku lat 50., Jean Dubuffet stworzył serię prac (*de facto* kolaży), w których posłużył się skrzydłami motyli i określił je jako *assemblages d'empreintes*, a nazwa „asamblaż” weszła do szerokiego obiegu. W końcu tej samej dekady pierwsze *combine painting* – przestrzenne „obrazy kombinowane” z użyciem wielu elementów, niekiedy tak niespodziewanych, jak preparowane zwierzęta – wykonał Robert Rauschenberg. Asamblaże Rauschenberga wyróżniały się symbolicznymi, archetypicznymi znaczeniami, prowadząc jednocześnie dialog z historią sztuki. Podobnie jak w kolażach kubistów i surrealistów, decydujący był w nich poetycki sens łączenia elementów i dążenie do odsłaniania ich nowych znaczeń, które miało cechy „operacji magicznej”.

Dzieła polskich artystów po raz pierwszy zostały ujęte w kontekście asamblażu przez organizatorów międzynarodowej wystawy „The Art of Assemblage” (Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961), która ukazywała proces przemian na linii kolaż/asamblaż/environment. Były to wczesne prace Bronisława Kierzkowskiego (1924-1993), Teresy Rudowicz (1928-1994), Mariana Warzechy (1930), dzisiaj ze względu na charakter quasi-reliefowy (jako kompozycje na płaskim podłożu), a nie quasi-rzeźbiarski, identyfikowane raczej jako kolaże. Poszukiwania wspomnianej trójki poprzedziły na polskim gruncie incydentalne realizacje przedwojenne: struktury Katarzyny Kobro (1898-1951), Mieczysława Szczuki (1898-1927) z Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów oraz Leopolda Lewickiego (1908-1973) z Grupy Krakowskiej. Po wojnie wielu twórców uprawiających w drugiej połowie lat 50. „malarstwo materii” przechodziło płynnie do kolażu, a następnie do asamblażu (→ **Malarstwo materii**). Najwcześniej zrobił to Włodzimierz Borowski (1930-2008) z Grupy Zamek, który badając strukturę dwuwymiarowego obrazu malarskiego, po krótkotrwałej fazie akcentowania faktury, całkowicie zanegował konwencję dzieła malarskiego i zaczął tworzyć trójwymiarowe obiekty (czasami ruchome, świecące), nazywając je „artonami”. Innym artystą z Grupy Zamek, prowadzącym równie interesujące śmiało eksperymenty technologiczne, był Tytus Dzieduszycki-Sas (1934-1973), który kontynuował je także po wyjeździe na stałe do Francji (1959).

Fala zainteresowania asamblażem jako nowym „modelem” dzieła sztuki wybuchła jednak dopiero w latach 60. – niemal jednocześnie posłużyli się nim Władysław Hasiór, Tadeusz Kantor, Marian Kruczek, Marek Piasecki, Leszek Sobocki, Józef Szajna, później pojawił się w praktyce wielu innych artystów, m.in. Erny Rosenstein, a także znacznie młodszych, którzy jednak traktowali go i traktują już w sposób całkowicie naturalny, często bez świadomości rewolucyjnego kontekstu.

Najbardziej rozpoznawalne w tym nurcie są dzieła Hasióra (1928-1999) i Szajny (1922-2008), będące efektem pasji zbieractwa, która pozwoliła im mieszać i łączyć materie nieprzetrawione, niepoddane autorskiej ingerencji, najczęściej śmietnikowe osobliwości, montować z nich nowe oryginalne obiekty. U obu artystów mocno wybrzmiał wątek martyrologiczny, u Hasióra ponadto równie ekspresyjnie ujawniał się wątek polskiej plebejskiej pobożności czy wręcz dewocyjności, traktowany zarówno jako źródło inspiracji, jak i artystycznego dialogu. W odróżnieniu od prac Hasióra twórczość Szajny jest bardziej monotematyczna, ale jego realizacje nie odwołują się do wojny metonimicznie, lecz będące jej skutkiem cierpienie ewokują z pośrednictwem realnych rekwizytów. Artysta był więźniem obozów koncentracyjnych w Auschwitz i Buchenwaldzie, co wywarło decydujący wpływ na jego twórczość, zarzucano mu wręcz „obsesję oświęcimską” (Burzyńska 2008). W kolażach czy asamblażach, które wykonywał od początku lat 60., przedmioty stanowiły dlań ślady traumatycznej przeszłości. Z autentycznych dokumentów, malarskich sztalug, fotografii, innych drobnych przedmiotów, którym nadał walor „pamiątek obozowych”, skomponował sugestywne monumentalne environment pt. *Reminiscencje* (1969). Stanowiły one podstawę teatralnej *Repliki* (1973), gdzie, analogicznie jak w innych spektaklach, artysta obrazował „świat po katastrofie”, m.in. budując scenografię z biednych, zniszczonych przedmiotów.

Nieco podobnie wiodła droga Kantora (1915-1990) – było na niej miejsce dla autonomicznych realizacji przedmiotowych, a także działań teatralnych, w których często wykorzystywał te same przedmioty. Przykładem może być *Maszyna aneantyzacyjna*, która, jak mówił, „powstała z ducha TRAGEDII i idei REALNOŚCI NAJNIŻSZEJ RANGI” (Pleśniarowicz 1997: 149). Maszyna – nieregularna

piramida ze składanych drewnianych krzeseł „z odzysku” – pojawiła się w 1963 roku w dwóch rolach: najpierw jako rekwizyt/element scenografii w *Wariacie i zakonnicy*, a następnie jako główny „bohater” *Ekspozycji (wystawy) popularnej*, anty-wystawy, na której Kantor zgromadził rozmaite imponderabilia, tworząc rodzaj autoasamblażu w przestrzeni Galerii Krzysztofora. Ta rupieciarnia (początkowy, roboczy tytuł brzmiał: *Mój notatnik 1945-1963*) stanowiła podsumowanie działalności artysty i obejmowała zarówno jego prace plastyczne z lat 1945-1963, jak i kostiumy teatralne oraz fragmenty scenografii z wcześniejszych spektakli oraz wiele innych autentycznych świadectw (notatki na strzępkach papieru, wycinki z artykułami itp., jawiące się postronnemu widzowi jako makulatura, szmaty, znalazła się tam podobno także beczka po piwie i rolki papieru higienicznego). Wszystko (afisz obejmował 937 obiektów) autor potraktował na równi, rozwiesił i rozłożył w pozornym, prowokującym widza bezładzie. Asamblażowe połączenie elementów w jednej przestrzeni uczyniło z *Ekspozycji popularnej* pierwsze polskie dzieło typu environment. Kantor tworzył także asamblaże autonomiczne o charakterze zwartych obiektów, a nie „aranżacji przestrzeni”, jak np. *Cyklista (Emballage-voyageur)* – obiekt wykonany podczas I Sympozjum Artystów i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie” (Puławy, 1966); artysta używał terminu *emballage* (fr. opakowanie), a nie asamblaż, ponieważ sięgał po rzeczywiste opakowania – plecaki (wspomniany przypadek), torby, z czasem koperty. (Cechy asamblażu nosił także pierwszy happening Kantora *Cricotage* (1965), złożony z „odgrywanych” w galerii codziennych „14 czynności życiowych” (Kantor 1965/2005: 321), jak siedzenie, golenie, mycie się, jedzenie, noszenie węgla itp., wykonywanych na oczach widzów/uczestników.)

Symposium puławskie stało się okazją poszerzenia technologii tworzenia także dla innych autorów, z których wyróżniał się Henryk Morel (1937-1968). Jego prace z serii *Domy* (1966), wykonane z gumowych opon i dętek ściśniętych metalowymi opaskami, miały ekspresję wydobytą w prosty, ale pomysłowy sposób – stanowiło o niej sugestywne zestawienie zaledwie dwóch materii, miękkiej i twardej, podatnej na kształtowanie i niepoddającej się, jako symbol walki przeciwieństw. Innym rodzajem działalności Morela były tworzone z Piotrem Pereplysiem *environments* zmuszające odbiorcę

do aktywnej obecności w stworzonej przez artystów przestrzeni (*Przestrzeń o wielozmysłowej percepcji*, III Wystawa i Symposium „Złote Grono”, Zielona Góra 1967; *Uwikłanie*, „Pokaz młodej rzeźby warszawskiej”, Galeria Zachęta, Warszawa 1968) – widz krążył w zamkniętym labiryntowym pomieszczeniu, w płataninie kawałków płótna, pakulów, dętek ostro podświetlonych żarówkami.

O nośności idei uczestnictwa w sztuce wyzwolonej z granic gatunkowych świadczy m.in. wpływ, jaki stopniowo wywierała na kształt wydarzeń artystycznych. Przykładem może być *Assemblage zimowy*, zrealizowany w galerii Foksal w 1969 roku. Była to aranżacja przestrzeni galerii powiązana z akcjami artystów (J. Bereś, Z. Gostomski, T. Kantor, E. Krasieński, M. Stangret, H. Stażewski), mającymi na celu „wolną manifestację własnego zachowania” (*Assemblage zimowy* 1969). Tekst francuskojęzycznej ulotki przedstawiał podjęte działania: „Kantor wybiera przedmioty będące na najniższym szczeblu skali wartości – bez znaczenia, ośmieszane, zdegradowane lub odrzucone ze względu na ich społeczną bezużyteczność [...]. Bereś wydaje się całkowicie w ręce publiczności – wydaje swoje ciało, swoją twórczość i swoją ludzką kondycję. Krasieński próbuje opanować nieograniczoną przestrzeń życia za pomocą tak skromnych środków, że próba ta z góry skazuje się na śmieszność i porażkę. Maria Stangret maluje progi, sprowadzając swój akt twórczy do rzędu niższej posługi” (*Assemblage zimowy* 1969). W tym przypadku nazwa „assemblage” była użyta w znaczeniu etapu przejściowego prowadzącego do happeningu, zgodnie z wykładnią Allana Kaprowa (Kaprow 1966).

Zbliżone w charakterze były przedsięwzięcia realizowane przez Bolesława Greczyńskiego w krakowskim Teatrze STU, zwłaszcza ekspozycja zbiorowa pt. *Żyjnia* – osobliwe „mieszkanie” stworzone przez autorów, z których każdy przyniósł, co uznał za stosowne: jakiś obiekt, swoją pracę bądź zwyczajny, codzienny osobisty przedmiot, czasami artystycznie „retuszowany”. W efekcie do teatralnej galerii – obok *Umywalki* Marii Pinińskiej-Bereś (1931-1999) i „gazetki ściennej” *Jeden dzień z życia kobiety pracującej* Leszka Sobockiego (1934) – trafił m.in. „makaron”, czyli sznurówki Wiesława Bobka, instrukcja pralki automatycznej w interpretacji Macieja Bieniasza (1938), typowe metalowe łóżko, autentyczne pamiątki więzienne

i „dzieła” tak niebanalne, jak ośmiominutowe nagranie hałasu ulicznego „wykonane” przez Magdalenę Abakanowicz (1930-2017) oraz *Kurz z roku 1976* Macieja Jerzmanowskiego (Nyczek 1982: 136-137).

Niezależnie od podobnych realizacji, równolegle powstawały i powstają struktury nie tak rozbudowane, bardziej jednokierunkowe, skondensowane, niekiedy tylko odwołujące się do problemów zbiorowości, częściej do subiektywnego doświadczenia egzystencjalnego. Wśród pierwszych można wymienić liczne pomysły, zaangażowane, niekiedy „feminizujące”, „montaże” (takiego określenia używa autor) wspomnianego Leszka Sobockiego, konsekwentnie jednolite materiałowo i ideowo, autonomiczne bądź wykorzystywane w akcjach, realizacje Jerzego Beresia (1930-2012), polichromowane drewniane autoasamblażowe „słupy”-„totemy” Henryka Musiałowicza (1914-2015), *Piramidę zwierząt* Katarzyny Kozyry (1993). Wśród pozostałych znalazłyby się ascetyczne przedmioty – kasetonowe „opakowania” dla lalek bądź niewielkie „rzeźby” Marka Piaseckiego (1935-2011), „zwierzęta” Mariana Kruczka (1927-1988), a także miękkie, „kobiece” formy wspomnianej Marii Pinińskiej-Bereś oraz Erny Rosenstein (1913-2004). Osobne miejsce zajmuje sztuka Aliny Szapocznikow (1926-1973) (m.in. z *Goldfingerem*, 1965), z czasem coraz mocniej nasycona dotkliwymi osobistymi przeżyciami (*Portret wielokrotniony*, 1967, przejmujące *Nowotwory uosobione*, prowokujące *Desery* z 1971 roku), generalnie związana z okresem zamieszkania artystki we Francji, w tym z jej kontaktami z „nowym realizmem”.

Począwszy od lat 70. do dzisiaj, rekwizytornia staje się coraz bardziej urozmaicona, dość wspomnieć prace Jarosława Kozłowskiego (1945), Roberta Rumasa (1966) czy Sławomira Beliny (1968-2019). W przypadku Kozłowskiego liczy się refleksja conceptualna, u Rumasa rolę odgrywa krytyczna postawa wobec konwencji społecznych, a w przypadku Beliny asamblażowa formuła jest wyłącznie zewnętrznym kostiumem, który kryje sedno intencji artysty. Kwestie technologiczne mają tu znaczenie drugorzędne, podobnie jak wynikające z nich walory zmysłowe obiektów. W perspektywie asamblażu, rozrośniętego do niebotycznych granic, najciekawsze są rozwiązania z ostatnich lat Roberta Kuśmirowskiego (1973) *Eksperymentalne Studio Anatomiczne* (2005) i *Masyw kolekcjonerski* (Bunkier Sztuki, Kraków 2009), a także wystawa *Skontrum* (Króli-

karnia, Warszawa 2011) oraz projekt i realizacja *Tężnia sztuki* (2014). Pierwsze to niejako odsłona pracowni artysty, przestrzeni, w której mieszka (i w której mieszkał podczas trwania pokazu); drugie – wystawa zacierająca granice między dziełem autora i pokazanym równolegle w przestrzeni tej samej galerii zbiorem wszystkiego wypożyczonym od kolekcjonera, który nie jest artystą; trzecie zaś – uchylający wszelkie hierarchie i porządki, prowokujący pokaz rzeźb na co dzień magazynowanych w warszawskim Muzeum Narodowym, przedsięwzięcie, którego kuratorka (Agnieszka Tarasiuk) stawia tym samym pytanie o status współczesnego „archiwum sztuki”. W końcu *Tężnia* to plenerowa instalacja, która w monumentalnej drewnianej konstrukcji skrywa masę przedmiotów i sprzętów, gromadzonych przez artystę na przestrzeni lat.

Źródła

Apollinaire Guillaume, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. Jan Józef Szczepański, wyd. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967. Kantor Tadeusz, *Anektowanie realności* (1944), w: Tadeusz Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka-Ossolineum 2005, s. 126-127. Kantor Tadeusz, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu*, w: Tadeusz Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka-Ossolineum 2005, s. 305-307. Kantor Tadeusz, *Manifest anty-wystawy* (1963), w: Tadeusz Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka-Ossolineum 2005, s. 228-230. Kantor Tadeusz, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka-Ossolineum 2005. Kaprow Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: H. N. Abrams 1966. Ptaszkowska Anka, *Assemblage zimowy – próba podsumowania doświadczeń* (1969), za: Anka Ptaszkowska. *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010, s. 73-75. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór testów i tłum. Adam Ważyk, Warszawa: Czytelnik 1976.

Opracowania

Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: PWN 1994. Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Kraków: TAIWPN Universitas 2006. *Essays on Assemblage*, ed. John Elederfield, New York: The Museum of Modern Art 1992. *Fragment i fragmentaryczność w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2011. Frydryczak Beata, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora 2002. Grabska Elżbieta,

Martwa natura, konstrukcja, autodiagnoza, w: *Wobec sztuki. Historia – krytyka – teoria*, red. Elżbieta Wolicka i Piotr Kosiewski, Lublin: Wyd. FIS 1992, s. 156-174. Grabska Elżbieta, „Moderne” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900-1918*, Kraków: TAIWPN Universitas 2003. Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa: WAI F 1985. Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, tłum. Andrzej Zajączkowski, Warszawa: Wyd. KR 2001. Ludwiński Jerzy, *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki*, „Kresy” 1996, nr 28, s. 204-210. Mileaf Janine, *Please Touch. Dada and Surrealist Objects After the Readymade*, London: University Press of New England 2010. Nyczek Tadeusz, *STU w obrazach*, w: *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*, red. Edward Chudziński i Tadeusz Nyczek, Warszawa: MAW 1982, s. 131-139. Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław: Wyd. Dolnośląskie 1997. Porębski Mieczysław, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, wyd. 3, Warszawa: WAI F 1986. *Rzecz i rzeczowość w kulturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007. Seitz William C., *The Art of Assemblage*. Museum of Modern Art, New York 1961. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 3, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003. *Władysław Hasiór i konteksty* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2005, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 2006.

Małgorzata Kitowska-Lysiak (skrót i uzupełnienia: Piotr Majewski)

BARWA

Rozważania o barwie i kolorze w malarstwie polskim w XX wieku rozwinęli kapiści i koloryści, inspirując tym samym szerszą refleksję na ten temat na polu krytyki artystycznej. Geneza tego typu zainteresowań była złożona. Bezpośrednio wynikała z fascynacji malarstwem impresjonizmu i postimpresjonizmu, pośrednio – była zakorzeniona w szerszej i rozwijanej w dłuższej perspektywie czasu wiedzy na temat natury barw i teorii widzenia.

Sam termin „barwa” wiąże się z teorią koloru – nauką z pogranicza fizyki, biologii oraz psychologii, która zajmuje się powstawaniem u człowieka wrażeń barwnych oraz teoretycznymi i praktycznymi aspektami czynników zewnętrznych biorących udział w procesie powstawania tych wrażeń. W znaczeniu potocznym barwa jest zwykle traktowana jako synonim koloru, jednak z ujęciu teorii koloru są to terminy o osobnym zakresie znaczeniowym. Według tego rozróżnie-

nia, którego używa się też w malarstwie, kolor jest cechą „materii” farby, także wtedy, gdy jest ona już położona na obrazie, barwa zaś jest rozumiana jako zjawisko psychofizyczne związane ze zdolnością widzenia. W określonych warunkach i z uwzględnieniem predyspozycji patrzącego dany kolor może wywoływać odmienne wrażenia barwne. Czynniki zewnętrznymi, które wpływają na sposób postrzegania koloru, są np. oświetlenie i inne kolory znajdujące się w polu widzenia. Uwarunkowania osobnicze percepcji barw mogą być rozmaite, np. sprawność widzenia, wrażliwość, doświadczenie (częstotliwość obcowania z barwą), a nawet samopoczucie, nastrój i zdrowie.

Nowoczesną erę wiedzy na temat istoty koloru i sposobu oddziaływania barw otwierają badania Izaaka Newtona. Angielski fizyk, matematyk i filozof dokonał rozszczepienia światła w pryzmacie i opracował tzw. koło barw, którego wycinki odpowiadają poszczególnym siedmiu kolorom widma. Wiedza o barwach, rozwinięta na bazie odkryć Newtona, stanowiła podstawę ich klasyfikacji, traktujących barwy o określonej charakterystyce jako mieszaniny innych barw. Wiedza ta stała się jednym z najważniejszych składników świadomości malarskiej i była odtąd systematycznie rozwijana w praktyce i rozważaniach teoretycznych malarstwa. Przyczyniła się zwłaszcza do rozkwitu w XIX wieku koncepcji malarstwa opartego na prymacie koloru i do rozwoju nurtu sztuki impresjonistycznej, a następnie postimpresjonizmu.

Propozycje teoretyczne związane z nowoczesną koncepcją obrazu, w której naczelne miejsce zajęły zagadnienia barwy i koloru, pojawiły się w kręgu uczniów Józefa Pankiewicza, zwanych kapistami. Rozwijając nie tylko praktykę malarską, lecz także refleksję teoretyczną, wprowadzili oni szereg nowych, na gruncie polskiej myśli teoretycznej i krytycznej o sztuce, pojęć związanych z opisem i rozumieniem malarstwa oraz rozwinęli swoisty program europeizacji polskiego malarstwa. Działania te początkowo pobudzały studia paryskie, polegające na wizytach w Luwrze i na oglądaniu z Pankiewiczem wystaw współczesnej sztuki francuskiej, a także sama praktyka malarska i nabywanie wiedzy teoretycznej na drodze intensywnego samokształcenia. W ślad za Cézanne’em w dążeniach kapistów szczególny nacisk został położony na operowanie plamą

barwną jako podstawowym środkiem budowania kompozycji, przestżeni, światła oraz faktury obrazu. Jednym z pierwszych pojęć szerzej omawianych w kręgu uczniów Pankiewicza było określenie „gry barwnej”. W biografii Pankiewicza, opublikowanej w 1936 roku, pojęcie to objaśniał Józef Czapski. Uzasadniał, że w rozważaniach Pankiewicza nacisk był położony na analizę zestawiania barw i na rezultaty wynikające z komponowania barwnego. Czapski nazywał to prawem kontrastu barwnego, a zasadę analizy tłumaczył na przykładach. Pisał: „Płaszczyzna gładka w zestawieniu z jaśniejszą plamą ciemnieje, a przy ciemnej jaśnieje, płaszczyzna szara w zestawieniu z czerwoną plamą zielenieje itp.”. Wskazywał jednocześnie na Cézanne’owskie źródło tego rodzaju refleksji (Czapski 1936/1992: 183).

Wiele innych kluczowych pojęć, związanych zarówno z refleksją wokół koloru, jak i z innymi elementami koncepcji malarstwa, rozwinął Jan Cybis. Zasadnicze idee wyłożył we wstępie do pierwszej krajowej wystawy kapistów (Warszawa 1931), gdzie stwierdzał: „Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego, czy płótno było malowane z wyobraźni, czy z natury, zawsze musi być widoczny malarski powód, dla którego było stworzone [...]. Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samoistnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontakt z innymi kolorami. Kolor nie koncygowany z założonej gry, a tylko naśladowujący kolor z natury – nie działa malarsko. Im kolor będzie słuszniejszy, tym forma będzie pełniejsza (Cézanne) i tym [będzie] bliższa realizacji plastycznej. [...] Nie chcemy zadziwiać [...] stwarzaniem złudzeń optycznych wypukłości czy dali ani robieniem obrazów «modernistycznych» czy innych [...]. Płótno musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku” (Cybis 1931/1996: 61).

W ujęciu Cybisa liczył się sam obraz, który był traktowany jako „fakt malarski”. Miał on powstawać z „powodu malarskiego”, w wyniku budowania układu plam barwnych na płaszczyźnie. O jakości

obrazu decydował porządek malarski. Był on dziełem artystycznie autonomicznym wobec rzeczywistości, chociaż pozostawała ona punktem wyjścia dla dzieła.

Krytyka dość szybko podchwyciła nowe na gruncie polskim pozycje kapistów. Omawiana była zarówno geneza ich nigdy nieskodyfikowanego programu, jak też elementy proponowanej estetyki: skupienie uwagi na zagadnieniach formalnych i dystansowanie się wobec sztuki tematycznej, anegdotycznej. Rezygnacja z akcentowania „literackości”, sensu przedstawienia sprzyjała przesunięciu punktu ciężkości odbioru dzieła na jego walory estetyczne, a tym samym na sensualność.

Dążenia kapistów nie od razu były zrozumiałe dla szerszej publiczności. Krytycy starali się wyjaśniać intencje malarzy, w centrum uwagi stawiając znaczenie barwy w nowej koncepcji malarstwa. Przykładowo w 1934 roku Konrad Winkler notował: „Bezwzględna przewaga czystego malarstwa i to wyspecjalizowanie się w kierunku barwy jako wartości ekspresyjnej niezależnie od przedmiotu – dezorientuje tu nieco naszą publiczność, przyzwyczajoną do zgodnej z lokalnym kolorem interpretacji przedmiotu w naturze. Momenty zwłaszcza kiedy ta barwa przelewa się poza linie, kiedy przesiąka poza granicę konturu w tło, kiedy i faktura (tj. sposób kładzenia farby na płótnie) uniezależnia się od zarysów formy – momenty te nie znajdują u przeciętnego widza należytego zrozumienia, a widz ten skłonny jest raczej do zaliczenia tego procederu na karb nieudolności malarza, aniżeli na konto jego świadomej pracy nad ożywieniem barwnej płaszczyzny obrazu” (Winkler 1934). W latach 30. XX wieku oddziaływanie założeń programowych kierunku przekroczyło krąg kapistów i objęło także innych malarzy, skupionych szczególnie w dwóch zrzeszeniach absolwentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Jednoróg i Zwornik. Sami artyści niejednokrotnie podejmowali próby wyjaśniania założeń kierunku, a główną trybuną wymiany doświadczeń i dyskusji wokół zagadnień barwy i koloru w malarstwie był miesięcznik „Głos Plastyków” (wydawany w latach 1930-1938). Na jego łamach pisali J. Czapski, J. Cybis, J. Jarema, C. Rzepiński, J. Wolff i inni. W ten sposób rozwinęła się, nie mająca precedensu w dotychczasowym piśmiennictwie o sztuce w Polsce, krytyka artystów, którzy z jednej strony kładli szczególny nacisk na

wiedzę warsztatową, a drugiej – podjęli wysiłek podniesienia wiedzy ogólnej na temat historii sztuki polskiej i obcej.

Po II wojnie światowej niektórzy krytycy pisali o „rozwoju” malarstwa kapistów i o tym, że „czarowi tej sztuki ulegli niemal wszyscy” (Blumówna 1959: 116). Podkreślano: „Koloryzm nie stanowi [...] sprawy zamkniętej, gdyż jego problematyka posiada nieustanną zdolność odnowy i przemian” (Blumówna 1959: 116). Rozpowszechnieniu kierunku sprzyjała sytuacja w wyższym szkolnictwie artystycznym, gdzie większość katedr malarstwa objęli koloryści z rozmaitych przedwojennych ugrupowań (nie tylko dawni członkowie Komitetu Paryskiego, lecz także krakowskiego Jednorogu i Zwornika oraz warszawskiego Pryzmatu) (Puczyłowski 2008-2009). W efekcie jednak wobec ich malarstwa zaczęto formułować rozmaite zarzuty: z perspektywy doświadczeń wojennych – pomawiano je o eskapizm, a z perspektywy socrealizmu – zarzucano formalizm. W pierwszym przypadku krytyka była formułowana przede wszystkim z pozycji zawodowych (powodem było akcentowanie roli *qualité* malarskiej), w drugim zaś – z pozycji ideowych (tu główną przyczyną była atematyczność) (Krajewska 1950: 224). Głosy te wpływały na wzmożoną obronę koncepcji kolorystów, którą podejmowali liczni krytycy oraz sami artyści, nadal konsekwentnie akcentując jakości formalne malarstwa, w tym szczególnie rolę barwy. W tym duchu pisała na przykład Helena Blumówna: „Przedmiotem zainteresowań [kolorystów] staje się [...] przede wszystkim sam «obraz», niezależnie od motywu przedstawienia, jako zagadnienie formalne. A więc sposób operowania kolorem, rodzaj plamy barwnej, kładzionej wprost czy mieszanej na palecie, to znów wynikający z pociągnięć pędzlem, więcej lub mniej swobodnie prowadzonym” (Blumówna 1959: 114).

Z nieco dłuższej perspektywy czasu naczelne zasady malarstwa kolorystycznego omawiała Joanna Polakówna, monografistka i admiratorka malarstwa kolorystów, która posługiwała się wnikliwym, empatycznym językiem. W metodzie kolorystów dostrzegała szczególnie wrażliwość na zagadnienia kontrastu barwnego. Podkreślała autonomiczne życie barw na płótnie, ich migotliwość, zmienną dyspozycję i gloryfikowała postawę malarza-kolorysty, którego celem miało być: „[...] budowanie obrazu przy zastosowaniu kontrastu barwnego, zmuszanie plam barwnych, by w swych wzajemnych

zbliżeniach, dialogach burzliwych lub półgłosnych, zmieniały swe wartości, bladły, intensywniały, chyliły się ku sobie i odtrącały [...]” (Pollakówna 1982: 46).

Zagadnienie barwy analizowali także inni krytycy, wśród których znaleźli się J. Woźniakowski, J. Sempoliński, Z. Kępiński, którzy przyczynili się do utrwalenia miejsca koloryzmu po 1945 r. W konsekwencji kapizm (a szerzej koloryzm) jawi się jako długotrwała estetyka w polskim malarstwie XX wieku, a zarazem silnie oddziałująca szkoła zmysłowej wrażliwości. Naukę kapistów przejęli ich liczni uczniowie i kontynuatorzy, nie tylko w pierwszym pokoleniu, lecz także w następnych. Jej przedłużenie można odnaleźć np. w malarstwie Leona Tarasewicza (ur. 1957). Droga Tarasewicza wiodła od obrazowania natury do tworzenia wyzwolonych ze znaczeń, otwartych kompozycji akcentujących poziome rytmy barwnych pasów. W ostatnich dekadach Tarasewicz zrobił też dalszy krok: stworzył obraz totalny, monumentalną, a zarazem podatną na odczuwanie, nie tylko zmysłem wzroku, strukturę barwną wypełniającą ogromne wnętrza galerii (genologicznie należąca do działań *site-specific art*); tym samym zradycalizował koncepcję obrazu, który tradycyjnie przeznaczony był do oglądania, u niego zaś jest do dotykania – dłońmi, stopami itp. Jego realizacja na 49. Biennale w Wenecji – monumentalne (200 m²) malowidło w kolorze oranżu i ultramaryny, pokrywające równoległe pobrużdżone podłoże polskiego pawilonu – nazywała się po prostu *Malować* (2001). Całkowicie odmienna od płócien kapistowskich, potwierdzała w gruncie rzeczy tę właśnie tradycję: malowania kolorem, oddziaływania wzrokowego, bez opierania sensu dzieła na jakąkolwiek narracji, ale zarazem wychodziła dalej: pozwalała na fizyczne wejście w przestrzeń obrazu, bycie w nim, także na zmianę statusu widza, który dostawał szansę bycia aktywnym uczestnikiem malarskiego projektu-spektaklu.

Chociaż koloryści nie stworzyli skodyfikowanego programu malarskiej estetyki, to na stałe wprowadzili rozważania teoretyczne bezpośrednio związane z analizą jakości malarskich, w tym w szczególności kolorystycznych obrazu. Wysoki stopień samoświadomości plastycznej w kręgu uczniów Pankiewicza stał się charakterystyczną cechą podejścia kapistów, a potem jednym z wyróżników koloryzmu. Co więcej, ze względu na oryginalność postawienia problemu

jakości (*qualité*) obrazu malarskiego koloryzm okazał się nurtem niezwykle płodnym w polskim malarstwie zarówno przed 1939 rokiem, jak i po II wojnie światowej, przyczyniając się do utrwalenia, a nawet dominacji sensualnej wrażliwości i artystów, i krytyków.

Źródła

Bernard Émile, *Paul Cézanne*, „Les Hommes d’Aujourd’hui” 1890, t. VIII, nr 387, tłum. Hanna Morawska – cyt. za: *Moderniści o sztuce*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła Elżbieta Grabska, Warszawa: PWN 1971, s. 349-352. Cézanne Paul, *Z listów do Émila Bernard*, tłum. Kazimierz Mitera, „Głos Plastyków” 1937, nr 7-12, powtórne tłum. Hanna Morawska – cyt. za: *Artyści o sztuce*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa: PWN 1977, s. 44-53. Cybis Jan, *Naturalizm Aleksandra Gieremskiego*, „Głos Plastyków” 1938, s. 13-19. Cybis Jan, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa: PIW 1980. Cybis Jan, [Wstęp do:] *Wystawa malarska Grupy K. P. w Polskim Klubie Artystycznym „Polonia”* [katalog wystawy], Warszawa 1931 – cyt. za: *Gry barwne: Komitet Paryski* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Kraków 1996, s. 61. Czapski Józef, *Józef Pankiewicz – życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa: Wyd. Michała Arcta: 1936; reprint: Lublin: Wyd. FIS 1992. Krajewska Helena, *Nowe kryteria pedagogiki w kształceniu plastycznym*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1950, z. specjalny.

Opracowania

Blumówna Helena, *Koloryzm i kolorystyka w nowszym malarstwie polskim. Zagadnienia i charakter*, w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. Józef Dutkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1959, s. 85-121. *Gry barwne: Komitet Paryski* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Kraków 1996. Hardin Clyde L., *Color for Philosophers. Unweaving the Rainbow*, Hackett: Publishing CO, Inc. 1988. *Kolor w malarstwie polskim XIX i XX wieku* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Poznań 1978. Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, [Wstęp do:] *Gry barwne: Komitet Paryski* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Kraków 1996, s. 7-59. Piotrowski Piotr, *Modernizowanie koloryzmu*, w: Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, wyd. 2, Poznań: Rebis 2010, s. 56-70. Pollakówna Joanna, *Malarstwo polskie między wojnami (1918-1939)*, Warszawa: Auriga 1982. Pollakówna Joanna, *Mysząc o obrazach*, Warszawa: Pavo 1994. Puczyłowski Waclaw, *Koloryzm w malarstwie polskim drugiej połowy XX wieku. Źródła – generacje – środowiska – kontynuacje*, „Roczniki Humanistyczne” 56-57 (2008-2009), z. 4, s. 81-100. Sosnowska Joanna, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, w: *Nacjonalizm i nacjonalizmy w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny i Piotr Paszkiewicz, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 1998, s. 181-182. Włodarczyk Wojciech, *Przeciwnicy kolorystów*, w: *Sztuka lat trzydziestych: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, red. Anna Gogut, Warszawa: Zakład Wydawnictw ZPAP 1991, s. 79-98. Wolff Jerzy, *Pierre Bonnard (1867-1947)*, „Twórczość” 1947, nr 7-8, s. 91-101. Woźniakowski Jacek, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „Twórczość” 1970, nr 2, s. 75-94.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (skrót i uzupełnienia: Piotr Majewski)

CIAŁO

Podstawowy środek ekspresji w sztuce performance i body art, obiekt teorii feministycznych, gender i queer, w których określane jest jako medium kulturowe i obiekt manipulacji. Ciało traktowane jako materia i tworzywo dzieła sztuki czy też zdarzenia jest nie tylko bytem materialnym, biologicznym, lecz także konstrukcją kulturową. Jest ono zasadniczym obszarem określenia indywidualnej, ale też zbiorowej tożsamości w jej różnych wymiarach.

Przedstawienia ciała w body art i performance mają kontrastowy wydzźwięk w stosunku do tradycyjnego, usankcjonowanego przez tradycję sposobu prezentacji ciała, czyli aktu. Zagadnienie nagości wiąże się bezpośrednio z pojęciem aktu w sztuce, niewątpliwą ikoną zachodnioeuropejskiej kultury. Kenneth Clark w swojej książce *Akt* wprowadza rozróżnienie nagości i aktu. Mówi o różnicach między ciałem bez ubrania, „skurczonym i bezbronnym”, a ciałem „odzianym w sztukę”. Akt wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu ukształtowanego. Przemiana ciała nagiego w akt polega na przejściu z konkretnej rzeczywistości do sfery idealnej. Akt jest zatem ciałem stworzonym przez kulturę (Clark 1998). Lynda Nead w swojej książce *Akt kobiety* analizuje podział na ciała idealne, znajdujące się w centrum sztuki, i niedoskonałe, funkcjonujące co najwyżej na jej marginesach. Jej działanie krytyczne na tym obszarze sprowadza się w gruncie rzeczy do dowartościowania ciał nieidealnych, i to we współczesnej perspektywie. Pojawiają się jako przedmiot zainteresowania m.in. artystek feministycznych, które dokonują, według Nead, przekroczenia albo przesunięcia granic sztuki i umożliwiają zaistnienie w jej obszarze tego, co było nieobecne. „Akt kobiety jest kategorią kultury i płci. Jest częścią kulturalnego przemysłu, którego instytucje i język tworzą i propagują specyficzne definicje seksualności, szczególne formy wiedzy i przyjemności” (Nead 1998). Rola sztuki feministycznej polega tu na kwestionowaniu standardów, jakim podlegało zawsze ciało kobiety. Sięgając do aktu, czyli ciała zobrazowanego, stworzonego przez kulturę, jednocześnie historyczka sztuki upomina się o obecność ciała innego, nagiego, bo „nie odzianego” w sztukę. Ten rodzaj artystycznego medium daje możliwość odwrócenia struktury oglądania, co z jednej strony

stwarza dla kobiety-artystki szanse na podmiotowość wyrażania, panowanie nad własnym obrazem, a z drugiej pozwala na ukształtowanie się nowej formuły przedstawiania ciała kobiecego. W body art i performance przedmiotem zainteresowania staje się żyjący organizm, który podlega nieuchronnym procesom, także starzenia się i umierania (→ **Performance**). To, co w przestrzeni publicznej podlega eliminacji, w sztuce zyskuje rolę pierwszoplanową. Ciało nie stanowi jedynie domeny sztuki o inklinacjach feministycznych tworzonej przez kobiety. Męska sztuka ciała jest w Polsce również eksploatowanym obszarem działań artystycznych, jej początków można upatrywać w manifestacjach Jerzego Beresia w latach 60. Od lat 2000 temat ciała pojawia się w działaniach wielu polskich twórców (Przykładem była duża wystawa „Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Wizerunki polskich artystów”, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 19.09–30.10.2005, na której prezentowana była twórczość artystów, którzy podejmowali problem cielesności i męskości, m.in. Pawła Kruka *Messiah College*, Dominika Lejmana *Dyskrecja Warunkowa 2*, Jacka Markiewicza, Pawła Althamera *Kardynał*, Artura Żmijewskiego *Powściągliwość i praca, Oko za oko*, Andrzeja Karmasza *Autoportret – gejsza*). Artyści body art traktują człowieka jako integralną strukturę psychiczno-fizyczną, człowiek w sposób spontaniczny jest pojmowany jako jedność duszy i ciała. Termin body art bywa również rozumiany bardzo szeroko. Określa się nim wszelką sztukę wykorzystującą ciało człowieka (teatr, taniec itd.) lub zgłębiającą tematykę ciała, włączając takie dziedziny, jak m.in. malarstwo, rzeźba, sztuka wideo, fotografia.

Dyskusja o roli ciała w sztuce współczesnej miała swoje apogeum w latach 90. XX w. i odbywała się przede wszystkim na łamach takich czasopism, jak „Magazyn Sztuki”, „Obieg”, „Krytyka Polityczna”, „Odra”, „Znak”, „Teksty Drugie”, a także w prasie codziennej, m.in. w „Gazecie Wyborczej” (→ **Abject**). W 1995 roku Robert Rumas przygotował znaczącą wystawę „Antyciała” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Nawiązanie do biblijnej frazy „Oto ciało moje” sugerowało aktualne pole odniesień, jej celem było ukazanie różnych postaw artystycznych, podejmujących szeroko pojęty problem ciała, cielesności i fizyczności. Na wystawie pokazano prace Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej, Pawła Altha-

mera, Zbigniewa Libery, Konrada Kuzyszyna, Grzegorza Klamana, które miały stać się emblematyczne w kontekście „napięcia na styku artystycznej świadomości ciała i prowokującej ją polskiej realności” (Rumas 1995). Wywołała ona falę polemiki, głosy krytyczne miały najczęściej charakter biegunowy. Z jednej strony autorzy bronili nowej sztuki, z drugiej zaś zaciekle ją dyskredytowali. Andrzej Osęka, krytyk związany przez lata m.in. z warszawską „Kulturą” (1965-1981), dopatrywał się w naturalistycznych przedstawieniach zerwania z kanonem europejskiej tradycji reprezentacji („Vanitas i Patologia”) (Osęka 1995: 11). W tonie polemicznym wypowiadały się Ewa Gorządek (*Impotencja krytyki*) (Gorządek 1995: 8) oraz Ewa Mikina (*Ciało w punkcie neuralgicznym*) (Mikina 1995: 8), dając wyraz swoim przekonaniom, iż sztuka skupiona na ciele analizuje sytuacje na przecięciu dyskursów „publicznych i prywatnych” i wymaga świeżego spojrzenia, wykraczającego poza utarte kanony. Dyskusja przetoczyła się wkrótce przez opiniotwórczą prasę o sztuce. W „Magazynie Sztuki” pojawiały się liczne teksty problematyzujące zagadnienie cielesności, autorstwa m.in. Izabeli Kowalczyk, Ewy Mikiny, Pawła Leszkowicza, Renaty Saleci, Magdaleny Ujmy. Piotr Piotrowski, jeden z najważniejszych teoretyków sztuki współczesnej, pisał, iż sztuka oparta na ciele, określana jako krytyczna, wytrąca widza z automatyzmu patrzenia i myślenia (1998). Ryszard Kluszczyński w obszernym tekście *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce* dokonał podsumowania rozmaitych strategii krytycznych wobec sztuki ciała w latach 90. XX wieku (Kluszczyński 1999: 2074-2081). Wydane pod koniec lat dziewięćdziesiątych pozycje książkowe umocniły krytyczne dyskursy cielesności: Agata Jakubowska, *Ciało kobiece w pracach polskich artystek współczesnych*, Poznań 1999; Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002; Artur Źmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom 2006. Teksty prasowe analizujące problem cielesności, które pojawiają się po roku 2000, mają charakter znacznie bardziej zrelatywizowany i przełamują dychotomiczność głosów krytycznych, które dominowały w poprzedniej dekadzie. Przykładem może być nr 5 „Tekstów Drugich” z 2002 roku zatytułowany „Odmienne stany cielesności”.

Źródła

Gorządek Ewa, *Impotencja krytyki*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 184, s. 8. Kluszczyński Ryszard W., *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „EXIT. Nowa sztuka w Polsce” 1999, nr 4 (40), s. 2074-2081. Mikina Ewa, *Ciało w punkcie newralgicznym*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 184, s. 8. Osęka Andrzej, *Vanitas i patologia*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 169, s. 11. Rumas Robert, *Antyciała*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria 1, Warszawa, 7 lipca-13 sierpnia 1995, druk akcydensowy. *Wytrącić z automatyzmu myślenia. Z profesorem Piotrem Piotrowskim rozmawia Maciej Mazurek*, „Znak” 1998, nr 12, s. 146-160.

Opracowania

Clark Kenneth, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. Jacek Bomba, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998. Nead Lynda, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus, Poznań: Rebis 1998.

Marta Ryczkowska

„CZYSTA FORMA” (CHWISTEK/WITKACY)

Chwistek i Witkacy odnosili się do swojej twórczości już w czasie studiów. Jak pisała Joanna Pollakówna: „jeśli prześledzić dokładnie [...] wszystkie poczynania i zwroty myśli Witkacego i Chwistka, okazuje się, że są one z sobą ściśle sprzężone; rodzą się ze wzajemnej rywalizacji, zafascynowania i – można czasem użyć tego nawet słowa – nienawiści. Nienawiści aż miłosnej, pełnej żarliwego uznania” (Pollakówna 1972, s. 118). Poglądy obydwu artystów zostały zestawione nie tylko w literaturze, lecz również na zorganizowanej przez BWA w 1974 roku w Muzeum Architektury wystawie we Wrocławiu – pokazano obrazy, w katalogu cytowano też teoretyczne rozważania.

Leon Chwistek (1884-1944) jest autorem traktatu *Wielość rzeczywistości w sztuce*, w którym jest mowa o odejściu od naśladowania rzeczywistości. Początkowo był to rozdział artykułu *Trzy odczyty odnoszące się do pojęcia istnienia* (1917); w momencie zbliżenia się do formistów Chwistek rozszerzył tę pracę i opublikował w 1918 roku w „Maskach” (z. 1-4) jako system estetyczny formizmu. W 1921 roku wyszła również książka *Wielość rzeczywistości w sztuce* (Chwistek 1921).

Tradycyjnie pojmowana natura jest dla Chwistka tylko jedną z możliwych rzeczywistości. W swym traktacie zawarł koncepcję

kilku różnych rzeczywistości i związanych z nimi formacji artystycznych. Uważał, że bogactwo rzeczywistości usprawiedliwia różnorodność form sztuk plastycznych na przestrzeni dziejów. Za treść uważa on w sztuce elementy rzeczywistości, forma jest wynikiem połączenia kompozycji, kolorytu i techniki.

Wymienia cztery rzeczywistości: rzeczy, fizykalną, wrażeń, wyobrażeń. Odpowiadają im następujące typy malarstwa: prymitywizm, realizm, impresjonizm, futuryzm i formizm. Według Chwistka prymitywizm to malowanie i rzeźbienie przedmiotu zgodnie ze swoją wiedzą na jego temat. Realizm polega na posługiwaniu się studiami natury, perspektywy, anatomii. Impresjoniści poddawali się działaniu plamy barwnej. Najważniejsza dla Chwistka jest rzeczywistość wyobrażeń związana z tzw. widzeniem wewnętrznym, spokrewnionym z mistyką i poezją (Chwistek 1961: 88-89).

Rzeczywistość wyobrażeń ma różne formy, każdy kierunek odnosi się do innej cechy rzeczywistości: futuryzm do ruchliwości, kubizm do prostoty, ekspresjonizm do ludzkich emocji. Wszystkie te kierunki łączy trans, w który musi wpaść artysta, by wykonać dzieło sztuki. Sztuka wychodząca z rzeczywistości wyobrażeń przełamuje dominantę treści – tak jest w przypadku formistów, kubistów, futurystów, ekspresjonistów. O wartości artystycznej decyduje według Chwistka pewna nieokreśloność kształtów – u prymitywów jest wynikiem naiwności, w nowym malarstwie – skomplikowanej techniki.

Według Chwistka uznanie wielości rzeczywistości uratuje sztukę przed wyczerpaniem możliwości i przepowiadany przez Witkacego upadkiem sztuki. Chwistek podaje również trzy zasady współczesnej sztuki: dzieło musi tworzyć zamkniętą całość, elementy kompozycji powinny być uporządkowane według określonego prawa, forma – zaczerpnięta z jednej z rzeczywistości (nie wolno łączyć elementów różnych rzeczywistości).

Z *Wielością rzeczywistości w sztuce* polemizował Stanisław Ignacy Witkiewicz, zw. Witkacym (1885-1939). W jego *Szkicach estetycznych* znajduje się rozdział *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka* (z datami 1919-1921). Odnosił się również do tekstów Chwistka z katalogu III Wystawy Formistów oraz pierwszego numeru „Formistów”.

Witkacy w latach 1914-1918 przebywał w Petersburgu. W tamtym czasie powstał traktat *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd*



Stanisław Ignacy Witkiewicz – „Autoportret”, 1922–1924, olej, płótno



Tworzenie świata, 1921–1922, olej, płótno

WALDEMAR KIWILSZO

WITKACY – MALARSTWO

Reprodukcje: HENRYK JURKO



Ogólne zamieszanie, 1920, olej, płótno

W tym roku przypada stulecie urodzin artysty, który bulwersował świat literacki, teatralny i plastyczny przed wojną, a prawdziwą sławę i wielkość zdobył dopiero po wojnie, prawie mówiąc też z ogromnym opóźnieniem, bo wtedy, kiedy zniknęły wszystkie sztywne kostiumy estetyki i dokłiny artystycznych pierwszych lat powojennych. Teatr i dramaturgia Witkacego zdobyły furorę na scenach polskich, a później na całym świecie. Dziś Witkacy jest najbardziej znanym polskim artystą XX wieku. Znanym nie tylko na naszym podwórku, ale w szerokim świecie artystycznym. Tłumaczony na dwadzieścia języków doczekał się też monografií zagranicznych autorów. W Szwajcarii (dlaczegoż nie w Polsce?) wydają się spójnie „Zeszyty Witkiewiczowskie”. Mówi się o tym, że jednym naszym Witkacym można by obdzielić kilku takich pisarzy teatralnych jak Ionesco. Był więc i jest tak wielkiej miary nowatorem w dziedzinie teatru. Niezrozumiały dla szerszej widowni i panującego krytyki przed wojną, wywołujący każdym swoim występem, każdą próbą sceniczną, każdą sztuką największy hamideł, na granicy niemal skandalu, teraz po latach okazuje się hucisk, który może najgłębiej zaprzęć we wszystkie otchłanie otwierające się przed ludzkością w tym niby najpóźniejszym wieku XX.

Groteska tragicznego i drwina znamionowały całą postawę Witkacego i całą jego sztukę (był w tym jednorodny). Po

doświadczeniach straszliwej masakry, jaką światu zgotował totalitaryzm, dziś Witkiewicz może być uznany za geniusza realizmu. Prawie wszystko sprawdziło się z jego katastroficznych przeczuć, wizji i przewidywań. Akcentem szczególnej wymowy – dramatycznym i tragicznym, a może też prosią żelazną konsekwencją tej sztuki i tych przekonań, była samobójcza śmierć Witkacego we wrześniu roku 1939.

Wzrosnąć zwątpił w to, aby jego sztuka była przyjęta ze zrozumieniem. Pełen temperamentu wykladał jej podstawy i zasady, dawał się w polemiki i w spory filozoficzne. Był twórcą własnej oryginalnej teorii w sztuce, którą napełnił wyłożył w studium powstałym w latach 1917–1918 „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”. Witkacy, syn znakomitego krytyka i teoretyka sztuki Stanisława Witkiewicza, wyniósł z domu nie tylko wielką wrażliwość na sprawy związane z malarstwem, ale też kulturę myślenia filozoficznego. Zdziwiał późnej śmiałością i głębią swoich rozważań estetycznych i filozoficznych, chociaż gwoli prawdy powieźmy, że szerzył również zgorzenie w kręgu uznanych filozofów.

We wczesnej młodości Stanisław Ignacy Witkiewicz brał udział jako fotograf i rysownik w wyprawie na wyspę Ocsani,

dokończenie na str. 22

Fantazja, 1921-1922, olej, płótno



Kompozycja fantastyczna, 1923, gwasz, papier



nieporozumienia (Warszawa 1919). W tej publikacji została zawarta teoria Czystej Formy, w której można odnaleźć wiele zbieżności z różnorodnymi teoriami awangardy europejskiej. W tym okresie Witkacego łączyły bliskie związki z formistami (wystawiał z nimi do 1922 roku). Teoria Czystej Formy odnosi się przede wszystkim do teatru, Witkacy próbował ją realizować również w malarstwie (obrazy z lat 1917-1924). Chwistek mu zarzucał, że w *Nowych formach w malarstwie i wynikających stąd nieporozumieniach* nie pisze o formistach (Chwistek 1922). Był to zarzut niesłuszny, gdyż Witkacy zaczął pisać ten traktat, będąc jeszcze w Rosji.

Witkacy stał w opozycji do malarstwa realistycznego i abstrakcyjnego, promował malarstwo zharmonizowanych napięć – była to czysta forma ujawniająca tajemnicę istnienia. Malarstwo miało według tej teorii wyzwalać uczucia metafizyczne. Witkacy uważał, że ludzie są przepełnieni metafizycznym niepokojem, dlatego zajmują się filozofią, mistyką i sztuką. Twierdził jednak, że w czasach, w których przyszło mu żyć, jedynie sztuka umożliwi przeżycie Tajemnicy Istnienia. Jest to doświadczenie Absolutu, Jedności. „Jedność w wielości” to cecha całego bytu, którą łączy ontologię ze sferą sztuki (Witkiewicz 1959, s. 45).

Nie chciał jednak obrazu abstrakcyjnego, uważał, że potrzebuje przedmiotów, gdyż bez nich masy kształtów pozbawione są napięcia kierunkowego. Pisał: „Obraz [...] zjawia się od razu w wyobraźni artysty albo jako bezprzedmiotowa wizja wzrokowa z mniej lub więcej określonymi napięciami kierunkowymi mas poszczególnych, albo też masy te pojawiają się jako sylwety przedmiotów i moment uprzedmiotowienia ich wskutek ich napięć jako taki nie jest wyodrębniony. Na ten moment upodobnienia się mas kompozycji do takich, a nie innych przedmiotów składa się cała psychika danego artysty, wszystkie jego wspomnienia przeżyć dawnych, cały świat jego wyobrażeń i uczuć, którymi czyni to, że niezależnie od jego zdolności przeniesienia wizji w rzeczywistość jest on w tym właśnie, nie innym Istnieniem Poszczególnym, o takim właśnie charakterze i właściwościach psychicznych” (Witkiewicz 1959, s. 270).

Artysta – według Witkacego – dokonuje obiektywizacji uczuć metafizycznych. Jest ona możliwa przy użyciu trzech elementów: intelektu, uczuć życiowych, Czystej Formy. Dzieło musi charakte-

ryzować się jednością formalną, doskonałym połączeniem wszystkich elementów – w ten sposób powstaje Czysta Forma. Uzyskać ją można poprzez deformację świata zewnętrznego. Czysta Forma jest jednością w wielości i przekazuje widzowi uczucie metafizyczne artysty, jest istotnym sensem sztuki.

Mówiąc o malarstwie, Witkacy wyróżniał trzy czynniki konstrukcyjne: kompozycję, kolor, sposób ujęcia formy. Kompozycja, czyli stosunek form składowych między sobą, powinna być płaska (należy zrezygnować z iluzji odtwarzania przestrzeni). Ważne są również napięcia kierunkowe mające wpływ na percepcję dzieła – kierunek patrzenia, wrażenie statyczności bądź ruchu. Wyróżniał dwie formy przedmiotów: „sylwetową” i „rzeczywistą”. Witkacy zaleca „formę sylwetową”, gdyż w ten sposób można odejść od skojarzeń z rzeczywistością, doznawać jedynie estetycznie, czyli pojmować wielość jako jedność.

Reasumując, Chwistek opowiadał się za pluralizmem estetycznym, natomiast Witkacy głosił teorię jedności rzeczywistości. Obydwaj teoretycy uznawali jednak niezależność artysty za warunek powstania prawdziwej sztuki. Witkacy jako pierwszy w Polsce widział pierwiastek artystyczny tylko w formie dzieła sztuki i w swoich polemikach z Chwistkiem zarzucał mu brak jednoznacznego stanowiska w tej kwestii. Według Witkacego sztuka „nie ma w swej istocie do czynienia z żadną przedstawianą różnie rzeczywistością, tylko z konstrukcjami form stanowiącymi jedność, niezależnie od takiej czy innej rzeczywistości” (Witkiewicz 1959, s. 250). Uważał również, że nie powinno się mówić o „jednej rzeczywistości”, lecz o jednolitym ujęciu formy (co można rozumieć jako indywidualny styl artysty). Chwistek, tworząc swą teorię, korzystał z angielskiej filozofii analitycznej z początku XX wieku – próbował ją dostosować do zjawisk kubizmu i formizmu. Witkacy inspirował się ekspresyjną formą Wasylego Kandinskiego.

Należy zaznaczyć, że pojęcie „czystej formy” może być wieloznaczne. W dziejach teorii sztuki XIX i XX wieku bywało utożsamiane z dążeniem do osiągnięcia absolutnej autonomii dzieła sztuki. Geneza tych dążeń sięga rozpraw Karla Philipa Moritza, koncepcji języka poezji i sztuki jako doskonałego języka symboli, wzorowanych na matematyce, ze słynnego *Monologu* Novalisa, a także roli muzyki

jako paradygmatu dla pozostałych sztuk w kontekście muzyki instrumentalnej jako „sztuki absolutnej”. Bardzo ważną rolę odegrały także koncepcje Konrada Fiedlera („reine Sichtbarkeit”, idea kształtowania formy – „Gestaltung” – jako właściwej treści dzieła), które wpłynęły głęboko na poglądy tak różnych autorów i artystów, jak Adolf Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Adolf Hölzel czy właśnie Kandynski. W Anglii, dla przykładu, Clive Bell, zwolennik francuskich postimpresjonistów, ukuł wyrażenie *significant form*, ale odnosił je do wzbudzania „emocji estetycznych”. Idea „czystej formy”, radykalnie sformułowana już w pismach wczesnego romantyzmu niemieckiego, była wielokrotnie zresztą krytykowana (np. fundamentalna krytyka w tekstach Edgara Winda) i uznana za utopijną – w istocie tym właśnie się charakteryzowała, jako utopia przyszłości, w tekstach Novalisa czy Fryderyka Schlegla.

W 1968 roku Tadeusz Kudliński pisał, że „pojęcie Czystej Formy jest pojęciem granicznym, co oznacza, że praktycznie nieosiągalnym, czymś więc w rodzaju idei” (Kudliński 1968: 59). Maryla Zielińska, komentując monograficzną wystawę Witkacego zorganizowaną w 1990 roku przez warszawskie Muzeum Narodowe, dodawała: „Jedność, opartą na bezkompromisowej myśli i sposobie życia, które, choć doprowadziły Witkacego do gestu odrzucenia malarstwa i dramatu jako dróg uprawiania Sztuki istotnej, nie zaprzeczyły jednak istnieniu Czystej Formy w ogóle. Malarstwo po 1924 roku stało się dla Witkiewicza sposobem zarobkowania, miejsce sztuki zajęła filozofia” (Zielińska 1990). W 1967 roku Karol Estreicher pisał – również o Strzemińskim – „Największym zwycięstwem naszych trzech teoretyków sztuki jest aktualność ich poglądów. Dziś powołują się na nie tylko historycy sztuki i estetyki i artyści, ale interesuje się nimi szeroki ogół” (Estreicher 1967). Ten sam autor, który w 1971 roku opublikował książkę *Leon Chwistek, biografia artysty* (Kraków 1971), poglądy Chwistka komentował następująco: „Nie znaczy to jednak, by Chwistek był przeciwnikiem malarstwa treściowego, by odrzucał kształty świata i sens, i myśl w obrazie, na rzecz swobodnej gry form. Tak dalece jak poszły dwa następne pokolenia malarskie, Chwistek nie zaszedł. Uważał że istnieć powinien jakiś związek malarstwa z naturą, regulowany poprzez wyobraźnię” (Estreicher 1971: 9).

W ostatnich latach o koncepcjach Witkacego i Chwistka pisał Paweł Polit w artykule *Ontologiczne przesłanki koncepcji estetycznych* (Polit 2017).

Źródła

Chwistek Leon, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. 1, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961. Chwistek Leon, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków: Księgarnia Gebethnera i Wolffa 1922. Chwistek Leon, *Wielość rzeczywistości*, Kraków: Zakład Graficzny „Wisłoka” w Jaśle 1921. „Formiści”, red. Leon Chwistek i Tytus Czyżewski, Kraków 1919-1921. Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1959.

Opracowania

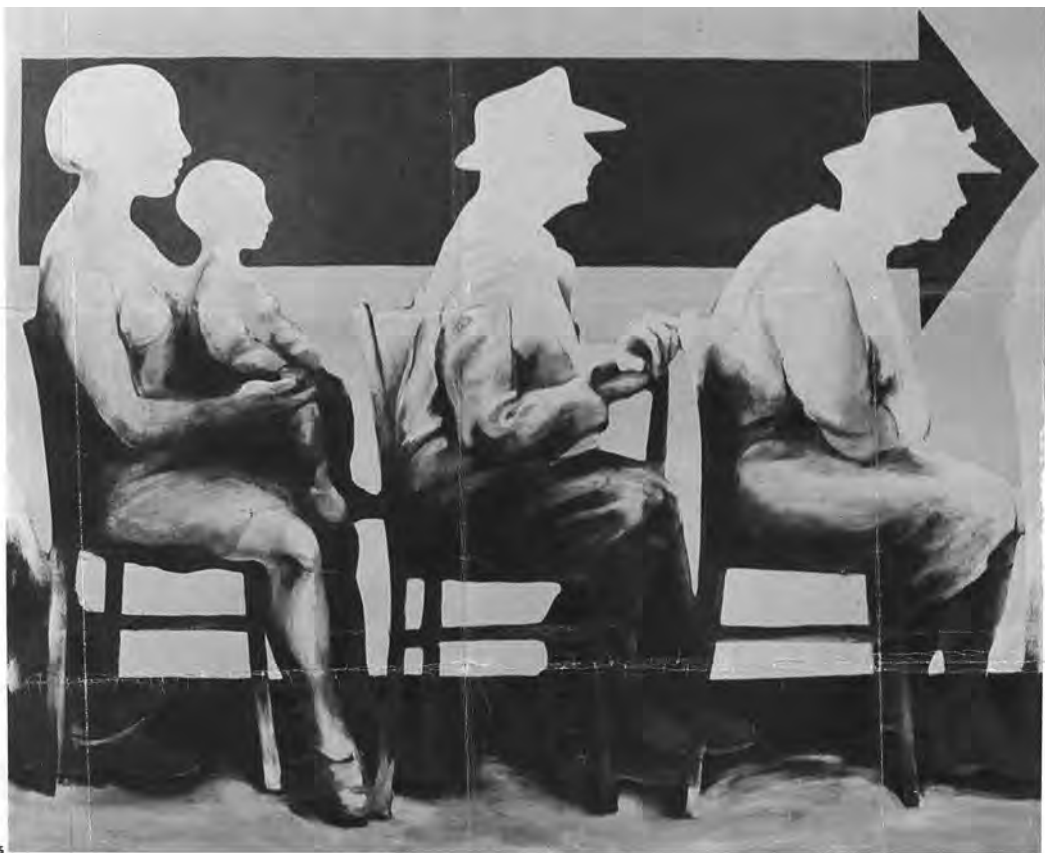
Chwistek Leon, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie: ilustrowane rysunkami i akwarelami autora*, oprac. Karol Estreicher, Warszawa: Czytelnik 1960. Chwistek Leon, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Teresa Kostyrko, Kraków: Universitas 2004. Estreicher Karol, *O Leonie Chwistku*, „Nadodrże” 1967, nr 17. Estreicher Karol, [bez tytułu], w: *Zbiorowa wystawa dzieł Leona Chwistka* [katalog wystawy], Pałac Sztuki, Kraków 1971. Geron Małgorzata, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2015. Jakimowicz Irena, *Witkacy, Chwistek, Strzeмиński: myśli i obrazy*, Warszawa: Arkady 1978. Kudliński Tadeusz, *Witkacy*, „Życie i Myśl” 1968, nr 3. Kostyrko Teresa, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa: Instytut Kultury 1995. Polit Paweł, *Ontologiczne przesłanki koncepcji estetycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza i Leona Chwistka*, „Witkacy!: czyste dusze w niemytej formie” 2017, nr 2, s. 120-125. Pollakówna Joanna, *Formiści*, Wrocław-Gdańsk: Ossolineum 1972. Wolicka Elżbieta, *Estetyka metafizyczna St. I. Witkiewicza*, „Studia Philosophiae Christianae” 1969, nr 5/2, s. 159-177. Zielińska Maryla, „Witkacy” – wielość w jedności, „Twórczość” 1990, nr 5.

Karolina Zychowicz

DEFORMACJA

Pojęcie stosowane wobec różnych przejawów figuracji lat 40. i 50. Termin ten stał się wyrazem nowych poszukiwań artystycznych, towarzyszących definiowaniu nowoczesności, najpierw w kręgu Klubu Młodych Artystów i Naukowców oraz w kontekście organizacji I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948), jako korekta awangardowej spuścizny, a później w kręgu Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w Arsenale – jako narzędzie opisywania nowych postaw artystycznych w stosunku do socrealizmu (→ **Arsenał**).

Rolę i znaczenie „deformacji” w sztuce nowoczesnej precyzyjnie ujął Henryk Stażewski, niuansując po wojnie rygoryzm, ład i geometryzm konstrukttywizmu. „Deformację” postrzegał nie tyle jako element regresywny wobec rozwoju nowoczesnego obrazu, ale integralnie związany z konwencją obrazową. Akcentował element ekspresji, emocji, subiektywnego interpretowania natury, ale również w deformacji dostrzegał wynik uważnego, wnikliwego obserwowania rzeczywistości. Stażewski zdawał się akceptować nowe, nieoczekiwane możliwości wynikające z porzucenia realistycznej i racjonalnej formuły sztuki. „Otwierają się dla artysty szerokie tereny dla wyrażenia czystej poezji, świat magiczny i tajemniczy, w którym iluzja metaforyczna stwarza nową koncepcję estetyczną”, a wreszcie deformacja oferuje „[...] spojrzenie w głąb, w życie wewnętrzne człowieka, jego postawy wobec świata. Ekspresja brzydoty ludzkiej, doprowadzona do potworności, narzuca porównanie ze sztuką murzyńską, światem widm, zjaw, złych bogów, masek o wyrazie jednocześnie żywym i nieruchomym” (Stażewski 1948). Termin „deformacja” był skojarzony z nowymi poszukiwaniami artystycznymi w zakresie abstrakcji, odwołującej się do sugestywności, konkretności, pryncypiów sztuki prymitywnej. Takie skojarzenia przywoływał artykuł Mieczysława Porębskiego i Tadeusza Kantora (Porębski, Kantor 1946: 83). Powiązanie prymitywizującej estetyki z doświadczeniem malarstwa abstrakcyjnego akcentowało bezpośrednio przesłanie i ekspresyjną wartość obrazu, zastępując impas „racjonalnego” języka abstrakcji, prowadząc jednocześnie ku „spotęgowanemu realizmowi”. Ten postulat, realizowany przez Tadeusza Kantora, służył w opinii krytyków do dynamizowania przestrzeni, budowania kontrastów, „to wszystko tworzy świat dynamiczny, niemal ożywiony” – jak pisał Andrzej Osęka (Osęka 1956-1957: 5). Problem deformacji stał się także ideowym składnikiem wystąpienia młodych artystów na wystawie w Arsenale. Zdaniem Jerzego Ćwiertni opisywał on możliwość głębszego, „tematycznego” zaangażowania w rzeczywistość zgodnie z indywidualnym spojrzeniem artysty (Ćwiertnia 1955). „Deformacja” była identyfikowana z rewizją socrealizmu oraz bogatszym, złożonym sposobem ukazywania rzeczywistości, odpowiadając subiektywnemu spojrzeniu na prozaiczny, codzienny charakter rzeczywistości. „Deformacja”



Metafory losu

ANDRZEJ OSEKA

W malarstwie tym nie znajdziemy niczego poza wizerunkiem człowieka, niczego poza metaforycznym wyobrażeniem jego losu. Żadnych pejzaży, martwych natur: Zbylut Grzywacz nie rozsmakowuje się w urokach materii, wszelkie przedmioty są tu ledwie naszkicowane, mają wartość pomocniczą, jak — w jednym z obrazów — szczeble drabiny, po której wspina się ludzka postać; im wyżej się wspina —

tym bardziej traci charakter, tym wyraźniej zamienia się w schemat. Artysta ten szuka materii ekspresyjnej. Pragnie przy jej pomocy mówić, usiłuje stworzyć język możliwie najbardziej czytelny, więc: pozwalający na przemawianie wprost, na dydaktykę, na publicystykę. Zbylut Grzywacz należy do krakowskiej grupy „Wprost”, która przed ośmiu laty wystartowała z programem sztuki zaangażowa-

nej. On i jego przyjaciele postanowili wówczas wyrwać się z kręgu wyrafinowanych konwencji, subtelnych aluzji, zwrócić się bezpośrednio do niewtajemniczonych, nawiązać z nimi dialog dotyczący istotnych spraw życia. Było to — dla estetów — wystąpienie skandaliczne. Pisano, że „tak, jakby w salonych sztuki rozsedł się swąd palonych materaców”.

Barwa nie służy tutaj celom dekoracyjnym. Działa jak sygnał, jak ostrzeżenie. Czernień, zieleń — utrzymane są w poetyce tablic propagandowych, transparentów. Szarość — jest szarością bruku, asfaltu. Ciało ludzkie rysuje się w uproszczeniu, trochę jak na plakatach.

Artysta występuje w obronie jednostki, poddanej siłom społecznym, wobec których czuje się bezradna, które potrafią zmiażdżyć ją. Tak dzieje się z człowiekiem w metaforycznym obrazie „Zmięty i odprasowany”: ciało o dramatycznych, pofalowanych kształtach kończy

artysta głową — równą, sztywną, ale płaską jak przejechaną przez walec. W innym obrazie człowiek zamiast kregostupa ma drzewce sztanaru. W ten — świadomie uproszczony, maksymalnie czytelny — sposób stara się artysta mówić o sprawach sumienia ludzkiego i ideach zbiorowości, przypomina o znaczeniu tego, co w człowieku indywidualne, co stanowi o jego obliczu.

Problematyka tego malarstwa wykracza poza kategorie czysto społeczne. Oto pojawia się stary dylemat człowieka rozdartego sprzecznościami, człowieka na próżno poszukującego własnej drogi. Zbylut Grzywacz nie stara się tu moralizować, nie mówi, że tylko inni, nie on, posiadają ten problem. Sztuka publicystyczna zamienia się nagle w wyznanie: dramatyczny, niemal konwulsyjny wizerunek człowieka o pękniętej twarzy jest autopretertem artysty.

Artykuł Andrzeja Oseki *Metafory losu*, „Polska” 1974, nr 1

została skojarzona z etyczną postawą artysty, jako wyraz poszukiwania egzystencjalnej prawdy (Celnikier 1955).

Jednocześnie pojęcie to służyło rozwojowi tradycji modernistycznej, określając autonomię sztuki, jej zasadniczą odmienność od natury. „Deformacja” stała się modelem opisu metafory plastycznej z kręgu Grupy 55 (Borowski, Ludwiński 1955) oraz abstrakcji w odmianie taszyzmu (Kantor 1955) (→ **Metafora plastyczna, Taszyzm**). Kontynuując myśl Stażewskiego, w krytyce drugiej połowy lat 50. pojęcie „deformacji” zostało scalone z ideą autonomicznej kreacji artystycznej, nie naśladowującej form naturalnych, ale kształtującej obszar subiektywnej ekspresji. Atrakcyjność terminu związanego z malarzką figuracją ponownie wzmogła się w krytyce drugiej połowy lat 60. „Deformacja”, wpisana w programy artystów nowej figuracji, znajdowała swój wyraz w krytyce, akcentującej bezpośrednio, nie przysłonięty konwencjami estetycznymi, stosunek do rzeczywistości. Wskazywał na to Jerzy Stajuda, pisząc o wczesnych dokonaniach artystów grupy „Wprost”: „Ci panowie ujawniają bebechy, ich ekshibicjonizm jest często posunięty do skrajności, wśród tworzyw przez nich stosowanych wyliczyć można koc z dziurami wypalonymi przez pety i lampkę nocną włączoną do kontaktu. [...] Istotna jest w tym programie intencja przywrócenia właściwej hierarchii spraw, decyzyja wyjścia poza sztukę, nawet za cenę radykalnego pomniejszenia sztuki” (Stajuda 1966).

Pojęcie „deformacji”, opisujące różne modele powojennej sztuki, stało się elementem pozytywnego wartościowania dzieł szukających „prawdy rzeczywistości”, ujętej subiektywnym widzeniem i prowizorycznymi środkami wyrazu, dostosowanymi do uchwycenia jej zmienności.

Źródła

Borowski Wiesław i Ludwiński Jerzy, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów w sztuce i kilku sprawach z nią związanych*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 21. Celnikier Izaak, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny”, 17-23.02.1955. Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11, s. 8. Kantor Tadeusz, *Teatr artystyczny*, „Życie Literackie” 1956, nr 20. Osęka Andrzej, *Jaremianka, taszyzm, Kantor*, „Przegląd Kulturalny” 1956-1957, nr 51-52, s. 5. Porębski Mieczysław i Tadeusz Kantor, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 82-87. Stajuda Jerzy, „Współczesność” 1966, nr 7. Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, Kuźnica 1948, nr 7, s. 8-9.

Opracowania

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006. *Krąg „Arsenału 1955”. Malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie* [katalog wystawy], Galeria Zachęta, Warszawa, luty 1992. *Odwilż. Sztuka około 1956*, red. P. Piotrowski, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu 1996. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później* [katalog wystawy], Starmach Gallery, Kraków 1998. *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, wybór, oprac. i wstęp Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006.

Marcin Lachowski

DOKUMENTACJA

Jeden z kluczowych terminów włączonych w praktykę działań konceptualnych. Stosowany był przez artystów i krytyków do opisu praktyk artystycznych początku lat 70., jak również działalności galerii. „Dokumentacja” była poddawana krytycznej analizie – jako ważny instrument przekazywania idei artystycznych, ale również jako narzędzie petryfikacji tychże w praktyce instytucjonalnej. Refleksja nad „dokumentacją” w polskiej krytyce artystycznej była pokrewna idei katalogu jako dzieła, zapoczątkowanej wydawnictwami Seta Siegelauba (*Xerox Book*, 1968) czy nowym działaniami kuratorskim Haralda Szeemanna (“Live in Your Head: When Attitudes Become Form”, Berno 1969).

W latach 70. termin „dokumentacja” był analizowany i interpretowany w ważnych dla rozwoju sztuki konceptualnej ośrodkach: Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu oraz w Galerii Foksal w Warszawie (→ *Galerie*). Pojęcie „dokumentacji” stało się istotnym elementem projektu „Centrum Badań Artystycznych” jako inicjatywy podjętej podczas Sympozjum Wrocław 70. Ważnym obszarem działalności Centrum miało być dokumentowanie faktów artystycznych nie tylko z obszaru Polski, lecz także z całego świata. Dokumentację tę zamierzano, na zasadzie „sieci”, włączyć w powszechny obieg faktów, idei, postaw. Zgodnie z ideą programu funkcja dydaktyczna – upowszechniania sztuki – miała być zastąpiona wciągnięciem publiczności do „gry, do aktywnego uczestnictwa w powstawaniu sztuki” (Jerzy Ludwiński 1983: 153-155). „Dokumentacja” jako składnik funkcjo-

nowania Centrum miała pełnić funkcję rejestracji i udostępniania efemerycznych i konceptualnych zjawisk artystycznych. Wiązała się z praktyką nieustannego aktualizowania zasobów archiwalnych i diagnozowania kierunku przemian artystycznych.

Najpełniejszy swój wyraz pojęcie „dokumentacja” znalazło w programie sformułowanym przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego – „Net” (1971), stosowanym w działalności poznańskiej Galerii Akumulatory 2 (od 1972 roku). Miejsce galerii zostało pomyślane jako punkt wymiany „koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji”, powiązany z międzynarodowym ruchem artystycznym. Dystrybucja dokumentacji określała dystans wobec tradycyjnych wystaw, kontestację utrwalonych instytucji, a także globalny format migracji idei artystycznych.

„Dokumentacja” stała się także przedmiotem pracy analitycznej oraz narzędziem działalności galerii w latach 70. Poddana wielowątkowej interpretacji w Galerii Foksal, posłużyła jako wyraz aktywności krytyków prowadzących galerię – Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego. „Dokumentacja” miała być efektem przemian w sztuce lat 60. polegających na redukcji aspektu materialnego, ale też częścią operacji krytycznych skierowanych wobec instytucji artystycznych. Refleksja dotycząca „dokumentacji” znalazła miejsce w licznych publikacjach Galerii Foksal z tego czasu, jak również była przedmiotem wystaw prezentowanych od 1971 roku („Żywe archiwum”, Galeria Foksal PSP, Warszawa, 1971, Demarco Gallery w Edynburgu, Third Eye Center w Glasgow, ICA w Londynie i Project Art Centre w Dublinie, 1979). Podejmując problem „dokumentacji”, krytycy zwracali uwagę na jedną z ról przypisywanych instytucjom artystycznym – archiwizowania zjawisk, a z drugiej strony uobecniała ona wtórny zapis wobec pierwotnego artystycznego działania. „Dokumentacja” stawała się narzędziem rozbrajania administracyjnych nawyków poprzez szczególnie aranżowane wystawy z użyciem dokumentów. Ironiczne zastosowanie „dokumentacji” w pokazach galeryjnych prowadziło do przypisania archiwaliom czysto materialnej postaci, redukując ich funkcję znaczeniową i informacyjną. Refleksja prowadzona w Galerii Foksal podejmowała także zakres obszaru kompetencji – aktywności artystycznej i praktyki kuratorskiej, akcentując

jarosław kozłowski

metaphysics

galeria foksal psp
warszawa 1
ul. foksal 1/4
tel. 27 62 43
grudzień 1972



Okładka katalogu wystawy *Jarosław Kozłowski. Metaphysics*, grudzień 1972,
Galeria Foksal PSP, Warszawa

suwerenność idei artystycznej w stosunku do materialnego zapisu archiwalnego.

W ten sposób „dokumentacja” była sytuowana na skrajnych biegunach – raz rozumiana jako składnik praktyki artystycznej, innym razem – jako petryfikujące narzędzie związane z działalnością instytucji artystycznej i krytyka.

Źródła

Dokumentacja, [ulotka] Galeria Foksal PSP, Warszawa 1971 (sierpień). Kozłowski Jarosław i Andrzej Kostołowski, *Sieć /Net/*, „Notatnik Robotnika Sztuki” (Laboratorium Sztuki Galeria El) 1972, nr 1, styczeń-marzec. Ludwiński Jerzy, *Centrum Badań Artystycznych*, przedruk w: *Symposium plastyczne Wrocław '70*, red. Danuta Dziedzic i Zbigniew Makarewicz, Wrocław: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur” 1983, s. 153-155. Ludwiński Jerzy, *Epoka błękitu* [antologia tekstów], Kraków: Otwarta Pracownia 2003. *Żywe archiwum*, [ulotka], Galeria Foksal PSP, Warszawa, 1971 (sierpień).

Opracowania

Archiwum jako projekt / The Archive as Project, red. Krzysztof Pijarski, Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii 2011. Nader Luiza, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009. Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006. Jerzy Ludwiński. *Wypełniając puste pola / Filling the Blanks*, red. Piotr Lisowski i Katarzyna Radomska, Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu 2010. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2000. *Tadeusz Kantor z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, Galeria Foksal, Warszawa: SBWA 1998.

Marcin Lachowski

DOKUMENTALNOŚĆ (FOTOGRAFIA)

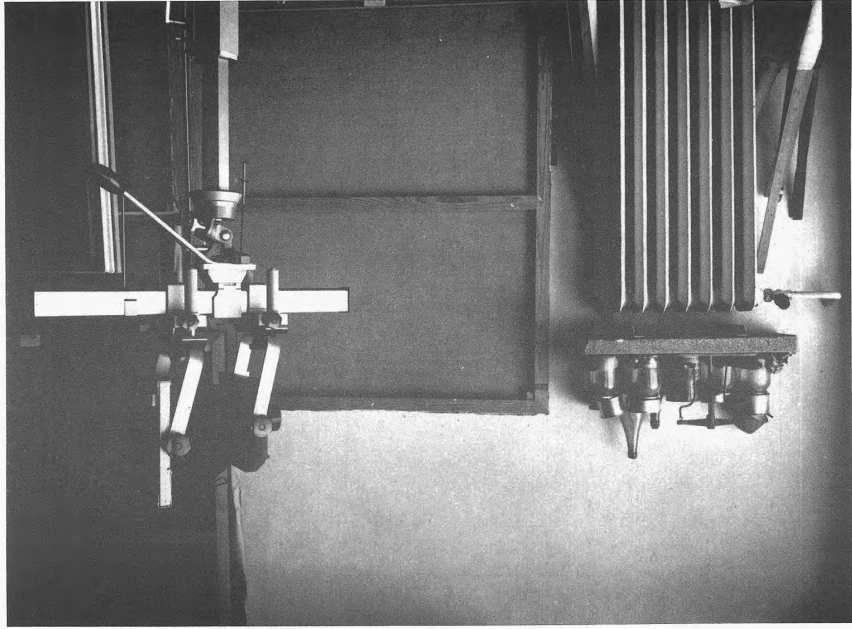
Termin „dokumentalność” (zamiennie stosowano pojęcie „dokument”), do dziś dyskutowany i redefiniowany, w refleksji nad fotografią artystyczną pojawił się w okresie odwilży. Od tamtej pory funkcjonuje w krytyce artystycznej w rozmaitych kontekstach.

Za wprowadzenie pojęcia do krytyki artystycznej oraz próby jego definiowania odpowiadał Zbigniew Dłubak. Pisał: „[...] chciałoby się poprzez fotogramy nawiązać jakiś bardziej bezpośredni kontakt z życiem, porzucić to, co jest może konieczne w malarskim uogólnieniu,

ZBIGNIEW DŁUBAK

„FOTOGRAFIA“

„FOTOGRAFIA“ – 1975



WOK 279/25 230 K 9-1485

Okładka katalogu Zbigniew Dłubak. *Fotografia*, 1975, Galeria Labirynt, Lublin

a znaleźć inne, właściwe fotografie. Cechować je powinna dokumentalność tak istotna dla fotografii” (Dłubak 1954: 2-3). Znaczenie pojęcia było związane z centralnym dla krytyki i teorii fotografii zagadnieniem realizmu. Rozważania nad dokumentalnością w okresie odwilży oscylowały wokół typowej dla modernizmu refleksji o specyfice medium oraz jego potencjale artystycznym, który wymagał ponownego określenia po etapie realizmu socjalistycznego. Relacja obraz–rzeczywistość w ujęciu Dłubaka nie opierała się wyłącznie na podobieństwie przedmiotu do jego wizerunku, gwarantowała ją raczej bezpośredniość związku fotografowanego obiektu z jego obrazem, którą umożliwiać miał proces fotochemiczny, bazujący na działaniu promieni światła. Termin „dokumentalność” krytyk odróżniał ponadto od pojęcia „naturalizm”, które również odnosiło się do mechaniczności fotograficznego zapisu, jednak wyłącznie w aspekcie podobieństwa (Dłubak 1954: 2-3). Terminowi „naturalizm” nadawano wymowę pejoratywną, tak jak w okresie socrealizmu, gdy był jednym z wariantów tzw. antyrealistycznej deformacji, odżegnywano się od naturalizmu jako od „«przyrodzonej» choroby fotografiki” (Ligocki 1955: 2). Podkreślano tym samym, że postulowany wówczas model fotografii powinien zawierać w sobie coś więcej niż tylko mechaniczną rejestrację zjawisk (model realistyczny, określony później mianem **Artystycznego reportażu**, →). Pojęcie „dokumentalność” natomiast, nakierowane na indeksalną naturę fotografii, zyskało jednoznacznie pozytywną wymowę. Wskazywało na możliwość oddawania rzeczywistości w sposób mechaniczny bez groźby wulgarności, bezrefleksyjności. Jako fundament artystycznego języka, specyficzny dla medium, oferowała przestrzeń dla tematów społecznych z jednej strony i otwierała perspektywę dla nieskrępowanych artystycznych wyborów z drugiej. Nie była ponadto pojęciem nacechowanym ideologicznie. Termin ten pozwolił zatem na usankcjonowanie obecności w fotografii form abstrakcyjnych (abstrakcja w tym ujęciu opierała się bowiem na bezpośrednim związku obrazu fotograficznego z przedmiotem, nie zaś na samej organizacji płaszczyzny odbitki – Dłubak 1948: 2-3; 1959: 438-439). Jego stosowanie było też sygnałem zainteresowania nurtami awangardowymi.

Pojęcie „dokumentalność” wiązało się także z refleksją o metaforze w fotografii, która miała gwarantować artystyczność obrazu

fotograficznego: „przekroczenie granic dosłowności, [...] wejście w obszar sztuki” (Dłubak 1957: 2-3). Wyzwalało ją umiejętne operowanie dokumentalnością obrazu, prowadzące albo do uwypuklenia nieoczywistych perspektyw obserwacji przedmiotu, albo zastosowania technik fotomontażowych. Powyższe rozumienia dokumentalności powoli się wyczerpywały, w drugiej połowie lat 60. wchodząc do słownika pojęć charakterystycznego dla rozważań z pogranicza sztuki i socjologii. Pojęcie dokumentu fotograficznego rozpatrywane w perspektywie społecznej, kulturowej wiązało się z przyswajaniem przez krytykę tekstów zachodnich autorów, takich jak Walter Benjamin, Roland Barthes, Edgar Morin, Pierre Bourdieu – za ten proces była odpowiedzialna przede wszystkim Urszula Czartoryska. Stopniowo wyłoniło się zatem pojęcie fotografii dokumentalnej, oznaczającej fotografię wykonaną z intencją dania świadectwa o problemach społecznych, odczytywaną ze świadomością uwarunkowań odbioru, a także fotografii jako dokumentu w odniesieniu do zdjęć nieprofesjonalnych, prywatnych, rodzinnych, znalezionych (w tym istotne było zainteresowanie wykorzystaniem tego typu fotografii przez artystów awangardowych od początku XX wieku – był to ważny wątek refleksji Urszuli Czartoryskiej).

Dokumentalność zmienia swoje znaczenie w refleksji krytyków i artystów z obszaru sztuki konceptualnej, poczynając od przełomu lat 60. i 70. XX wieku. W ujęciu m.in. Andrzeja Lachowicza, Jerzego Olka, Urszuli Czartoryskiej pojęcie to w dalszym ciągu towarzyszy refleksji nad specyfiką medium, definiowaniu jego natury („foto-medium”, fotomedializm) (Lachowicz 1976: 28-30; Olek, Czartoryska 1981), koncentrując się jednak nie tyle na relacji rzeczywistość–obraz rozumianej w odniesieniu do problemu realizmu, ale ujmowanej w kategoriach systemu znaków (perspektywa semiotyczna, strukturalistyczna). Fotografia – jako znak „dający się kontrolować i analizować” – polegała nie na pochwyceniu przedmiotów jako takich, ale „rekonstrukcji rzeczywistości” w umyśle, dokonującej się za pomocą tworzenia „dokumentacji obiektywnej”, która miała polegać zarówno na wykorzystaniu cechy fotografii jako „dokumentacji dowodowej” świata (dokument w potocznym rozumieniu, poświadczanie), jak i oferowanej przez fotografię swego rodzaju gry wyobraźni, umożliwiającej patrzeć na rzeczywistość z wielu nieoczywistych perspektyw, zestawiania widoków ze sobą (Dłubak 1970: 219-222).

Osobne miejsce w refleksji konceptualnej zajmuje tzw. kontekstualizm, w ramach którego dokumentalność fotografii staje się dominującym paradygmatem artystycznym – twórczość fotograficzna, coraz częściej korespondująca z działaniami intermedialnymi, miała się ograniczać do rejestrowania potocznej rzeczywistości, doświadczanej przez artystę, także w jej wymiarze społecznym czy politycznym – w tym duchu problem komentowali m.in. Zbigniew Dłubak czy Józef Robakowski (Dłubak 1977; Robakowski 1976). Podejście to prowadziło do przesunięcia się fotografii o cechach dokumentalnych do kategorii sztuki. Refleksję konceptualną związaną z kontekstualizmem można potraktować jako dalszy etap dążenia do usankcjonowania artystycznej rangi medium fotograficznego, dla którego dokumentalność, jako cecha wynikająca z natury zapisu fotograficznego, jest kategorią fundamentalną i niepodważalną. Po 1970 roku istotnym problemem staje się także napięcie między tworzeniem sztuki a tworzeniem dokumentacji dzieł sztuki, rozpoznane jednak precyzyjnie dopiero w późniejszym okresie, związane z impulsem archiwalnym (Dziamski 2012: 21-27; → **Dokumentacja**).

W postkonceptualnym rozumieniu kategorią dokumentalności posługiwali się krytycy i artyści związani z nurtem sztuki krytycznej końca XX wieku, a także fotografowie odwołujący się do poetyki dokumentalnej na przełomie XX i XXI wieku – „nowi dokumentaliści” (Mazur 2006). Istotną różnicę w rozumieniu pojęcia spowodowało stopniowe przyswojenie refleksji teoretycznej Jeana Baudrillarda, w tym zwłaszcza kategorii symulakru i symulacji, wskazujących na odmienne rozumienie związku między rzeczywistością a jej obrazem (obraz-obraz, „kopia kopii”). Centralna dla pojęcia dokumentalności relacja, nakierowana na rzeczywistość i jej rozumienie, stała się mniej istotna niż stylistyczne walory fotografii (wyglądającej jak dokument, zachowującej kategorię podobieństwa, natomiast pozbawionej już akcentowania bezpośredniego związku przedmiotu z jego obrazem). Z drugiej strony przyswojenie refleksji Rolanda Barthesa (*Camera Lucida*, 1980), eksponującej kategorię indeksalności, staje się istotnym punktem odniesienia dla krytyków i twórców, podnoszących w dalszym ciągu poświadczającą, uobecniającą moc obrazu fotograficznego (m.in. Jerzego Lewczyńskiego koncepcja „archeologii fotografii”) (Lewczyński 2005). Termin „dokumentalność” – od lat

50. po początek XXI wieku – odzwierciedla zatem rozterki związane z definiowaniem relacji przedmiot–obraz w fotografii, będąc zarówno argumentem za specyfiką medium, jak i jego przynależnością do kategorii sztuki. Za podsumowanie tego złożonego i wciąż aktualnego zagadnienia mogą posłużyć słowa Adama Mazura, który w 2012 roku zachęcał do refleksji nad dokumentem – wciąż niejasnym pojęciem, ale i marginalizowaną, jego zdaniem, praktyką twórczą – jako „najbardziej aktualnym i odpowiednim narzędziem przedstawiania świata” (Mazur 2012).

Źródła

Dłubak Zbigniew, *Z rozmyślań o fotografice. Seria pierwsza*, „Świat Fotografii” 1948, nr 10, s. 2-3. Dłubak Zbigniew, *Z katalogu wystawy*, „Fotografia” 1954, nr 6, s. 2-3. Dłubak Zbigniew, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2-3. Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? III. Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 438-439. Dłubak Zbigniew, *Fotografia – czynnik wyobraźni*, „Fotografia” 1970, nr 10, s. 219-222. Dłubak Zbigniew, *Medium: fotografia. „...to pomost między nami a rzeczywistością...”*, „Nurt” 1977, nr 10. Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii – prace z lat 1941-2005*, red. Krzysztof Jurecki i Ireneusz Zjeżdżałka, Wydawnictwo Kropka 2005. Lachowicz Andrzej, *Sztuka i fotografia*, „Nurt”, 1976, nr 10, s. 28-30. Ligocki Alfred, *O realizmie socjalistycznym w fotografice (II)*, „Fotografia”, 1955, nr 12, s. 2. Mazur Adam, „Nowi dokumentaliści” [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2006. Mazur Adam, *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*. [Materiały prasowe wystawy] *Postdokument. Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 04.02-15.04.2012 r., s. 1-18. Olek Jerzy i Urszula Czartoryska, *Medium: fotografia. „...między inscenizacją a rzeczywistością...”*, „Nurt” 1981, nr 5. Robakowski Józef, *Tekst z katalogu „Video Art.” – Galeria Labirynt*, Lublin 1976, nlb.

Opracowania

Dziamski Grzegorz, *Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6, s. 21-27. Saj Andrzej, *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*, „Dyskurs” 2009, nr 9, s. 196-214. Sikora Sławomir, *Dokument dziś*, w: *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. Monika Kozień-Świca i Marta Miskowicz, Kraków: Muzeum Historii Fotografii im. W. Rzewuskiego 2008, s. 54-61. Sobota Adam, *Odstłony dokumentalności*, w: *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. Monika Kozień-Świca i Marta Miskowicz, Kraków: Muzeum Historii Fotografii im. W. Rzewuskiego 2008, s. 62-71. Ziębińska-Lewandowska Karolina, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana: Fundacja Archeologia Fotografii 2014.

Kamila Leśniak

DRUGI OBIEG

Określenie charakteryzujące wydawnictwa związane z „kulturą niezależną” okresu stanu wojennego. Na tym polu dużą rolę odgrywali zarówno inicjatorzy i organizatorzy wystaw, jak i ich komentatorzy, a także twórcy, redaktorzy i autorzy pism o różnym charakterze i zasięgu. W pierwszej grupie znaleźli się na przykład Janusz Bogucki, Jerzy Brukwicki, Marek Rostworowski. Jerzy Brukwicki był również redaktorem bezdebitowych pism: poświęconego kulturze „Wyboru” i polityczno-społecznego „Przeglądu Wiadomości Agencyjnych”, w którym regularnie publikowano wkładkę zatytułowaną „Notatnik Kulturalny”. Obok tych tytułów można wymienić inne – założony przez Grzegorza Gaudena jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego, we wrześniu 1981 roku, poznański „Obserwator Wielkopolski”. Nieco szerzej o sztukach wizualnych informował także poznański „Czas Kultury” – z Rafałem Grupińskim jako pierwszym redaktorem (powstały w 1985 roku, istniejący do dzisiaj), utworzona przez krytyka Tadeusza Nyczka i poetę Jana Polkowskiego krakowska „Arka” („Wolne pismo. Eseistyka, krytyka, literatura, inne formy”, 1983-1989), wrocławska „Obecność” („Niezależne pismo literackie”, 1983-1988), z którą współpracował między innymi Lothar Herbst.

Szczególne była pozycja „Kultury Niezależnej” – miesięcznika, którego powstanie zainicjował Komitet Kultury Niezależnej, założony w 1983 roku przez Martę Fik i Andrzeja Osękę. W redakcji znaleźli się głównie pisarze i publicyści, ale obecność Osęki, od połowy lat 50. aktywnego obserwatora życia artystycznego, czynnego krytyka („Po Prostu”, „Przegląd Kulturalny”, „Kultura warszawska”), gwarantowała miejsce dla materiałów dotyczących sztuki, chociaż ich zamieszczanie w każdym numerze nie było regułą. „Kultura Niezależna”, w przeciwieństwie do wielu innych pism zakładanych przez ludzi bardzo młodych, przyciągnęła do współpracy wielu znanych i znakomitych autorów, w tym ze środowiska związanego z Instytutem Badań Literackich, m.in. Michała Głowińskiego, Tomasza Łubieńskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Janusza Sławińskiego, Jacka Trznadła, Jana Walca, Romana Zimanda.

kultura NIEZALEŻNA

MIESIĘCZNIK
Komitetu Kultury Niezależnej
Warszawa
listopad 1985

14



Okladka czasopisma „Kultura Niezależna.
Miesięcznik Komitetu Kultury Niezależnej” 1985, nr 14

W kręgu zainteresowań redakcji znajdowała się głównie obserwacja życia kulturalnego, którego stan próbowano zdiagnozować już w pierwszym numerze. Opublikowano tam niejako *credo*: „Pismo «Kultura Niezależna» – deklarował Piotr Suchocki (Osęka) – powinno ułatwić zabranie głosu tym, którzy chcą mówić o procesach zachodzących w polskiej kulturze współczesnej, o powstałych dziełach. Chcemy, by «Kultura Niezależna» była miesięcznikiem, na wydarzenia reagowała szybko, by czytelnik znajdował tu możliwie najwięcej aktualnych informacji i ocen”. Już w tym obszernym (96 stron) numerze ukazał się tekst na temat życia artystycznego, objętościowo – w porównaniu z innymi materiałami – skromny, ale o tyle ważny, że dotyczący wspomnianego już tutaj zjawiska – kształtowania się nowych form współlbycia artystów, krytyków i widzów, jakim było „pielgrzymowanie po pracowniach”. Autor opisał konspiracyjną wizytę około czterdziestoosobowej grupy u sześciu warszawskich malarzy, charakteryzując ich prace, ale nie podając nazwisk. Można się ich jedynie domyślać, jak w przypadku, gdy jest mowa o pokazywanych na płócie małych replikach dużych obrazów, co, jak wiadomo, w ramach programu „wystaw walizkowych” praktykował m.in. Marek Sapetto. Walorem takiego prywatnego kontaktu ze sztuką, co autor mocno podkreśla, jest świeżość i bezpośredniość relacji z artystą, czego nie zagwarantuje żadna galeria. Ale dla krytyków wyprawa była głównie rodzajem środowiskowo-artystycznej kwerendy.

Jeśli chodzi o czasopisma, w których problematykę sztuk wizualnych traktowano równorzędnie z innymi dziedzinami kultury, to trzeba przypomnieć wymieniony już warszawski „Wybór”, o podtytule „Pismo o sprawach kultury” (1984-1988), a przede wszystkim odnotować „Szkice” (1984-1989). „Wybór” miał profil informatora kulturalnego, który w krótkich anonsach i komentarzach prowadził rodzaj kroniki wydarzeń. Na wstępie redakcja zapowiadała: „Wiemy dobrze o tym, że wybory dokonywane przez ludzi tworzących kulturę są ważne i istotne. Ale byłoby niedobrze, gdyby miały dzielić – dlatego chcemy tutaj omawiać i prezentować te dokonania współczesnej kultury polskiej, które pomnażają jej wartości bez względu na to, w jakim powstają obiegu. Kultura podzielić się nie da”. Grono współpracujących krytyków było nieporównywalne z innymi wymie-

nionymi dotąd redakcjami – znaleźli się w nim m.in. Tadeusz Boruta (tym razem jako piszący o sztuce, a nie malarz), Jerzy Brukwicki, Maciej Gutowski, Magdalena Hniedziewicz, Wojciech Skrodzki.

Przejętą przez władze „Sztukę” zastąpiły „Szkice” („Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym”, 1984-1989; opublikowano 10 numerów). Założycielką i redaktorką naczelną pisma była Barbara Majewska, autorka tekstów nie tylko o sztuce, wcześniej pisząca (głównie recenzje wystaw) m.in. dla „Tygodnika Powszechnego” czy „Biuletynu ZPAP”. Prócz niej w „Szkicach” drukowali Czesław Bielecki, Bogusław Mansfeld, Maryla Sitkowska, Piotr Szubert, Wojciech Włodarczyk, żeby tylko wymienić niektórych.

Z publikacji w czasopismach „drugiego obiegu” wyłania się niejednolity obraz sztuki tamtego czasu. Dominują cenne relacje bieżące. Mniej jest natomiast, jak się zdaje, prób diagnozowania sytuacji. Polemiki, dyskusje mocniej wybrzmiewały, jeśli były prowadzone na łamach czasopism oficjalnych. Przykładem jest dyskusja spowodowana artykułem Krystyny Czerni *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw* („Znak” 1986, nr 2-3, s. 4-13). Ale właśnie z owej „pracy organicznej”, z niecodziennej, bo realizowanej w warunkach ekstremalnych „żurnalistyki”, z owych – często pozornie nieuchwytnych albo ledwie uchwyconych – ułamków, fragmentów wyłania się całość; to one poświadczają powinnościową postawę krytyka-observatora, krytyka, który nie był strategiem rozważającym własną pozycję, tylko pokornie poddawał się strumieniowi wydarzeń.

Opracowania

Drugi obieg wydawniczy w PRL na tle historii samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku, red. Przemysław Gasztold-Seń, Natalia Jarska i Jan Olaszek, Warszawa: IPN 2016. *Pokolenie '80: niezależna twórczość młodych w latach 1980-89*, oprac. Tadeusz Boruta, Kraków: Muzeum Narodowe 2010. Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat 80.*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1992.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (oprac. Marcin Lachowski)

ENVIRONMENT

Forma sztuki, w której artysta kreuje trójwymiarową strukturę, włączającą w nią widza i oddziałującą na różne zmysły. Wczesne przykłady totalnych realizacji przestrzennych pojawiały się w okresie międzywojennym (*Merzbau* Kurta Schwittersa czy wystawy surrealistyczne w latach 30.). Po wojnie przykłady „sztuki environment” były tworzone i teoretyzowane przez Allana Kaprowa (wydane jako zbiór tekstów *Assemblages, Environments and Happenings*, New York 1966). Artysta sytuował nowe zjawiska artystyczne jako wyraz rozwinięcia przestrzeni wizualnej, łączącej się z rzeczywistością, a zarazem wychodzącej poza obszar instytucji artystycznych. Rozważania Kaprowa stały się punktem odniesienia dla polskiej krytyki artystycznej (Ptaszkowska 1969).

Pierwsze próby całościowego aranżowania przestrzeni wystawowej i wydobywania zróżnicowanego obszaru wizualnego zostały podjęte w okresie odwilży (→ **Przestrzenność**). Wystawa „Studium przestrzeni” (Salon „Nowej Kultury”, Warszawa, 1958) Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika prezentowała dwadzieścia obrazów, w większości umieszczonych na sztalugach w przestrzeni ekspozycyjnej. Obrazy Fangora, prezentujące nieregularne formy geometryczne z rozmytymi konturami, tworzyły optyczne złudzenia występowania kształtów z płaszczyzny płótna. Ulokowane wobec siebie, kreowały wobec widza zmienną, iluzyjną przestrzeń galerii (→ **Galerie, Iluzja-realność**). „Przez wprowadzenie elementów optycznych w układ przestrzenny i umożliwienie odbiorcy wzięcia udziału w tym układzie powstaje powiązanie, którego odbiorca jest częścią” – mówił Fangor (Majewska 1959).

Pojęcie „environment” zostało zaadaptowane przy okazji *Wystawy popularnej* Tadeusza Kantora w Galerii Krzysztofory w Krakowie (1963), którą sam autor nazywał „aktywnym environment”, przeciwstawionym „zastygłym formalnym systemom” (→ **Asamblaż**). Jej charakterystykę jako nowego rodzaju ekspozycji przedstawiła Hanna Ptaszkowska, podkreślając gromadzenie w przestrzeni wystawy elementów materialnych, historycznych i pojęciowych, akcentując sekwencyjne, rozbite na fragmenty odczytanie całościowego dzieła w przestrzeni (Ptaszkowska 1964). Problem nowego ujęcia wysta-

wy, oddziałującej na widza złożonym układem przestrzennym, stał się ważnym składnikiem oryginalnego programu-manifestu Galerii Foksal *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca* (Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek). Tekst – po raz pierwszy wygłoszony w Puławach w 1966 roku – miał charakter „abstrakcyjnego” manifestu, nasyconego aluzjami i sugestiami. Aluzje odnosiły się zarówno do swoistej parodii *Ogólnej teorii względności*, jak i artystycznych odniesień (teoria unizmu) i zastanej sytuacji w sztuce (malarstwo materii, sztuka environment, sztuka akcji). Teoria miejsca była jedną z pierwszych wypowiedzi krytyków w Polsce poddających refleksji problem wystawy za pomocą uogólnionego wywodu, odsłaniającego strukturę funkcjonowania instytucji. Autorzy manifestu dookreślali naturę ekspozycji następująco: „Miejsce jest nagłą wyrwą w utylitarnym pojmowaniu świata. Miejsce powstaje z zawieszenia wszystkich praw obowiązujących w świecie” (*Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca*, 1967). Krytycy określali swój manifest jako rodzaj reakcji na dokonujący się przełom w sztuce dotyczący uaktywnienia przestrzeni ekspozycyjnej. Manifest zarazem łączył dwie różne tradycje: czystej wizualności, z modernistyczną proweniencją autonomicznie rozumianej wystawy, z wnikliwą analizą funkcjonowania instytucji i towarzyszącym jej społecznym praktykom. Inaugurując działalność Galerii Foksal, upodmiotawiał odbiorcę, przekształcał jego status w równoprawnego uczestnika. Jednocześnie otwarta forma manifestu, zderzająca zróżnicowane poetyki, zastępowała precyzyjny opis. Jego skomplikowana składnia materializowała język, szukając ekwiwalentu wobec materialnej składni wystawy.

Pojęcie „environmentu” znajdowało swoje zastosowanie w omówieniach kolejnych wystaw prezentowanych w galerii. Wiesław Borowski wystawę Zbigniewa Gostomskiego *Skala* (1967) określił jako „pierwszy w Polsce environment typu konstrukcyjnego” (Borowski 1968). Dla Ptaszkowskiej pokazy prac Gostomskiego, Edwarda Kraśńskiego czy Włodzimierza Borowskiego odsłaniały istotę przeobrażeń ekspozycyjnych: „Dotychczasowe doświadczenia galerii Foksal ujawniają jedną zasadniczą cechę: w każdym z powyższych przypadków widz, tak zresztą jak autor, znajduje się wewnątrz wydarzenia czy pokazu [...]. Widz postawiony jest w sytuacji, która rzadko

bywa dlań wygodna. Polega na utrudnieniach, przeszkodach, zakazach, gwałcie psychicznym i fizycznym” (Ptaszkowska 1967). Pokazy o charakterze rozbudowanych aranżacji określały także działalność wrocławskiej Galerii Pod Moną Lizą. Omawiając *Aranżację* Jarosława Kozłowskiego czy pokaz *Fubki Tarb* Włodzimierza Borowskiego, Jerzy Ludwiński wskazywał na szczególnie sposób uczestnictwa widza, zastępując pasywny „odbiór” nieprzewidywalnością sytuacji, przemieszczenia znaczeń wystawy otwierających się na multisensoryczne i indywidualne doświadczenia (Ludwiński 1968, 1969). Ten typ pokazów akcentował fragmentaryczną i nieciągłą strukturę, lokując widza wewnątrz rozbudowanej aranżacji.

Przeobrażenia formuły ekspozycji w drugiej połowie lat 60. prowadziły do pogłębionej refleksji nad relacją między galerią a działaniami artystycznymi akcentującymi przedmiotowość dzieła. W krytyce pojawiały się odniesienia do nowych zjawisk artystycznych, także „environmentu”, interpretowanego jednak w szczególnie sposób. Przywołując to pojęcie, krytycy akcentowali ekskluzywność i uprzywilejowany status pokazu w stosunku do rzeczywistości. Zamiast rezygnacji z ram instytucjonalnych, analizowali oddziaływanie form w duchu modernistycznej autonomii.

Źródła

Borowski Wiesław, *Systemy*, w: Zbigniew Gostomski, [katalog wystawy], Galeria Foksal, Warszawa 1968. Ludwiński Jerzy, *Pokaz Jarosława Kozłowskiego*, „Odra” 1968, nr 12, s. 89-92. Ludwiński Jerzy, *Reportaż z „antyhappeningu”*, „Odra” 1969, nr 6. Majewska Barbara, *Rozmowa z Wojciechem Fangorem*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 1. Majewska Barbara, *Studium przestrzeni*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 33. Ptaszkowska Hanna, *Wielka wystawa Tadeusza Kantora*, „Projekt” 1964, nr 3, s. 31-32. Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce*, „Współczesność” 1969, nr 9, s. 8. Ptaszkowska Hanna, *Program i realizacje galerii Foksal*, „Projekt” 1967, nr 6, s. 48-55. *Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca*, w: *Program Galerii Foksal PSP*, Warszawa, wiosna 1967.

Opracowania

Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006. Markowska Anna, *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Kraków-Cieszyn: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska 2000. Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis 1999.

Marcin Lachowski

2^{-ga} WPROST

WYSTAWA

TOWARZYSTWO
PRZYJACIÓŁ
SZTUK
PIĘKNYCH
PAŁAC SZTUKI

Kraków, pl. Szczepański 4

lutym – marzec 1967 r.

ZBYLUT GRZYWACZ

Kraków, ul. Krakowska 21

Ur. 1939. Bierze udział w wystawach: 1965 Młodzi Malarze Krakowa, Ogólnopolska Wystawa Rysunku we Wrocławiu, 1966 – wystawa WPROST i Wystawa XX-lecia PLSP w Krakowie.

- | | | |
|------------------|------|------|
| 1. Utrwalona I | gips | 1966 |
| 2. Utrwalona III | gips | |
| 3. Utrwalona IV | gips | |
| 4. Utrwalona V | gips | 1967 |
| 5. Oranika VIII | olej | 1966 |
| 6. Oranika IX | olej | |
| 7. Leżący I | olej | |
| 8. Leżący III | olej | |
| 9. Świadek I | olej | |
| 10. Świadek III | olej | 1967 |

„Utrwalona III”



JACEK WALTOŚ

O P I N I E

(Wystawa WPROST 1966)

8. (...) „Chciałabym własny język wypowiedział prosty, czasem brutalnie i przekonywający. Może nie zaw-



„Zarastanie”

Kraków, ul. Zamenhofa 13

Ur. 1938. Wystawy: 1963 Wystawa indywidualna „Przemiany” – w Zakopanem, 1964 – III Biennale Grafiki w Krakowie, 1965 – Młodzi Malarze Krakowa, wystawa indywidualna „Kraje” w Krakowie, Ogólnopolska Wystawa Rysunku we Wrocławiu, Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki w Poznaniu, 1966 – wystawa WPROST w Krakowie, Wystawa Okręgowa ZPAP w Krakowie i Łodzi, XX-lecie PLSP w Krakowie, I Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, udział w wystawach w Dijon, Zurych, Starym Sączu i Londynie, Wystawa Młodej Rzeźby w Krakowie.

TERENY piły pilśniowej

- | | |
|-----------------------------|------|
| 1. Wedrówka | 1965 |
| 2. Las wzbroniony | |
| 3. Ściana | |
| 4. Urwisko | |
| 5. Dym | |
| 6. Zarastanie | 1966 |
| 7. Krajeźdź | |
| 8. Zniszczone miasto odżyło | |

...ze im się to widzi. Może przestano nie jest jeszcze prowadzona praca... o składowiach i innych wyznacznikach. Nie wiem na przykład, czy nie istnieje jeszcze ten, czy nie istnieje z drugiej ręki, obecnie całkowicie wylew? (...) (M. Gutowski – Dziennik Polski 1966)

9. (...) „Dwa inne nowelki natomiast poruszała się tu w sposób niesłychany. Andrzej Wzchowski, którego aktualność nadałoby oczywiste potwierdzenie i Adam Hoffman, jeden z najbardziej niezwykłych i rzadkich malarzy naszych, którego całokształt grupy bardzo wiele świadczyło o jego przynależności do tego prądu...” (J. Świądek – Współczesność Nr 7 1966)

10. (...) O, jestem niemal pewien, że Fryderykowi dobrze by się znalazł na tej wystawie. Ale w moich oczach to nie jest sztuka. Ja ciągle jeszcze mam coś w rodzaju kultu dla tego ciowika. A wracając do wystawy artystów działających w pro- i, to szczerze polecam, jest bowiem, jak już powiedziałem, niezwykle, a także interesujące, „stanowiska” (...). (S. Ornatowski – Życie Literackie Nr 28 rok 1966)

11. (...) „Krytycy muszą mieć pióro, które zawyżyli. Pomyśl, moja dzieła trudna. O ich wystąpieniu mówi się dość pochlebnie, nie dziwnie. A zamyślił (Świądek) słusznie, ale to to jakkolwiek, ho, ho... nie mogą powiedzieć nawet tyle. „Dla swoich straszących iwiniego powierza”, ho w istocie to raczej wśród kurbela nie rozumieli. Indywidualnie środki i wyrażenia bywało czasem wskazane, o czym warto pamiętać przytoczyć...” (J. Świądek – Współczesność Nr 7 1966)

Okładka katalogu 2-giej Wystawy Grupy Wprost, luty – marzec 1967,
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Pałac Sztuki, Kraków

FIGURACJA

W latach 50. XX wieku w sztuce europejskiej triumfy święciła abstrakcja i wydawało się, że powrót do sztuki przedstawiającej jest niemożliwy. Jednak w latach 60. nastąpił zwrot do postaci ludzkiej, a zjawisko to otrzymało nazwę „nowej figuracji”. Nie powrócono jednak w bezpośredni sposób do tradycji, lecz w dużym stopniu korzystano ze zdobyczy sztuki abstrakcyjnej.

Dla ukształtowania się tego nowego zjawiska ważne były wystawy: „New Images of Man” (1959) w nowojorskim MOMA oraz „Figuration et Defiguration w Liège” (1961). W 1961 roku Michel Ragon nadał nowemu zjawisku nazwę *nouvelle figuration*. W tym czasie pojawił się również angielski i amerykański *pop-art*, dla którego przedstawienie człowieka i przedmiotu było jednym z kluczowych zagadnień.

Polska odmiana „nowej figuracji” nawiązywała do Francisca Bacona, Ronalda B. Kitaja, twórczości artystów z grupy Cobra, Roberta Rauschenberga, ale także do polskiej tradycji – Andrzeja Wróblewskiego i rodzimego realizmu. W Polsce w szczególny sposób popularyzowała się ekspresyjna odmiana figuracji, co można łączyć z trudną sytuacją polityczną kraju pozostającego w orbicie wpływów ówczesnego ZSRR (zniewolenie totalitarnym systemem). Z oczywistych względów nie rozwinął się *pop-art*, który uważa się za reakcję na nadmiar dóbr konsumpcyjnych.

W Polsce w pierwszej połowie lat 50. XX wieku wprowadzono socrealizm, panował wówczas szczególnie rodzaj figuracji. W następnych latach wielu artystów skierowało się ku abstrakcjonizmowi, co traktowano jako opór wobec władzy. Dlatego też figuracja w Polsce nie wśród wszystkich artystów cieszyła się zainteresowaniem. Była jednak grupa twórców, która uważała, że jedynie stosując sztukę figuratywną, można dojść do sztuki zaangażowanej. Tutaj należy wymienić krakowską grupę „Wprost” (nazwa pochodzi od tytułu wystąpienia z 1966 roku), w której skład wchodził absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska (po roku zrezygnowała z udziału w wystawach), Leszek Sobocki, Jacek Waltoś.

W czasie swego pierwszego wystąpienia deklarowali: „Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboli, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy – ujawniania kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci” (Gorządek 2017).

Wprostowcy postanowili zbuntować się przeciwko awangardzie i koloryzmowi, zwrócić się ku rzeczywistości społeczno-politycznej oraz problematyce egzystencjalnej. W ich założeniach programowych znalazło się propagowanie sztuki tematycznej, antyestetyzującej, mówienie wprost o rzeczywistości i otaczającym świecie. Odwoływali się do twórczości Andrzeja Wróblewskiego, Michelan-gela Merisi da Caravaggio, Matthiasa Grünewalda, Francisa Bacona. Tomasz Gryglewicz twierdzi, że bardziej niż Wróblewski na wprostowców wpłynął Adam Hoffman – „będąc raczej umiarkowanym tradycjonalistą, nie był entuzjastą awangardy, tasyzmu, abstrakcji, kładąc w swoich pracach nacisk na rysunek, nie tylko «modela», ale przede wszystkim z pamięci i wyobraźni, co prowadzi w jego twórczości do fantastyczno-groteskowych cykli, pełnych symboli, alegorii i metafor” (Gryglewicz 1987: 256).

Gryglewicz tak charakteryzuje twórczość wprostowców: „na ogół obie przeciwstawne wizje świata: realistyczna i irrealna spotykają się w ramach jednej kompozycji, tworząc charakterystyczny dla twórczości wprostowców eklektyczny styl, ewoluujący od ekspresjonizmu 2 poł. lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych, do neosymbolizmu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych”. I dodaje: „[...] w twórczości grupy «Wprost» została ukazana konkretna, zewnętrzna, istniejąca substancjonalnie rzeczywistość rzeczy. Współistnieje ona z nierzeczywistym w sensie fizycznym światem idei, wyrażonym symbolami i alegoriami” (Gryglewicz 1987: 266).

Badacze odnajdywali – w próbie zbliżenia się do potocznej rzeczywistości – pokrewieństwa między sztuką Grupy Wprost a twórczością krakowskiej grupy poetów i literatów Teraz (młodszych od malarzy o 5-10 lat). Oba ugrupowania spotkały się w 1973 roku w pracowni Leszka Sobockiego (Gryglewicz 1987: 257).

Pierwsza wystawa wprostowców odbyła się w 1966 roku w krakowskim Pałacu Sztuki (w tzw. świetlicy Wyspiańskiego). Druga wystawa miała miejsce w Domu Kultury w Nowej Hucie rok później – artyści chcieli pokazać się publiczności nieobeznanej ze sztuką współczesną. Trzecią wystawę zorganizowano w Galerii Współczesnej w Warszawie – wprostowcy otrzymali wtedy Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1967).

Andrzej Kostołowski mówił o sztuce, która „bierze na siebie odpowiedzialność moralną, uwypukla swój charakter społeczny wprost” (Kostołowski 1967: 3). Postawa wprostowców spotkała się z ostrą krytyką ze strony Jerzego Stajudy: „[...] realizacje tych nieznanymi mi bliżej artystów są na ogół chybione, niewiele tu jestem w stanie zaakceptować. Wołałbym, gdyby całe to wydarzenie miało inny tok, cieszy mnie, że zaszło w ogóle. Zresztą – musiało kiedyś zajść” (Stajuda 1966: 8). Wierny artystom krytyk, Andrzej Osęka, podsumował: „Malarze ci mają odwagę uprawiać sztukę tematyczną; mają odwagę głównym bohaterem swej sztuki uczynić postać ludzką. Kto zna charakter i kto zna siłę popularnych opinii na temat tego, jak wyglądać powinna sztuka nowoczesna – wie, że nie ułatwiają oni sobie życia” (Osęka 1966: 11).

Polska nowa figuracja objawiła się przede wszystkim w twórczości Grupy Wprost. Z innych twórców związanych z tą tendencją wymienić należy Krzysztofa Buckiego, Teresę Pągowską, Janusza Przybylskiego, Marka Sapettę i Wiesława Szamborskiego.

Źródła

Zofia Gołubiewowa, *O grupie „Wprost” – inaczej*, „Życie Literackie” 1973, nr 12, s. 12. Andrzej Kostołowski, *W walce o treść*, „Współczesność” 1967, nr 18, s. 3. Tadeusz Nyczek, *Paradoksy grupy „Wprost”*, „Twórczość” 1979, nr 3, s. 92-113. Andrzej Osęka, *Próba dialogu*, „Polska” 1966, nr 6. Andrzej Osęka, „Wprost”, czyli bunt przeciw formie, „Kultura” 1967, nr 11, s. 10. Andrzej Sawicki, *Wprost*, „Kultura” 1972, nr 24, s. 10. Piotr Skrzynecki, *Chcemy wyrażać wprost*, „Echo Krakowa” 1966, nr 57, s. 8. Jerzy Stajuda, *Wprost*, „Współczesność” 1966, nr 7, s. 8.

Opracowania

Krystyna Czerni, *Pułapka – grupy „Wprost” portret własny*, w: Krystyna Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków: Znak 2000, s. 191-210. Ewa Gorządek, *Grupa Wprost*, <http://culture.pl/pl/tworca/grupa-wprost>, dostęp: 20 stycznia 2017. Tomasz Gryglewicz, *Rzeczywistość i nierzeczywistość w twórczości grupy „Wprost”*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo

Naukowe 1987, s. 255-268. *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006. *Wprost 1966-1986: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*, red. Anna Król i Jacek Waltoś, Kraków 2016. Karolina Zychowicz, *Recepcja twórczości Francisca Bacona w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku: rozpoznanie wstępne*, „Roczniki Humanistyczne” 56-57 (2008-2009), z. 4, s. 55-79.

Karolina Zychowicz

FORMALIZM

Formalizm jest pojęciem wieloznacznym. Oznacza zarówno postawę metodologiczną w badaniach nad sztuką (wywiedzione z estetyki Kanta przekonanie, że forma jest podstawą upodobania w pięknie, a także ze sporów o naturę autonomii dzieła sztuki, toczonych już od czasów Karla Philippa Moritza, aż po dyskusje Konrada Fiedlera z naturalizmem i koncepcje „formy plastycznej” Adolfa von Hildebranda, wreszcie z psychologizującej estetyki 2 poł. XIX stulecia, Gustava Fechnera, Roberta Vischera, Theodora Lippsa, o istocie dzieła stanowią czynniki formalne, zob. m.in. Alois Riegl, Heinrich Wölfflin), jak i – w konsekwencji – sposób wartościowania dzieła sztuki (jakości artystycznych należy szukać w sferze czynników formalnych). W takich, powiązanych ze sobą wewnętrznie, znaczeniach termin ten pojawia się w polskiej krytyce artystycznej XX wieku, wskazując zawsze na wynoszenie aspektów formalnych dzieła (wyłącznie lub też przede wszystkim stanowiących o jakości) ponad jego treść (aspekt poznawczy, filozoficzny, ideowy, moralny).

Rozumienie tego terminu jest ściśle związane z pojęciem „forma”, które również jest wieloznaczne i definiowane najczęściej w zestawieniu z pojęciem „treść”. Podczas gdy treść wskazuje na to, co jest w dziele przedstawione, wyrażone, symbolizowane, forma oznacza środki i sposoby wyrażania tego (rozumienie wąskie). Forma definiowana jest także – w szerszym już rozumieniu – jako układ elementów, kompozycja (wówczas barwy czy linie nie są czynnikami formalnymi, są nimi natomiast ich relacje) lub jako jakości zmysłowe, to, co bezpośrednio postrzegane; pod pojęciem „formy” może się także kryć samo dzieło sztuki, w którym aspekty formalne (w węż-

szym rozumieniu) są połączone z treściowymi, tworząc określoną, wyodrębnioną ze świata strukturę (dzieło sztuki jako forma artystyczna; Roman Ingarden, Władysław Tatarkiewicz).

Od początku XX wieku zagadnienie formalizmu pojawia się w krytyce jako pochodna dyskusji forma *versus* treść, dotyczącej tego, co w dziele sztuki jest ważniejsze – aspekty formalne czy treściowe (rozmaicie pojmowane: idee zawarte w dziele, ekspresyjność, realizm, oddawanie problemów psychologicznych, moralnych itp.). W okresie międzywojennym „formalizm” był terminem stosowanym w krytyce awangardowej; posługiwano się nim w stosunkowo wąskim rozumieniu, wskazując na formę jako konstrukcję elementów, układ części, kompozycję całości (Witkiewicz, 1919 – ideałem estetycznym jest dzieło **Czystej Formy** (por.), układ elementów stanowiących doskonałą całość; Chwistek 1921 – sztuka jako przełamywanie dominacji treści, dzieło sztuki stanowi zamkniętą całość). Zagadnienie to było dyskutowane w odniesieniu do awangardowych koncepcji dzieła sztuki, pojawiało się w debatach dotyczących wartości formy względem treści w dziele, gdzie treść odpowiadała za ideowy wyraz dzieła, jego znaczenie. Podnoszenie zagadnienia prymatu formy było argumentem za autonomią poszczególnych dziedzin sztuki, a także za artystycznym nowatorstwem (awangardowe przekonanie, że sztuka to laboratorium form).

W okresie powojennym dyskusje forma *versus* treść powróciły w rozważaniach krytyków, m.in. przy okazji analiz sztuki Picassa (Bogucki 1949: 3). Pojęcie „forma” stosowano często w próbach definiowania nowoczesnej formuły twórczości artystycznej. Mieczysław Porębski definiował ją w następujący sposób: „Forma artystyczna – to nie lustro, w którym przeglądają się na zawołanie utarte idee i pospolite niepokoje czasu. Prawdziwie żywa forma we współczesną sobie ideologię, we współczesne wyobrażenia i sposoby odczuwania integruje jako fakt, jako *wydarzenie* o własnym, surowym i trudnym niejednokrotnie ciężarze. Jej stosunek do aktualnego układu rzeczywistości nie polega na współbrzmieniu z nim, na łatwym identyfikowaniu się z jego naciskami i koniecznościami. Z rzeczywistym podłożem swojego czasu sztuka związana jest całą istotą, żeby jednak związek ten pojąć, zrozumieć trzeba, że polega on na czynnym przeciwstawianiu się ideom społecznym, na rewo-

lucyjnym przewyciężaniu zakorzenionych manier myślenia i przeżywania” (Porębski 1947).

Szczególnie ostro te rozróżnienia stawiano w okresie realizmu socjalistycznego, gdy formalizm definiowano w opozycji do pojęcia „realizm”, jednocześnie widząc go jako drugi biegun szkodliwego naturalizmu (nazbyt chłodnej, beznamiętnej i szczegółowej rejestracji rzeczywistości, m.in. Stanisław Teisseyre). „Formalizm” stał się wówczas synonimem wszystkiego tego, co powinno zostać, z pobudek ideowych, odrzucone – terminem tym posługiwano się zwłaszcza w odniesieniu do sztuki awangardowej, abstrakcyjnej, zachodniej (Sokorski 1948, 1950: 6-7). Na uwagę zasługuje stanowisko Władysława Strzemińskiego, który również podkreślał opozycję realizm–formalizm, definiując jednak formalizm jako skłonność do dekoracyjności, nie zaś nieadekwatne, nierealistyczne oddawanie realnego świata. Również w okresie odwilży i później termin ten miał znaczenie pejoratywne, wskazując na estetyzm, brak zaangażowania w rzeczywistość, niezależnie od poetyki dzieła (w zależności od kontekstu dotyczyło to zarówno sentymentalnego realizmu, postimpresjonizmu, jak i sztuki abstrakcyjnej). Janusz Bogucki, u progu odwilży pisząc o twórczości Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, używał tego pojęcia w kontekście zjawiska „socestetyzmu” – przekonywał, że prawdziwie zaangażowana w rzeczywistość sztuka nie może być wtórna i naśladowcza (pośrednio zaś ujawniał w ten sposób formalistyczne aspekty samego socrealizmu) (Bogucki 1954: 8). Z drugiej strony forma jako zagadnienie pojawiało się w refleksji modernistów jako element istotny na równi z treścią dzieła, konstytutywny element formuły dzieła sztuki adekwatnego wobec „nowoczesności” – Andrzej Osęka pisał wówczas: „Odbierać artyście prawo do poszukiwań formalnych, prawo do osobistego wypowiedania powszechnych prawd – to nie tylko zamykać mu usta – to jakby ktoś usiłował zatrzymać sztukę w rozwoju” (Osęka 1955).

Od lat 60., 70. dyskusja forma–treść stała się nieaktualna, pojęcie „treści” zastąpił raczej charakterystyczny dla neoawangardy problem kontekstu dzieła (czy dzieło powinno być odbierane jako wyizolowana struktura, „przedmiot sam dla siebie”, czy też w odniesieniu do szerszego kontekstu artystycznego, kulturowego). Forma rozumiana jest tutaj bardzo szeroko, dzieło sztuki staje się „formą artystyczną”,

którą należy interpretować ze względu na zawarte w nim aspekty formalne i treściowe, natomiast podnoszenie zagadnienia kontekstu dzieła wymaga włączenia w proces interpretacji szerszego spektrum zagadnień, w tym pozaartystycznych (historycznych, społecznych), a także uwzględnienie zaangażowania odbiorcy w proces współtworzenia sensu dzieła. Dyskusja toczy się zatem raczej wokół absolutyzowania czynników formalnych bądź kontekstowych, a nie samej ich istotności dla tworzenia i odbioru dzieła. Symptomatyczne dla tego podejścia było stanowisko Anki Ptaszkowskiej, która uznawała formalizm za „najcięższą chorobę” polskiej sztuki, mając na myśli postawy nakierowane na autonomię artystycznego obiektu, walory plastyczne – zwłaszcza tradycję koloryzmu (Ptaszkowska 1968: 1-8).

Od początku XXI wieku widoczne jest ponowne ożywienie zainteresowania dyskusją oraz problemem formy i formalizmu, mające związek zarówno z powrotem do tradycji modernistycznej czy obiektu/przedmiotu (minimalizm), jak i zainteresowanie realizmem spekulatywnym (Graham Harman), nazywanym także „nowym realizmem”; dyskusje na ten temat – określane np. jako „zombie formalizm” – pojawiają się np. przy okazji twórczości Izabeli Tarasewicz (Półtorak 2015; Mazur 2015: 144-145).

Źródła

Bogucki Janusz, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1-2, s. 3.
Bogucki Janusz, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 42-43.
Bogucki Janusz, *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 15, s. 8.
Leon Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, Kraków: 1921.
Lam Władysław, *Rozmowa Laika z Malarzem. Część II: Formalizm a realizm*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 7-9, s. 1.
Mazur Adam, *Czysta formalność*, „Magazyn Szum” 2015, nr 10, s. 144-145.
Nowocześni a socrealizm, t. 2, red. Marek Świca i Józef Chrobak, Kraków: Starmach Gallery, Fundacja Nowosielskich 2000 [zapis z konferencji plastyków w Nieborowie, 12-13 lutego 1949 r.].
Osęka Andrzej, *Formalizm czy ideowość*, „Po prostu” 1955, nr 32, s. 3.
Porębski Mieczysław, *Impresjonizm, kubizm i nowe malarstwo*, „Nurt” 1947, nr 2, s. 69-72.
Półtorak Arkadiusz, *Formalizm zombie i filozofia. Raz jeszcze o przedmiotowości w sztuce*, „Magazyn Szum”, grudzień 2015 [online], <http://magazynszum.pl/krytyka/podsumowanie-2015-slodkowski-knera-ludwin-bialkowski-bobalaszymanski-mazur-musiellak-gawkowski-poltorak-owczarek-policht-plinta> [dostęp: 09.01.2017 r.].
Ptaszkowska Anka, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność” 1968, nr 2, s. 1-8.
Sokorski Włodzimierz, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1-2, s. 6-7.
Sokorski Włodzimierz, *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie*, „Kuźnica” 1949, nr 49.
Strzeмиński Władysław, *Realizm w malarstwie*, „Wieś” 1948, nr 47, s. 6.
Stanisław Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą (Referat na Plenum Zarządu*

Głównego Z. P. A. P.), „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 4, s. 5-16. Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia: szkice estetyczne*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1919.

Opracowania

Hofmann Werner, *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 18 (1955), Bd. 18, z. 2, s. 136-156. Dziemidok Bohdan, *Osiągnięcia i słabości formalizmu artystycznego*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 6, s. 106-126. Ingarden Roman, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, w: Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 343-475. Locher Hubert, *Towards a Science of Art: The Concept of 'Pure Composition' in Nineteenth- and Twentieth-Century Theory of Art*, w: *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, red. Paul Taylor and François Quiviger (The Warburg Institute Colloquia), London-Turin: Warburg Institute 2000, s. 217-251. Tatarkiewicz Władysław, *Droga przez estetykę*, Warszawa: PWN 1972. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975. Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-54*, Kraków: Libella 1991.

Kamila Leśniak

FORMA PRZESTRZENNA

Pojęcie „formy przestrzennej” wystąpiło w dyskusji związanej z przestrzennością w sztuce w okresie „odwilży i znalazło się w założeniach pleneru Biennale Form Przestrzennych” w Elblągu (od 1965 roku, → **Przestrzenność**). Opisywało ono relację między trójwymiarową bryłą a miejskim otoczeniem, akcentując użyty materiał, jego przemysłowe opracowanie i ulokowanie w przestrzeni. Wyznaczało zainteresowanie estetyką neokonstruktywistyczną (→ **Konstrukcja**), odmienną od żywiołowej kreacji przestrzeni malarskiej informelu (por. Porębski 1957: 18-37; por. **Taszyzm**) czy kształtowania przestrzeni wywiedzionej z opracowania malarskiej formy (por. Stanisław Zamecznik, Wojciech Fangor, *Studium przestrzeni*, 1958, Salon „Nowej Kultury”, Warszawa).

Według deklaracji organizatorów (m.in. Gerarda Kwiatkowskiego) Biennale miało spełniać rolę opracowania i organizacji przestrzeni miejskiej przez artystów współpracujących z zakładami mechanicznymi „Zamech” w Elblągu. Formy przestrzenne miały oferować nowy charakter artystycznej kreacji ze względu na skalę, a także miejski i społeczny kontekst prezentacji (Bogusz 1965). Idea form przestrzennych, nawiązując do unistycznej koncepcji „kompozycji

przestrzeni” (zinterpretowanej w kategoriach utylitarnej estetyzacji przestrzeni), zakładała kompleksową, nowoczesną organizację miasta poprzez akcentowanie punktów węzłowych oraz wydobywanie korespondencji między rzeźbą, architekturą i ciągami komunikacyjnymi. Jednocześnie program Biennale realizował charakterystyczne dla polityki kulturalnej PRL postulaty przybliżenia odbiorcy zagadnień sztuki współczesnej oraz rozwijał model decentralizacji życia artystycznego (na tzw. ziemiach odzyskanych). Biennale przyczyniło się do zmanifestowania poszukiwań artystycznych okresu odwilży opartych na różnych formułach malarstwa abstrakcyjnego w przestrzeni publicznej, propagując zarazem zainteresowanie abstrakcją geometryczną w połowie lat 60.

Biennale zaplanowane jako wydarzenie ogólnopolskie przyniosło wiele dyskusji dotyczących zarówno przemian w rzeźbie współczesnej, artystycznej ekspresji, jak i udziału artystów w organizacji przestrzeni miasta. Szczególnym podsumowaniem była rozmowa prowadzona na łamach pisma „Projekt” (1968, nr 4) z udziałem historyków, krytyków, architektów: Aleksander Wallis, Andrzej Wróblewski, Mieczysław Porębski, Marek Holzman, Jerzy Hryniewiecki, Gerard Kwiatkowski). Na ogół krytyka dotyczyła braku jednolitego planu w ekspozycji, a także regulacji w zakresie indywidualnych form ekspresji. Zwracano uwagę na rozbitcie, niejednorodność i nieprzemysłane usytuowanie poszczególnych form. Charakterystyczne dla dyskusji były uwagi Holzmana: „Wydawać by się mogło, i to jest chyba zgodne z poglądami wielu znakomitych architektów i urbanistów, że urbanistyka winna stanowić ramy, wewnątrz których architektura i inne dyscypliny plastyki ulegają scaleniu. Otóż, w moim przekonaniu, nic w Elblągu nie zostało scalone. Miasto jest rozbite i zatimizowane formami. Nic nie zostało uporządkowane. I na tym polegają moje generalne pretensje do twórców biorących udział w I Biennale” („Projekt” 1968, nr 4). Z innej perspektywy, ze względu na bardzo zachowawcze traktowanie pojęcia przestrzeni, pozbawionego dadaistycznego aktu negacji, Biennale skrytykowała Hanna Ptaszkowska, dostrzegając oficjalne i ideologiczne sformułowania programu (Ptaszkowska 1965).

Prowadzone dyskusje akcentowały odmienne składniki programu Biennale, wskazywały na potrzebę harmonizacji przestrzeni urbanistycznej zniszczonego działaniami wojennymi Elbląga, wytworzenie praktyki kooperacji artystów z zakładami przemysłowymi w myśl socjalistycznego postulatu utylitaryzmu sztuki, wreszcie akcentowały możliwość indywidualnej artystycznej gry z zastaną przestrzenią. Ważnym ideowym przesłaniem Bogusza i Kwiatkowskiego była idea form przestrzennych wpisanych w codzienny pejzaż miasta, łączących społeczne zapotrzebowania i funkcje zawarte w haśle „człowiek w obrazie” (Kwiatkowski 1965: 8-9). Ten społeczny aspekt przestrzeni miejskiej podążał wykreśloną przez Oskara Hansena perspektywą „formy otwartej” (Hansen 1959: 5). Koncept „formy przestrzennej” poszerzał zakres inwencji formy abstrakcyjnej, sugerował jej społeczny wymiar, pozbawiony zarazem utylitarnej funkcji. Wyznaczał granicę sztuki nowoczesnej okresu „odwilży”, zastępując autonomię obrazu tematem rzeźby w przestrzeni publicznej. Program Biennale, wpisując „formy przestrzenne” w propagandowe ramy polityki kulturalnej, przyczynił się do krytycznej refleksji nad relacją między formą, przestrzenią i miejscem.

Kolejne edycje Biennale w coraz większym stopniu podejmowały zagadnienia sztuki efemerycznej opartej na zmiennej i nietrwałej strukturze form przestrzennych, stając się sceną manifestacji sztuki konceptualnej („Zjazd marzycieli”, 1971).

Źródła

Bogucki Janusz, *W Elblągu*, „Kultura” 1965, nr 37. Bogusz Marian, *I Biennale Form Przestrzennych*, „Kultura” 1965, nr 32, s. 10. *Formy przestrzenne w krajobrazie miasta (w rozmowie udział wzięli Marek Holzman, Jerzy Hryniewiecki, Gerard Kwiatkowski, Mieczysław Porębski, Aleksander Wallis, Andrzej J. Wróblewski)*, „Projekt” 1968, nr 4. *Galeria El – retrospekcja. Wybór dokumentów i materiałów prasowych z lat 1962-1975*, red. Ryszard Tomczyk, Elbląg 1982. Hansen Oskar, *Forma otwarta*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5, s. 5. Kwiatkowski Gerard, *O społecznej przeszłości sztuki*, „Literary” 1965, nr 11, s. 8-9. Porębski Mieczysław, *Iluzja, przypadek, struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi pracami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny”, 1957, nr 1, s. 19-37. Ptaszkowska Hanna, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45, s. 14-15.

Opracowania

Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2013. Kitowska-Lysiak Małgorzata, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1999. Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006.

Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2015.
Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis 1999.

Marcin Lachowski

FOTOGRAFIKA

Termin „fotografika” jest z pozoru synonimiczny wobec pojęcia „fotografia”, będącego przekładem z opartego na grece terminu „photography”, użytego po raz pierwszy prawdopodobnie przez Johna Herschela. Jest on jednak charakterystyczny dla języka teorii sztuki w Polsce – został ukuty przez Jana Bułhaka w latach 20. XX wieku, aby odróżnić fotografów-rzemieślników (fotografów zakładowych) od fotografów-artystów (związanych z ruchem fotoamatorskim). W okresie powojennym budził liczne kontrowersje, ale jest stosowany do dziś.

Po raz pierwszy pojęcie zostało użyte przez Jana Bułhaka w 1927 roku na łamach „Fotografa Polskiego”, w artykule *Emancypacja, fotografii artystycznej w Polsce*. Za pojęciem tym kryła się nie tyle potrzeba wyraźnego terminologicznego rozróżnienia grup społecznych i zawodowych, ile przede wszystkim określony sposób myślenia o twórczości fotograficznej, charakterystyczny dla **piktorializmu** (→). Użycie członu wyrazu „grafika” zamiast „grafia” znamionowało pojmowanie fotografii jako dziedziny artystycznej. Wskazywało także na aspekt, który miał stanowić o wysokim statusie twórczości fotograficznej – kształtowanie odbitki na sposób piktorialny, tj. na wzór sztuk plastycznych. Fotografik – w przeciwieństwie do fotografa – miał realizować aspiracje czysto artystyczne, kreować obraz w myśl akademickich prawideł kompozycyjnych, stosując swobodnie manualną ingerencję w odbitkę (tzw. techniki szlachetne, upodabniające fotografie do obrazów impresjonistycznych), a także wystawiać swoje prace na ekspozycjach o charakterze salonowym.

W okresie powojennym termin ten zaczął budzić opór krytyków zainteresowanych nowoczesnymi środkami wyrazu, zwłaszcza pod-

noszących problem specyfiki fotografii. Ich zdaniem mechaniczność zapisu fotograficznego stanowiła o sile medium, fotografia miała być artystycznie wartościowa wtedy, gdy umiejętnie wykorzystywała naturalne dla niej właściwości optyczne (Zbigniew Dłubak, Alfred Ligocki, Leonard Sempoliński). Krytyka terminu „fotografika” nie tyle była zatem wymierzona w jego prymarne znaczenie (odróżnienie grup społecznych fotografów), co raczej w formację ideową, która doprowadziła do jego powstania, a zatem w postulaty piktorialistów, nazywanych w okresie powojennym także pseudoimpresjonistami (Urszula Czartoryska). Symptomatyczny był pod tym względem artykuł Alfreda Ligockiego *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką* z 1958 roku. Termin „fotografika” zdaniem krytyka powinien zostać zastąpiony pojęciem „fotografia”, natomiast dla uściślenia i podkreślenia statusu artystycznego powinno być stosowane określenie „fotografia artystyczna”. Jednocześnie jednak pojęcie „fotografik” jest stosowane konsekwentnie do dziś w Związku Polskich Artystów Fotografików, zarówno w nazwie organizacji, jak i w stosunku do jej członków (podkreślając przynależność do związku jako akt nobilitacji); termin ten stosuje także Fotoklub Rzeczypospolitej Polskiej Stowarzyszenie Twórców, działające od lat 90. XX wieku, nawiązujące do tradycji przedwojennego Fotoklubu Polskiego. Znaczący jest w tym kontekście tytuł czołowego dla krytyki lat 1953-1975 pisma fotograficznego „Fotografia”, którego redakcja zachowywała dystans wobec ZPAF.

Warto zwrócić uwagę na równoległe dyskusje terminologiczne w refleksji o fotografii poza Polską. Beaumont Newhall, amerykański historyk fotografii i krytyk, dyrektor Działu Fotografii w nowojorskim Museum of Modern Art w latach 40. XX wieku, podobnie jak Alfred Ligocki postulował odrzucenie pojęć, które wskazywałyby na zależność fotografii od sztuk plastycznych (np. *print* – „odbitka”) (Eisinger 1998). Stosunek do pojęcia „fotografika” do dziś nie jest sprawą rozstrzygniętą. Termin ten jest obiegowo używany, choć w krytyce artystycznej i publikacjach naukowych jest stosowane, niemal bez wyjątków, określenie „fotografia” lub „fotografia artystyczna”. Zakresy znaczeń obu pojęć coraz bardziej się zatem nakładają, przy czym „fotografia” zyskuje często sens przypisywany wcześniej terminowi „fotografika”, co ma niewątpli-

wie związek z bardziej przychylnym stosunkiem do artystycznych możliwości medium.

Źródła

Jan Bułhak, *Emancypacja fotografii artystycznej*, „Fotograf Polski” 1927, nr 10, s. 202-205. Jan Bułhak, *Fotografika*, Wilno: Wydawnictwo Trzaska, Evert i Michalski 1931. Alfred Ligocki, *Rozwiesć fotografię artystyczną z fotografiką*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 523-527.

Opracowania

Joel Eisinger, *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1998, s. 69-70. Małgorzata Plater-Zyberk, *Jan Bułhak. Fotografik*, Warszawa: Rzeczpospolita S.A. 2007. Maciej Szymanowicz, *Topografia sukcesu*, „Artium Quaestiones” 17 (2006), s. 75-128.

Kamila Leśniak

FOTOMONTAŻ

„Fotomontaż” jest pojęciem, które powstało w ramach awangardowej refleksji nad **Kolażem** (por.). Jako technika artystyczna oznacza łączenie w jednym obrazie wycinków różnych materiałów – dominującym elementem jest w tym przypadku odbitka fotograficzna lub jej fragmenty (czasem także obrazy wykonane techniką druku fotomechanicznego, czyli np. wycinki gazetowe); możliwe jest także kreowanie fotomontażu za pomocą tzw. podwójnej ekspozycji, która powoduje scalenie dwóch ujęć w jedno już na poziomie fotograficznego zapisu. W przeciwieństwie do kolażu, mógł być także wielokrotnie powielany za pomocą technik fotograficznych lub fotomechanicznych (stąd jego związek z grafiką użytkową). Refleksja nad fotomontażem (fotokolażem) w polskiej krytyce artystycznej rozpoczęła się w okresie międzywojennym, gdy Mieczysław Szczuka określał go nie tylko jako technikę artystyczną (wyjście w trójwymiarowość), lecz także jako nowy język wypowiedzi („miejsce przenikania się najróżniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie”); definiował go jako „najbardziej skondensowaną w formie poezję”, „poezjoplastykę”. Fotomontaż jest też pojęciem łączącym się ściśle z szerszym zagadnieniem **Montażu** (→), często oba określenia

są stosowane zamiennie lub wzajemnie się dookreślają (w okresie międzywojennym zagadnienia kolażu, fotomontażu (fotokolażu), a także montażu są ze sobą ściśle związane, po II wojnie światowej coraz bardziej uniezależniają się do siebie i nabierają właściwych dla siebie znaczeń).

W okresie międzywojennym zagadnienie fotomontażu wiązało się ściśle z problemem utylitarności sztuki, a także propagandy. Jako czytelny, bo podlegający łatwym w odbiorze zestawieniom realistycznych obrazów, traktowany był jako adekwatny środek wypowiedzi dla treści ideowych, lewicowych, którymi awangarda, zwłaszcza konstruktywistyczna, była szczególnie zainteresowana. Mniej ideologiczne znaczenie miał fotomontaż stosowany przez surrealistów, skupiających się raczej na jego możliwościach jako komentarza rzeczywistości i jej przemian (nie tylko społecznych, lecz także egzystencjalnych, w tym dawanie wyrazu „dziwności” istnienia). Najważniejszym głosem z tego okresu są artykuły Debory Vogel, w których dokonuje ona analizy pochodzenia fotomontażu oraz jego specyfiki, rozpatrując go przez pryzmat związku z realizmem. Wskazuje na niezbędność bezpośredniego zaangażowania artysty w proces powstawania dzieła fotomontażowego, który nie powinien być wyłącznie mechaniczny.

Tak rozmaicie definiowane pojęcie wchodzi do repertuaru krytyki artystycznej okresu powojennego, pojawiając się w refleksji krytyków zainteresowanych tradycją awangardową, zwłaszcza w okresie odwilży. W fotomontażu upatrują oni możliwości odnowy języka artystycznego, sposobu na nowoczesność wypowiedzi (Zbigniew Dłubak, Zdzisław Beksiński). Zwłaszcza w skondensowanej refleksji Zdzisław Beksińskiego z 1958 roku problem ten zajmuje istotne miejsce – pojawia się zagadnienie tzw. zestawów fotograficznych, w których fotomontaż, rozumiany szeroko – jako podstawowa technika montażowa, ma być sposobem na wyjście z impasu, zapobieżenie wtórności fotografii artystycznej; zestawy owe mają polegać na metaforyzowaniu treści, łączeniu ze sobą fotografii autorskich oraz fotografii i druków znalezionych (zob. Ligocki 1959: 442-445). Mniej więcej w tym samym czasie refleksja nad fotomontażem, znów raczej w szerokim rozumieniu – jako montaż, pojawia się w odniesieniu do wystaw fotograficznych, częściowo na fali zainteresowania

monumentalnymi, quasi-propagandowymi ekspozycjami, takimi jak *The Family of Man* Edwarda Steichena (1955; w Polsce w 1959 roku), a także *Was ist der Mensch?* Karla Pawka (1964, w Polsce w 1968 roku). Technika fotomontażowa zajmuje istotne miejsce w refleksji o fotografii Urszuli Czartoryskiej, stanowiąc jeden z podstawowych artystycznych środków wypowiedzi fotografii na przestrzeni całej historii medium, czemu krytyczka daje wyraz w książce *Plastyczne przygody fotografii* (1965).

Źródła

Beksiński Zdzisław, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540-548. Dłubak Zbigniew, *O fotografice nowoczesnej i „awangardowości”*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 6-7. Ligocki Alfred, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, 442-445. Szczuka Mieczysław, *Odczuwa się w całokształcie życia...*, „Blok” 1924, nr 1. Szczuka Mieczysław, *Artysta tworząc działa bezinteresownie...*, „Blok” 1924, nr 2. Vogel Debora, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 13.

Opracowania

Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa: słowo/obraz terytoria 1965. Czekański Stanisław, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 2000.

Kamila Leśniak

GALERIE

Pojawienie się w pejzażu życia artystycznego lat 60. nowych galerii (po pionierskich inicjatywach z lat 50. – Galerii Krzywe Koło i Krzysztoforach): El (1961) w Elblągu, odNowa (1964) w Poznaniu, Współczesnej (1965) i Foksal (1966) w Warszawie oraz Pod Moną Lizą (1967) we Wrocławiu – od razu zostało zauważone w prasie. Ożywione dyskusje na temat ich roli i znaczenia rozpoczęły się bezpośrednio po powstaniu pierwszych z nich. Fakt ten stanowił inspirację dla przemyślenia polityki wystawienniczej, a szerzej - oceny ówczesnego stanu polskiej sztuki. Obok próby charakterystyki nowych placówek starano się uwypuklić adekwatność ich propozycji artystycznych do przemian w sztuce. Poszczególne wypowiedzi były świadectwem rozmaitych oczekiwań wiązanych z galeriami, a jed-

GALERIA KRZYSZTOFORY

KANTOR

ekspozycja

popularna

937 eksponatów

s z k i c e

r y s u n k i

Fragment plakatu *Ekspozycji popularnej* Tadeusza Kantora, 1963,
Galeria Krzysztofory, Kraków

nocześnie zarysowywały ich wyjątkowy, na tle „oficjalnego” życia artystycznego, odrębny charakter.

Jako jeden z pierwszych głos w sprawie nowo powstających ośrodków wystawienniczych zabrał Wiesław Borowski (Borowski 1966). Z pozycji krytyka i kierownika Galerii Foksal określił ich potrzeby i funkcje. Obserwując „eksplozję” galerii w 1966 roku, próbował na bieżąco wyznaczać, a także uzasadniać wymagania stawiane kuratorom i osobom kształtującym „niezależną” scenę plastyczną. Postulował tworzenie „niewielkich kolektywów ludzi zdolnych do porozumienia się w sprawach sztuki, które potrafią bez wątpienia określić charakter i rangę galerii, która stanowi główny teren ich działania”. Celem tej współpracy miałyby być określenie spójnego profilu galerii. Tego typu niewielkie ośrodki, otwarte na najnowsze tendencje w sztuce, Borowski nazywał „galeriami artystów”. Od „galerii-salonu” miały one się różnić szerokim zakresem aktywności: „Galerie artystów” to „ośrodki nawiązywania celowych artystycznie kontaktów jako miejsca odczytów, spotkań, dyskusji, demonstracji artystycznych, polemiki i imprez o nienazwanym charakterze” – pisał autor. W dalszej części artykułu akcentował wagę refleksji teoretycznej, która – poprzedzając prezentację – powinna jego zdaniem określać profil działania galerii: „Po pierwsze – konieczna jest praca systematyczna nad realizacją nie tylko zmiennych wystaw, ale także realizacja idei, zamierzeń, pomysłów, określonych kontaktów artystycznych oraz wszelkich, najbardziej nawet ryzykownych zamierzeń. Po drugie – sprawność i aktywność organizacyjna nie może przesłonić – a powinna wesprzeć konkretne zamierzenia artystyczne. Po trzecie – większą uwagę warto obdarzyć sformułowania teoretyczne towarzyszące poczynaniom galerii (zamiast zdawkowych wstępów do katalogu). Po czwarte wreszcie – formy działania galerii muszą być stale poszerzane poza tradycyjną zasadę «wystawy prac».

Pojawienie się nowych miejsc wystawienniczych odnotowywała również Bożena Kowalska (Kowalska 1968). Podjęła ona próbę określenia zjawiska jako naturalnego ogniwa ciągu przemian powojennego życia artystycznego, „nowe galerie” postrzegając jako następstwo procesów, które w latach 50. doprowadziły do powstania licznych ugrupowań artystycznych. Widziała je jako ramy umożliwiające konfrontację i popularyzację poszukiwań poszczególnych

artystów. Wskazywała na istotne historyczne następstwa i prawidłowości, pisząc: „[Galerie] stanowią jednocześnie potwierdzenie prawidłowości ewolucji plastyki od zdobywania prawa do samodzielnego eksperymentu w kierunku świadczenia eksperymentem, popularyzacji jego wyników”. Galerie, wstępując na scenę po okresie dużej aktywności grup artystycznych, miały według autorki niejako przejąć ich funkcje, stając się forum wspólnych wystąpień twórców o różnych zainteresowaniach i preferencjach.

Aspekt masowego oddziaływania nowej sztuki poprzez galerie eksponował także Andrzej Ekwiński (Ekwiński 1968). Wyróżniał on: galerie „eksperymentalne”, „aktualności”, „wystawy problemowe”, „pokazy typu historycznego”. Tak zarysowana typologia określała zadania poszczególnych programów. Zdaniem autora galerie miały spełniać istotną rolę konfrontacyjną – popularyzację sztuki i oddziaływanie przez nią na społeczeństwo. Ekwiński stwierdzał: „Nie są dziś potrzebne galerie «zawieszania obrazów». To, że zawiesimy obraz, nie upoważnia jeszcze do operowania pojęciem «galeria». Ważną rolę odgrywa ekspozycja i czynniki towarzyszące pokazowi artystycznemu. Wydobyć i podkreślić zagadnienia związane z jakąś wystawą, zaatakowanie wyobraźni i intelektu widza wydaje się rzeczą niezbędną. Galeria i publiczność, galeria i zjawiska sztuki to korelacja, którą im wszechstronniej uwzględnimy, tym lepiej spełniać mogą zadanie symbiozy i istotnie wносить w życie człowieka realną dawkę pozytywnych wartości”. Ten sam krytyk postulował ponadto – jako klucz do popularyzacji sztuki – stałą współpracę „nowych galerii” z zakładami produkcyjnymi.

Istotny kontekst instytucjonalny dla powstania galerii „niezależnych” nakreślili w swych wypowiedziach również Wojciech Skrodzki i Jerzy Ludwiński. Pierwszy z nich małe galerie autorskie, aktywniejsze i szybciej reagujące na przeobrażenia w sztuce, przeciwstawiał idei „demokratyzacji sztuki” w ramach Związku Polskich Artystów Plastyków. „Nie do pomyślenia – pisał – jest dziś galeria sztuki, której działalność ograniczałaby się tylko do wieszania obrazów, galeria bez określonego charakteru i kierunku prowadzonej działalności” (Skrodzki 1968). Rosnącą rolę małych galerii w latach 60. Skrodzki uzasadniał przemianami sztuki, zmierzającej w kierunku większego akcentowania problematyki

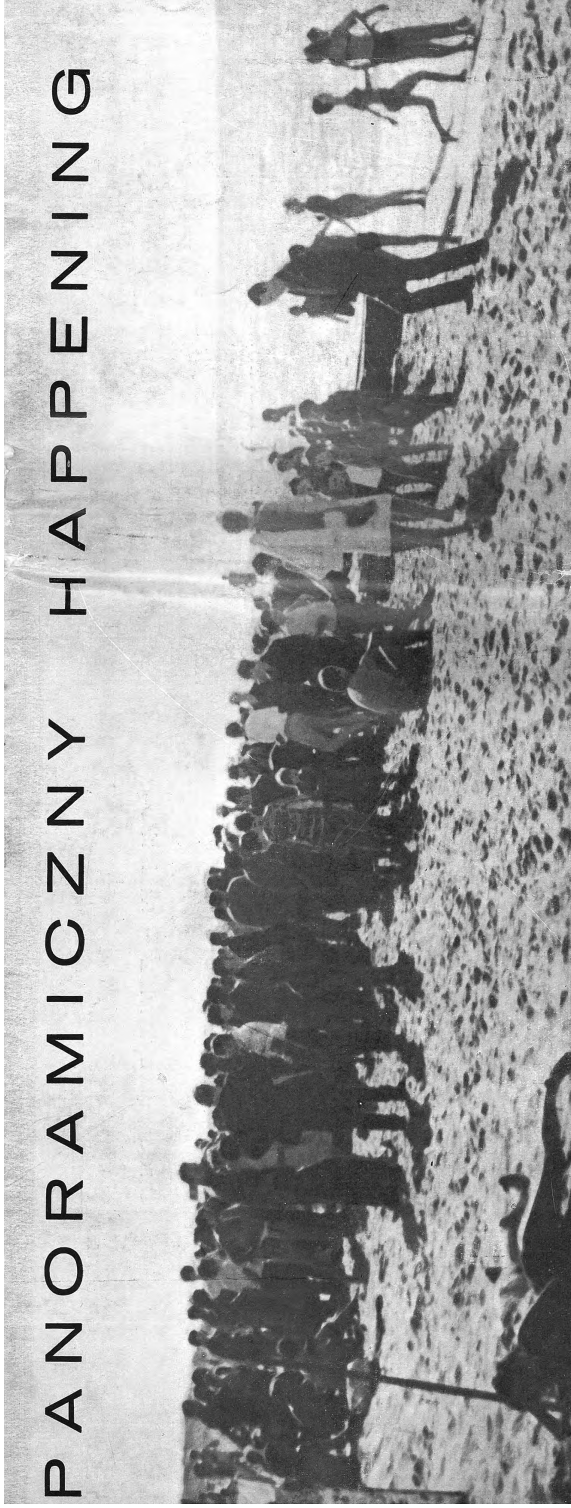
przestrzenności dzieła, co już wkrótce miało przybrać wyrazistą postać aranżacji i konstrukcji przestrzennych. Ludwiński zaś, rozwijając ten wątek, zwracał uwagę na zagrożenia istniejące ze strony „demokratycznej” polityki wystawienniczej Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Biura Wystaw Artystycznych. Równa prawa, przysługujące wszystkim twórcom skupionym w Związku, oczekującym w kolejce do ogólnie dostępnych państwowych sal wystawowych, uważał za przyczyny zastoju w sztuce polskiej i powód całkowicie niekontrolowanego, zaburzającego hierarchię wartości, przemieszania miernoty artystycznej z wybitnymi ekspozycjami. Z drugiej zaś strony dostrzegał, że publiczność poddana zalewowi „nadprodukcji artystycznej” nie jest w stanie samodzielnie i trafnie selekcjonować ważnych wydarzeń artystycznych (Ludwiński 1966). W tym właśnie kontekście galerie z lat 60. miałyby, jego zdaniem, spełniać szczególnie ważną rolę. Ludwiński bowiem bardzo mocno zwracał uwagę na ich autorski charakter. Stwierdzał, że te niewielkie placówki wystawiennicze powinny być miejscami udostępniania sztuki na mocy samodzielnych i indywidualnych decyzji ich kierowników. Instytucje, w których dobór eksponatów byłby wynikiem decyzji konkretnych osób, miały gwarantować odpowiedzialną i rzeczową dyskusję między kuratorem, artystą i publicznością. W tej perspektywie galerie lat 60. miały stanowić rodzaj filtra sublimującego najbardziej wartościowe dokonania. Obok wskazania potrzeby stworzenia obiektywnych argumentów eliminacji „złej sztuki” z pejzażu artystycznego, Ludwiński podniósł jeszcze jedną kwestię, bardzo istotną dla dekady lat 60. w Polsce – współzawodnictwa krytyków i artystów w ustanawianiu kategorii estetycznych. Według niego to krytyk i animator galerii stają się rzeczywistymi prawodawcami kanonów artystycznych.

Przywołane tu opinie dotyczące galerii „nieoficjalnych” zgodnie akcentowały, że nastąpił graniczny moment, w którym zaistniała wyraźna potrzeba powołania nowych miejsc dla tych działań artystycznych, które nie mieściły się w ramach oficjalnej „polityki kulturalnej”.

Źródła

Borowski Wiesław, *Galerie*, „Biuletyn ZPAP” 1966, nr 28-29, s. 3-10. Ekwiński Andrzej, *W sprawie galerii sztuki*, „Współczesność” 1968, nr 18, s. 8. Kowalska Bożena, *Spontaniczne galerie*, „Polityka” 1968, nr 3, s. 6. Ludwiński Jerzy, *Bania z malarstwem*,

PANORAMICZNY HAPPENING



Fragment katalogu *Panoramycznego happeningu morskigo* Tadeusza Kantora,
plaża w Łazach 23 sierpnia 1967 (V Plener Koszaliński)

„Odra” 1966, nr 12, s. 55-57. Skrodzki Wojciech, *Galerie Warszawskie*, „Współczesność” 1968, nr 26, s. 8.

Opracowania

Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945-1980*, wyd. 2, Warszawa: PWN 1988. Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006. Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis 1999.

Marcin Lachowski

HAPPENING

Rodzaj sztuki akcji (z ang. zdarzenie, wydarzenie), zjawisko z pogranicza sztuk wizualnych i performatywnych, określający zarówno samo działanie, jak i kierunek w sztuce; zorganizowane wydarzenie artystyczne rozgrywające się w określonym czasie, najczęściej w przeznaczonych pierwotnie do innych celów miejscach publicznych, cechujące się dramaturgią, bezpośredniością i otwartością formalną, dopuszczające działanie przypadku (traktowanego jako jedno z rozwiązań artystycznych) oraz zorientowane na zaktywizowanie odbiorcy. Stało się to możliwe dzięki długotrwałemu procesowi, którego początków można by upatrywać w radykalnych nurtach europejskiego romantyzmu – w dążeniu do zacierania granic między sztuką i życiem. W węższym przypadku happeningu polegało ono na wspomnianym już wyborze przestrzeni innej niż sceniczna, posługiwaniu się w kreacji wydarzenia przedmiotami codziennego użytku oraz zastanymi elementami rzeczywistości (a nie specjalnie w tym celu przygotowanymi rekwizytami), czynieniu integralną częścią przedsięwzięcia przypadkowych odbiorców, którzy mieli porzucić postawę biernych obserwatorów i stać się równoprawnymi uczestnikami spektaklu. Ponieważ ich reakcje nie dawały się skontrolować, nie mogło być tu mowy o realizacji określonej fabuły – jej miejsce zastępowało „dzianie się”. Happeningowi towarzyszyły postulaty uznania widowiska teatralnego za autonomiczne dzieło sztuki, niszczenie iluzji przedstawienia dla osiągnięcia jednolitej rzeczywistości sceny i widowni czy włączenie do spektaklu przypadku – jako interwencji życia. Happening można uznać zarówno za spek-

takl parateatralny, jak i przekroczenie, a także poruszenie obrazu. W tym kontekście malarskie zmagania z przedmiotem, ambalaż, asamblaż i environment antycypowały strukturę happeningową. Grzegorz Dziamski określa zarówno happening, jak i performance mianem nowych środków wypowiedzi artystycznej, zbliżających sztuki plastyczne do sztuk widowiskowych *performing arts*, wprowadzających element czasu do sztuk wizualnych, tradycyjnie (i nieco dogmatycznie) pojmowanych jako sztuki przestrzenne.

Nazwa wywodzi się od tytułu happeningu Allana Kaprowa „Eighteen Happenings in Six Parts” („18 happeningów w 6 częściach”), przeprowadzonego w Nowym Jorku w 1959 roku, uznawanego za pierwszy na świecie. Happening, mimo struktury o charakterze widowiska, nie zawiera teatralnej intrygi czy oczywistej anegdoty, nie jest też przeznaczony do ponownego odegrania. Jest serią czynności z przygotowanymi wcześniej lub zastanymi obiektami, mających zazwyczaj czysto plastyczne znaczenie. Początek i koniec happeningu często nie jest wyraźnie określony. Do prekursorów tych działań zalicza się założoną w 1954 roku japońską grupę Gutai, której działalność nie była jednak znana w Stanach Zjednoczonych w chwili powstania kierunku, a za ojca duchowego uważa się Johna Cage’a, w którego zajęciach w późnych latach 50. w nowojorskiej School for Social Research uczestniczył m.in. Kaprow i wielu spośród przysłych członków międzynarodowej grupy Fluxus. Czołowymi przedstawicielami happeningu są także: Joseph Beuys, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg i Wolf Vostell. Prekursorem happeningu w sztuce polskiej jest Tadeusz Kantor, który zainspirował się tym ruchem, przebywając w Stanach Zjednoczonych na zaproszenie Fundacji Forda w 1965 roku. Przeżywający wówczas swoje apogeum, ruch happeningowy – podobnie jak u Kantora – zmierzał do integracji sztuk. Kantor mówił o happeningu, iż „jest usytuowaniem dzieła sztuki w rzeczywistości życiowej”, „rozszerzeniem ekspansji sztuki w życie”. Była to sztuka-działanie, uwolniona od bezpiecznej i izolującej przestrzeni galerii czy teatru, wrzucona w zastaną rzeczywistość, a więc ryzykowna, programowo otwarta na życiowy przypadek. Kantor jako artystyczny rebeliant, przelamujący konwencje, był zainteresowany wykreowaniem sytuacji – nigdy dotąd w tak skrajnej formie niemożliwej – wyjęcia dzieła sztuki z miejsc

dla niego zadekretowanych i wejścia z nim w rzeczywistość, wraz z materią dnia codziennego.

Swoją pierwszy happening – „Cricotage” – Kantor zrealizował 10 grudnia 1965 roku w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. Wzięli w nim udział m.in. artyści: Maria Stangret, Edward Krasieński, Zbigniew Gostomski, oraz krytycy: Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek, którzy wraz z Tadeuszem Kantorem i Henrykiem Stażewskim założyli rok później Galerię Foksal. Akcja „Cricotage” składała się z wielu codziennych czynności: siedzenia, golenia się, noszenia węgla czy jedzenia – rozbudowywanych spontanicznie i doprowadzonych do absurdu. Tydzień później, 18 grudnia, w siedzibie krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kantor przedstawił nową wersję happeningu: „Linia podziału”. Towarzyszył mu rodzaj manifestu, w którym artysta proponował przeprowadzać linię podziału „wszędzie i zawsze, szybko i zdecydowanie, bo i tak bez naszej woli ona sama będzie funkcjonować automatycznie i nieubłagane, zostawiając nas po tej czy po tamtej stronie”. Po jednej stronie Kantor wyszczególnił zarówno wszystko, co oficjalne, opiniujące, wyrokujące, jak i to, co pseudoawangardowe, zalegalizowane i usankcjonowane, po drugiej zaś to, co jest lekceważone, ryzykowne, bezinteresowne, niemożliwe. W czasie akcji artysta ciągnął linę, przeprowadzając „nieubłagany” podział wśród widzów i uczestników. Napięcie potęgowało dwóch ludzi zamurujących drzwi wejściowe, tworząc tym dosłowną „sytuację bez wyjścia”.

Charakterystycznym rysem Kantorowskich happeningów było podkreślanie ich związków z malarstwem i jego własnymi odkryciami. „Genezą happeningu Kantora są jego własne doświadczenia na terenie teatru Cricot 2 i na terenie malarstwa. Źródłem, w znaczeniu szerszym, jest bliższa i dalsza rzeczywistość aktualna, w tym rzeczywistość sztuki wraz z procesami jej przemian. Motywem wreszcie (bo i motywy są przedmiotem natarczywych dociekań) jest artystyczna penetracja totalnej rzeczywistości, co artysta precyzował wielokrotnie w swoich tekstach teoretycznych” – pisał Wiesław Borowski (Borowski 1972: 104). Twórczość Jerzego Beresia z lat 60. jest również określana mianem działań happeningowych. Podczas gdy w centrum zainteresowania happeningu sytuowały się procesy

grupowe (co wynikało z wiary w możliwość zmiany społeczeństwa przez sztukę, która obierała za cel odsłanianie nieoczywistego, widowiskowego, poetyckiego wymiaru codziennych sytuacji), dla praktyk artystycznych typu performance charakterystyczny okazał się zwrot ku jednostce i problemom jej autentyczności, integralności oraz autonomii. Hanna Ptaszkowska podjęła próbę analizy i szczegółowej interpretacji zjawiska w cyklu artykułów *Happening w Polsce*, opublikowanym w dwutygodniku literacko-artystycznym „Współczesność” (w numerach 9, 10 i 11 w 1969 roku) (Ptaszkowska 1969). Autorka wskazała na najważniejsze elementy happeningu, opierając się na działaniach polskich twórców, takich jak Zbigniew Gostomski, Tadeusz Kantor, Włodzimierz Borowski. Dokonała swego rodzaju uporządkowania w obrębie strategii twórczych, powtarzała za Allanem Kaprowem, iż: „Happening to jest coś, co «idzie dalej» niezamknięte w dane *a priori*, tak jak to jest w przypadku malarskiego płótna... Happening to forma sztuki, która nigdy nie jest skończona, której części dają się oddzielać, wymieniać, na nowo aranżować na wiele (teoretycznie) sposobów bez szkody dla dzieła” (Ptaszkowska 1969). Stefan Morawski jest autorem najpełniejszego studium dotyczącego happeningu: *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, który ukazał się w 1971 roku na łamach pisma „Dialog”. Badacz zestawiał ze sobą różne koncepcje zjawiska i dokonał rozróżnienia ze względu na kontekst: amerykański, francuski, niemiecki i polski. Wskazał także na połączenia między happeningiem a **environmentem** (→), spektaklami teatralno-muzyczno-plastycznymi, literaturą oraz dyscyplinami spoza sztuki, aby dać wyraz przekonaniu, iż happening jest wyrazem głębszej przemiany świadomości estetycznej.

Źródła

Borowski Wiesław, *Happenings Tadeusza Kantora*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1972, nr 9 (wrzesień), s. 102-107. Morawski Stefan, *Happening* (1), *Rodowód – charakter – funkcje*: „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1971, nr 9 (wrzesień), s. 109-141; „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1971, nr 10 (październik), s. 117-136. Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce* (1), „Współczesność. Czasopismo literackie” 1969, nr 9 (288), s. 8; Hanna Ptaszkowska, *Happening w Polsce* (2), „Współczesność. Czasopismo literackie” 1969, nr 10 (289); Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce* (3), „Współczesność. Czasopismo literackie” 1969, nr 11 (290).

Opracowania

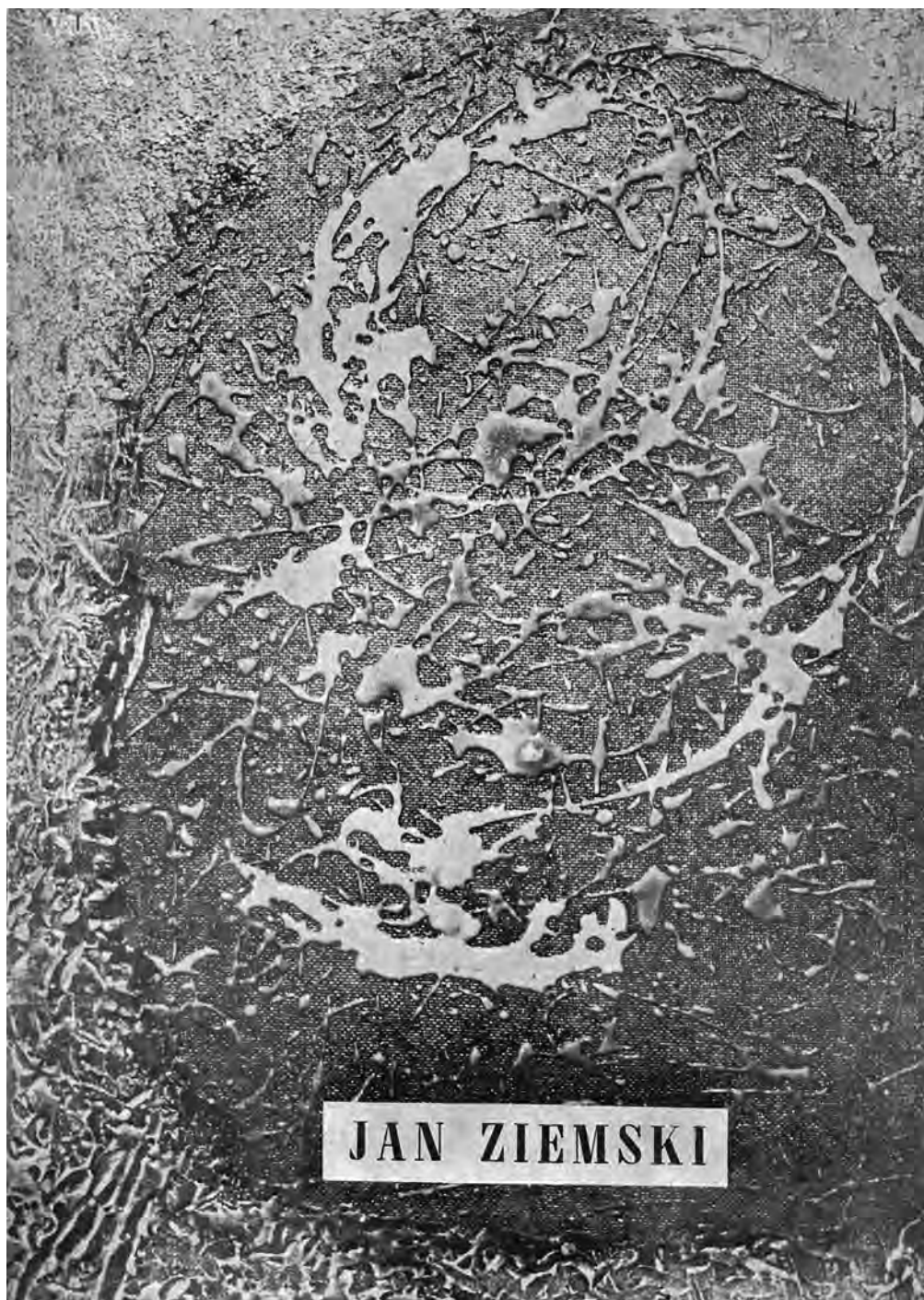
Dziamski Grzegorz, *Happening, performance*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Warszawa: Instytut Kultury 1996, s. 349-368. Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002. Guzek Łukasz, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017. Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1988. Tokarska-Stangret Katarzyna i in., *Pokój wyobraźni – słownik Tadeusza Kantora*, Warszawa: Cricco Barbaro 2016.

Marta Ryczkowska

ILUZJA-REALNOŚĆ

Termin często przywoływany w krytyce artystycznej od drugiej połowy lat 50. XX wieku. Nawiązywał do międzywojennych dyskusji w kręgu awangardy konstruktywistycznej (→ **Konstrukcja**), podejmując nowe wątki związane z przedmiotowością obrazu (→ **Przedmiot**). Stał się osią rozważań Mieczysława Porębskiego w artykule *Iluzja. Przypadek. Struktura* (Porębski 1957: 19-37). W swoim tekście poddawał krytycznej analizie tradycję iluzyjnego obrazowania, a także jednostronną awangardową tendencję prowadzącą do autonomizacji dzieła oraz sensualny wymiar koloryzmu. Iluzja stanowiła negatywny punkt odniesienia dla współczesnej twórczości, reprezentowanej tazyzmem Tadeusza Kantora, akcentującej materialny i oparty na przypadku komponent dzieła. W swoich analizach Porębski zwracał jednak uwagę na dialektyczny charakter iluzji, spełniający się w mechanizmie unaoczniania przestrzeni malarskiej, gwarantując autonomię obrazu, zawartą między jego materialnym i iluzyjnym wymiarem.

Tak pojęta kreacja, związana z procesualnym, opartym na spontanicznym i przypadkowym działaniu akcji, ujawniała niezależny w stosunku do rzeczywistości program artystyczny – obraz, nie naśladową rzeczywistości, stawał się jej ekwiwalentem, rozwijając suwerenny język wizualny. Eliminacja iluzyjności obrazu, „odbicia” rzeczywistości w procesie abstrahowania, miała doprowadzić do powstania „naturalnego języka” obrazu: poprzez sięgnięcie do form organicznych, nieregularnych, a ponadto działających bezpośrednio, bez zapośredniczeń konwencji „przedstawieniowych” czy też geo-



Okladka katalogu wystawy *Jan Ziemski*, 1959, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin

metrycznych reguł kompozycji. Taki naturalny „obraz-przedmiot”, powołany przez artystę-demiurga, był atrakcyjnym tematem rozważań dla artystów i krytyków promujących sztukę nowoczesną: „Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji przedmiotu, czy imitacji wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka” (Kantor 1957) (→ **Taszyzm**).

Problem iluzji był też formułowany na łamach „Struktur”, zogniskowany wokół centralnego pojęcia – obrazu jako przedmiotu. Przedmiotowość, przenikanie się płaszczyzny i trzeciego wymiaru, była traktowana jako wyraz aktualnych poszukiwań artystycznych „obrazy [...] stają się przedmiotami” – pisała Hanna Ptaszewska (Ptaszewska 1959: 5). Ten – centralny dla debaty nad współczesną sztuką termin – był ujmowany w różnych perspektywach, określających zarówno kontekst historyczny – ewolucji „nowoczesnej” formy, jak i ekspozycyjny, związany z realną przestrzenią. Przedmiotowy charakter sztuki współczesnej wyznaczał zarówno jej sens rozwoju, jak i obszar przenikania się konkretnej substancji obrazu i zastanego otoczenia.

Pierwszy ze wspomnianych wątków – historyczny – stał się tematem tekstu Mariusza Tchorka (Tchorek 1959: 5-7; 1959: 8-9). Określając granicę nowoczesności w twórczości Kazimierza Malewicza, Tchorek dostrzegał rozwój nowoczesnego obrazowania w zagęszczeniu, różnicowaniu materii malarskiej, zastępowaniu przestrzeni obrazowej trzecim, realnym wymiarem. Wyniki kolejnych realizacji artystycznych były mierzone stopniem scalenia przestrzeni obrazu, związania jej z odczuciem materialnej płaszczyzny. Opisywane przez Tchorka dwa główne współczesne nurty malarskie, abstrakcja geometryczna i taszyzm, określiła idea przewyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentna dialektyka kompozycji obrazowej i malarskiej materii. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi zdaniem Tchorka do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwięzieniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej”. Podobne stanowisko prezentowała Hanna Ptaszewska w artykule poświęconym przemianom twórczości Henryka Stażewskiego, podkreślając trwałą tendencję sztuki nowoczesnej do operowania konkretną trójwymiarową strukturą.

Śledząc kolejne fazy rozwoju twórczości artysty od form zgeometryzowanych poprzez asymetryczne, swobodnie rozmieszczone na płaszczyźnie płótna, w ostatnim okresie zauważyła, że: „[...] ziarniste drobiny realnej materii (piasek, żwir) tworzą na wyspekulowanym szkielecie konstrukcyjnym zmysłowy naskórek, wypunktowują napięcia emocjonalne, wprowadzają moment nieforemności [...]. Z faktu tworzenia przedmiotów Stażewski wyciąga konsekwencję, która łączy go z ostatnimi tendencjami w sztuce nowoczesnej. Przedmiot dąży do wytworzenia wokół siebie własnej przestrzeni, malarstwo wychodzi z płaszczyzny, staje na pograniczu rzeźby” (Ptaszkowska 1959: 5).

Tak ukształtowany historycznie, w wyniku konsekwentnych procesów artystycznych, przedmiot był opisywany jako samoistna, autonomiczna struktura, wchodząca w relacje z przestrzenią zastaną, ekspozycyjną, mającą określone cechy materialne i wizualne. Przedmiotowy charakter współczesnego, nowoczesnego dzieła wynikał z dramatycznej, dynamicznej konfrontacji z otoczeniem, różnicowania malarskiej substancji, budowania form samoistnych, organicznych, quasi-naturalnych.

Do podstawowych elementów komponujących przedmiotowy charakter obrazu należało jego wydobycie z przestrzeni poprzez dynamiczny gest, ruchliwość kształtów. Ten aspekt poruszenia przestrzeni mógł być widziany w powiązaniu z malarstwem informel. Do takiej charakterystyki odnosiły się uwagi Aleksandra Wojciechowskiego: „konstruowanie świata form plastycznych [dokonuje się] z nowej, ruchliwej, rozrastającej się «biologicznie» materii malarskiej”, a także, odwołując się do konkretnego przykładu, dodawał: „Rozrastanie się struktur Tchórzewskiego jest ciągłym ruchem. Ruchem jest także falowanie tła” (Wojciechowski 1959: 7-8). Z drugiej strony ruchliwość, nieregularność form dotyczyła zjawisk najnowszych, prowadzących do podważenia odrębności malarstwa i rzeźby. Obiekt usytuowany na granicy obrazu i rzeźby zyskiwał swoją autonomię poprzez nieregularny kształt, dynamiczne, poruszone usytuowanie w przestrzeni. Dostrzegając aktualne zjawiska w rzeźbie w perspektywie historycznej, Wiesław Borowski utożsamiał współczesne problemy artystyczne z próbą wydzielenia formy z przestrzeni, nadania jej indywidualnego, niezależnego charakteru

w stosunku do otoczenia. Ta dynamiczna ingerencja w przestrzeń miała gwarantować organiczną jedność dzieła, zaprzeczając idei geometrycznego, matematycznego, konstruktywistycznego rytmu. „Rzeźbiarze współcześni pragną – pisał – aby ich dzieło w sposób możliwie najsilniejszy wyodrębniło się z przestrzeni [...] jako ekspresyjna kreacja” (Borowski 1959: 9). Dalej dodawał: „jeżeli zgodzimy się co do tego, że najwyższą wartością współczesnego dzieła sztuki jest indywidualna sugestywna demonstracja materii plastycznej, jeżeli jedynym działaniem artysty jest szukanie spięć i współbrzmień między wprowadzonymi do dzieła elementami, jeżeli proces rodzenia dzieła jest na równi procesem intelektualnym i organicznym, to słowo «kompozycja», oznaczające jakiś z góry opracowany i przewidziany montaż, nie może mieć tu żadnego zastosowania”.

Nowoczesne dzieło, w opinii krytyków publikujących w „Strukturach”, wyodrębniając swoją autonomię z przestrzeni iluzyjnej oraz realnej, określa swoją tożsamość w szczególnym skupieniu, intensyfikacji materii. „Przedmiotowy” charakter dzieła nie ma bowiem monolitycznej postaci. Artysta, redukując iluzję przestrzeni wewnętrznej obrazu, dynamizuje, różnicuje powierzchnię, izolując obiekt od statycznej, „nieruchomej” przestrzeni otoczenia. Dynamikę nowoczesności określa zatem proces redukcji iluzji, a zarazem rozwarstwiania materii. Ten nietrwały status obrazu-przedmiotu domagał się szczególnego rodzaju opisu, eksponującego procesualny charakter pracy artysty. Śledząc rozwój malarstwa Jana Ziemskiego, Jerzy Ludwiński pisał: „Tkanę obrazu tworzą regularnie nakrapiane, analityczne, nieco monotonne struktury. Z czasem poszczególne plamki stają się tak drobne, jak ziarenka piasku, obrazy osiągają wtedy jednolitość prawie unistyczną [...] pojawia się imitacja chropowatości. [...] Złudzenie chropowatości było w jego pracach z tego okresu tak duże, że zmuszało do dotknięcia samej powierzchni obrazu, by się upewnić, że jest gładka. Wtedy artysta kończy nagle z «imitacją» i wprowadza «prawdziwą» chropowatość. [...] Ostatni, najbardziej aktualny akord twórczości Ziemskiego stanowią duże stosunkowo obrazy-płaskorzeźby, w których gipsowa erozja tworzy nieoczekiwane, zastygłe w bezruchu, ekspresyjne w swojej hieratyczności pasma materii” (Ludwiński 1959: 9-10). Krytyk swoistą ekfrazę budował poprzez kontrastowe ujęcia zastygłej materii i progresu

komplikowania płaszczyzny płótna, jednoczesnego definiowania oraz poszerzania granic wizualności i haptyczności. Sam sposób opisu dzieła stawał się okazją do ujawnienia samoistnego charakteru obiektu, a jednocześnie postulatem nieustannego dookreślania jego granic między fikcyjną przestrzenią obrazu i realną przestrzenią wystawy. Intensywne doświadczenie materialności obrazu konstituowało jego autonomiczną przedmiotowość. Podobnie charakter współczesnego dzieła opisywał Wiesław Borowski: „Dzieło sztuki traktowane jako symbol lub jako forma dekoracyjna może istnieć łącznie z przestrzenią, lecz dzieło sztuki wyższego rzędu jest tylko sobą. Nic nie wyobraża, nic nie opisuje, jest wyłącznie postacią swego istnienia” (Borowski 1959: 9).

Źródła

Borowski Wiesław, *O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (II)*, „Struktury” 1959, nr 4, s. 9. Kantor Tadeusz, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Plastyka” 1957, nr 16, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 50, s. 6. Ludwiński Jerzy, *Jan Ziemski*, „Struktury” 1959, nr 7, s. 9-10. Porębski Mieczysław, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, s. 19-37. Ptaszkowska Hanna, *Klasyka czy awangarda?*, „Struktury” 1959, nr 2, s. 5. Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (I)*, „Struktury” 1959, nr 2, s. 5-7. Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)*, „Struktury” 1959, nr 3, s. 8-9. Wojciechowski Aleksander, *Polskie malarstwo figuratywne młodego pokolenia*, „Struktury” 1959, nr 1, s. 7-8.

Opracowania

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006. *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007.

Marcin Lachowski

I NTERMEDIA

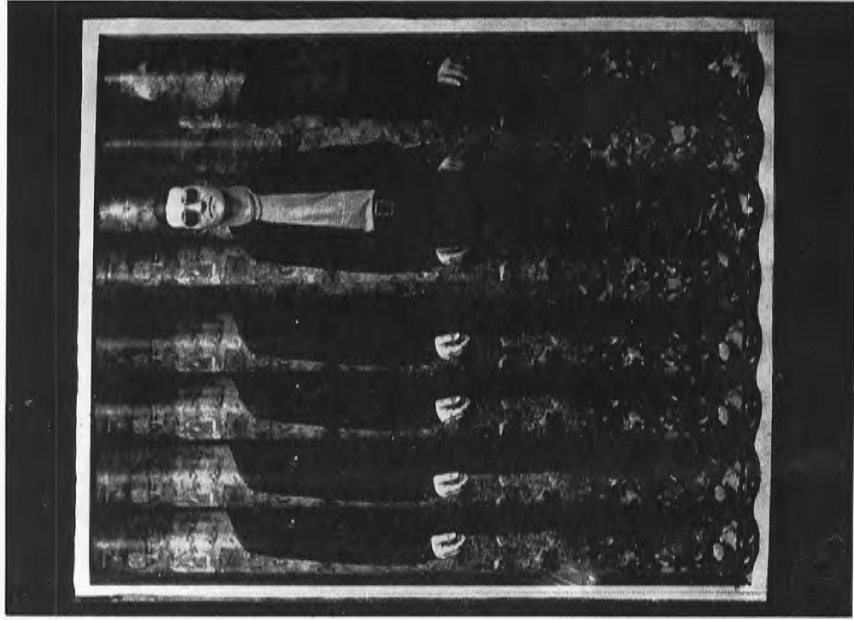
Określenie strategii działań artystycznych, wprowadzone w połowie lat 60. przez artystę Fluxus – Dicka Higginsa, aby opisać interdyscyplinarne działania, łączące często rysunek, poezję, malarstwo, teatr, instalacje – w różnych konstelacjach. Powtarzalność takich zdarzeń spowodowała, że zyskały one własne nazwy (takie jak poezja wizualna lub performance). Higgins opisał trend panujący

wśród najbardziej interesujących nowych dziedzin sztuki jako tendencję do przekraczania granic uznanych mediów lub nawet łączenia obszarów pogranicza sztuki z mediami, które dotychczas nie były uznawane za artystyczne formy wyrazu: „Jednym z powodów, który sprawia, że twórczość Duchampa fascynuje w tym samym czasie, kiedy głos Picassa zamiera, jest fakt, że prace pierwszego z nich sytuują się w istocie pomiędzy mediami, pomiędzy rzeźbą i czymś jeszcze, podczas gdy prace Picassa są łatwo klasyfikowalne jako malarstwo. Podobnie, przez wtargnięcie do przestrzeni między kolażem a fotografią, Niemiec John Heartfield stworzył prawdopodobnie najlepsze grafiki stulecia...” (Higgins 1966). Koncept Dicka Higginsa opierał się na szerokim spojrzeniu na procesy zachodzące w kulturze. Powołując się na Samuela Coleridge’a, który jako jeden z pierwszych użył terminu „intermedia”, opisując interakcję poezji i obrazu, nakreślił dynamiczny proces synergii mediów, które dopełniają się wzajemnie. Intermedia to różnorodne środki audiowizualne – tekst, dźwięk, obraz, animacja – uzupełniające się wzajemnie, użyte w jednym przekazie. Intermedia oznaczają zatem odmienne ujęcie procesów artystycznych uwarunkowanych hybrydalną morfologią. Intermedialne dzieło łączy w sobie różne środki i proponuje ich niepowtarzalne połączenie, dzięki czemu osiąga stan niezależności i autonomii. Ponadto sztuka intermedialna obejmuje nie tylko proces syntezy mediów, lecz także proces mediacji, która podlega konkretnym uwarunkowaniom i jest w gruncie rzeczy fenomenem komunikacyjnym (Bolter i Grusin 1999).

Intermedialne strategie stosowane przez artystów w XX wieku wpłynęły w znaczący sposób na współczesne poszukiwania w zakresie nowych mediów i syntetycznych sposobów wypowiedzi. Realizacje intermedialne są przekraczaniem ustalonych, uznawanych i przestrzeganych dotąd podziałów, są także rozpoznaniem nowej możliwości powiązań, polegają na scalaniu odmiennych składników wyjściowych tak, że powstają utwory „wielotworzywowe”. Takie próby intermedialne zostały zainicjowane w połowie XX wieku – były to happening, hiperrealizm i konceptualizm, każda miała ogromne znaczenie i wpływ na to, co się obecnie dzieje w sztuce. Grzegorz Dziamski pisał: „Sztuka lat 60. rozpatrywana w optyce intermedialnej ukazuje się nie jako miksowanie wielu środków ar-

GALERIA WSPÓŁCZESNA

KLUB MIĘDZYNARODOWEJ
PRASY I KSIĄŻKI "RUCH"
WARSZAWA, PL. ZWYCIĘSTWA 9



JÓZEF ROBAKOWSKI

POKAZ PRAC

15 II — 5 III 1972

Katalog wystawy *Józef Robakowski. Pokaz prac*, 15.02 – 05.03. 1972, Galeria Współczesna, Warszawa

tystycznych w jeden zsyntezowany, polimedialny przekaz, lecz jako wykraczanie poza zastane przez artystę podziały w kierunku przekazów niezidentyfikowanych, będących czymś pomiędzy muzyką a filozofią, jak u Cage'a, muzyką a teatrem, jak u Mauricio Kagela, poezją a rzeźbą, jak u Roberta Filliou, rzeźbą a hamburgerem, jak u Claesa Oldenburga. Ten ostatni przykład wydaje się instruktywny z tego względu, że prekursorem intermedialnej świadomości czyni Higgins Marcela Duchampa, którego *ready-mades* lokowały się w intersferze sztuki i życia, a ten aspekt zabiegania przez artystę o to, aby jego praca rozgrywała się *in the gap between life and art* (R. Rauschenberg) wydaje się równie charakterystyczny, jak intermedializm dla aktywności artystycznej lat sześćdziesiątych pretendującej do miana żywej sztuki” (Dziamski 1984: 26-27).

Termin „intermedia” początkowo często pokrywał się z określeniem „multimedia”, które próbowano utożsamiać przede wszystkim z pewnym zjawiskiem technicznym, nie doceniając przyszłej prawnej doniosłości ich niezwykle dynamicznego rozwoju. Niezależnie od rozwiązań technicznych należy zauważyć, iż istota multimediiów polega na szerokim łączeniu w ramach jednolitego przekazu cyfrowego treści o bardzo różnorodnym charakterze, w tym dzieł autorskich i komunikowaniu ich odbiorcy za pomocą wszelkich możliwych środków wyrazu, nie wyłączając obrazu (ruchomego, nieruchomego), dźwięku, słowa pisanego, a nawet zapachu. Charakterystyczne dla multimediiów jest to, iż dzięki technice cyfrowej stało się możliwe dowolne łączenie elementów dzieł należących do wielu dziedzin sztuki posługujących się różnymi środkami ekspresji (słowo, muzyka, obraz, film), co wcześniej nie było możliwe ze względu na oczywiste ograniczenia wynikające z istoty nośników analogowych.

W 1968 roku Hans Breder założył pierwszy kierunek uniwersytecki w Stanach Zjednoczonych oferujący stopień magistra w dziedzinie intermediiów. Na Wydziale Intermediiów Uniwersytetu w Iowa dyplomy zdobyli tacy artyści, jak Ana Mendieta i Charles Ray, gościnne wykłady mieli tam m.in. Dick Higgins, Vito Acconci, Allan Kaprow, Karen Finley, Robert Wilson. Obecnie kierunek intermedia pojawia się na większości uczelni artystycznych w Polsce i na świecie. W polskiej literaturze termin „intermedia” został przyswojony po latach dyskusji w sztuce światowej. Dick Higgins ukuł ten termin na okre-

ślenie praktyk twórczych, które wymykały się opisom w standardowych kategoriach, obecnych u takich twórców, jak Allan Kaprow, Vito Acconci, Joseph Beuys, Ben Patterson, Ben Vautier, Joseph Kosuth, Nam June Paik, Wolf Vostell, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, George Maciunas, Jonas Mekas, Jean Dupuy, Rober Filiou. Pojęcie „intermediów” obejmowało swoim zakresem coraz szersze sfery, opisując artystyczno-społeczną rzeczywistość. Artur Tajber pisze, iż intermedia w społecznym, technologicznym i historycznym kontekście stały się konsekwencją właściwości i rozwoju wiedzy ekonomicznej oraz postindustrialnego społeczeństwa, w którym się narodziły (Tajber 2006). Wczesne przykłady praktyk intermedialnych w Polsce były realizowane w Warsztacie Formy Filmowej. Łącząc rejestracje filmowe z praktyką performerską (por. Józef Robakowski, *Ćwiczenie na dwie ręce* 1976), realizacje wpisywały się w obszar „pomiędzy mediami”, prowadząc do nowego ujęcia rzeczywistości: „Urządzenia, którymi dokonuję zapisu – pisał Robakowski – dzięki swojej specyfice i możliwościom pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej «rzeczywistości» zjawiskach. Przy ich pomocy mogę ujawnić więcej, niż wiem, widzę i czuję” (cyt. za Ronduda 2009: 281). Pojęcie „intermediów” w Polsce nie miało swojego zastosowania w krytyce – zostało przyswojone w perspektywie historycznej, stając się kategorią związaną z praktyką instytucjonalną. Wśród najbardziej znanych teoretyków piszących o różnych aspektach medialności sztuki można wymienić Ryszarda Kluszczyńskiego, Grzegorza Dziamskiego, Artura Tajbera, Piotra Zawojkiego.

Przyswojenie pojęcia na rodzimym gruncie zaowocowało powstaniem programów dydaktycznych i badawczych na uczelniach artystycznych w Polsce (Poznań, Kraków, Warszawa, Lublin), różnych form dokumentacji sztuki, wydawnictw wideograficznych, projektów sieciowych oraz wystaw takich, jak „Inwazja dźwięku” w warszawskiej Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. „Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne” (2009) zaproponowała odczytanie estetycznych relacji między sztukami wizualnymi i muzyką w kontekście współczesnej kultury. „Wystawa zwraca szczególną uwagę na punkty styku pomiędzy różnymi gatunkami muzycznymi, różnymi estetykami, różnymi kulturami – pisała Agnieszka Morawińska – Próbuje

pokazać, w jaki sposób pewne muzyczne konteksty określonych dzieł ujawniają krytyczny dystans wobec kulturowych, społecznych, historycznych czy politycznych norm, do których owe dzieła się odnoszą” (2009). Małgorzata Jankowska zwracała uwagę, iż żyjemy obecnie w „epoce post-mediów (mówi się również o «epoce zachowań», a nie mediów), w której klasyczne media również poszukują dla siebie nowych wyzwań i sięgają do obszarów w historii sztuki do tej pory w niej nieobecnych” (Jankowska 2013). Problematyzowanie tego zagadnienia toczy się w polskiej krytyce równoległe z praktyką alternatywnych projektów kuratorskich i transdyscyplinarnych platform łączących sztukę z nauką, takich jak CRUMB (Curatorial Resource for Upstart Media Bliss).

Opracowania

Banaszkiewicz Karina, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni: media, narracja, człowiek*, Warszawa: Oficyna Naukową, 2011. Jay Bolter i Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press 1999. Dziamski Grzegorz, *Performance. Wybór tekstów*, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza 1984. Franckiewicz Izabela, *Kolor, dźwięk i rytm: relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton 2010. Higgins Dick, *Intermedia*, Nowy Jork: Something Else Press 1966. *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak, Białystok: Trans Humana 1998. *Intermedialność*, red. Roman Lewicki i Ingeborg Ohnheiser, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2001. *Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne*, red. Agnieszka Morawińska, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki 2009. Kluszczyński Ryszard W., *Film – wideo – multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa: Instytut Kultury 1999. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010. *Krytyka sztuki. Filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Łukasz Guzek, Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2013. Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2009. Tajber Artur, *Intermedia – kolejna perspektywa*, „Głos ASP” 2006. Wilkoszewska Krystyna, *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 1999. Zawojski Piotr, *Elektroniczne obrazowości: między sztuką a technologią*, Kielce: Wydawnictwo Szumacher 2000.

Marta Ryczkowska



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, wideo, 1997

KAMP

Niezwykle trudno jest stwierdzić, czym dokładnie jest „Kamp”, brakuje bowiem ostrej jego definicji, a badacze wolą posługiwać się raczej paraliterackimi opisami tego zjawiska. Bardziej niż inne nurty w sztuce, ten zależy przede wszystkim od odbiorcy i jego uczuć – często przyjmuje się, że jest to po prostu specyficzna wrażliwość – sposób postrzegania i rozumienia świata, co istotne, charakterystyczna nie tylko dla sztuki, lecz także innych dziedzin, np. teatru, literatury. Pierwsza teoretyczka Kampu, Susan Sontag, także konsekwentnie unikała definiowania tego pojęcia, opisując Kamp jako „sposób widzenia świata” i „zjawisko estetyczne”, a także wpisując go w ciąg wyróżnionych przez siebie trzech wielkich strategii twórczych: strategii patosu, gdzie występuje zgodność treści i intencji dzieła sztuki (powstaje ono w takim duchu, w jakim powinno być odbierane, jest pełne harmonii), strategii dychotomii, tworzonej z napięcia między warstwą moralną a estetyczną dzieła (przełamywanie środków wyrazu, generowanie napięć, dysproporcji i sprzeczności między formą a treścią dzieła), oraz strategii Kampu, w której rolę odgrywa tylko warstwa estetyczna dzieła i która całkowicie dystansuje się od dwóch pozostałych strategii (Sontag 1979: 318-319). „Kamp jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo «stylu» nad «treścią», «estetyki» nad «moralnością», «ironii» nad «powagą»” (Sontag 1979: 318-319) oraz „[...] wizją świata w kategoriach stylu – ale stylu szczególnego rodzaju. Jest to miłość do tego, co przesadne, co «się nie mieści» (off), rzeczy-będących-tym-czym-nie-są” (Sontag 1979: 311) – precyzuje Sontag. Strategia ta charakteryzuje się więc zwodniczym patosem, detronizacją powagi, przesadą, brakiem harmonii, teatralizacją, emfazą, a wręcz sztucznością (Grzeszczyk 2008: 158). Podobnie Kamp definiuje Ingvarsson, według którego jest on „mówieniem o czymś poważnym i osobistym, często bolesnym, przy użyciu formy powszechnie uważanej za niesmaczną, niską i przesadzoną”, a także „odczytywaniem czegoś powszechnie uważanego za niskie, niesmaczne lub przesadzone w sposób osobisty i poważny” (Ingvarsson 2008: 30-31).

Pojęcie Kampu zakłada wręcz programowo inklinacje do ekstrawaganckich, wybujałych form, które nie przystają do banalnej treści, i ściśle wiąże się z pojęciem kiczu (→ **Kicz**). Kamp całkowicie odrzuca jakąkolwiek możliwość estetycznej oceny, spajając uwielbienie dla kiczu i żartobliwy dystans wobec niego. Ujmując w nawias ironii własny entuzjazm, Kamp dokonuje estetycznego przewartościowania poprzez zatarcie granic między twórczością dobrą i złą, proponując w zamian nową kategorię „rzeczy tak złych, że aż dobrych” (Deptuła). Kampowy smak – jak zauważa Sontag – nie tylko odrzuca skalę „zły-dobry”, właściwą normalnym sądom estetycznym, nie twierdzi także, że dobre jest złe lub złe jest dobre, ale proponuje dla sztuki (a nierzadko także i dla życia) inny – dodatkowy – zestaw kryteriów wartości (Sontag 1979: 318), gloryfikując w zamian witalność, śmieszność lub potworność.

Kamp w najgłębszej swej istocie jest błazeński, gdyż sam w sobie jest specyficznym „systemem humoru” (Newton 1972: 109), polegającym na umiejętności śmiania się z własnej niestosownej pozycji, zamiast użalania się nad sobą, co sprawia, że ten humor ma ogromną moc pozytywnego przekształcania rzeczywistości. To właśnie humor jest tym, co odróżnia Kamp od szeregu podobnych do niego zjawisk, choćby od kiczu. Kamp z założenia jest kpiarski, ironiczny, drwiący i udziwniony, nie ma pretensji do bycia prawdziwym. Kicz natomiast z założenia jest poważny, dosłowny, jego egzaltacja i karykaturalność są raczej przypadkowe i mimowolne, niezależne od intencji nadawcy, i nie dla każdego oczywiste i jawne. Jak zauważa Andrzej Serafin, różnica między kiczem a Kampem kryje się w podmiocie postrzegającym. „Kicz jest charakterystyczny dla podmiotu biernego, przeciętnego, prostolinijnego, bezrefleksyjnego, pozbawionego ironicznego dystansu. Kamp jest natomiast skutkiem podmiotowej strategii wyrafinowania, niezwykłości, przewrotności i ironii” (Serafin 2008: 15-16). Kamp jest więc zjawiskiem o wiele bardziej złożonym niż kicz, wymaga bardziej aktywnego odbiorcy, domaga się wnikliwej, a nawet podejrzliwej analizy, umiejętności odczytywania dwuznaczności i ironii oraz dystansu. Kamp to znajdowanie nieco perwersyjnej, estetycznej przyjemności w obcowaniu z rzeczami, które od takich wartości się zazwyczaj odsądza: nie tylko kiczowatej sztuki, ale choćby pornografii czy niskobudżetowej kinematografii,

np. komedii i horrorów klasy B, co potwierdza kolejny specjalista od Kampu, Stephen Monk, bohater powieści *The World in the Evening* Christophera Isherwooda: „Nie możesz być Kamp w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech i artystyczne sztuczki i wykwiint. Sztuka barokowa jest bardzo Kamp w stosunku do religii. Balet jest Kamp w stosunku do miłości” (cyt. za Serafin 2008: 21). Kamp odnajdujemy wszędzie tam, gdzie bardziej liczy się formalny aspekt dzieła, jego koncept, a najpopularniejsze jego ujęcie podkreśla jego związki z estetyką przepychu, i za podstawowe kryterium go wyróżniające przyjmując celową sztuczność, całkowite odżegnywanie się od naturalności, zmanierowanie, stylizowanie na sztukę. Dlatego też za kampowe uznaje się całe dziedziny twórczości, dla których natura nie stanowi punktu odniesienia, które wyróżnia rozmach, przepych, przerysowanie i które programowo prowokują przesyconą tkliwością reakcję u odbiorcy, chcąc wywołać jego zadziwienie i wzruszenie: opera, balet czy niekiedy nawet architektura.

Kamp – jako jedna z dominujących estetyk ponowoczesności – jest kolażem analogii i nawiązań, łączonych za pomocą dużej dawki ironii, z oczekiwaniem na dystans i znajomość konwencji po stronie odbiorcy, jest stylem od odbiorcy najbardziej zależnym. Zarazem Kamp jest stylem najbardziej zdrażliwym, choć niezwykle uwodzicielskim – nawet semantyka słowa Kamp wywodzi się od angielskiego czasownika (*to camp*), który oznacza egzaltowaną, kabotyńską technikę uwodzenia. Aby mógł pełnić swoją funkcję, Kamp musi być spontaniczny i swobodny, intencjonalność jest największym wrogiem tej estetyki, chociaż coraz częściej można zaobserwować w sztuce, także polskiej, różnorakie zabawy z Kampem, które Susan Sontag nazywa „współczesnym dandyzmem” – jego wyznawcy poszukują w sztuce tego, co niezwykle, zaskakujące, budzące mocne doznania. To, co różni go od XIX-wiecznego pierwowzoru, to samoświadomość: kiedyś „dandys przykładał do nosa perfumowaną chusteczkę i był bliski omdlenia [od emocji]”, dziś zaś „znawca Kampu wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy” (Sontag 1979: 321). Postmodernizm czyni z Kampu pewien postulat współczesności: „jeżeli chcesz przetrwać w świecie rozproszonych wartości, pomiesz-

nych kodów, bądź «kampy»” (Szykowna i Andrzejewska). Człowiek Kampowy, trafnie rozróżniający konwencje i umiejętnie dekodujący wieloznaczne przekazy, coraz częściej zastępuje elitarnego odbiorcę, znajdując jednak przyjemność w rozrywkach i sztukach masowych, do których jednak ma bardziej złożony stosunek, gdyż „eskapiczną postawę postmodernistycznego estety łączy z manierystycznym ideałem *gentiluomo*” (Szykowna, Andrzejewska).

Etymologicznie „camp” można powiązać także z francuskim czasownikiem „se camper” (pozować, zachowywać się teatralnie), a także z włoskim słowem „campeggiare”, opisującym człowieka lubiącego się wyróżniać lub kogoś niestosownego, fałszywego, zniechęcącego, w przedwojennym slangu słowo to oznaczało także „homoseksualny”, „lesbijski”.

Opracowania

Deptuła Bogusław, *Camp: „notatki” Susan Sontag*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/221-camp-notatki-susan-sontag.html>. Grzeszczyk Ewa, *Camp w kulturze popularnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 3. Ingvarsson Stefan, *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu*, w: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. Piotr Oczko, Warszawa: Krytyka Polityczna 2008. Newton Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago–London: University of Chicago 1972, s. 109, <https://books.google.co.uk/books?hl=pl&id=wtBI3fTtZsC&q=system+od+humor#v=snippet&q=system%20od%20humor&f=false>. Serafin Andrzej, *Krótki kurs historii campu*, w: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa: Krytyka Polityczna 2008. Sontag Susan, *Notatki o kampie*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9. Szykowna Sylwia i Dorota Andrzejewska, *Manieryzm campu w perspektywie literaturoznawczej*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2008, nr 1, <http://studylib.pl.com/doc/590405/numer-1.2008---perspektywy-kulturoznawcze>

Anna Struzik

KICZ

Kicz to jedno z tych pojęć, które zrobiły zawrotną karierę w opisywaniu sztuki najnowszej. Zaczepnięte z języka niemieckiego słowo *Kitsch*, oznaczające „robić coś byle jak”, definiuje przedmioty o znikomej wartości artystycznej, schlebające najniższym, ale popularnym gustom, które mogą charakteryzować się pewnym

przepychem lub przesytem, nadmierną łatwością przekazu i jednoznacznością. W sztuce najnowszej niekiedy za kicz uznawana jest także, pozbawiona treści i uzasadnienia, brzydota. Kicz, niezależnie od kontekstów, w jakich się pojawia, jest zazwyczaj wartościowany i postrzegany jednostronnie negatywnie. Według wielu teoretyków sztuki kicz to tylko namiastka prawdziwej, wartościowej twórczości, wymagającej pewnego wysiłku od osób chcących w niej partycypować – zarówno twórców, jak i odbiorców. Jeden z nich, Clement Greenberg, dokonał nawet wyraźnego podziału sztuki XX wieku na awangardową – czyli tę lepszą, ambitniejszą i prawdziwszą, którą zresztą sam preferował, i tę gorszą, produkowaną i reprodukowaną mechanicznie, głównie dla zysku oraz zaspokojenia niskich potrzeb estetycznych niewykształconych mas, którą nazwał właśnie kiczem (Greenberg 2002: 37-52). Kicz uznał za specyficzny dla sfery estetycznej efekt patologicznej industrializacji i urbanizacji. Zjawisko kiczu jest bowiem związane z „cywilizacją konsumpcyjną, która produkuje, by konsumować, i tworzy, by produkować w ramach cyklu kulturowego, w którym centralne miejsce zajmuje pojęcie przyspieszenia” (Adorno 1994: 573), dlatego też zawłaszczającą i dominującą moc kiczu nazywa się niekiedy totalitaryzmem bez przemocy. Dla Adorno kicz był parodią świadomości artystycznej i antytezą dobrej sztuki, na dodatek szkodliwą społecznie – sztuka wartościowa powinna być według niego krytyczna i zaangażowana. Zauważał jednocześnie z niepokojem, że wraz z historyczną ewolucją sztuki wszystko, „co było sztuką, może stać się kiczem” (Adorno 1994: 573). Podobne zdanie na temat tego zjawiska miał niemiecki filozof, Hermann Broch. Poszedł on jeszcze dalej, rozważając kicz w kontekście nie estetycznym, lecz etycznym – kicz nazwał „systemem imitacyjnym piękna” i „złem w systemie wartości sztuki” (Broch 1998: 113-115). Argumentował on, że „kicz nie jest złą sztuką, lecz sztuką nie jest i tworzy własny system odniesień”, oraz że „kicz powstaje na skutek rezygnacji z prawdy na rzecz piękna” (Broch 1998: 113-115). Co więcej, kicz może też być sztuką nie tylko zdegenerowaną i niemoralną, jak postrzegają ją teoretycy, lecz także sztuką nie intelektualną, bazującą na emocjach. „W krainie kiczu panuje dyktatura serca” – pisał jakby na potwierdzenie tej tezy Milan Kundera w *Nieznośnej lekkości bytu*, dodając metaforycznie, że „[...] kicz

wyciska dwie łzy wzruszenia. Pierwsza łza mówi: jakie to piękne [...]. Druga łza mówi: jakie to piękne, wzruszyć się wraz z całą ludzkością [...]. Dopiero ta druga łza robi z kiczu kicz. Braterstwo wszystkich ludzi świata można zbudować wyłącznie na kiczu” (Kundera 1989: 118-119). Kicz w tym ujęciu to sztuka ckliwa, sentymentalna, skłaniająca do rozczulania się nad własnymi emocjami, obliczona na „natychmiastowe dotarcie do odbiorcy”, który „nie powinien stawiać mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystując często wątki silnie zabarwione sentymentalnie” (1976: 186-187). Kundera dostrzegał wiele odmian kiczu, m.in. sentymentalny, polityczny i artystyczny, będący nieodzowną częścią sztuki. „Kicz jest niezbędnym elementem sztuki jako systemu artystycznego. W ocenie wartości artystycznej dzieła sztuka i kicz się wykluczają, ale jako pojęcia przeciwstawne i zwalczające się, paradoksalnie pozostają sobie nawzajem potrzebne”, kicz dla sztuki jest jak „przeciwnik, którego zwalcza, jest mu bowiem koniecznie potrzebny do życia” (Hendrykowski 1997: 13).

Wojciech Burszta w 1996 roku postawił tezę, że „nasza kultura jest kulturą kiczu” (Burszta 2005: 6). Przez niektórych twórców kicz wykorzystywany jest bowiem jako forma świadomej i przekornej wypowiedzi artystycznej – nurty sztuki odwołujące się do dadaizmu lub pop-artu operują tą estetyką bardzo świadomie. W sztuce współczesnej próba zaliczenia czegoś do kiczu jest praktyką niezmiernie zdradliwą i w wielu przypadkach jest niczym więcej niż przejawem arogancji kulturowej tego, kto wydaje o niej osąd – więcej mówi o oceniającym dzieło niż o dziele samym w sobie. Pojęcie kiczu jest coraz bardziej płynne i względne – obecnie zależy w dużej mierze od kontekstu, w którym dana rzecz występuje (Lachman 2004: 79). Kategorie zaliczane jeszcze dekady temu do kiczu, takie jak powierzchowność, pretensjonalność, przesyt, bezguście, mieszanie gatunków i tandety z luksusem, naśladownictwo czy synestezja, przenoszą się z marginesu sztuki do jej centrum, ustanawiając jej nowe wyznaczniki. Jak zauważył Andrzej Osęka w przedmowie do polskiego wydania *Kiczu, czyli sztuki szczęścia* Abrahama Molesa, „[...] kicz przeżywa okres odrodzenia, by nie powiedzieć – świętości. Dawniej brzydzono się nim i omijano z daleka; od pewnego czasu traktujemy kicz z szacunkiem jako zjawisko interesujące, oryginalne. Bardziej oryginalne niż wiele innych zjawisk w naszym

życiu artystycznym” (Osęka 1978: 5). Kicz coraz częściej jest traktowany jako świadome przeciwstawienie się temu, co powszechnie jest uznawane za sztukę, i negowanie tego, nie zaś tworzenie antysztuki. W odniesieniu do założeń postmodernizmu pojęcie „kicz” jest redefiniowane, a w pewnym sensie jest nawet rehabilitowane, stając się rodzajem gry z konwencją. „Kategoria kiczowatości w sztukach plastycznych, funkcjonuje jako rodzaj «karykatury» dla innych, bardziej wartościowych dzieł, ale również jest domeną specyficznego rodzaju wyobraźni, dla której pożywką jest żywioł groteskowo-parodystyczny. „W dobrym guście pozostaje oglądanie rzeczy w złym guście i podczas gdy artyści bezwstydnie igrają z kiczem, odbiorcy zabawiają się w to, kto lepiej go odkontekstualizuje. Kicz jako klasyczna emancypacja mieszczańskiej *middle-class* dość przewrotnie stał się więc dzisiaj «dystynkcją» dla intelektualistów” (Bacińska 2011: 10). Artyści uciekają się do strategii nazywanej przez Małgorzatę Bacińską „świadomym kiczowaniem” (Bacińska 2011: 9), która nie musi mieć (i najczęściej nie ma) nic wspólnego ani z nieudolnością, ani ze złą wolą artysty, a tym bardziej z kiczem klasycznym, definiowanym w akademickich dyskusjach (Beylin 1975: 226-239). Ten najnowocześniejszy kicz otrzymuje różne miana służące do odróżnienia go od historycznego poprzednika – nazywany bywa chociażby „obciachem uwznioślonym”, gloryfikując to, co „w innych warunkach byłoby niestosowne, żenujące, tandetne i wstydlive” (Pęczak 2009: 39). Choć jeszcze nie tak dawno temu Beylin pisał, że „artysta, który miałby świadomość, iż tworzy kicz, byłby postacią tragiczną, wewnątrznie rozdartą, przeżywałby dramat antynomii pomiędzy świadomością wartości a niemożliwością jej urzeczywistnienia” (Beylin 1975: 217), nie można tego zdecydowanie powiedzieć o całej rzeszy artystów współczesnych, którzy podejmują się jak najbardziej uświadomionej gry z kiczowatą konwencją, bez popadania w tragedię, a co więcej – z jawnym samozadowoleniem, traktując kicz jako jedną z dominujących konwencji i reprezentatywnych form aktualnej sztuki, wybierając go jako swoją reprezentatywną strategię twórczą. Taką postawę przyjmują nie tylko artyści specjalizujący się w kiczu, np. Jeff Koons czy David LaChapelle, ale cała rzesza artystów, dla których flirt z kiczem jest rodzajem artystycznej przygody.

Niektórzy teoretycy posuwają się jeszcze dalej w swych teoriach dowodząc, że poprzez kategorię kiczu i jej wszechobecne użycie można zdefiniować nie tylko sztukę, lecz także całą współczesną kulturę (Winnicka-Gburek 2006: 92). Roger Scruton postuluje, że w polu sztuki mamy do czynienia ze wszechogarniającym kiczem, który utożsamia on z pozorem. „Artysta udaje, że traktuje siebie serio, krytycy stwarzają pozór wydawania sądów o dziele sztuki, a współczesne elity udają, że akceptują tę sytuację” (cyt. za Winnicka-Gburek 2006: 93). To udawanie, powielanie, mamienie, czyli wszelkiego rodzaju mistyfikacje w sztuce, są przejawem nowej odmiany kiczu, który od kiczu klasycznego odróżnia się tym, że tak jak kicz klasyczny pasożytował na sztuce, tak kicz nowoczesny staje się pożywką dla nowoczesnych artystów. Zadaniem klasycznego kiczu jest udawanie tego, czym nie jest, i wzbudzanie fałszywych emocji; celem tego, co Scruton nazywa *pre-emptive Kisch*, czyli kiczu wyprzedzającego lub zapobiegającego, jest tylko i wyłącznie ludzenie i oszustwo, kreowanie nieistniejących wartości, a w przypadku sztuki najnowszej – czysto rynkowych.

Artyści nowocześni, po pewnym wyczerpaniu dotychczasowej formuły sztuki, zaczęli poszukiwać nowych strategii artystycznych, z których jedną z najpopularniejszych jest właśnie kicz, który ma za zadanie poprzez swoją krzykliwość przyciągnąć uwagę do dzieła, ale jednocześnie ustrzec jego odbiorców przed „pochopnym i pobieżnym percypowaniem sztuki” (Bacińska 2011: 10). To myśl przewrotna, gdyż pokazuje, że kicz nie jest wcale, jak twierdził Greenberg, przeciwieństwem awangardy, a jej „krunąbrnym dzieckiem” (Bacińska 2011: 10). „To kicz jest dzisiaj awangardą” (cyt. za: Ławnikowska-Koper 2000: 10) – przytakuje prowokująco samozwańczy król kiczu Jeff Koons. W fałszu i udawaniu, które jest warunkiem istnienia kiczu, można odnaleźć główne wyznaczniki współczesnej kultury (Winnicka-Gburek 2006: 99).

Opracowania

Adorno Theodor, *Teoria estetyczna*, Warszawa: PWN 1994. Bacińska Małgorzata, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka” 21 (2011). Beylin Paweł, *Autentyczność i kicze*, Warszawa: PIW 1975. Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. Danuta Borkowska, Jan Garewicz i Ryszard Turczyn, Warszawa: Czytelnik 1998. Burszta Wojciech, *Kultura gadżetu* [katalog wystawy] *Kicz – między wstydem a zachwytem*, Muzeum Śląskie, Katowice 2005. Greenberg Clement, *Awan-*

garda i kicz, w: Clement Greenberg i in. *Kultura masowa*, tłum. Czesław Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002. Hendrykowski Marek, *Kłopoty z kiczem filmowym*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. Grażyna Stachówna, Kraków: Universitas 1997. Kundera Milan, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. Agnieszka Holland, Poznań: [s.n.] 1989. Lachman Magdalena, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków: TAIWPN Universitas 2004. Ławnikowska-Koper Joanna, *W sprawie kiczu. Głosy z Austrii*, w: *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. Lucyna Rożek, Częstochowa: Wydawnictwo WSP 2000. Moles Abraham, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, Warszawa: PIW 1978. Osęka Andrzej, *Słowo wstępne*, w: Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Warszawa: PIW 1978. Pęczak Mirosław, *Obciach uwznioślony*, „Niezbędnik Inteligenta” (dodatek do tygodnika „Polityka”) 2009, nr 8, z 21 lutego. Scruton Roger, *An Intelligent Person’s Guide to Modern Culture*, South Bend, Indiana: St. Augustine’s Press 2000. *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński i in., Warszawa: Ossolineum 1976. Winnicka Gburek Joanna, *Awangarda, kicz a filozoficzna krytyka artystyczna*, w: *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków: TAIWPN Universitas 2006.

Anna Struzik

KOLAŻ

Termin „kolaż” (fr. *collage* – klejenie, sklejanie; *coller* – lepić, kleić, przylepiać, przyklejać; stąd *papiers collés* – papiery klejone, klejonka), który po polsku należałoby tłumaczyć jako „zlepek”, oznacza technikę artystyczną, która polega na „zestawianiu na płaszczyźnie wycinków różnych materiałów” (*Słownik* 2003: 73). Za sprawą przede wszystkim kubistów i ich następców – dadaistów i surrealistów upowszechniła się ona w sztukach wizualnych XX wieku, wielokrotnie była innowacyjnie modyfikowana i do dzisiaj przez wielu artystów jest z powodzeniem stosowana. Słowo weszło do szerokiego użycia (w tym do języka potocznego) i jest dzisiaj powszechnie używane, w oderwaniu od pierwotnego desygnatu, na określenie luźno złożonych sekwencji dzieł literackich – kolaż słowny/tekstowy (tutaj za najbardziej bodaj aktualną postać uchodzi mikroproza cyfrowa, czyli twitteratura), muzycznych – kolaż dźwiękowy (remiks, samplowanie), filmowych – kolaż wizualno-słowno-dźwiękowy (zwłaszcza w filmie animowanym, ale także remiks z fragmentów istniejących filmów fabularnych, wideoklip, spot reklamowy), mówi się o kolażu w urbanistyce, architekturze i wzornictwie przemysłowym (*recycling art*).

Roman Cieślewicz



Okladka książki Aleksandra Wojciechowskiego *Roman Cieślewicz*, Warszawa 1966

W Polsce za pioniera kolażu uchodzi Mieczysław Szczuka (1898-1927), członek awangardowej grupy Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów oraz założyciel pisma „Blok”. Od początku lat 20. eksperymentował z fakturą i trzecim wymiarem, tworząc początkowo „hybrydyczne”, a zarazem „romantyczne” (Turowski 2000: 57), trójwymiarowe, czasami mechanicznie wprawiane w ruch, abstrakcyjne konstrukcje z kawałków drewna, *papier-mâché* i innych materii, następnie zaś ściśle podporządkowane geometrycznemu rygorowi konstrukcje z drewna, żelaza (*Konstrukcja przestrzenna – portret rewolucjonisty*, 1922/1975), a niekiedy szkła. Z tego samego czasu pochodzą kolaże Władysława Strzemińskiego (1893-1952), w których artysta bądź do kompozycji malarskiej na płótnie wprowadzał kruszony korek (*Kubizm – napięcia struktury materialnej*, 1919-1920), bądź techniki malarskie (olej) łączył z innymi elementami (*Martwa natura*, 1919), w tym z gipsowym grysem, kawałkami drewna, korka oraz metalowymi częściami urządzeń mechanicznych (*Narzędzia i produkty przemysłu – kontrrelief*, 1920). Szczuka był również jednym z pierwszych polskich twórców zajmujących się fotomontażem (fotokolażem); traktował go jako dzieło, w którym następuje „wzajemne przenikanie się dwu- i trójwymiarowości” (Szczuka 1924; Czekalski 2000: 64), a zarazem jako miejsce „[...] wzajemnego przenikania się najróżniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie” (Szczuka 1924; Czartoryska 2002: 111), uznając fotomontaż, nazywany przez niego „poezjoplastyką”, za „najbardziej skondensowaną w formie poezję” (Szczuka 1924; Czartoryska 2002: 111).

W obszarze polskiej awangardy wybitne owoce dały eksperymenty z wielo- oraz intermedialnością, czego przykładem jest np. film Franciszki (1907-1988) i Stefana Themersonów (1910-1988) *Europa* (1932), inspirowany plastycznym opracowaniem przez Mieczysława Szczukę poematu Anatola Sterna (1899-1968) pod tym samym tytułem (1929) (Śniecikowska 2005: 325-372). Rozwiązania typograficzne Szczuki i rozwiązania filmowe Themersonów wykorzystywały ówczesnie najnowsze techniki, których podstawą był montaż: „kolaż, fotomontaż w pracy typograficznej, fotogramy, fotomontaż, kolaż «czasowy» w dziele filmowym” (Śniecikowska 2005: 372).

Niezależnie od twórczości filmowej, Stefan Themerson zajmował się kolażem *sensu stricto*.

Kompozycyjną dyscypliną, ale zarazem poetyką bliższą świadomości typu *surréalité*, w międzywojennej Polsce wyróżniały się kolaże i fotomontaże członków lwowskiego Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes (później Neoartes). Najwcześniej, w 1927 roku, jeszcze „w konstruktywistycznej wersji” (Łukaszewicz 1975: 97), doświadczenia z kolażem rozpoczął Marek Włodarski (Henryk Streng; 1903-1960). Jego rysowane „montaże” ilustrowały teoretyczny artykuł Debory Vogel (1900-1942) (Vogel 1934), poświęcony genealogii fotomontażu i jego specyfice, a także tom krótkich form literackich, jak je sama autorka nazwała – „montaży”, *Akacje kwitną* (1935). Wspomniany artykuł okazał się najważniejszym polskim tekstem na temat fotomontażu, a uwagi autorki dotyczyły tyleż samej techniki, co „montażowej” natury dzieła sztuki w perspektywie „tendencji do realizmu w sztuce” (Vogel 1934: 9). Techniki montażowe stosowali także inni członkowie Artesu, m.in. znany głównie z fotomontaży Aleksander Krzywobłocki (1901-1979), a także zajmujący się malarstwem, kolażem i fotomontażem Jerzy Janisch (1901-1962) i Margit Sielska (1900-1980) (→ **Montaż, Fotomontaż**). W awangardowych fotomontażach pojawiały się motywy związane głównie z kwestią postępu technicznego, problemami politycznymi, społecznymi, często w aspekcie propagandowym, co wynikało z – mającego swoje źródło w lewicowej postawie i hasłach radzieckiej awangardy – aktywistycznego nastawienia artystów. Polityczny i agitacyjny charakter miały na przykład fotomontaże współpracującej ze Szczyką Teresy Żarnowerówny (1895-1950); po 1945 roku wcześniejsza żarliwość artystki dała o sobie znać w pięciu przejmujących tragizmem fotomontażowych ilustracjach do niewielkiej książki *Obrona Warszawy. Lud Polski w obronie stolicy (wrzesień 1939)* (Nowy Jork 1942).

W duchu reminiscencji wojennej traumy po technikę kolażu sięgnął też Władysław Strzemiński, tworząc wstrząsający cykl dziewięciu prac *Moim przyjacielom Żydom* (1945). Autor zestawiał płynne, organiczne czy też raczej amorficzne, „ameboidalne” (Brogowski 2001: 272) formy, „puste obrysy nieistnienia” (Turowski 2000: 230) z fragmentami fotografii dokumentujących martyrologię narodu żydowskiego, koncentrując się na trzech motywach: „portretów,

deportacji, eksterminacji” (Lachowski 2007: 157), a zarazem na kwestiach „ślądu, pustki, odbicia i braku” (Turowski 2000: 228; por. Nader 2019).

Inny łącznik przed- i powojennego kolażu przyniosła twórczość Mieczysława Bermiana (1903-1975), który po wojnie kontynuował konstruktywistyczną estetykę, nadal komponując zwarte fotomontażowe układy typograficzno-wizualne o przejrzystej geometrycznej anatomii (*Nigdy więcej Oświećimia*, 1955; *Komunizm to władza radziecka plus elektryfikacja*, 1956). Techniki tego typu stosowali również związani ze środowiskiem awangardy Janusz Maria Brzeski i Kazimierz Podsadecki.

Po 1945 roku polski kolaż, poza nielicznymi wyjątkami, zdominowała, mówiąc słowami Tadeusza Kantora (1915-1990), poetyka „realności najniższej rangi”. Było w tym zresztą echo fascynacji, m.in. Picassa, „aroganckim ubóstwem materiałów”, które przeciwstawiano „tradycyjnym świetnościom malarskiej materii” (Porębski 1986: 86). Zarówno metonimia, jak i awangardowa zasada odwoływania się w sprawach doświadczenia zbiorowego, m.in. politycznych czy społecznych, do elementów przedstawiających, np. w postaci zatamizowanych członków ludzkich (głów, twarzy itp.), określały także status kolażu Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957), bardziej od kompozycji Strzemińskiego rozbudowanych przestrzennie, kilkuwarstwowych, złożonych z wycinków gazetowych naklejanych na płaskim podłożu nie tylko obok siebie, ale również jeden na drugim (prace bez tytułów, 1956).

W okresie poodwilżowym artystów fascynowała głównie gatunkowa hybrydyczność kolażu, jego aspekt przedmiotowy i oddziaływanie sensualne. Najczęściej, jak chciał Apollinaire, „malowali” drobnymi przedmiotami, destrukcjami – ułamkami, resztkami itp. Aktualizowała te procedery wspomniana idea Kantora, która korespondowała z falą „malarstwa materii”, będącego w okresie odwilży w Polsce jedną z kluczowych formuł nowoczesności (Majewski 2006) (→ **Malarstwo materii**). Ożywienie tradycji kolażu i rozpowszechnienie samej techniki jako środka do nawiązania dialogu z równoległymi tendencjami w sztuce zachodnioeuropejskiej okazało się w tej perspektywie procesem całkowicie naturalnym (→ **Asamblaż**).

Poszukiwania te charakteryzowały się zarazem dużą różnorodnością środków wyrazu i odniesień znaczeniowych. W kręgu Grupy Krakowskiej nacisk kładziono na aluzyjność. Spostrzeżenie to można byłoby odnieść zarówno do prac dotyczących pamięci (Teresa Rudowicz z Grupy Krakowskiej II), w tym tematyki martyrologicznej, wojennej (Jonasz Stern z Grupy Krakowskiej II, Julian Jończyk, Danuta i Witold Urbanowiczowie, Jerzy Wroński z Grupy Nowohuckiej), jak i zawierających wszelkie inne aluzje i sugestie (np. motywy chrystologiczne w sztuce Janusza Tarabuły z Grupy Nowohuckiej, osobiste drobiazgi Erny Rosenstein z Grupy Krakowskiej II).

Na przeciwnym biegunie tego rodzaju poszukiwań znajdowały się eksperymenty z dziełem sztuki jako bytem autonomicznym. Tadeusz Piotr Potworowski (1898-1962) przeszedł stopniowo od kapistowskich płócien do kolaży, wiklinowo-drewnianych *ready mades*, a pod koniec życia do oryginalnych drewnianych asamblaży. Nieśmiało uzupełnianie kompozycji malarskich przez drobne przedmioty stanowiło tylko prolog do dalszych eksperymentów także u Borowskiego (1930-2008; *Zdjęcie z krzyża*, 1957), Dzieduszyckiego (1934-1973; *Powstanie*, 1958) i Ziemskiego (1920-1988); w przypadku pierwszego i drugiego okazało się zapowiedzią asamblaży, a w przypadku trzeciego – dalszych studiów przestrzennych, które w latach 60. doprowadziły do realizacji serii struktur op-artowskich.

Na marginesach tak zakreślonego pola sytuują się dzieła prowadzące własne dialogi z rzeczywistością, historią, kulturą, czasami tylko, jak pokazuje późna twórczość artystów najstarszych, osadzone w tradycji, czego przykładem są: autokolaże Henryka Musiałowicza (1914-2015); precyzyjnie zakomponowane, złożone z drobnych destruktywów „kolekcje” Andrzeja Urbanowicza (1938-2011). W jeszcze innym miejscu sytuują się „wycinanki” Grzegorza Bednarskiego (ur. 1954), m.in. jedna seria ekspresyjnych autokolaży „dantejskich” i dwie „apokaliptycznych”, a także utrzymane w estetyce kampu, swobodnie mieszające stylistyki, nierzadko komiksowe prace Krzysztofa Skarbka (ur. 1958).

W czasach nowoczesności od kolażu *sensu stricto* odseparował się kolaż fotograficzny, przynosząc niekiedy wybitne rezultaty, m.in. w postaci fotomontaży Romana Cieśliewicza (1938-1996) inspirowanych prozą Brunona Schulza oraz wykorzystywanych w grafice

reklamowej. Techniki montażowe Cieślewicz stosował zarówno w projektowaniu graficznym, jak i tworząc zbiory rozmaitych wycinków prasowych, pocztówek i zdjęć, układanych w rozbudowane, wielowarstwowe kompozycje (Jeleński 2010). Wśród innych przykładów wystarczy tylko wymienić *W samo południe* Tomasza Sarnackiego (1989), który przetworzył plakat filmowy w plakat polityczny: czarno-biały plakat Mariana Stachurskiego do filmu z Garym Cooperem w roli głównej (1959) zamienił w plakat czarno-biało-czerwony zapowiadający pierwsze wolne wybory w PRL-u. Reinterpretując metodę Cieślewicza, kolaż cyfrowy stosuje w grafice projektowej Michał Batory.

Inne zjawisko stanowią wynikające z technicznego nieskomplikowania najprostszej metody łączenia autonomicznych elementów kolażu prace prywatne, „niepoważne”, wykonywane głównie dla przyjemności, jak np. dowcipne „wyklejanki” Wisławy Szymborskiej (1923; Wisława Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci z wyklejankami autorki*, Kraków 2003), w których pojawia się m.in. aspekt przewrotnej polemiki z arcydziełami. Podobne rozwiązania niektórzy artyści stosowali w prywatnych listach (np. Tytus Dzieduszycki, Marek Piasecki).

Współczesny artysta często rezygnuje ze stosowanego w pionierskich realizacjach retuszu, ingerencji malarskiej czy rysunkowej i nie tuszuje połączeń, a nawet celowo uwidacznia sklejenia, szwy, „rany” i „blizny” itp.; cytowany przedmiot jest wówczas nie tylko zatomizowany, nie tylko wyizolowany z naturalnego kontekstu, ale pozostaje niewchłonięty przez sztuczne otoczenie, jakim jest efekt kreacji artystycznej. Artysta tworzy unikat z autonomicznych elementów nieunikatowych, często produkowanych seryjnie, masowo, zmienia ich funkcje, przetwarza je, ale pozostaje w kręgu powtórzenia, którego nie eliminuje nawet włączenie ich (elementów) w „nowe związki i zależności” (Karpowicz 2007: 320). Wydaje się, że dzisiaj ze strategią repetycji, cytatu – „z różnych języków, konwencji, gatunków” (Śniecikowska 2005: 80), a zarazem otwartą formułą, która obejmuje zróżnicowanie koncepcyjne, technologiczne, materiałowe itp., kolażowa hybryda, twór o niepewnym statusie „ontologicznym” (Śniecikowska 2005: 81), przestaje być „metaforą nowoczesności” (Nycz 2000: 289) i wpisuje się w obszar kultury ponowoczesnej.

Z drugiej strony to wciąż dzieło „żywe”, zaskakuje bowiem niezwykłością zwyczajnego, niecodziennością codziennego, pozwala – przez dotyk – „zobaczyć” na nowo, „pierwszy raz” to, co wydawało się banalne i oczywiste.

Źródła

Apollinaire Guillaume, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. Jan Józef Szczepański, wyd. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967. Breton André, *Kryzys przedmiotu* (1936), w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, testy wybrał i przeł. Adam Ważyk, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 162-168. Breton André, *Surrealistyczna sytuacja przedmiotu* (1935), w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, testy wybrał i przeł. Adam Ważyk, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 155-161. Ernst Max, [*Collages*] (1936) [fragm. eseju *Au delà de la peinture*, „Cahiers d’art” 1936, nr 6-7, s. 146-148], tłum. Zbigniew Bienkowski, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa: PWN 1977, s. 478-483. Jeleński Konstanty A., *O kolażach Romana Cieśliewicza* (1983), w: Konstanty A. Jeleński, *Chwile oderwane*, red. Piotr Kłoczowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010, s. 312-315. Kantor Tadeusz, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu* (1962), Tadeusz Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum 2005, s. 305-307. Schulz Bruno, *Mityzacja rzeczywistości*, „Studio” 1936, nr 3-4, przedruk w: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum 1998. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, testy wybrał i przeł. Adam Ważyk, Warszawa: Czytelnik 1976. Szczuka Mieczysław, „Blok” 1924, nr 8-9 – cyt. za: Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, wyd. 2, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002. Tzara Tristan, *Wystawa kolażów Picassa* (1935), w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, testy wybrał i przeł. Adam Ważyk, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 151-161. Vogel Debora, *Akacje kwitną. Montaż*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Rój 1936; reedycja: Kraków: Wyd. Austeria 2006. Vogel Debora, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 13, s. 9.

Opracowania

Adamowicz Eliza, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge: Cambridge University Press 1998. Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: PWN 1994. Barański Janusz, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007. Baumgarth Christa, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski, Warszawa: WAI F 1978. Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, London-New York: Thames & Hudson, 2004. Brogowski Leszek, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001. Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Kraków: TAIWPN Universitas 2006. Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, wyd. 2, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002. Czekalski Stanisław, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wyd. PTPN 2000. *Fragment i fragmentaryczność w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak i Marcin Lachowski, Lublin:

Towarzystwo Naukowe KUL 2011. Frydryczak Beata, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora 2002. Grabska Elżbieta, *Martwa natura, konstrukcja, autodiagnoza*, w: *Wobec sztuki. Historia – krytyka – teoria*, red. Elżbieta Wolicka i Piotr Kosiewski, Lublin: Wyd. FIS 1992, s. 156-174. Grabska Elżbieta, „*Moderne*” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900-1918*, Kraków: TAIWPN Universitas 2003. Janicka Krystyna, *Surrealizm*, wyd. 3, Warszawa: WAI F 1985. Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa: WAI F 1985. Janis Harriet i Rudi Blesh, *Collage. Personalities. Concepts. Techniques*, Philadelphia–New York: Chilton Book, Co. 1962. Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego 2007. Kotula Adam i Piotr Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa: WAI F 1973. Lachowski Marcin, *Obraz Zagłady*, w: *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 145-164. Lévi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, tłum. Andrzej Zajączkowski, Warszawa: Wyd. KR 2001. Łukaszewicz Piotr, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929-1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 1975. Majewski Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006. Markowska Anna, *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Cieszyn: Uniwersytet Śląski. Filia w Cieszynie 1998. Nader Luiza, *Afekt Strzezińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2019. Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków: TAIWPN Universitas 2000. Porębski Mieczysław, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, wyd. 3, Warszawa: WAI F 1986. Porębski Mieczysław, *Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa: Wyd. Murator 1997. Richter Hans, *Dadaizm – sztuka i antysztuka*, posłowie napisał Werner Haftmann, tłum. Jacek S. Buras, Warszawa: WAI F 1983. *Rzecz i rzeczowość w kulturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 3, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003. Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków: TAIWPN Universitas 2005. Turrowski Andrzej, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

Małgorzata Kitowska-Lysiak (skrót i uzupełnienia: Piotr Majewski)

KONCEPTUALIZM

Recepcja konceptualizmu na gruncie polskim zbiegła się z działaniami artystycznymi stanowiącymi autorefleksję nad sztuką jako taką, podważającymi media tradycyjne i dążącymi do uwalniania dzieła sztuki ze struktury formalnej, oraz z krytyką instytucjonalną. W Polsce zapoznawano się nie tylko z działaniami artystycznymi,

ale również z tekstami – tymi fundującymi nurt, jak np. *The Dematerialization of Art* Lucy Lippard i Johna Chandlera, *Art After Philosophy* Josepha Kosutha, jak również z innymi publikacjami mającymi wpływ na kulturę, np. Marshalla McLuhana, George’a Kublera, Noama Chomsky’ego. Niektóre z pisemnych wypowiedzi polskich teoretyków, krytyków i artystów przybierały celowo mozaikowy charakter, zestawiający ważne z punktu widzenia autorów cytaty myśli zachodniej. Sztuka wykraczała poza zastane podziały, inkorporując różne środki w jeden intermedialny przekaz. Znacznemu poszerzeniu rozumienia i zastosowania uległo także medium fotograficzne – fotografia nie była już tylko „obrazem”, ale elementem wypowiedzi artystycznej, podlegającym analogicznemu, jak i cała sztuka, procesom redefiniującym (Czartoryska 1976). Przy jej pomocy dokumentowano też przejawy sztuki żywej, sztuki efemerycznej. W okresie ujawniania się postaw konceptualnych w Polsce dominowały trzy ośrodki – warszawska Galeria Foksal, środowisko wrocławskie – skupione wokół Jerzego Ludwińskiego i Galerii Pod Moną Lizą – oraz poznańskie, w kręgu późniejszej Galerii Akumulatory. Prezentacja konceptualizmu ograniczająca się do podziału na środowiska zaciera jednak jego obraz, ważniejsze zdają się być indywidualne postawy, działania czy teksty artystów i krytyków. Platformą prezentacji sztuki konceptualnej, wymiany idei, współdziałania konceptualistów i krytyków były odbywające się w owym czasie plenery i sympozja (→ **Galerie**).

Krytyka odniosła się do zjawiska w bardzo zróżnicowany sposób – publikowane w czasopiśmie oceny były często wyrazem nieprzygotowania na nowe zjawiska w sztuce, z drugiej jednak strony ukazywały się, również w obiegu alternatywnym, w tym w wydawanych przez galerie broszurach, teksty teoretyczne czy też nie będące ani tekstami naukowymi, ani krytycznymi, wypowiedzi samych artystów. Pojawiały się także „punkty zbiegu” – jak na przykład w przypadku „Odry”, na łamach której ukazywały się cyklicznie teksty krytyków z kręgu Galerii Pod Moną Lizą, zestawiane z wypowiedziami artystów prezentowanych aktualnie w tej galerii. Piszący o konceptualizmie krytycy wskazywali nie tylko na wybrane cechy zjawiska, wydarzenia czy artystów, ale również na fakt przełomu

w sztuce i szerzej kulturze, jaki stanowił konceptualizm (→ **Dokumentacja, Sztuka pojęciowa**).

Teksty krytyczne, teoretyczne oraz dyskusje dotyczące konceptualizmu ukazywały się w „Odrze”, „Sztuce” w mniejszym stopniu w „Projekcie” (na łamach tego ostatniego najwięcej miejsca poświęcano wzornictwu przemysłowemu, architekturze, fotografii, nowym mediom, sporadycznie sztuce performance), w „Nurcie” (wydawany w Poznaniu w latach 1965-1989 miesięczniku społeczno-kulturalnym, którego redaktorami byli m.in. Krzysztof Kostyrko i Kazimierz Młynarz; istotne w kontekście omawianego okresu były w „Nurcie” artykuły i wywiady krytyka i animatora życia artystycznego, założyciela działającej od 1973 roku we Wrocławiu galerii Foto-Medium-Art, prezentującej artystów posługujących się mediami fotograficznymi w rozumieniu nowej sztuki lat siedemdziesiątych – Jerzego Olka, np. *Między znakiem a znaczeniem*, „Nurt” 1976, nr 9): w „Poezji” (wydawany w latach 1965-1989 miesięczniku, traktującym o szeroko pojętej poezji, ukazanej na tle przemian w sztuce, literaturze czy szerzej – kulturze; dział graficzny pisma prowadził Kajetan Sosnowski, ponadto w „Poezji” publikowano liczne reprodukcje prac współczesnych artystów i teksty dotyczące ich twórczości – jeden z numerów poświęcony był w całości sztuce z kręgu konceptualizmu): w „Fotografii”, ale również w katalogach i wydawanych przez galerie w małych nakładach broszurach, np. „Jeden” Galerii Foksal, „Notatnik Robotnika Sztuki” Galerii El, oraz w katalogach wystaw (np. *Sztuki Pojęciowej*). Podczas plenerów i sympozjów zarówno artyści, teoretycy i krytycy wygłaszali odczyty, w tym o charakterze performatywnym.

Całkowitym *novum* był brak wyraźnych linii demarkacyjnych między obszarami: sztuka – teoria – krytyka. Charakteryzującego konceptualizm zacierania granic, przenikania się sztuki, teorii i krytyki, doszukiwać się można w kilku źródłach. Autobadawcze, teoretyczne nastawienie działań artystycznych prowadziło do wypracowania i wprowadzenia pojęć, które opisując oraz komentując określone fakty artystyczne, krytyka często przejmowała. Recepcji elementów teoretycznego autokomentarza sztuki przez krytyków ze strony artystów towarzyszyło dodatkowo poszerzenie ich „roszczeń” o cechujący krytykę język dyskursywny. Sprzężenie zwrotne między

sztuką a krytyką objawiało się zresztą nie tylko na płaszczyźnie dyskursu, lecz także w organizacji życia artystycznego, którego krytycy byli czynnymi uczestnikami i animatorami (np. Jerzy Ludwiński, Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, Andrzej Kostołowski). W pewnym stopniu konsekwencją tego przenikania się była graficzna forma niektórych tekstów teoretycznych i krytycznych przybierających niekiedy kształty diagramów, wykresów, grafów. Konceptualizm traktujący język, także jego wizualny przejaw – pismo – jako materię działania artystycznego, jednocześnie sięgał do nauki, w tym filozofii, matematyki, logiki, lingwistyki – co było zresztą niekiedy negatywnie oceniane przez krytykę.

Konsekwencją zatarcia granic między artystami, teoretykami i krytykami był również kierunek i krytyczny charakter działań oraz inicjatyw podejmowanych w kręgach konceptualizmu. W rozmowie Wojciecha Skrodzkiego ze Stefanem Morawskim na łamach „Literatury” z 1973 roku, na stwierdzenie Skrodzkiego, że „odpycha go konceptualizm”, i dalej, że tenże „krytykę sprowadza do zera”, Morawski stwierdził, że „artysta ma być krytykiem, zatem krytyk – artystą” (Morawski 1973). Ta wymiana zdań prezentuje nie tylko nieprzychylnie konceptualizmowi stanowisko krytyka, ale też – jak można sądzić – pewne nieprzygotowanie „oficjalnej” krytyki na konceptualizm i na wynikającą z jego specyfiki formułę funkcjonowania życia artystycznego.

Zestawienie tekstów znaczących krytyków w odstępie czasowym unaoczniają przemiany i umożliwiają wyciągnięcie ogólniejszych wniosków co do dłuższego okresu. Dobrym przykładem są dwa teksty Ludwińskiego: *Sztuka w epoce postartystycznej* z 1971 roku i *Epoka outsiderów* z 1979 roku (Ludwiński 1971, 1979). *Epoka* to podsumowanie ważkiego okresu od końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych. W obu tekstach jest mowa o zmianie w sztuce, w pierwszym określanej jako „rewolucja”, w drugim – jako „gest zdjęcia maski ze sztuki”. Punktem zerowym – zwrotnym – miał być koniec lat sześćdziesiątych. Ludwiński wprowadza też w nich pojęcia „faktu artystycznego” (w miejsce „dzieła sztuki”) oraz „sztuki pojęciowej” i „sztuki niemożliwej”. Uzupełnieniem rozważań Ludwińskiego może być jego wypowiedź z 1999 roku: „[...] Sztuka konceptualna jest to dla mnie przestrzeń pomiędzy sztuką a logiką,

lingwistyką. Cała reszta, w której chodzi o wyobrażnię, nawet tę typu sensualistycznego, jest dla mnie sztuką pojęciową. Cała materia niby tam jest, chociaż czasami w formie reliktywnej, ale równocześnie ważne jest to, co jest poza materią” (Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem, *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej* 2000).

Tematem rozważań Andrzeja Turowskiego w *Uwagach o definicji sztuki* z 1972 roku były przede wszystkim definicje konceptualizmu, jego rdzeń oraz pojęcie sztuki jako takiej. W 1999 roku Turowski dodał do wzmiankowanego tekstu istotny komentarz: „tekst ten miał charakter krytyczny w określonej sytuacji, nie należy widzieć w nim jakiegokolwiek propozycji kategoryzacji przydatnej dla współczesnej historii sztuki (i krytyki artystycznej). Z dzisiejszego punktu widzenia widziałbym potrzebę innego ujmowania zjawisk z przeszłości, niepoddawania się historii, doszukiwania się w sztuce innych wymiarów. Mówiąc po prostu, jestem zwolennikiem porzucenia mało przydatnego rozróżnienia między sztuką pojęciową i konceptualną, podobnie jak na przykład między sztuką abstrakcji ekspresyjnej i geometrycznej” (Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem, *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej* 2000).

Natomiast wypowiadający się często w latach siedemdziesiątych na temat sztuki konceptualnej i szerzej – awangardowej Stefan Morawski w tekście do katalogu *Autonomiczny Ruch Konceptualny w Polsce* w lubelskiej Galerii BWA w 2000 roku podtrzymał swoje wcześniejsze twierdzenia mówiąc, że „wytrzymały różnice spojrzenia i oceny, jakie z konieczności rysują się po upływie z górą dwu dekad” (*Autonomiczny Ruch konceptualny w Polsce* 2000). W swoich analizach Morawski podejmował między innymi kwestię rodowodu polskiej sztuki konceptualnej (Morawski 1973, 1975).

Lata siedemdziesiąte to również czas szeroko zakrojonej dyskusji nad awangardą. W jej ramach pojawiały się pojęcia „neoawangardy”, ale również „pseudoawangardy”. Ten ostatni został wprowadzony przez Wiesława Borowskiego, kierownika Galerii Foksal, w artykule *Pseudoawangarda* opublikowanym na łamach „Kultury” w 1975 roku (Borowski 1975: 11-12). Wokół tekstu wybuchła gwałtowna polemika, w której udział wzięli m.in. Andrzej Lachowicz, Jan Stanisław Wojciechowski oraz Andrzej Osęka (Lachowicz 1975: 11-12; Osęka 1975: 13; Wojciechowski 1975). Borowski w tekście poddał ostrej

krytyce działalność niektórych galerii (temat galerii poruszał zresztą w innym kontekście już wcześniej) oraz artystów debiutujących na początku lat siedemdziesiątych, opierających swoje działania na doświadczeniach konceptualizmu i posługujących się przede wszystkim fotomediami – fotografią, filmem, wideo. Echa tej dyskusji są odczuwalne niemal do chwili obecnej, czego przykładem mogą być wystawy sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, np. „Refleksja Konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975” i zorganizowanej jako odpowiedź na nią w lubelskim BWA wystawie „Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce”, czy wypowiedzi artystów, np. *Wyznania Pseudoawangardzisty* Józefa Robakowskiego z 1994 roku, i działania artystyczne, np. *Mistrzowie i pozytywy*, Zbigniewa Libery z 2004 roku. Tekst Borowskiego stanowił też linię graniczną w krytyce dotyczącej konceptualizmu.

W bliskim konceptualizmowi obszarze sztuki umieścić można poezję konkretną (*Poezja konkretna* 1978). W Polsce zjawisko to pojawiło się w 1967 roku, a zatem przeszło piętnaście lat od ukazania się manifestów i publikacji pierwszych konkretystów. Jej prekursorem był Stanisław Dróżdź, którego dokonania prezentowane były na wystawach oraz publikowane w czasopismach, m.in. w „Agorze”. Również na łamach „Agory”, począwszy od 1968 roku, ukazywały się artykuły wnikliwie omawiające twórczość autora *Pojęciokształtów*. Najsilniejsza recepcja nurtu miała miejsce w środowisku literackim i artystycznym Wrocławia. W mieście tym odbywały się zarówno krajowe, jak i międzynarodowe ekspozycje poezji konkretnej.

Działania ruchu konkretystycznego w Polsce zaczęły stopniowo słabnąć pod koniec lat siedemdziesiątych. Według Dróżdża, w dużym stopniu do rozproszenia ruchu przyczynił się stan wojenny. Po tym okresie niewielu z konkretystów pozostało aktywnych artystycznie. Byli wśród nich artyści, którzy na stałe zapisali się w historii polskiego życia artystycznego, tacy jak m.in. Marianna Bocian oraz Ewa i Andrzej Partumowie.

Poezja konkretna jest formą działalności twórczej, której obszar wyznaczają różnorodne poszukiwania i eksperymenty artystyczne w materii języka. Słowo pozbawione zostaje funkcji nośnika informacji o rzeczywistości, którą to funkcję pełni w naturalnym systemie językowym i tzw. literaturze tradycyjnej. Uwolnienie języka

z ograniczeń wynikających z przypisania mu roli komunikacyjnej pozwala na wydobywanie i usamodzielnienie się jego semantycznych, wizualnych i fonicznych elementów. Poezja konkretna to przykład sztuki intermediów.

Wyrastająca w dużym stopniu z doświadczeń konceptualizmu sztuka lat siedemdziesiątych (np. film eksperymentalny, sztuka wideo, fotografia zgłębiająca specyfikę medium i performance) prezentowana była w charakterystycznych dla tej dekady galeriach autorskich. Działyły one zazwyczaj przy klubach studenckich bądź klubach środowisk twórczych oraz przy domach kultury, zachowując jednocześnie autonomię w kwestiach programowych. Ich działalność była nawiązaniem do przedstawionego przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego w projekcie „Net/Sieć” antyinstytucjonalnego modelu, i w tym kontekście poddawano je ambiwalentnej ocenie jako kontynuacji bądź wypaczeniu tegoż modelu.

Źródła



Borowski Wiesław, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 11, s. 11-12. Borowski Wiesław, *W odpowiedzi odpowiedziom*, „Kultura” 1975, nr 25, s. 13-14. Borowski Wiesław, *Jeden tekst*, „Kresy” 1994, nr 3. Czartoryska Urszula, *Sygnaly mijającej terażniejszości*, s. 1-4. „Fotografia” 1976, nr 1. Lachowicz Andrzej, *Retroawangarda*, „Kultura” 1975, nr 19, s. 11-12. Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4. Ludwiński Jerzy, *Epoka outsiderów*, [odczyt na X Ogólnopolskim Plenerze Młodych „Miastko”] 1979, cyt. za J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 234-237. Morawski Stefan, *Konceptualizm w Polsce*, „Literatura” 1973, nr 2. Morawski Stefan, *Konceptualizm obcy i rodzimy*, „Projekt” 1975, nr 3, s. 26-33. Olek Jerzy, *Między znakiem a znaczeniem*, „Nurt” 1976, nr 9. Osęka Andrzej, *Duch walki o monopol*, „Kultura” 1975, nr 20, s. 13. Robakowski Józef, *Wyznanie pseudoawangardzisty*, „Kresy” 1994, nr 3, s. 180-182. Wojciechowski Jan S., *Uczestniczyć i rozumieć*, „Kultura” 1975, nr 19.

Opracowania


Autonomiczny Ruch Konceptualny w Polsce [katalog wystawy], Galeria BWA, Lublin 2000. Nader Luiza, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Fundacja Galerii Foksal 2009. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, wybór i oprac. Stanisław Dróżdź, Wrocław: Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur 1978. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2000.

KATARZYNA KOBRO

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI



Kompozy
cja prze
strzeni oblicze
nia rytmu czaso
przestrzennego



BIBLIOTEKI

„a.r.”

№

2

Okladka książki Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego
Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego,
Biblioteka „a.r.”, nr 2, Łódź 1931

KONSTRUKCJA (W PLASTYCE)

Pojęcie opisujące szeroki zakres zjawisk polskiej sztuki awangardowej w latach 20. i 30. XX wieku. Wywodzi się z programu rosyjskich konstruktywistów, rozwijanego w ramach Instytutu Kultury Artystycznej od 1921 roku (INKhUK, a później Wchutiemas). Aleksiej Gan określał konstrukcję jako zasadę artystycznej organizacji trójwymiarowych struktur, z celowo dobranych materiałów, spełniających użyteczne cele. Konstrukcja tworzyła triadę z innymi kluczowymi dla języka konstruktywistów pojęciami: tektoniki i faktury. Akcentując inżynierski wymiar pracy artystycznej, wpisywała się w plan porewolucyjnej organizacji społecznej.

W polskiej krytyce artystycznej „konstrukcja” odnosiła się do kolejnych formacji i ugrupowań awangardowych („Blok”, „Praesens”, „a.r.”), stając się przedmiotem profilowania programów artystycznych, wśród których najbardziej wyraziste stanowisko zajęli Władysław Strzemiński i Mieczysław Szczuka. Strzemiński po przyjeździe z Rosji w 1921 roku, opublikował na łamach „Zwrotnicy” artykuł o rosyjskiej awangardzie, którą charakteryzował jako „zwięzłą, prostą, bezprzedmiotową, a przede wszystkim konstrukcyjną” (Strzemiński 1923). Pod pojęciem „konstrukcji” rozumiał postulat sztuki antymimetycznej, opartej na systemach plastycznych podporządkowanych zasadom organizacji i ekonomii. Jednocześnie opowiadał się za suprematyzmem, określającym najbardziej aktualne problemy artystyczne, łączące konstrukcję z „zasadami prawa obiektywnego”, dystansując się zarazem od nurtu agitacyjnego i użytecznego konstruktywizmu. Szczuka zaś w pojęciu „konstrukcji” mieścił „piękno użyteczne”, zakładając społeczne cele, określone „mechanizacją produkcji” oraz „ekonomicznym i celowym wykorzystaniem materiału” (Szczuka 1924).

Konstrukcja stała się także przedmiotem refleksji krytycznej i towarzyszyła dyskusjom przy okazji kolejnych wystaw. Stefania Zahorska, omawiając pierwszą wystawę grupy „Blok” w autosalonie Laurin & Klement (1924), wskazywała na decydującą rolę geometryzacji kształtu i dynamicznych kompozycji, wynikających z relacji płaszczyzn, konstrukcję w jej ujęciu określały tektonika i kierunki grawitacyjne sił obrazu. Zarysowywała jednocześnie program społeczny „nowej sztuki”, oparty na „pozytywistyczno-mate-

rialistycznej podstawie, z której w imię logiki i jasności wyrzucone są czynniki emocjonalne [...]” (Zahorska 1924). Jej wypowiedzi zakreślały wstępny etap rozpoznania specyfiki konstruktywizmu jako analizy obrazowej konstrukcji. Od Salonu Modernistów (1928) ciężar dyskusji został przeniesiony na relacje zewnętrzne: wobec architektury i wobec życia społecznego. Wacław Husarski wskazywał na podporządkowanie malarstwa, operującego płaszczyznami i zróżnicowanymi fakturami, konstrukcji architektonicznej (Husarski 1928). Witold Kajruksztis z kolei opowiadał się przeciw architektonicznym paralelom malarstwa. Jego zdaniem obraz zaprzecza symetrii i grawitacji, operując konstrukcją malarską, dąży do zespolenia wszystkich form i linii w obrębie czworoboku, konstrukcja ma charakter organiczny (Kajruksztis 1928). Odnosząc się do tej samej wystawy Zahorska wyrażała nowe znaczenia „konstrukcji”. Obserwowała ona ewolucję sztuki awangardowej w kierunku realizmu, w którym obraz jest pojmowany jako przedmiot, sztuka osiąga pewien stopień konkretności. „Mam wrażenie – pisała – że stoimy w przededniu nowego realizmu, że w tym poczuciu formalnym, które wyrobiła w nas właśnie owa sztuka ostatnich dwudziestu lat, przejdziemy znowu do rzeczywistości i zaczniemy badać ją na nowo, uchwyconą od innej strony, ujętą nowymi środkami formalnymi” (Zahorska 1928). Realizm konstrukcji określał zróżnicowane perspektywy artystyczne wyznaczone po rozłamie „Bloku”. Wiązał się z funkcjonalizmem architektów skupionych w grupie „Praesens”, produktywizmie Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny oraz koncepcjach „Rytmu czasoprzestrzennego” i „unizmu” Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Zagadnieniu ewolucji sztuki nowoczesnej były poświęcone liczne artykuły Strzemińskiego w „Europie”, „Formie”, zwieńczone obszernym artykułem *Sztuka nowoczesna w Polsce* (Strzemiński 1934). Akcentował w nim logiczny (wywiedziony z konstrukcji) rozwój form nowoczesnych dopełnionych unizmem i kompozycją przestrzeni, których konsekwencją będzie, jak zakładał, „[...] organizacja formalna przebiegu codziennych zjawisk życia. Stąd wynika związek sztuki z nauką organizacją pracy i odpoczynku i jej oparcie o technikę współczesną, psychofizjologię i biomechanikę”. „Konstrukcja” została powiązana z ideą nowoczesnej sztuki uwarunkowanej ekonomią, modularnością

formy, celowością artystycznego działania opartego na naukowym wzorcu postępowania. Jednocześnie na przełomie lat 20. i 30. „konstrukcja” stała się zwornikiem „abstrakcyjnego” i „realistycznego” interpretowania nowej sztuki, spajając rytm kształtujący jednorodną „kompozycję przestrzeni” w duchu unizmu i sugestywność przedstawienia w strukturze **fotomontażu** (→). W środowisku polskich modernistów „konstrukcja” określała szeroki wachlarz postaw, ale jednocześnie wyznaczała wspólny obszar: „Nie wiadomo, co nam przyniesie jutro, dziś starajmy się pojąć dzisiejszą sztukę – jej koniecznością jest przede wszystkim potrzeba konstruowania – która kształtuje wyobraźnię nowego człowieka” (Winkler 1928: 8). Salon Modernistów (Związek Plastyków w Warszawie, 1928, prezentujący m.in. projekty i prace Berlewiego, Borowiakowej, Czyżewskiego, Kajruksztisa, Kobro, Lacherta, A. Pronaszko, Stażewskiego, Strzeмиńskiego, Syrkusa) stanowił punkt kulminacyjny zainteresowania „konstrukcją” jako zasadą estetyczną nowoczesnej sztuki. Jednocześnie zapowiadał wyczerpywanie modelu plastycznego opartego na zasadach ekonomii i celowej organizacji przedmiotu wśród artystów następnej generacji, swobodniej zakreślających kontury nowoczesności ujęte abstrakcją i figuracją.

„Konstrukcja” stała się ważnym, choć negatywnie ocenianym aspektem nowoczesności w programach formułowanych zaraz po II wojnie światowej. Analizując unizm jako najbardziej radykalną formę konstruktywizmu, Porębski określał go jako „[...] żarliwe, wytężone pragnieniem odnalezienia nowoczesnej, uspołecznionej funkcji sztuki na drodze samowyrzeczenia posuniętego do najdalszych granic. W ten sposób program «uścisku z terażniejszością» zamykał się rodzajem odwiecznego mistycyzmu, który jedyną drogę zbawienia widzi w ascezie”, preferując zarazem sztukę „surrealistycznej swobody wyobraźni” (Porębski 1998: 101-106).

Pojęcie konstrukcji wpisało się w ten sposób w dualistyczny sposób interpretowania sztuki nowoczesnej, przeczuwany przez Stefanię Zahorską w połowie lat 20. XX wieku. „Jedno to zracjonalizowanie twórczości, drugie to oparcie jej wręcz odwrotnie, na czynnikach wyłącznie irracjonalnych [...]. Ale pewne zdaje się być jedno: konieczność formy, konieczność tworzenia zamkniętych, zorganizowanych, skonstruowanych całości” (Zahorska 1924-1925:

569). Nurty „konstruktywne” i „destruktywne” trwale współwystępowały w krytyce artystycznej, charakteryzującej sztukę nowoczesną do początku lat 70. (→ **Forma przestrzenna, Przestrzenność, Sztuka pojęciowa**).

Źródła

Husarski Waclaw, *Z innego punktu widzenia*, „Wiek XX” 1928. Kajruksztis Witold, *O konstrukcji w malarstwie*, „Wiek XX” 1928. Porębski Mieczysław, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później* [katalog wystawy], Sarmach Gallery, Kraków 1998. Strzeмиński Władysław, *Notatki o sztuce rosyjskiej*, „Zwrotnica” 1922, nr 3. Strzeмиński Władysław, *Notatki o sztuce rosyjskiej*, „Zwrotnica” 1923, nr 4. Strzeмиński Władysław, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przechwał Smolik i Władysław Strzeмиński, *O sztuce nowoczesnej*, Łódź: Towarzystwo Bibliofilów 1934. [Szczuka Mieczysław], *Co to jest konstruktywizm*, „Blok” 1924, nr 6-7. Winkler Konrad, *Z cyklu „Artysta i wszechświat”*, w: *Almanach. Katalog. Salon Modernistów*, Warszawa: 1928. Zahorska Stefania, *Kubizm i jego pochodne*, „Południe” 1924, nr 1. Zahorska Stefania, *Przegląd usiłowań*, „Sztuki Piękne” 1924-1925, nr 12. Zahorska Stefania, *Pro i contra*, „Wiek XX” 1928.

Opracowania

Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art [katalog wystawy], Georgia Museum of Art, Athens 2013. *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok – Praesens – a.r.* [katalog wystawy], Museum Folkwang, Essen 1973. Juskiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań 2013. *Miejska rewolta. Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. naukowa Ewa Skolimowska i Anna Turowic, Warszawa 2017. Turowski Andrzej, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981. Turowski Andrzej, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: TAIWPN Universitas 2000.

Marcin Lachowski

MALARSTWO MATERII

Definicje „malarstwa materii” (w Polsce przyjął się alternatywny termin „malarstwo strukturalne”) są zgodne co do tego, że obejmuje ono kompozycje na płaszczyźnie, które tyleż wykorzystują materiały i narzędzia malarskie, co substancje i elementy niemalarskie. Jego istotą jest rezygnacja z iluzji przestrzeni i zastąpienie jej wspomnianymi operacjami na pograniczu płaszczyzny konwencjonalnego obrazu malarskiego i reliefowej sugestii trzeciego wymiaru, inaczej mówiąc – „przestrzenią konkretną” (Majewski 2006: 142). Prze-

strzeń obrazu-reliefu rodzi się m.in. z przestrzenności montowanych na płaszczyźnie elementów, które zachowują swoją modularność.

Celem tych zabiegów było definitywne przewartościowanie tradycyjnych wyznaczników obrazu, trwających w sztuce XX wieku, pomimo jej daleko idących przemian, które, począwszy od *ready-mades* Marcela Duchampa (*Fontanna*, 1917) i koncepcji *Merzbilder* Kurta Schwittersa (1919-1921), zmierzały w kierunku radykalnych rewizji genologicznych i – w efekcie – odstępstwa od podziału sztuki na klasyczne dyscypliny.

Genealogia kierunku sięga eksperymentów Jeana Dubuffeta z połowy lat 40. i z lat 50. XX wieku, serii jego prac *Corps de Dames* (*Ciała pań*), a także poszukiwań jemu współczesnych: we Francji takich artystów, jak Jean Fautrier i Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze-Battman), w Hiszpanii głównie Antonia Saury i Antonia Tàpiesa, we Włoszech Alberta Burriego i Lucia Fontany. W zakresie refleksji nad obrazem mają one źródło m.in. w kubizmie i w doświadczeniach Georges'a Braque'a z *papiers collés*, a następnie Braque'a i Picassa z kolażem (→ **Kolaż**).

Dziela z obszaru „malarstwa materii” generalnie akcentują fizyczne, przedmiotowe, strukturalne walory dzieła, a tym samym jego aspekty haptyczne. Z „widzenia wzrokowego”, malarskiego akcent przesuwają się na „widzenie dotykowe”, rzeźbiarskie (Gombrich 1981: 130-142). Termin odnosi się zwyczajowo do malarstwa, najczęściej – acz nie wyłącznie – abstrakcyjnego, eksponującego wspomnianą fizyczność grubo nawarstwianego na podłożu mięsistego pigmentu, do którego dodawano traktowane antyestetycznie materiały różnego pochodzenia, dobierane według indywidualnych upodobań twórców i subiektywnie zestawiane w integralne całości. Mogły to być substancje natury organicznej (np. szczątki zwierzęce – drobne kości, rybie ości, ptasie pióra, skrzydła motyli itp.) bądź nieorganicznej (np. metalowe opiłki, fragmenty blaszanych arkuszy czy drewnianych skrzynek itp.). Częstokroć wykorzystywano elementy, w których zapisana była przeszłość – stare, zniszczone; jeśli blachy, to zardzewiałe, jeśli skóry, to wytarte, jeśli fragmenty tkanin (np. koronek), to zetłale, poszarpane, a jeśli stare manuskrypty, druki czy fotografie, to pożółkłe bądź nadpalone. Istotny był też proces wykonywania obrazu – farbę nakładano nie tylko pędzlem, lecz

także szpachlą, palcami, rozgniatano, rozcierano, żłobiono w niej patykami, grzebykami, zdrapywano itp.

Operowanie impastem oraz wtapienie w powierzchnię pokrytą pigmentem obcych, nieartystycznych elementów służyło wzbogacaniu faktury obrazu, a przez to urozmaiceniu jego struktury jako dzieła abstrakcyjnego, autonomicznego, uwolnionego od przedstawienia, tematu, a nawet motywu. Aspekt ten podkreślała częstokroć rezygnacja z tytułu bądź zastąpienie go neutralnym określeniem typu „kompozycja”, bądź też stosowanie numeracji, co stanowiło pole gry dla wyobraźni widza.

W Polsce „malarstwo materii” jest kojarzone z okresem „odwilży”, gdy stanowiło jedną z odmian sztuki informel, a zarazem jedną z formuł sztuki nowoczesnej. Większość krytyków przyjmowała nowe zjawisko ze zrozumieniem i akceptacją. Różne jego aspekty akcentowali m.in. zainspirowany przemianami w malarstwie Tadeusza Kantora (1915-1990), eksponujący kwestię relacji iluzja/struktura, Mieczysław Porębski (1921-2012) (Porębski 1957), zafascynowany taszyszmem sam Kantor (Kantor 1959) i – w sposób najbardziej usystematyzowany – Mariusz Tchorek (1939-2004), piszący o taszyszowskim „malarstwie wolnego ruchu materii” (Tchorek 1959). Kilka lata później podsumowywał Piotr Krakowski, powtarzając, że nową poetykę: „[...] charakteryzuje swoisty sublimowany naturalizm użytych i prezentowanych widzowi materiałów, działających wprost, dotykowo, swoimi autentycznymi powierzchniami i swoją strukturą. Mamy więc tutaj do czynienia z naturalizmem materii, a nie formy, materii działającej poprzez swoją fizyczną obecność” (Krakowski 1966: 333).

Inaczej reagowali autorzy przyzwyczajeni do utrwalonych konwencji; dla nich nowe rozumienie obrazu wciąż stanowiło problem: „[...] uczucie – wyznawał Ignacy Witz – że stoję przed czymś, co jest tkane z grubej, włochatej, owczej wełny, nie opuszczało mnie, gdy oglądałem [...] obrazy [Wandy Paklikowskiej-Winnickiej – M. K.-Ł.]. I z tym uczuciem było mi najtrudniej sobie poradzić, gdyż mimo wszystko mam na swój użytek określone pojęcie obrazu” (Witz 1959/1972: 550-551).

Już przed wojną, w latach 20. i 30. ubiegłego wieku, można u nas wskazać artystów, którzy, analogicznie jak ich powojenni na-

stępcy (powołujący się jednak głównie na impuls zachodnioeuropejski), podejmowali próby wzbogacania powierzchni malarskiej, prowadząc eksperymenty fakturowe. Co ciekawe, spotykamy ich w gronie członków uchodzącego za konserwatywne Bractwo św. Łukasza – w twórczości Bolesława Cybisa (1895-1957) i Ludomira Slendzińskiego (1889-1980). Cybis w kompozycjach z motywami afrykańskimi (*Spotkanie*, 1931) stosował tynki i skrawki tkanin. „Te dosłowności chropawej powierzchni muru, wyjście poza płaszczyznę obrazu nadają kompozycjom pozór niepokojąco autonomicznego życia” (Pollakówna 1982: 73). Slendziński m.in. na niektóre partie płótna nakładał gips, rzeźbił w nim, srebrzył wypukłe partie bądź złocił, stylizując tym samym obrazy na dzieła sztuki dawnej (*Portret żony w Perugii*, 1925), dla której miał wielką estymę. Były to jednak incydentalne próby, bardziej związane z rozważaniami dotyczącymi warsztatu niż statusu samego obrazu.

Po wojnie, od 1946 roku, niemal równoległe do Dubuffeta, ale całkowicie niezależnie, własne doświadczenia w zakresie materii obrazu podjęła Jadwiga Maziarska (1913-2003); w obszarze „malarstwa materii” były one w Polsce pionierskie. Pierwsze próby artystki obejmowały aplikacje, w których łączyła kawałki różnych tkanin. Około połowy lat 50. poświęciła się jednak konsekwentnemu badaniu malarskiej powierzchni obrazu. Najbardziej znane są jej amorficzne kompozycje łączące mięsisty matowy pigment z połyskliwymi aplikacjami woskowymi (*Skazy niepisanych poematów*, 1954; *Spięcia*, 1955). Ich znamioną, modernistyczną cechą było operowanie kadrem; rezygnacja z kompozycji o wyraźnie zaakcentowanym środku ciężkości, centrum czy wyczuwalnej osi symetrii przeistaczała obraz w *pars pro toto*. Maziarska nakładała pigment na podłoże grubo, quasi-rzeźbiarsko, tak aby można było w nim złobić rozmaite formy (*Krystalizacja*, 1958). Tego rodzaju zabiegi dynamizowały obraz, sprawiały, że niejako stawał się on pulsującym, żyjącym organizmem, niekiedy wręcz dawał iluzję skóry pokrytej grudami chorobliwych wykwitów. Poszukując nowych środków ekspresji, Maziarska odeszła od iluzji, a zarazem aluzji, podkreślała, że malarstwo jest dla niej tworzeniem „własnej artystycznej materii”, przez co rozumiała m.in. eksperymenty z takimi substancjami, jak ziarna piasku, grudki gipsu kawałki tynku, drobne kamyki itp.

Doświadczenia Maziarskiej w naturalny sposób wpisały się w obszar refleksji nad problemem, „co obraz obrazuje, kiedy nie przedstawia”, a tym samym w obszar zainteresowania informelem wielu nastawionych modernistycznie polskich twórców, reprezentantów różnych środowisk, które to nastawienie stanowiło podstawową cechę „przewrotu” antysocrealistycznego w naszej sztuce. Dopiero wraz z nim „malarstwo materii” zaistniało w Polsce jako kierunek. Ostatecznie zjawisko lokuje się między połową lat 50. a początkiem lat 60. ubiegłego wieku (wielu artystów uczyniło z nowatorstwa konwencją i trwało przy odkrytych wówczas możliwościach do kresu swojej twórczej aktywności). W krótkim czasie, równolegle, pojawiały się różne techniki „mieszane”, a tym samym techniki „własne”. Chronologicznie (acz niezbyt precyzyjnie) rzecz biorąc, najżywotniej „malarstwo materii” doszło najpierw do głosu w kręgu krakowskiej Grupy Młodych Plastyków (później Grupa Krakowska II; Adam Marczyński, Teresa Rudowicz, Marian Warzecha), lubelskiej Grupy Zamek (Włodzimierz Borowski, Tytus Dzieduszycki-Sas, Jan Ziemiński), w zróżnicowanym środowisku warszawskim (Stefan Gierowski, Bronisław Kierzkowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein, Wanda Paklikowska-Winnicka, Zbigniew Tymoszewski, Rajmund Ziemiński) i ponownie w Krakowie – tym razem w Grupie Nowohuckiej (Janusz Tarabuła, Danuta i Witold Urbanowiczowie, Janusz Wroński), a także w sztuce artystów wrocławskich (Alfons Mazurkiewicz, Jerzy Rosołowicz).

Znaczna część twórców ingerowała w malarską tkankę dzieła nieśmiało. Ci, jak Jan Lebenstein (1930-1999) bądź Stefan Gierowski (1925), różnicowali powierzchnię za pomocą impastów, bez udziału dodatkowych elementów. Lebenstein, operując czytelną figurą antropo- i, nieco później, zoomorficzną, pozostawał w obszarze sztuki przedstawiającej – akcentował głównie biologię ciała, jego pulsującą mięsistość (zbliżał się tym samym do poetyki wspomnianych obrazów Dubuffeta). Gierowski natomiast przede wszystkim zachowywał dbałość o – wynikającą z subtelnych niuansów barwnych – piktorialną urodę płócien. W delikatnym podkreślaniu efektów fakturowych wciąż bardziej mu chodziło o walory malarskie niż dotykowe; te drugie były tak subtelne, że często dla widza nieuchwytnie (seria *Obrazy*, koniec lat 50.), chociaż krytycy z podziwem dla maestrii

autora pisali: „Przysłowiowa ważność «każdego centymetra kwadratowego powierzchni» – jest u Gierowskiego ważnością milimetra. Ta *par excellence* mikrostruktura [...] tworzy materiał, z którego integralnie zbudowane jest wszystko inne. Niezależnie od przestrzennych sugestii, już samo «malowidło» ma niemal namacalną grubość, puszystość, ruch wewnętrzny warstwy drobin. To właśnie skutek owych sztuczek fakturalnych (chyba nikt nie dba bardziej od Gierowskiego o materię), właściwie bardzo nieskomplikowanych – a dających w efekcie materiał tak szlachetny, płynny i subtelny” (Stajuda 1960: 10).

Śmielej, mniej rygorystycznie, a tym samym bardziej ekspresyjnie postępowała Wanda Paklikowska-Winnicka (1911-2001); o jej próbach (*Cykl biologiczny 73 (Kompozycja 61)*, 1959/60) pisano: „Jest w tych obrazach ruch. Nieuchwytny, wewnętrzny. Ku powierzchni i w głąb. Plany przenikają się wzajemnie, stapiają. Wiążą się w nieregularną, ale rytmizowaną w pion i poziomy siatkę konstrukcji. Gęsta malarska konsystencja tła wydostaje się na zewnątrz plamami zmiennych natężeń barwnych. Rozlewa się niekiedy nieregularną linią zacieku, zastyga w gruzełkowate cząstki, zalewa miejscami kontur siatki. Kompozycja nie ma początku ani końca. Barwy nabierają zmiennych głębi. Wsiąkają w tło porowatym konturem. Czasem stają się wręcz «mechate»” (Kwiatkowska 1959: 69).

Ta ekfrazja mogłaby zresztą odnosić się również do dzieł Zbigniewa Tymoszewskiego (1924-1963; *Miasto*, 1963) i Rajmunda Ziemskiego (1930-2005) oraz wczesnych obrazów Aleksandra Kobzdeja (1920-1972; *Samotny*, 1958). Kobzdej stopniowo okazywał coraz większą determinację zarówno w zakresie nicowania samego obrazu i ujawnianiu jego nieprzedstawieniowości, jak i nasycania pozostałych z tych operacji resztek aurą entropii, zniszczenia, Zagłady (seria *Szczeliny*, lata 60.; *Pejzaż 1943*, 1964/65; poliptyk *Zagłada*, 1964/65).

Początkowo charakter nieco zbliżony do obrazów Tymoszewskiego, Ziemskiego i prac Kobzdeja z lat 50. miały także doświadczenia Włodzimierza Borowskiego (1930-2008; *Kompozycja XIX (Oko proroka)*, 1957), który ostatecznie okazał się największym radykałem spośród reprezentantów kierunku – jego „walkę z iluzją” zakończyło powstanie trójwymiarowych asamblaży. Zanim jed-

nak zaczął je tworzyć, analogicznie jak koledzy z Grupy Zamek, Dzieduszycki-Sas (1934-1973) i Jan Ziemiński (1920-1988), próbował przestrzeń wyobrażoną zastąpić konkretną w subtelniejszy sposób: „Zainteresowanie Borowskiego koncentrowało się na opracowaniu tła obrazów. Początkowo urozmaicone było ono ledwie dostrzegalnym blikiem światła albo delikatnym śladem pędzla. Stopniowo na gładkich powierzchniach obrazów uwagę przykuwały marszczenia, drgnięcia i zgrubienia materii malarskiej. W tej materii można było ryc subtelne faktury, tworzyć quasi-reliefy. W kolejnych obrazach powierzchnia była coraz bardziej skomplikowana, zróżnicowana i ziarnista” (Majewski 2006: 141-142).

Także w przypadku Dzieduszyckiego powstanie asamblaży zostało poprzedzone malarstwem fakturowym (*Kompozycja*, 1958). Bardziej oryginalne były „formury” Jana Ziemińskiego – obrazy-reliefy tworzone z użyciem gipsu (*Formura VII*, ok. 1960).

Wielu artystów wykorzystywało jednak w kompozycjach abstrakcyjnych głównie wspomniane materie surowe, konkretne, jak np. papa, stara tektura, zgrzebne płótno, deszczułki czy elementy metalowe. (Niekiedy przeistaczają się one w „materie dźwiękonaśladowcze”. Bodaj niezauważonym efektem ich stosowania jest bowiem iluzja dźwięku – szelestu, chrzęstu, zgrzytu itp.) Tego rodzaju zabiegi są widoczne zarówno w pracach mających aspiracje modernistyczne przedstawicieli koloryzmu, np. Tadeusza Piotra Potworowskiego (1898-1962) (Piotrowski 2010: 56-70), jak i w pracach nowatorów typu Marczyńskiego czy członków Grupy Nowohuckiej (Stano 2000).

Potworowski był zafascynowany nową techniką; radził studentom: „Zamiast brać gotowe, konwencjonalne materiały, niech wam się zda, że nie istnieją farby i ołówki. Za przestrzeń waszej akcji niech posłuży znaleziony kawałek deski czy stare drzwi, blacha, co się zda” (Przybytko-Fabijańska 1973). Sam jednak fragmenty grubo tkanego płótna workowego (*Zdarzenie. Kornwalia*, 1956), sklejki czy innych elementów (*Biała sieć*, 1958) podporządkowywał piktoralności obrazów, wpisywał w estetykę kapizmu (Piotrowski 2010: 63).

Mniej interesowała go fizyczna natura, splot tkaniny, a zdecydowanie bardziej tonacja barwna: „Szary kolor [...] worków porывał malarza [Potworowskiego – M. K.-Ł.] nie tylko swą nostalgiczną,

zmuszającą do ściszenia głosu mową doświadczonej w ubóstwie prostoty, ale i swym ukrytym, wewnętrznym bogactwem szarości. Artysta [...] poddawał się niejednokrotnie sugestiom takiej przytłumionej, ściszonej skali szarości” (Kępiński 1978: 81).

Nie u Potworowskiego zatem, a u innych artystów implanty odgrywały rolę dominującą – kompozycje na płaszczyźnie przemieniały w prace półprzestrzenne, w obrazy-przedmioty; nadawały im wyraz starych, nieco zniszczonych struktur-reliktów, pozornie przypadkowo skleconych z elementów znalezionych (*objet trouvé*), resztek, śmieciowych odpadków, zachowujących swój wygląd, wolumen i kolor, nie poddawanych malarskiej korekcie. Jerzy Ludwiński stwierdzał z perspektywy czasu: „[...] do panteonu wkroczył brud, który jest wynikiem przypadkowego pomieszczenia substancji, którym obrasta znakomita większość tego świata, który wreszcie jest symbolem zmienności i płynności materii” (Ludwiński 1963/1990: 79).

Takie obrazy-objekty mogły pełnić dwojaką rolę: bądź – jak u Adama Marczyńskiego (1908-1985) – były neutralne znaczeniowo, z antyestetyczną premedytacją „reprezentowały same siebie” (Majewski 2006: 205), bądź – jak u Teresy Rudowicz (1928-1994) i artystów z Grupy Nowohuckiej – służyły ekspresji „treści dodanych”.

Lapidaria Rudowicz, sytuujące się na pograniczu „malarstwa materii” i kolażu, kumulowały pamięć o przeszłości w monochromatycznych układach okruchów – fragmentów starych manuskryptów, papierowych worków, biletów komunikacyjnych, sztukaterii, koronek, drobiazgów biżuteryjnych (*gemma*) itp. Pismo, domena mężczyzn, koresponduje tutaj nierzadko z zawartością kobiecej szuflady. Ten szczególnie *Index Rerum* (taka inskrypcja znajdowała się na skrawku papieru wklejonego do jednej z kompozycji) (Majewski 2006: 197) jest niekiedy rodzajem autokomentarza (na jednym z obrazów można dostrzec zdjęcie artystki). Zawsze jednak heterogeniczne drobiazgi tworzą homogeniczną całość.

Podczas gdy delikatne, utrzymane w zgaszonych tonacjach kolorystycznych realizacje Rudowicz można uznać za przykłady „materii lirycznej”, to w odniesieniu do prac Juliana Jończyka (1930-2007), Urbanowiczów (Danuta 1932-2018, Witold 1931-2013), Jerzego Wrońskiego (1930-2016) pisze się o „materii patetycznej” (Majewski 2006: 171-186), a w odniesieniu do kompozycji Tarabuły (1931) – o „mate-

rii uduchowionej” (Majewski 2006: 186-189). W obu przypadkach „kod znaczeniowy” stanowią sugestie martyrologiczne – u Jończyka, Urbanowiczów, Wrońskiego „zniszczona” materia, podobnie jak zszarzała tonacja, figuruje zbiorowe doświadczenie wojennej gehenny. Natomiast w przypadku drugim, u Tarabuły, nawarstwienia ubogiej materii (drewno, tekstylia) i grubych past dają powierzchnię, z której wyłaniają się elementy-aluzje do historii odzwierciedlonej w ikonografii chrześcijańskiej (pasyjnej). Obraz traci autonomię, nowa artystyczna formuła sprzęga się z tradycją przedstawiania, sztuka zdaje się powracać do zarzuconych obowiązków – świadczenia o rzeczywistości pozaartystycznej. W efekcie semantyczna zawartość dzieła nobilituje, uszlachetnia siermiężną materię. „Chrystocentryczne” obrazy Tarabuły „[...] były poważne i milczące, ale nie odpychające, zamknięte w sobie czy oziębłe. Przeciwnie, uroda i szczególnie charakter materiałów użytych do ich wykonania przemawiały do widza i zachęcały go do kontemplacji” (Michalski 2009: 71).

Obok tych prac można byłoby usytuować przesycone wspomnieniami okupacyjnymi, bliższe kolażowi, prace Jonasza Sterna (1904-1988); po przeciwnej stronie byłyby natomiast całkowicie pozbawione jakichkolwiek sugestii metalowe konstrukcje Bronisława Kierzkowskiego (1924-1993). Dzieła te dobrze odzwierciedlają polifoniczność i polimorficzność polskiego „malarstwa materii”, jego ambiwalencję, płynność przechodzenia od widzialnego do niewidzialnego, wynikającą z aspiracji do nawiązania dialogu ze sztuką zachodnioeuropejską, z prób przyswojenia jej dokonań, a często jednocześnie ze szczególnego typu – z ducha romantycznego – naturalizowania, którego przejaw stanowiły u nas niejednokrotnie reminiscencje wojenne, odwołania do kategorii śladu itp., związane z pamięcią indywidualną bądź zbiorową. Ale i formę, ekspresję owych struktur, i sens, który one ewokowały, określał priorytet materii.

„Jeżeli pamięć ma wymiar uniwersalny – pisał Andrzej Turowski – to mieści w sobie całą antropologię malarstwa – od magicznego odcisku dłoni na kamieniu jaskini i fantomu obecności w portretach fajumskich, przez racjonalizację widzenia w nowożytnej iluzji, po przestrzeń duchowego kosmosu i ekran libidalnych pulsacji. Jeżeli pamięć ma wymiar wszechludzki, to zawiera w sobie ból i radość,

wiarę i bluźnierstwo, prawdę i fałsz człowieka, rozpoznanie Innego i nienawiść Obcego, czas rozejmu i tragedię wojen. Jeżeli pamięć ma charakter indywidualny, to gubi się w dobrze znanych pejzażach i labiryntach domów, wśród bliskich osób i w utrwalonych twarzach, w przeżytych chwilach i niezrealizowanych losach.

W tym też sensie zapamiętane (niewidzialne) staje się widzialnym w konstruowaniu obrazu. Pamięć traci czasową narrację i przekształca się w percepcyjne doświadczenie powierzchni. Znika imaginacyjna opowieść (fantazja) i konkretyzuje się zmysłowa forma (abstrakcja), a niewidzialne przenosi się w obszar samego istnienia” (Turowski 2009).

Dla twórców najbardziej konsekwentnych, jak Włodzimierz Borowski oraz, wcześniej zmarły, Tytus Dzieduszycki-Sas, zagadnieniem kluczowym pozostawał modernistyczny status obrazu. Dla Borowskiego, inaczej niż dla wielu innych, „malarstwo strukturalne” było tylko etapem w procesie „uśmiercania obrazu” (Nader 2007), epizodem na drodze do całkowitego odrzucenia „piktorialnego paradygmatu «odwilżowego» malarstwa” (Moskalewicz 2007: 95), do „kresu sztuki” (Ludwiński 1996). Wówczas gdy pod koniec lat 50. XX wieku, część artystów dopiero wprowadzała się w fakturologiczną analizę materii, on był już krok dalej – wykorzystując odpady cywilizacyjne (tworzywa sztuczne), tworzył nowe unikatowe struktury: w pełni rzeźbiarskie asamblaże (Moskalewicz 2007).

„Malarstwo materii” uprawomocniło zresztą wszelkie kolejne artystyczne eksperymenty z traktowaną nieiluzjonistycznie płaszczyzną obrazu, przede wszystkim w zakresie technik „mieszanych” i „własnych”, nie tylko pod postacią kolażu i asamblażu, do których stanowiło bezpośredni antrakt. Z drugiej strony już na przełomie XX i XXI wieku niejako odrodziło się pod postacią wywodzących się z tradycji polskiego postimpresjonizmu, spektakularnych piktorialnych realizacji typu *site-specific* Leona Tarasewicza (1957), w których artysta operuje impastem bądź wręcz lawą barwnego cementu, tworząc pełnoprzestrzenne widowiska z kolorem i materią farby w roli głównej (→ **Asamblaż**).

Źródła

Borowski Wiesław, *U kresu obrazu*, „Kamena” 1959, nr 20 (dodatek plastyczny „Struktury” nr 6, s. 15). Braque Georges, [Wywiad udzielony Dorze Vallier], „Cahiers d’Art”

1954, nr 1; przedruk (tłum. Elżbieta Grabska) w: *Artysty o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa: PWN 1977, s. 182-187. Kantor Tadeusz, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1955, nr 50 (dodatek plastyczny „Plastyka” nr 16, s. 6). Kwiatkowska Barbara, *Wystawa Wandy Paklikowskiej-Winnickiej*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 2, s. 69. Ludwiński Jerzy, *Triumf czystości, triumf brudu*, w: *Konfrontacje 1963* [katalog wystawy], Galeria Krzywe Koło, Warszawa, lipiec–sierpień 1963; przedruk w: *Galeria Krzywe Koło* [katalog wystawy], red. Janusz Zagrodzki, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 78-79. Porębski Mieczysław, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z dawniejszymi i ostatnimi obrazami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, s. 19-37. Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (I)*, „Kamena” 1959, nr 11 (dodatek plastyczny „Struktury” nr 2, s. 5-7); Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)*, „Kamena” 1959, nr 13-14 (dodatek plastyczny „Struktury” nr 3, s. 8-9). Witz Ignacy, *Sycylia – Wolff – Winnicka*, „Życie Warszawy” 1959, nr 55, s. 4; przedruk w: Ignacy Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945-1968*, Warszawa: PIW 1972, s. 550-551.

Opracowania

Baranowa Anna, *Grupa Nowohucka. Innowacja i pamięć*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*, red. Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska, Lech Kalinowski i Adam Małkiewicz, Kraków: Wyd. UJ 2001, s. 49-64. Baranowa Anna, *Malarstwo materii – próba opisu*, w: *Grupa Zamek. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2009, s. 28-50. *Galeria Krzywe Koło* [katalog wystawy], red. Janusz Zagrodzki, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990. Gombrich Ernst, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. Jan Zaraniski, Warszawa: PIW 1981, s. 130-142. *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007. *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2009. Kępiński Zdzisław, *Piotr Potworowski*, Warszawa: Arkady 1978. Krakowski Piotr, *Rzut oka na nowe prądy w malarstwie polskim w latach 1945-1960*, w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, t. 2, red. Józef E. Dutkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1966. Ludwiński Jerzy, *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki*, „Kresy” 1996, nr 4, s. 204-210; przedruk w: *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 49-62. Majewski Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2006. *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabuła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Michalski Jan, *Podróż do wnętrza ziemi*, w: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2009, s. 61-82. Moskalewicz Magdalena, *Przygoda z czasem i techniką. Artysty A i B Włodzimierza Borowskiego*, w: *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 85-103. Nader Luiza, *Włodzimierz Borowski – usmiarcenie obrazu (1955-1957)*, w: *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 63-84. Piotrowski Piotr, *Modernizowanie koloryzmu*, w: Piotr

Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, wyd. 2, Poznań: Rebis 2010, s. 56-70. Przybytko-Fabijańska Krystyna, *Piotr Potworowski w Polsce: lata 1957-1962*, w: *Tadeusz Piotr Potworowski 1898-1962. Malarstwo* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Gdańsk 1973, s. nlb. Piwowarska Barbara, *Widzieć i dotykać. Problem wyobraźni przestrzennej i reprezentacji w twórczości Jadwigi Maziańskiej*, „Orońsko” 2005, nr 1-2, s. 44-53. Stajuda Jerzy, *Gierowski (w związku z „Konfrontacjami’ 60”)*, „Współczesność” 1960, nr 20, s. 10; przedruk w: Jerzy Stajuda, *O obrazach i innych takich*, podały do druku Jola Gola i Maryla Sitkowska, Warszawa: Muzeum ASP 2000, s. 70-72. Stano Bernadeta, *Destrukcja czy konstrukcja*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabęła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Stano Bernadeta, *Kłopoty z nazwą*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabęła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Stano Bernadeta, *Konteksty widzenia grupy. Stan badań*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabęła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Tarabęła Marta, *Próba czasu*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabęła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Turowski Andrzej, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, w: *Kolekcja zdarzeń. Sztuka istnieje poza obrazem – ze zbioru Dariusza Bieńkowskiego* [katalog wystawy], Atlas Sztuki, Łódź, kwiecień-czerwiec 2009.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (skrót i uzupełnienia: Piotr Majewski)

METAFORA PLASTYCZNA, METAFORYCZNE MALARSTWO

Ideę metafory plastycznej wysunął Henryk Stażewski w artykule *Deformacja w plastyce*, opublikowanym na łamach „Kuźnicy” w 1948 roku (Stażewski 1948). Nestor awangardy bronił tendencji ekspresjonistycznych w sztuce młodego pokolenia, odcinał się od werystycznego realizmu, proponował posługiwanie się właśnie metaforyką, tym samym zainicjował karierę tego pojęcia w krytyce i teorii sztuki powojennej (→ **Deformacja**). Określenie to stosowali też inni artyści. W pierwszej połowie lat 50. Tadeusz Kantor namalował serię obrazów tytułowanych jako „obrazy metaforyczne”. Hasło metafory plastycznej podchwycili (blisko związani ze Stażewskim) artyści z Grupy 55 – Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski, którzy na fali swobód odwilżowych w 1955 roku sformułowali jeden z pierwszych programów nowoczesnej sztuki po okresie dominacji realizmu socjalistycznego. W manifestie tej grupy (kwiecień 1956) metaforyczność pojawiła się jako postulat artystyczny:

„Użycie współczesnych środków formalnych przez artystę chcącego wypowiadać konkretne i kontrolowane treści stawia go przed zagadnieniem metafory plastycznej. W ten sposób metafora staje się podstawowym problemem współczesnej plastyki, a dotychczasowe eksperymenty dotyczące wizualnej strony przedmiotów zastąpione być muszą poszukiwaniem plastycznej metaforyki” (*Galeria Krzywe Koło* 1990: 63). W reakcji na pierwszą wystawę Grupy 55 Marcin Czerwiński pisał: „Jest to malarstwo konstruujące [...], gdzie dysponuje się elementami doświadczenia w sposób dowolny. Jak w każdej metaforze intelektualnej rodzą się tu kształty umowne – pół symbole a pół skróty, pół zjawy a pół proroctwa” (Czerwiński 1955: 5). Istotną i ogólną właściwością „obrazu metaforycznego” miało być zmuszenie wyobraźni widza do wysiłku niezbędnego, aby zrozumieć porównanie zawarte w metaforze, które było rodzajem wieloznaczności w obrazie: „pół proroctwem, pół symbolem, pół skrótem”, zbliżonym do surrealistycznego „znaczenia niespodziewanego”.

Dzięki takim krytykom, jak Urszula Czartoryska, Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski, Jacek Woźniakowski, kategoria metafory znalazła się poza ramami epizodycznego programu Grupy 55, stała się poręcznym słowem-kluczem deszyfrującym zakamufłowane treści w dziełach artystów nowoczesnych w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Zwłaszcza krytycy bezpośrednio zaangażowani w promowanie sztuki nowoczesnej stosowali – literacki w swym rodowodzie – termin „metafora” do odczytania znaczenia przekazu wizualnego. O ile więc Czerwiński powściągliwie odnosił się do „pół symboli, [...] pół proroctw” artystów z Grupy 55, to Czartoryska dopatrywała się w ich wytworach „najogólniej zinterpretowanej obyczajowości, wrażeń wojennych i utrwalonej w dziele sztuki atmosfery współczesności” (Czartoryska 1956: 1-2). W innym miejscu hasło metafory utożsamiała z samą nowoczesnością. „Z pewnością każdy z «nowoczesnych» – pisała Czartoryska – [...] wymaga od siebie maksymalnego wyczulenia na metaforę, na przekazywanie odbiorcy oceny zjawisk oraz wiedzy o świecie, psychice ludzkiej i stosunkach międzyludzkich” (Czartoryska 1957: 22). Autorka postulowała wręcz tworzenie obrazów z wykorzystaniem mechanizmu metafory, w których zadaniem artysty miało być przekazanie treści ogólnych związanych ze współczesnością.



Widok ekspozycji „*Metafory*”. *Malarstwo, rzeźba, grafika*, 12.12.1962 – 01.01.1963,
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”.
Komisarz wystawy – Ryszard Stanisławski, projekt ekspozycji – Marian Bogusz.
Fot. Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Innym popularyzatorem pojęcia „metafory” był Janusz Bogucki, który w sztuce połowy lat 50. – jej nurcie figuratywnym, pozostającym pod wpływem surrealizmu – dostrzegał silną „tendencję kształtującą i rozwijającą umiejętność plastycznej metafory” (Bogucki 1955: 58). Właśnie dzięki szczególnej „zawartości” treściowej tego typu poszukiwań artystycznych, dotyczącej wszystkiego tego, co dla współczesności wydawało się ważne i charakterystyczne, skłonny był on rozszerzyć zjawisko na pokrewne malarstwu dziedziny twórczości. Tendencję metaforyczną, osiągającą „prawdziwą nadczytelność”, obserwował również we współczesnym filmie, fotografii, plakacie i plastyce użytkowej. Osobno koncept metafory wizualnej propagował właśnie na gruncie fotografii Zbigniew Dłubak (Dłubak 1957).

Hasło metaforyczności – eksplorowane przez artystów i popierane przez krytyków związanych z ruchem „nowoczesnych” – pojawiało się wszędzie tam, gdzie eksperyment dyktował kształt dzieła, nawet jeśli jawiło się ono jako proste, naiwne, ale pełne pomysłowości i fantazji. W ten sposób na przykład Jacek Woźniakowski pisał o twórczości artystów z lubelskiej Grupy Zamek: „Z różnych rzeczy [...] powstają dziwne przedmioty, przedmioty metaforyczne, przemysłne konstrukcje, które nie służą niczemu tylko poezji i wyobraźni” (Woźniakowski 1959: 7).

Z drugiej strony dla niektórych krytyków odwołanie do pojęcia metafory dawało asumpt do snucia refleksji światopoglądowych w duchu modnej wówczas refleksji egzystencjalnej. Symptomatyczna jest na przykład interpretacja „obrazów metaforycznych” Tadeusza Kantora, w których Bogucki cechę wspólną dostrzegał w „ścieraniu się form”, kształtem przypominających organizmy, z formami o charakterze mechanicznym. Zdaniem autora wyrażały one „pewną wyolbrzymioną grozę jednego z podstawowych konfliktów w rozwoju materialnej i duchowej kultury XX wieku”, mianowicie „wieloznacznie i wielowarstwowo” informowały o zagrożeniu, jakie niesie rozwój stechnicyzowanej cywilizacji dla życia organicznego i człowieka (Bogucki 1955: 5, 9).

Tropiona skwapliwie przez krytykę, metaforyka katastrofy miała swoje źródła w fascynacjach światopoglądem egzystencjalizmu. Powodów tej zbiorowej celebracji pierwiastków egzystencjalnych w sztuce można się dopatrywać w charakterystycznych dla dru-

giej połowy lat 50. postulatach wyjścia z izolacji i otwarcia na kulturę Zachodu (Włodarczyk 1987: 29). Tak jak we Francji, tak też w Polsce środowiska kulturalne sięgały po charakterystyczne dla egzystencjalizmu klisze pojęciowe, takie jak „absurd ludzkiego istnienia”, „alienacja”, „zaangażowanie”, „sytuacja” itp. (Eliade 1992: 16). W drugiej połowie lat 50. ten asortyment egzystencjalnych pojęć wszedł w użycie w języku krytyki artystycznej w Polsce i – rozwijany w wielorakich wersjach, bardziej lub mniej upoetycznionych – był stosowany do interpretowania sztuki, często zastępując kryteria wartościowania. Przy czym formułowane przez krytyków oceny dotyczyły niejednokrotnie nie tyle samego dzieła, co raczej postawy, pewnych zasad i idei kierujących artystą.

W przeciwieństwie do artystów, dla krytyki metafora była nie tyle problemem formy plastycznej, ile zagadnieniem treści i znaczenia (*Galeria Krzywe Koło* 1990: 34). Początkowo krytycy nie dążyli do przedstawienia problemu metafory teoretycznie. Górę brało funkcjonalne posługiwanie się terminem zaczerpniętym z programu artystycznego „nowoczesnych” (Grupy 55), stosowanym przede wszystkim przy opisie ich malarstwa. Chociaż nie do końca było jasne, czym jest metafora wizualna, istniały „obrazy metaforyczne”. Termin ten był rozumiany intuicyjnie, a krytyka nie miała zwykle na myśli tego, co łączyłby z metaforą literaturoznawca. Metaforyka znaczy wówczas tyle, co przedstawienie rzeczy, zdarzeń, postaci w sposób wieloznaczny. Jest to potencjalność dzieła do epatowania widza „znaczeniem niespodziewanym”, ulotnym, a jednak mającym ładunek intelektualny i emocjonalny. Wychodząc naprzeciw aktualnym modom kulturalnym, w wytworach artystów nowoczesnych wnikliwy krytyk chciał dostrzec przenośny zapis egzystencjalnych przeżyć i niepokojów targających pokoleniem, którego dojrzałość przypadła na lata pierwszego kryzysu systemu totalitarnego, „zimnej wojny” i groźby zagłady nuklearnej. Wyróżnikiem „nurtu metaforycznego” stała się charakterystyczna sfera odniesień treściowych, którą zwięźle określił przy okazji podsumowującej ten nurt refleksji o polskiej sztuce nowoczesnej wystawy „Metafory” z 1962 r. Andrzej Osęka: „sztuka, która stawia niepokojące pytania”, światopoglądowo sytuująca się najbliżej egzystencjalizmu.

Źródła

Bogucki Janusz, *O nowoczesnych*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5-6, s. 58. Bogucki Janusz, *Z powodu krakowskiej wystawy „nowoczesnych”*, „Życie Literackie” 1955, nr 50, s. 5, 9. Czartoryska Urszula, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 22. Czartoryska Urszula, *W poszukiwaniu nowoczesnej estetyki*, „Nowy Świat” 1956, nr 18, s. 1-2. Czerwiński Marcin, *Grupa Staromiejska*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 49, s. 5. Dłubak Zbigniew, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2-3. Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7, s. 9. Woźniakowski Jacek, *Grupa Zamek*, „Kamena” 1959, nr 13-14 (dział plastyczny „Struktury” nr 3), s. 7.

Opracowania

Eliade Mircea, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków: Oficyna Literacka 1992. Gombrich Ernst H., *Visual Metaphor of Value in Art*, w: tenże, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays in the Theory of Art*, London: Phaidon Press 1994, s. 12-29. *Galeria Krzywe Koło* [katalog wystawy retrospektywnej], Muzeum Narodowe, Warszawa 1990. Majewski Piotr, *Narodziny koncepcji dzieła metaforycznego w powojennej sztuce polskiej. Lata 1945-1949*, „Roczniki Humanistyczne” 46 (1998), z. 4, s. 203-214. Majewski Piotr, *Pojęcie metafory w języku polskiej krytyki artystycznej w drugiej połowie lat 50. XX wieku*, „Annales. Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L” 6 (2008), s. 72-84. Włodarczyk Wojciech, *„Nowoczesność” i jej granice*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1984, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1987, s. 26.

Piotr Majewski

MONTAŻ

Pojęcie „montażu” ma dwojakie źródła. Z jednej strony nawiązuje do kolażu, techniki artystycznej polegającej na zestawianiu na płaszczyźnie różnych materiałów, wymyślonej i stosowanej przez XX-wiecznych artystów awangardowych. Z drugiej strony wskazuje na sposób kreowania wypowiedzi filmowej (montaż filmowy), polegający na zlepianiu ze sobą sąsiadujących kadrów, ujęć, odpowiadający za organizację sekwencji scen w czasie, tempo, nastrój i dynamikę realizacji. W obu przypadkach termin ten dotyczy techniki artystycznej czy też ma znaczenie techniczne – wskazując na wkroczenie z dwuwymiarowości w trójwymiarowość, oznacza spójną artystycznie, zwykle zaskakującą całość, złożoną z heterogenicznych elementów (kubiści, dadaści, surrealiści), bądź też ma znaczenie szersze, wskazując na uruchomienie, kreowanie nowych znaczeń, a w końcu także filozoficzne – stanowi zderzenie odmien-

nych rzeczywistości, urealnienia przedstawienie, uprawdopodobnia je, a zarazem fikcjonalizuje (operując materiały wyrwaną z pierwotnego kontekstu), stając się także metaforą pojmowania świata (fragmentaryczność; „negacja syntezy” Theodora Adorno). Znaczenie ustanawiane jest w procesie interpretacji; za montażem – w wymiarze filozoficznym – kryje się zatem pojęcie obrazu jako obrazu poetyckiego, którego sens powstaje dopiero w umyśle patrzącego.

W polskiej krytyce artystycznej okresu międzywojennego problem montażu pojawia się w związku ze zjawiskami o charakterze kolażu, fotokolażu (→ **Fotomontaż**), także w odniesieniu do filmu (np. twórczość Themersonów); często pojęcia stosowane są zamiennie. O montażowej naturze dzieła sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do realizmu, pisała Debora Vogel, rozpatrując pojęcie zarówno w odniesieniu do sztuk plastycznych, jak i literatury: „[...] fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu, a zatem w pewnej interpretacji surowca życiowego” (Vogel 1934: 9).

W okresie powojennym pojęcie montażu powraca w krytyce w dwóch obszarach: refleksji o fotograficznych środkach wyrazu, odnowie języka fotografii artystycznej oraz w refleksji związanej z tzw. malarstwem materii (zainteresowanie hybrydycznością kolażu, włączeniem resztek, elementów znalezionych w materię malarską). W przypadku pierwszego rodzaju refleksji wskazywano na pokrewieństwo medium fotograficznego i filmowego w aspekcie możliwości kreacji narracji wizualnej, kreowania „gry znaczeń”, polegającej na zestawianiu elementów rzeczywistości (przyswajanie refleksji Edgara Morina dzięki Urszuli Czartoryskiej czy Alfredowi Ligockiemu na łamach pisma „Fotografia”), w drugim natomiast – poetykę montażową stosowano do wyrażania treści egzystencjalnych, także dotyczących kondycji człowieka po doświadczeniu II wojny światowej i Zagłady (nie tylko w sztukach plastycznych, lecz także w literaturze).

Refleksja o montażu w fotografii obejmowała także problem tzw. zestawów fotograficznych (Zdzisław Beksiński), zderzania ze sobą fotografii autorskich oraz znalezionych, reprodukcji dokumentów, plansz naukowych itp. (związki z surrealizmem, tzw. antyfotografia), dotyczyła też zagadnienia wystawiennictwa, pod wpływem recepcji monumentalnych wystaw fotograficznych o quasi-propagandowym charakterze (*The Family of Man*, 1955; *Was ist der Mensch?*, 1964).

Wystawy te, będące składającymi się z setek fotografii wielkoformatowymi fotoesejami dotyczącymi kondycji ludzkości po wojnie, miały genezę w awangardowych poszukiwaniach konstruktywistów czy kręgu Bauhausu, przez co ich odbiór w Polsce pozostaje wypadkową fascynacji tendencjami awangardy i wymogami polityki kulturalnej PRL (realizacja wystaw odnoszących się do rzeczywistości Polski Ludowej, budownictwa, rocznic).

Na kategorię montażu powoływano się także w refleksji o happeningu – Stefan Morawski, definiując zjawisko, pisał o „dynamicznym montażu przedmiotów i sytuacji znalezionych”, uwzględniającym reakcję widzów oraz kwestionującym status autora-twórcy (Morawski 1971).

Problem montażu stał się istotny także dla fotografów i artystów związanych z nurtem konceptualnym, m.in. dla Zbigniewa Dłubaka, mając wpływ na realizacje pierwszych wystaw fotograficznych o charakterze environments – na te zjawiska zwracał uwagę przede wszystkim Marcin Giżycki (Giżycki 1977).

W późniejszych latach problem montażu powraca za sprawą przyswajania refleksji zachodnich teoretyków kultury, literatury, takich jak Walter Benjamin (*Pasaże*), Theodor Adorno, Peter Bürger, wiążąc się z poetyką cytatu, repetycji, wskazując na problemy, np. palimpsest, archiwum. Montaż stanowi w tym kontekście „metaforę nowoczesności” (Ryszard Nycz 2000).

Źródła

Giżycki Marcin, *Foto art i jego filmowe realizacje w Polsce*, „Sztuka” 1977, nr 1. Kantor Tadeusz, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu*, w: Tadeusz Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. Pleśniarowicz Krzysztof, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum 2005, s. 305-307. Morawski Stefan, *Happening (1). Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1971, nr 9 (wrzesień), s. 109-131. Vogel Debora, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 13, s. 9. Vogel Debora, *Akacje kwitną. Montaż*, Warszawa: 1936.

Opracowania

Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: PWN 1994. Peter Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Kraków: TAIWPN Universitas 2006. Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków: TAIWPN Universitas 2000.

MUZEUM KRYTYCZNE

Stało się podstawową osią dyskusji związanych z przekształceniami sztuki konceptualnej, było także ważnym obszarem namysłu w Muzeum Sztuki w Łodzi, kierowanym przez Ryszarda Stanisławskiego. Problem kolekcji sztuki współczesnej pojawił się w programie Jerzego Ludwińskiego dla Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (1966), zrywającego z ideą kumulacji tradycji, zastąpionej dynamicznym kreśleniem przeszłości poprzez aktualne tendencje w sztuce (Ludwiński 2009: 104-111). Ważnym przesłaniem projektu była próba ujawniania procesu artystycznego jako integralnego składnika współczesnej twórczości oraz stworzenie wspólnej przestrzeni dyskusji artystów i naukowców, umożliwiającej łączenie eksperymentu artystycznego z odkryciami naukowymi i technologicznymi. Program ten znalazł swoje rozwinięcie w wystąpieniu Ludwińskiego podczas sympozjum Wrocław 70. w idei Centrum Badań Artystycznych. Idea Centrum polegała na koncentracji i integracji wielu instytucji artystycznych (muzeów i galerii gry, galerii pojęciowych, instytutów i studiów eksperymentalnych), których osobna działalność wydawała się już nieadekwatna do przemian w sztuce współczesnej. Krytyk głosił, że „działalność Centrum będzie zarazem selektywną syntezą funkcji zawartych w już istniejących organizacjach”. Tego rodzaju powiązanie wieloaspektowych działań miałyby pokazać zróżnicowanie form aktywności artystycznej w rozmaitych miejscach i stymulować nieustanny rozwój sztuki. „W ten sposób działalność Centrum skierowana byłaby nie na przeszłość, lecz w przyszłość sztuki, nie na gromadzeniu dzieł sztuki, lecz na ich powstawaniu, nie na przedmioty materialne, lecz na ruch artystyczny” (Ludwiński 1983) – głosił jeden z postulatów programu (→ **Dokumentacja**).

Drugim wariantem myślenia o kolekcji w sposób krytyczny był program realizowany przez Ryszarda Stanisławskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi. Nawiązując do idei Strzemińskiego, Stanisławski formułował koncepcję „muzeum jako instrumentu krytycznego”, podkreślał konieczny w funkcjonowaniu muzeum element dynamicznego rozwoju i nieustannej ewolucji zbiorów, będących świadectwem „żywego istnienia sztuki”. Podstawowym zadaniem muzealnika jest konstruowanie i dobieranie, na podstawie wcześniej posiadanych,

jak i nowych dzieł, „nowych bloków o wyraźnym obliczu ideowym i stylowym”. Selekcja powinna koncentrować uwagę na „zjawiskach, o których sądzimy, że są najbardziej otwarte, najoryginalniejsze, że przejawiają wartości perspektywiczne”. Z tych krytycznych zasad korzystano zarówno przy rozbudowywaniu kolekcji, jak i przy organizowaniu wystaw. Przejawiło się to w zróżnicowaniu kolekcji stałej, której dzieła charakteryzują się odmiennymi, choć wyraźnymi orientacjami, które pozostają otwarte na indywidualne interpretacje. To nowatorskie podejście kontrastowało z arbitralnym i statycznym muzeum podporządkowanym „systematyczno-stylistycznej” strukturze rozwoju sztuki.

W katalogu do wystawy w Zachęcie, prezentowanej w 1991 roku jako pierwszy duży pokaz kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi w Warszawie, Ryszard Stanisławski podsumowywał dwudziestopięcioletni okres prowadzonej przez siebie instytucji, przywołując jako nadrzędny termin ideę „muzeum jako instrumentu krytycznego”. Opisuując kolejne fazy rozwoju i pozyskiwanie nowych eksponatów do kolekcji, poszerzających jej pierwotny konstruktywistyczny rdzeń o dzieła grupy „Phases”, brytyjski pop-art, minimalizm oraz dar Josepha Beuysa, pisał: „[...] powiedziałbym, że wzbogacanie zbioru w tym a nie w innym kierunku, jest pochodną koncepcji, którą w mej praktyce muzealnej starałem się zawsze kierować, koncepcję «muzeum jako instrumentu krytycznego». Tak rozumiana idea ta preferuje koncentrację kolekcji na tych zjawiskach artystycznych, o których sądzimy, że są bardziej «otwarte», że stanowią wartości perspektywiczne. Instrument krytyczny to niezbywalna właściwość każdej działalności selektywnej muzeów, wszakże, gdy o jego funkcjonowanie pytamy – pojęcie to staje się kryterium wartościowania oryginalności galerii i programu wystaw czasowych. Sposób posługiwania się tym «instrumentem» to istota zróżnicowań kolekcji muzeów XX wieku, które oby były jak najwyraźniejsze w odmiennych, jasno artykułowanych orientacjach. Prezentacja naszego zbioru daje widzom do zrozumienia pewne preferencje, jakie wyznajemy” (*Kolekcja sztuki XX wieku* 1991: 27-28). Stanisławski akcentował oryginalny, specyficzny charakter kolekcji, oparty na autentycznych niezależnych poszukiwaniach, związanych z uniwersalnymi znaczeniami sztuki współczesnej – peryferyjność stanowiła istotny składnik

europiejskości. W poszukiwaniu odmiennych opcji krył się także długotrwały proces przeformułowania idei muzeum ukształtowanego w orbicie idei konstruktywizmu. Najbardziej wyrazistym przejawem tej postawy była wystawa „Presences Polonaises”, zaprezentowana w paryskim Centrum Pompidou w 1983 roku, jedna z największych prezentacji sztuki polskiej w zachodniej Europie, głównie oparta na zbiorach Muzeum Sztuki. Zespół kuratorów polskich i francuskich wyznaczył trzy zasadnicze obszary: w kręgu Strzebińskiego, w kręgu Witkacego oraz osobną prezentację współczesnych artystów. Wystawa pokazywała nie tylko dzieła plastyczne, lecz także odczyty literackie, pokazy filmów oraz rozmaite imprezy towarzyszące, w tym wykłady poświęcone sztuce polskiej. Pierwsze dwa obszary wyznaczały zasadnicze bieguny polskiej sztuki z okresu międzywojennego, znajdując swoje rozwinięcie w twórczości współczesnych artystów. Trzecia sekwencja została podzielona przez Stanisławskiego na dwa człony: „ekspresja emocjonalna” oraz „poszukiwania racjonalne, konstrukcyjne, umotywowane «logicznie»”. Odpowiadały one konsekwentnemu myśleniu o praktyce muzealnej jako poszukiwaniu dialogu i zestawianiu różnych obszarów, łączących współczesne zjawiska artystyczne z przeszłością. Bogaty, interdyscyplinarny program towarzyszący wystawie definiował miejsce sztuki w nieustannie toczącej się debacie w szerokim nurcie kultury. Jednocześnie myśląc o muzeum jako praktyce odsłaniania związków, relacji, kulturowych powiązań, Stanisławski akcentował zaufanie do artysty i niezbywalną wartość pojedynczego dzieła.

Pojęcie „muzeum krytyczne”, nawiązując do postulatów „nowej muzeologii”, zastosował Piotr Piotrowski, opracowując program Muzeum Narodowego w Warszawie. Wydana przez niego książka była swego rodzaju sprawozdaniem z krótkiego okresu prowadzenia tej instytucji (2009-2010), zakreślała jednak szerszą wizję dotyczącą funkcjonowania Muzeum. Podejmując spuściznę myśli Ludwińskiego i Stanisławskiego, Piotrowski nie ograniczył funkcji muzeum do nieustannego modyfikowania wzorców i konstelacji artystycznych, jego postulaty miały szersze społeczne cele (przykładem takich działań była wystawa „Ars Homo Erotica”, 2010, kurator: Paweł Leszkowicz). „Muzeum krytyczne to instytucja pracująca na rzecz demokracji opartej na sporze – pisał autor – ale także in-

stytucja autokrytyczna, rewidująca własną tradycję, mierząca się z własnym autorytetem oraz ukształtowanym przez siebie kanonem historycznym” (Piotrowski 2011). Idee „muzeum krytycznego” miały się zawierać w analizie własnego „kapitału symbolicznego” i podejmowaniu debaty na temat współczesnych zjawisk i problemów społecznych. Rewizja i modyfikacja ekspozycji miała się wiązać z reakcją na zmiany społeczno-polityczne, definiując zadania muzeum w obszarze krytycznej refleksji.

Źródła

Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Zachęta, Warszawa 1991. Ludwiński Jerzy, *Centrum Badań Artystycznych*, w: *Symposium plastyczne Wrocław '70*, red. Danuta Dziedzic, Zbigniew Makarewicz, Wrocław: „Kalambur” 1983. Ludwiński Jerzy, *Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna)*, w: Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, Kraków: Otwarta Pracownia 2009. *Muzeum krytyczne to nie dyskursywny ornament. Rozmowa z Piotrem Piotrowskim*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2290-muzeum-krytyczne-to-nie-dyskursywny-ornament.html> [dostęp: 4.05.2018 r.]. Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Poznań: Rebis 2011. *Presences Polonaises*, red. Dominique Bozo i Ryszard Stanisławski, Paris: Centre Georges Pompidou 1983.

Opracowania

Jagodzińska Katarzyna, *Czas Muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989-2014)*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 2014. Jerzy Ludwiński, *Wypełniając puste pola*, red. Piotr Lisowski, Toruń: „Znaki Czasu” 2011. *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków: TAIWPN Universitas 2006. *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, red. Urszula Czartoryska, Łódź: Oficyna Bibliofilów 1998. *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokółowska i Magdalena Ziółkowska, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2015.

Marcin Lachowski

PERFORMANCE

Sztuka efemeryczna, sztuka akcji (ang. *performance* – przedstawienie, wykonanie). Performance określa się jako sytuację artystyczną, w której zarówno przedmiotem, jak i podmiotem okazuje się ciało performerera. Osoba realizująca performance znajduje się w ściśle określonym kontekście czasu i przestrzeni – otwartej bądź zamkniętej. Performer jest zarówno jego twórcą, jak i materiały sztuki; cielesność, biologiczna strona istnienia (ciało, ruch, mimika, gesty-

JASZCZUROWA GALERIA FOTOGRAFII



ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

4 WYPOWIEDZI + 4 PERFORMANCES

4 LECTURES + 4 PERFORMANCES

LUTY 1981

Katalog wystawy *Zbigniew Warpechowski. 4 wypowiedzi + 4 performances*,
luty 1981, Jaszczurowa Galeria Fotografii, Kraków

kulacja) silnie łączy się ze sferą psychiczną i intelektualną. Sztuka performance powstaje z doznań i doświadczeń, jest funkcją procesu intelektualnego, mentalną i fizyczną strukturą, jaką buduje artysta przed widownią w konkretnym czasie i przestrzeni. Punktem odniesienia stają się często osobiste przeżycia, artysta traktuje swoje własne ciało i doświadczenia jak matrycę, stają się one tworzywem, które można poddać strukturalnej przemianie. Performance pojawił się we wczesnych latach 70. jako kolejne stadium ewolucji sztuki akcji. Współistniał przez pewien czas z happeningiem, wypierając go stopniowo, aż wreszcie całkowicie usuwając. Różnice między tymi formami wypowiedzi artystycznej są wyraźne: happening koncentrował się na zbiorowości, angażowaniu publiczności w działanie. Przemianom w obszarze sztuki akcji towarzyszyła refleksja, że oddziaływanie na obiektywne zjawiska i procesy społeczne, przeobrażenie zasad współżycia ludzi za pomocą sztuki pozostanie niespełnionym mitem, zaś proces ograniczania jednostki we współczesnym społeczeństwie masowym posunął się tak daleko, iż groziło to całkowitym unicestwieniem jej swobody i autonomii. Obrona tych wartości stała się celem nadrzędnym, nastąpiło przeniesienie akcentów z ogółu na szczegół. Performance skoncentrował się na jednostce, jej integralności i autentyczności, problemach egzystencjalnych i psychologicznych, a nie społecznych. Nie dążył od zatarcia granic między sztuką a życiem. Wykonawcą była z reguły jedna osoba, nie zaś grupa, jak to miało miejsce w happeningu. Nie próbował też uczynić z publiczności aktywnych odbiorców. Specyfika performance polegała także na tworzeniu zdarzenia, w którym wykorzystane środki artystyczne osiągnęły dominację nad artystą, wymykały się spod jego kontroli i ujawniały przy tym nowe możliwości twórcze. Na plan pierwszy wysunęła się cielesność i podmiotowość artysty, co znalazło szersze rozwinięcie w sztuce ciała (body art). O ile genealogię happeningów istotnie można wywodzić od seansów plastycznych, gier, zabaw, których siłą napędową było nowe malarstwo i towarzyszące mu manifesty artystyczne, powiązane z aurą skandali i prowokacji, to performance zwracał się do zogniskowanych wewnątrz napięć w celu wyzwolenia w sobie stanów, które umożliwiają twórcze katharsis poprzez m.in. improwizację (→ **Happening**). Prekursorami sztuki performance w Polsce byli

m.in.: Włodzimierz Borowski, Zbigniew Warpechowski, Jan Świ-
dziński, Jerzy Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Teresa Murak.

Grzegorz Dziamski, jeden z pierwszych polskich teoretyków zja-
wiska, pisał: „Performance oznacza więc żywą sztukę po pierwsze
dlatego, że wprowadza żywy, nie zapośredniczony w materialno-
-stabilnej strukturze dzieła kontakt autora/wykonawcy z odbiorcą,
a po drugie dlatego, że występuje przeciwko temu wszystkiemu, co
zastygłe, skonwencjonalizowane, co jest przeciwieństwem żywej
sztuki” (*Performance* 1984: 16). Sztuka performance weszła do ar-
tystycznego słownika dzięki dwóm festiwalom z 1978 roku: „I am”
w Galerii Remont oraz „Performance and Body” w Galerii Labi-
rynt w Lublinie. Oficjalnie po raz pierwszy pojęcie „performance”
pojawiło się w Polsce w dniach 28 marca-6 kwietnia 1978 roku na
festiwalu sztuki performance „I am. International Artists Meeting”,
zorganizowanym przez Henryka Gajewskiego w studenckiej Galerii
Riviera-Remont w Warszawie. Drugi festiwal: „Performance and
Body” po raz pierwszy użył określenia „performance” w nazwie,
świadomie wyróżnił sztukę performance i wprowadził to pojęcie
w szeroki dyskurs sztuki w Polsce. Pokazane wówczas prace stały się
ikoniczne z punktu widzenia reprezentacji tego rodzaju aktywności
twórczej. Przyczyniły się do wyodrębnienia praktyki performance od
konotacji teatralnych: „Artysta performer jest zawsze «aktorem»,
a jego zachowanie «spektaklem», choć wcale niekoniecznie w zna-
czeniu tradycyjnie pojmowanej teatralności, lecz raczej dlatego, że
zawsze występuje on przed konkretnym audytorium, w określonym
czasie i miejscu, zgodnie z przyjętą przez siebie koncepcją” (Sto-
kłosa 1978: 51). Wystąpienia artystów na festiwalach były łączone
z wymową egzystencjalną, poszukiwaniem autentycznego przeżycia,
przejawiającego się w drobnych, codziennych czynnościach, jedno-
cześnie ważnym przesłaniem był wymiar wspólnotowy (Gajewski
1984: 13; Korus 1978: 56). Niebagatelne znaczenie dla osvajania
krytyki z nowym terminem miały także relacje Wiesławy Wierz-
chowskiej z Documenta 6 w Kassel z 1977 roku, podczas którego
pokazywano m.in. filmy Warsztatu Formy Filmowej, dzieła Opalki
i Wodiczki. Wierzchowska wyodrębniła wówczas performance jako
część szerszego nurtu sztuki akcji (Wierzchowska 1977: 4).

W chwili zaprezentowania światowej i polskiej sztuki performance nadeszła fala sporów i dyskusji, które niosły ze sobą konieczność przeanalizowania sztuki żywej. „W tym czasie następuje emancypacja pojęcia i praktyki performance w ramach tendencji konceptualnej” – pisze Łukasz Guzek. I dalej: „Utrwalenie słowa «performance» w powszechnej świadomości w Polsce powoduje, że stopniowo, także retrospektywnie, obejmuje ono wszelkie formy sztuki akcji. Zakorzenie słowa «performance» w języku sztuki odzwierciedla zakorzenie tej praktyki w świecie sztuki” (Guzek 2017: 50). W 1980 roku Mariusz Rosiak opublikował obszerny artykuł pod tytułem *Performance*, w którym opisuje zjawisko jako efekt rozszerzania granic medialnych sztuki od lat 60. (Rosiak 1980: 38-40). W 1984 roku została wydana książka Grzegorza Dziamskiego *Performance* odwołująca się do festiwalu „IAM” sprzed sześciu lat. W owym czasie pojęcie to zadomowiło się już w polskiej krytyce artystycznej. Od końca lat 70. performance zaczyna znacznie się rozwijać, głównie za sprawą nieskrępowanych możliwości wypowiedzi, nimbu nowej, awangardowej sztuki oraz labilności, płynności i niedookreślenia, co sprzyjało wymykaniu się cenzurze. W Warszawie działały Galeria Foksal, Galeria Repassage, Galeria Dziekanka, Galeria Remont, Galeria Stodoła, Galeria Pokaz czy – otwarta w latach 80. – Galeria Działań. Każda z nich dawała szansę prezentacji sztuki artystom eksperymentującym. Na przełomie lat 70. i 80. performance był rodzajem *detournement*, czyli wykorzystaniem środków systemu przeciw niemu samemu (KwieKulik), a także rodzajem ekspresji między sztukami wizualnymi a teatrem (Zbigniew Warpechowski, Marek Konieczny), próbą paranaukowego badania rzeczywistości poprzez indywidualne doświadczenie (Zygmunt Piotrowski), grą z otaczającą rzeczywistością (Paweł Freisler). W Krakowie natomiast, w roku 1981, miała miejsce pierwsza, szersza prezentacja polskiego performance. Zorganizowano wówczas pierwszy festiwal sztuki performance, zatytułowany „Performance / Manifestacje”. Wprowadzenie stanu wojennego w Polsce oznaczało zamrożenie sztuki wolnej i eksperymentalnej, dopiero połowa lat 80. przyniosła ożywienie. Nowe pokolenia zaczęły wyrażać siebie poprzez sztukę żywą, jednak zupełnie inną od tej, jaka była tworzona w latach 70. Po transformacji ustrojowej w Polsce powstały pierwsze festiwale

performance, takie jak „Real Time”, Sopot 1991, „Zamek Wyobraźni”, Bytów 1993, „Fort Sztuki”, Kraków 1993, „Audio Art”, Kraków 1993, „Interakcje” czy Piotrków Trybunalski 1998, ArtKontakt 2000, EPAF. Stale podejmuje się także liczne próby archiwizacji, digitalizacji tej efemerycznej sztuki. Archiwa sztuki performance / sztuki akcji istnieją m.in. w Wielkiej Brytanii (Live Art Archive, NRLA Archive), w Niemczech (EPI Zentrum), Rumunii (Etna Foundation). W 2009 roku polski Ośrodek Sztuki Performance zainicjował tworzenie pierwszej cyfrowej bazy danych z zakresu sztuki performance w Polsce: www.openarchive.pl

Pojęcie „performance” przechodziło w kolejnych dekadach zmiany znaczeniowe nie tylko ze względu na różnorodność postaw artystycznych, lecz także na dynamikę przemian społeczno-politycznych w Polsce. Zbigniew Warpechowski pisze w *Podręczniku*: „Mimo otwartości dla sztuk opowiadał się wyraźnie po stronie performance, chociażby dlatego, że to zjawisko najbardziej bezbronne. Frontalne działanie artystyczne, nie wspomagane tradycją rzemiosła, akademickim cenzurem, intelektualnym wykwinem, czarem technologicznym, performance jest wolny od korzyści, jakie daje posługiwanie się wypróbowanymi mediami, dla uzbrojonych weń profesjonalistów” (Warpechowski 1990: 317). Jan Świdziński mówił o rozróżnieniu między happeningiem a performance, tłumacząc, iż happening to „akcja dla samej akcji”, podczas gdy performance jest powiązany z kontekstem miejsca, czasu i osoby, jest bezpośrednim sposobem zareagowania na rzeczywistość aktualną (Świdziński 2010: 88). W latach 80., po stanie wojennym, oraz w kolejnej dekadzie następuje antropologizacja sztuki akcji, zaakcentowanie obecnego w niej czynnika społeczno-kulturowego. Pojawiły się w niej nawiązania symboliczne, elementy katharsis, inicjacji. Wykryształowanie się sztuki performance jako odrębnej dziedziny artystycznej spowodowało ujednoczenie nazewnictwa, a zarazem scalenie sztuki akcji pod względem formalno-artystycznym. „Tak jak określenie happening objęło wszystkie formy akcyjne lat 60., tak performance spełniał analogiczną funkcję w latach 70” (Guzek 2017: 307). Wprowadzony termin zaczął określać zbiorczo dzieła sztuki akcji. W kolejnych dekadach nastąpiło stopniowe rozpoznanie źródeł i skategoryzowanie wewnętrznego zróżnicowania sztuki performance.

Lata 90. zaowocowały w teorii sztuki zwrotem performatywnym, który jest symptomem poszerzania pola sztuki.

Źródła

Korus Zygmunt, *Sztuka osobistego uczestnictwa*, „Integracje. Zeszyt Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP”, grudzień 1978. Rosiak Mariusz, *Performance*, „Nurt” 1980, nr 11, s. 38-40. Stokłosa Bożenna, *Kronika. Warszawa*, „Fotografia” 1978, nr 3, 11. Wierzchowska Wiesława, *Documenta 6*, „Projekt” 1977, nr 6.

Opracowania

Goldberg RoseLee, *Performance. A Hidden Story*, in: *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Eds. Gregory Battcock & Robert Nickas, New York: Dutton 1984. Guzek Łukasz, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017. *Performance. Wybór tekstów*, red. Grzegorz Dziamski, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza 1984. Świdziński Jan, *Moja definicja performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 2, s. 88. Warpechowski Zbigniew, *Podręcznik Bis*, Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski 1990.

Marta Ryczkowska

PIKTORIALIZM (FOTOGRAFIA)

Termin „piktorializm”, zastosowany po raz pierwszy w 1869 roku przez Henry’ego Peach Robinsona, pojawił się w krytyce artystycznej przed I wojną światową, przyswojony prawdopodobnie z języka niemieckiego, natomiast spopularyzował się w okresie międzywojennym. W Polsce stosowano wariant „pikturalizm” (z łaciny, funkcjonujący także w krytyce artystycznej związanej z malarstwem na określenie czystych wartości malarskich) bądź spolszczoną wersję terminu, tj. „malarstwo”. Pojęcie piktorializmu, w zależności od kontekstu, odnosiło się do formacji stylowej aktywnej w latach 1885-1915 (w Polsce najbardziej wyraźnej w okresie międzywojennym) lub tendencji do estetyzacji w fotografii, wyraźnej niemal od początków istnienia medium. Przede wszystkim jednak dotyczyło estetyki fotografii, statusu fotografa jako artysty, a także miejsca fotografii pośród sztuk plastycznych, i w ten sposób pojmowane, pojawiało się w dyskusjach krytycznych w okresie międzywojennym oraz powojennym.

Ogromny wpływ na refleksję o „malarstwie” w fotografii miały refleksje francuskiego fotografa Roberta de la Sizeranne’a, członka

Fotoklubu Paryskiego, zawarte w rozprawie z 1900 roku pt. *Czy fotografia jest sztuką?*, wydanej w Polsce po raz pierwszy w tłumaczeniu Władysława Witwickiego w 1907 roku (Sizeranne 1907), a spopularyzowanej w latach 20. i 30. XX wieku przede wszystkim przez Jana Bułhaka (Zakrzewski 1931). W myśl rozważań Sizeranne'a fotografia nie różniła się pod względem możliwości artystycznych od innych dziedzin sztuk plastycznych, ponieważ 1) fotograf samodzielnie dobiera motyw i kompozycję obrazu, 2) samodzielnie i kreatywnie opracowuje negatyw, 3) samodzielnie i kreatywnie opracowuje pozytyw, wykorzystując techniki manualnej obróbki odbitki fotograficznej, tzw. techniki szlachetne (nazywane w Polsce także „technikami indywidualnymi”, przede wszystkim technika gumy). Ten ostatni argument był dla twórcy najważniejszy, i to przede wszystkim on decydował o prawdziwej różnicy między zwykłą fotografią a dziełem artystycznym. Efektem pracy fotografa-artysty miało być nie „zdjęcie” jakiegoś przedmiotu, ale zakomponowany, artystycznie opracowany i przetworzony za pomocą wyobraźni oraz wiedzy i umiejętności obraz. W efekcie sankcjonowano szerokie stosowanie retuszu, by upodobnić odbitkę do kompozycji akademickiej, zakładającej jedność motywu, a także zatrzeć kontury przedmiotów, wyeliminować zbędne detale („ostrość” widzenia obiektywu), stwarzając wrażenie wykończenia obrazu dłonią artysty – pociągnięciami pędzla czy szkicową kreską ołówka (Sizeranne 1907: 130). Stosowanie technik szlachetnych, a zarazem cały program „estetyki piktorialnej” miał udowodnić artystyczne możliwości fotografii, być argumentem w dyskusjach dotyczących jej miejsca pośród sztuk, znamionował jednocześnie gwałtowne zerwanie z fascynacją pierwszych fotografów zjawiskiem rysującego obraz światła – lub wręcz świata, który rysuje sam siebie (Talbot), na rzecz oddawania czy wprost kreowania „efektów świetlnych” rodem z malarstwa (jako przykład Sizeranne podawał chociażby malarstwo Turnera).

Polemiki z piktorializmem – jako formacją artystyczną, ale także jako estetyką – rozpoczęły się stopniowo po przełomie w historii fotografii, jakim było wprowadzenie do sprzedaży aparatu mało-obrazkowego w 1925 roku. Elitarność artystyczna, o jaką zabiegali piktorialiści wywodzący się z ruchu fotoamatorskiego (uprawiających fotografię ze znanstwem i dla przyjemności, w odróżnieniu od

„komercyjnych” fotografów zakładowych), przestała mieć znaczenie – fotografia stała się szeroko dostępna. Założenia piktorializmu Sizeranne’owskiego zostały podważone – łatwość obsługi aparatu nie skłaniała do starannego komponowania obrazu na matówce, ale bezpośredniego widzenia, uchwycenia „migawki” (wizjer celownikowy). Powstała zatem konieczność albo zdystansowania się od nowego wynalazku, dodatkowego obwarowania zasadami twórczości artystycznej, grożąca izolacją środowiska (na takie zagrożenie wskazywali Konrad Hoffman, Klemens Składanek – Hoffman 1933; Składanek 1933), albo też – rekapitulacji dotychczasowych stanowisk. Na tę sytuację nałożyło się także zainteresowanie rodzącą się fotografią awangardową, zwłaszcza konstruktywizmem rosyjskim, niemiecką nową rzeczowością, co z kolei sprawiło, że manualna obróbka odbitki stała się anachronizmem. Między innymi Tadeusz Cyprian zwracał uwagę na konieczność wykorzystania specyfiki medium – pożądana stała się ostrość widzenia, możliwości oglądania przedmiotu w nieoczywistych kadrach i zestawieniach (tzw. nowa fotografia), a z drugiej strony także jego funkcja społeczna (propagandowość, narodowość) (Cyprian 1934). Na początku lat 30. wyłoniło się wyraziste grono krytyków wchodzących w polemikę z piktorialistami (Antoni Wiczorek, Piotr Śledziwski). Z drugiej strony krytycy identyfikujący się z piktorializmem, z Janem Bułhakiem na czele, podjęli temat narodowości fotografii, będący remedium na jej rosnącą dostępność – w ten sposób piktorializm stał się *de facto* oficjalną estetyką fotografii II RP (w tej perspektywie można widzieć program „fotografii ojczystej” Jana Bułhaka oraz zainteresowanie krajoznawstwem).

Tuż po II wojnie światowej w krytyce kontynuowano w zasadzie program piktorialny, dominujący na łamach pierwszego pisma fotograficznego, poznańskiego „Świata Fotografii”, redagowanego przez Mariana Szulca (1946-1952). W polemikę z promowanymi założeniami estetycznymi nurtu wchodził młodszy krytycy, w tym Leonard Sempoliński, Zbigniew Dłubak, Alfred Ligocki – zgodnie widzieli oni w efektach malarskich, technikach szlachetnych groźbę uwstecznienia języka fotografii artystycznej. Dyskusja zaostriżyła się w okresie odwilży, gdy „malarskość” w fotografii stała się ucieleśnieniem archaicznego pojmowania medium i środków wypowiedzi,

szkodliwą manierą twórczą, która stała w sprzeczności z postulatem realizmu i specyfiki medium; na te aspekty uwagę zwracał zwłaszcza Zbigniew Dłubak: „Falszywa wstydlivość wobec specyficznych cech sztuki fotograficznej, ukrywanie ich pod sztuczną zasłoną «malarzkości» i «graficzności», ograniczone rozumienie piękna fotografii stawiają pod znakiem zapytania nie tylko samodzielność fotografii, ale w ogóle sens jej istnienia, a jednocześnie stawiają wszystkich szukających szczerzej wypowiedzi artystów wobec konieczności prowadzenia bezwzględnej walki z tym wstecznym, opóźniającym rozwój fotografii stanowiskiem. Walka o realizm zmusza poza tym wszystkie dyscypliny sztuki, a więc i fotografię do generalnego rachunku sumienia, do zbadania swych możliwości, swego zakresu i metod działania. Jest to przegląd sił, a zarazem wytrząsanie starych, nieprzydatnych śmieci. Takie pranie fotografii i krytyki fotograficznej jest konieczne” (Dłubak 1954). Z kolei Alfred Ligocki w kilka lat później nazwał piktorializm „katastrofą fotografii” oraz „plastycznym Ciemnogrodem” (Ligocki 1962). Źródła tak ostrej opozycji wobec piktorializmu były dwojakie. Z jednej strony estetyzm nie współgrał z postulatami nowoczesnej formy i istotnej społecznej treści, charakterystycznymi dla krytyki odwilżowego przełomu. Z drugiej – przedmiotem oporu mógł być fakt propagowania w okresie realizmu socjalistycznego koncepcji fotografii ojczyściej Jana Bułhaka, wywodzącej się z piktorializmu i stworzonej przez jej czołowego przedstawiciela (książka Bułhaka, *Fotografia ojczysta*, Wrocław 1951, ukazała się jednak w roku 1951, a więc w samym środku okresu stalinowskiego).

Zwolenników nowoczesności, a zatem i realizmu, można widzieć jako sympatyków fotografii awangardowej oraz anglosaskiej „fotografii czystej”, wpisujących się jednocześnie w psychologiczny klimat wiary w skorygowany socjalizm. Obojętność wobec realizmu, związanego ściśle ze specyfiką medium, oznaczała w ich oczach artystyczną wsteczność, a nawet ideologiczny eskapizm (Dłubak 1954). Program realizmu, w krótkim czasie skodyfikowany pod pojęciem **artystycznego reportażu** (→), stał się zatem do końca lat pięćdziesiątych propagowanym modelem fotograficznej twórczości – piktorializm, wraz ze starzejącym się pokoleniem twórców i krytyków, przechodził do historii.

Od lat 60. termin ten niemal wyłącznie wskazuje na formację artystyczną w historii fotografii, sytuującą się w okresie międzywojennym. W późniejszych dekadach echo polemik powraca w pejoratywnym nacechowaniu pojęć, takich jak „malarstwo” czy „piktorialność”, mających oznaczać nadmierną estetyzację, sentymentalność, kiczowatość. Około 2000 roku nastąpił jednak renesans technik szlachtetnych i wzrost zainteresowania piktorializmem jako formacją historyczną.

Źródła

Bulhak Jan, *Fotografika*, Wilno: 1931. Cyprian Tadeusz, *Splendid Isolation*, „Fotograf Polski” 1934, nr 4. Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa WAiF 1965. Dłubak Zbigniew, *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia” 1954, nr 7, s. 5. Hoffman Konrad, *O nadprodukcji w fotografii*, „Fotograf Polski” 1933, nr 7. Ligocki Alfred, *Fotografia i sztuka*, Warszawa: Wyd-wa Artystyczne i Filmowe 1962. Sizeranne de la Robert, *Czy fotografia jest sztuką?*, w: *Podstawy kultury estetycznej. Frimmel – Lichtwark – Sizeranne*, oprac. i tłum. Władysław Witwicki, Lwów: 1907, s. 115-172. Santeul de M.C., *Gramatyka sztuki fotograficznej*, czyli o potrzebie jego kodyfikacji, tłum. Jan Bulhak, „Przegląd Fotograficzny” 1936, nr 9; 1938, nr 3. Składanek Klemens, *Na marginesie wystawy w Zachęcie*, „Fotograf Polski” 1933, nr 5. Sunderland Jan, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków: Wyd. Literackie 1979. Wieczorek Antoni, *Skończmy raz z tą szlachetnością*, „Przegląd Fotograficzny” 1937, nr 8. Zakrzewski Aleksander, *Robert de la Sizeranne o fotografii*, „Almanach Fotografiki Wileńskiej” (Wilno) 1931, s. 45-50.

Opracowania

Jan Bulhak. *Fotografik*, red. Małgorzata Plater-Zyberk, Warszawa: Rzeczpospolita – Muzeum Narodowe w Warszawie 2007. Piwowarski Jerzy, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa: Wyd. WSP 2002. Piwowarski Jerzy, *Jan Bulhak – enfant terrible polskiej fotografii?*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2013, z. 8, s. 57-66. Sobota Adam, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa: Scholar 2001. Szymanowicz Maciej, *Topografia sukcesu*, „Artium Quaestiones” 17 (2006), s. 75-128. Szymanowicz Maciej, *Pomiędzy fotografią a malarstwem. O współpracy Jana Bulhaka z Ferdynandem Ruszczycem*, „Rocznik Historii Sztuki” 31 (2006), s. 115-142. Szymanowicz Maciej, *Polski piktorializm pomiędzy estetyką Fotoklubu Paryskiego a językiem Nowej Fotografii*, w: *Fotografia od dagerotypu do galerii Hybrydy*, red. Danuta Jackiewicz, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki 2008, s. 69-78.

Kamila Leśniak

„**P**OWRÓT DO PORZĄDKU” – (ART DÉCO ORAZ WYSTAWA PARYSKA 1925)

W latach 1922-1932 ukształtował się styl art déco – niemal w zupełności ograniczony do wzornictwa przemysłowego oraz dekoracyjnych elementów sztuk plastycznych. Nazwa „art déco” jest związana z tytułem wystawy „L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” (1925) i ukształtowała się w 1966 roku przy okazji paryskiej ekspozycji „Les Années 25” (*Art Déco w Polsce* 1993: 7). Tendencję tę można traktować jako opozycję w stosunku do secesji. Styl art déco czerpał z geometryzujących motywów sztuki afrykańskiej, azteckiej, egipskiej, japońskiej, a także fowizmu, futuryzmu, konstruktywizmu. Na jego poszczególne warianty wpływ miała również lokalna sztuka ludowa. Wyroby art déco charakteryzują się jasną konstrukcją opartą na linii prostej lub fragmentach okręgu. Kierunek ten daje się sytuować w szerszym nurcie, który Dorota Szczuka określa mianem „nowoczesnego klasycyzmu” (Szczuka 1998: 123). Ukształtował się on pod wpływem chęci ucieczki przed przeżyciami wojennymi, a także zalewem zbyt wielu nowoczesnych kierunków w sztuce. Duże znaczenie miały również popularność studiów nad antykiem oraz ówczesne odkrycia archeologiczne. Popierający te dążenia krytycy, np. Francuz polskiego pochodzenia, Waldemar George, głosili konieczność czerpania ze sztuki greckiej i rzymskiej.

O art déco na gruncie polskim wypowiadała się Irena Huml, używając również określenia „styl 1925” i uznając go za stylistykę odzyskanej niepodległości (Huml 1990). Już w dwudziestoleciu międzywojennym pisano o twórczości związanej z art déco jako o „stylu o charakterystycznych, polskich cechach narodowych” (Jerzy Warchałowski), o kształtowaniu się „stylu polskiego” (Jan Kleczyński, *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, 1931). Anna Sieradzka stwierdziła: „Toteż polski styl art déco należy uznać za ostatni, jak dotychczas, styl w polskiej sztuce i jednocześnie ostatni styl narodowy. Styl, którego aspiracje do wykazania historycznej ciągłości i narodowej odrębności polskiej kultury zostały zrealizowane najlepiej, jak to było możliwe” (Sieradzka 1996: 174-175).

Po raz pierwszy definicję polskiego art déco próbował sformułować Jerzy Warchałowski w wydanej w 1928 r. publikacji *Polska sztuka dekoracyjna* (Sieradzka 1996: 12). Wiązał on narodziny tego stylu z działalnością Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (założonego w 1901 roku w Krakowie) oraz z dekoracjami wnętrz autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (1904-1905).

Powstanie art déco związane jest również z wystawą paryską w 1925 roku. Po zakończeniu I wojny światowej we Francji rozprzestrzeniła się ideologia antyniemiecka. Chętnie akcentowano łacińskie korzenie Francji, przeciwstawiając je barbarzyństwu niemieckiej kultury. Jednym ze składników skierowanej przeciwko Niemcom propagandy były ataki na kubizm kojarzący się z zagranicznymi marszandami i krytykami sztuki. Już w czasie wojny można było zaobserwować powrót do figuratywności i konwencji realistycznej, również u kubistów. Tak zwany powrót do porządku (*rappel à l'ordre*) zainicjował zatytułowanym w ten sposób artykułem Jean Cocteau w 1926 roku. Propagował tworzenie sztuki według obiektywnych, wywodzących się z nauki zasad, które odnajdywał u artystów takich, jak czerpiący wówczas z antyku Pablo Picasso. Naukowe podstawy sztuki propagował również prowadzony przez purystów periodyk „L'Esprit Nouveau”. Ponadto zaczęto inspirować się sztuką dojrzałego renesansu oraz tradycją francuską prezentowaną przez artystów takich, jak Nicolas Fouquet, Nicolas Poussin, bracia le Nain, Claude Lorrain, Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, Paul Cézanne. Grupa artystów, na której czele stał André Dearin, a w jej skład wchodził André Dunoyer de Segonzac, Raoul Dufy, Emile Othon Friesz, Maurie Laurencin i Maurice de Vlaminck, odseparowała się od tradycji awangardy i zaczęła tworzyć eklektyczne malarstwo rodzajowe i pejzażowe (Wierzbicka 2007: 35).

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu (Paryż, 1925) upłynęła pod znakiem artystów optujących za powrotem do tradycji. Jak pisała Anna Wierzbicka, „większość krytyków odczytała pokaz jako manifestację powojennej narodowej identyfikacji, związanej z przeszłością” (Wierzbicka 2007: 48). Wśród głosów krytycznych pojawiały się takie, że zaprezentowano jedną i w dodatku mało nowoczesną tendencję sztuki dekoracyjnej (Chmielewska 2007: 65). W związku z tym wydarzeniem wysuwano

hasło „neoregionalizmu”, co było częścią szerszej tendencji występującej w latach 20. XX wieku. Polegała ona na kształtowaniu wizerunku Francji jako orędowniczki tradycji, czasem odwoływaniu się do haseł nacjonalistycznych i niemal rasistowskich (Szczerski 2007: 62). Paryska wystawa odwołała się do nowoczesności konserwatywnej, opierającej się na próbie odnalezienia jednolitego stylu epoki, jak również eksponowaniu tradycji lokalnych. Modernizm na tej wystawie zaznaczył się w sposób fragmentaryczny (Szczerski 2007: 63).

Ekspozycję pierwotnie planowano na rok 1914, termin – ze względu na kwestie organizacyjne – przeniesiono jednak na rok 1916, później 1917. Wybuch „wielkiej wojny” spowodował, że ostatecznie otwarto ją w 1925 roku. Spustoszenie gospodarcze kraju odcisnęło piętno na skali i charakterze wydarzenia. Ekspozycja została nazwana „międzynarodową” – nie było tu już odniesień do uniwersalności, tak jak w przypadku poprzednich ekspozycji (Martyn 2007: 26-27). Pokłosem I wojny światowej był rozpad imperiów Habsburgów i Romanowów oraz powstanie nowych państw narodowych, dla których wystawa z 1925 roku była szansą na zaprezentowanie się (Chmielewska 2007: 68). Do udziału w Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu zaproszono 22 państwa (Niemcy nie otrzymały zaproszenia). Miała ona eksponować sztuki dekoracyjne, architekturę i przemysł gospodarczy; w wyglądzie pawilonów dominował klasycyzm.

Polski pawilon odzwierciedlał program nowoczesności odwołującej się do tradycji lokalnej (Szczerski 2007: 63), klasycyzującej i rzemieślniczej (Chmielewska 2007: 67). W warstwie formalnej przełożyło się to na bogactwo ornamentu, stylizację, rytmizację. Nie pokazano awangardy, ponieważ utożsamiano ją ze sztuką internacjonalistyczną, w każdym z krajów mającą podobne oblicze (Martyn 2007: 70), a polska wystawa eksponowała potrzebę istnienia młodego kraju. Podkreślano fakt, że mimo braku państwowości przez ponad 120 lat, polska kultura rozwijała się, a Polacy nie utracili swej tożsamości narodowej.

Zaprojektowanie pawilonu powierzono Józefowi Czajkowskiemu, a funkcję komisarza generalnego Jerzemu Warchołowskiemu. Jak pisze Agnieszka Chmielewska, „[...] polska ekspozycja nie była reprezentacją rzeczywistych osiągnięć przemysłu ani nawet rzemio-

sła artystycznego. Większość eksponatów stworzono specjalnie na wystawę, dzięki samozaparciu artystów i wsparciu finansowemu państwa. Warchałowski wspominał konsternację, jaka towarzyszyła wizytom potencjalnych kontrahentów, którzy brali tę reprezentację za odzwierciedlenie rzeczywistości i chcieli na jej podstawie zawierać prawdziwe transakcje” (Chmielewska 2007: 73).

Do polskiego pawilonu – na którego architekturę współcześnie badacze dostrzegają wpływ niemieckiego ekspresjonizmu (Omilánowska 2007: 166) – prowadził portyk, nowoczesny i geometryczny, na nim widniał napis „Republique Polonaise”, w tympanonie umieszczono podhalańskie „słońce”. W portyku znalazła się również zaprojektowana na podstawie wycinanek ludowych krata. Polska zaprezentowała głównie artystów z kręgu Warsztatów Krakowskich. W atrium ustawiono rzeźbę *Rytm* Henryka Kuny. Podcienia były proste i geometryczne, na nich znajdowały się sgraffita Wojciecha Jastrzębowskiego z herbami polskich miast. Po obu stronach przedsiionka mieściły się sale z witrażami Józefa Mehoffera dla kaplicy świętego Krzyża w katedrze wawelskiej. W centrum pawilonu, pod wieżą, znajdował się ośmioboczny salon honorowy. Jego zwieńczenie stanowiła szklana konstrukcja, okolony był ośmioma kolumnami z czarnego dębu. Salon udekorowano *panneaux* autorstwa Zofii Stryjeńskiej z personifikacjami miesięcy oraz przedstawieniem prac i świąt, a także ławami Karola Stryjeńskiego. Ostatnim pomieszczeniem pawilonu był gabinet i salon projektu Czajkowskiego i Jastrzębowskiego, gdzie wisiał gobelin *Sobótka* Stryjeńskiej (Chmielewska 2007: 66).

Polski pawilon odniósł – obok pawilonu ZSRR – największy sukces artystyczny na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu (169 nagród). Przez wiele lat po zamknięciu wystawy panowało przekonanie, że polski pawilon narodowy był najlepszy (Sosnowska 2007: 8). Jak pisała Iwona Luba, „[...] wielki nominalny sukces polski na wystawie 1925 r. był w rzeczywistości – w kontekście międzynarodowym – efemeryczny jak żywot barwnego motyla. W sferze sztuki przyniósł efekty i wymierne korzyści, choćby w postaci Spółdzielni Ład, wyłącznie na gruncie polskim, bez większego zainteresowania zagranicznych odbiorców polskim przemysłem artystycznym” (Luba 2007: 137).

W polskiej krytyce artystycznej pawilon oceniany był dwojako. Awangarda pisała o braku związku ze współczesnością i nową sztuką w Europie (*Czy sztuka*), poplecznikom tradycji narodowej marzył się polski dwór i polska chata na wystawie (Marylski 1925: 10). Dla sporej grupy krytyków problem stanowiła nieobecność elementów ludowych i narodowych w architekturze pawilonu. Francuska krytyka artystyczna zwracała uwagę na nowoczesność, związki z tradycją i kubizmem – nie dostrzegali natomiast łączności z polską sztuką ludową (Omilanowska 2007: 162).

Głównym propagatorem tendencji klasycyzujących w polskiej sztuce dwudziestolecia międzywojennego (ugrupowanie „Rytm”, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, malarze: Felicjan Szcześnie Kowarski, Leonard Pękalski, architekci: Tadeusz Tołwiński, Bohdan Pniewski, Zygmunt Mączyński, Adolf Szyszko-Bohusz) okazał się Wacław Husarski. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jego artykuł *Dążności klasyczne w malarstwie współczesnym* (1926) oraz książkę *Polskie malarstwo nowoczesne* (1935), w której pisał, że przedstawiciele nowego klasycyzmu, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, zwracają uwagę przede wszystkim na jakości formalne dzieła. Na temat tej tendencji wypowiedali się również Władysław Kozicki, Mieczysław Sterling, Mieczysław Treter, Mieczysław Wallis, Stanisław Woźnicki, Stefania Zahorska.

Źródła

Czy sztuka dekoracyjna?, „Blok” 1925, nr 10 [nlb]. Husarski Wacław, *Nagrody w dziale polskim na Wystawie Dekoracyjnej w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 45. Iwaszkiewicz Jarosław, *Polska na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Korespondencja własna* „Wiadomości Literackie”, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 25. Iwaszkiewicz Jarosław, *Co widziałem w Paryżu?...*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 33. *Kapliczka Polska na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 46. Kleczyński Jan, *Idea i forma: rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, Warszawa: 1931. Korab-Kucharski Henryk, *Miasto w mieście. Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej. Paryż, 28 kwietnia*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 123. Kunzek Henryk, *Kilka uwag o wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Architekt” 1925, nr 5, s. 1-24. Marylski Antoni, *Melancholikom dla rozrywki*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 1. Potocki Antoni, *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1924/1925, nr 12, s. 541-567. Samlicki Marcin, *Udział Polski w międzynarodowej wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 170. Warchołowski Jerzy, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa: 1928. Woroniecki Edward, *Udział Polski w międzynarodowej wystawie architektury i sztuki dekoracyjnej*, „Świat” 1925, nr 24,

s. 3-6. Zrębowicz Roman, *Wystawa paryska. Otwarcie pawilonu polskiego*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 154, s. 7.

Opracowania

Art déco w Polsce [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Kraków 1993. Chmielewska Agnieszka, *Czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów?*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007. Huml Irena, *Polish Art Déco, the Style of Regained Independence (the 1920s)*, in: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, „Seminaria Niedzickie VI”, Kraków 1991, s. 11-19. Huml Irena, *Polskie art déco – styl odzyskanej niepodległości*, „Projekt” 1990, nr 3. Luba Iwona, *Wystawa jako wizerunek państwa. Pawilon radziecki na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu 1925 roku – z polskiej perspektywy*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007. Martyn Peter, *Paryskie wystawy powszechne i międzynarodowe jako odzwierciedlenie światowego statusu stolicy Francji od połowy XIX wieku do pierwszych dekad XX wieku*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007. Michalski Sergiusz, *Pawilon polski na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku a szklane wieże ekspresjonistów*, w: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. Robert Pasieczny i Antoni Ziemba, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, s. 228-236. Omilanowska Małgorzata, *Architektura pawilonu polskiego w oczach krytyków i historyków sztuki*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007. Rogoyska Maria, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939*, red. Juliusz Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1963, s. 21-64. Sieradzka Anna, *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Volumen” 1996. Sosnowska Joanna M., *Wstęp*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007. Szczerski Andrzej, *Nowa Europa – nowe państwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007. Dorota Szczuka, *„Wołanie o ład”*. Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 4, s. 123-135. Wierzbicka Anna, *Międzynarodowa wystawa 1925 roku w świetle prasy francuskiej*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2007.

Karolina Zychowicz

PRZEDMIOT

Pojęcie „przedmiotu” w sztuce ma swój rodowód w prowokacyjnych działaniach artystycznych dadaistów – w koncepcji *ready-made* Duchampa i w tworzeniu z wykorzystaniem tzw. przedmiotu znalezionego Schwittersa oraz w praktykach surrealistów – rozwijających koncept „przedmiotu surrealistycznego”, absurdalnego, pozbawionego pierwotnego sensu i funkcji użytkowej obiektu służącego wyobraźni. W sztuce polskiej bodajże najwcześniej podobne funkcje przedmiotu dostrzegł Tadeusz Kantor, który już w okupacyjnym spektaklu *Powrót Odysa* (1944) jako rekwizyty teatralne wykorzystał przedmioty znalezione: deskę, koło od wozu, uliczną szczekaczkę (Porębski 1997: 170-175); praktykę tę kontynuował w teatrze w latach następnych. Z czasem posługiwał się też osobnymi określeniami o dużym ładunku metaforycznych znaczeń, takimi jak przedmiot „biedny”, „zdegradowany”, „najniższej rangi”. Jednak zagadnienie tak rozumianego przedmiotu w polskiej sztuce szerzej wystąpiło dopiero pod koniec lat 50. i w latach 60. XX wieku.

Dążenia te współgrały z różnymi nowymi formami sztuki na świecie, zrywającej z prymatem abstrakcji lat 50. XX wieku. Były to w szczególności tendencje neodadaistyczne, ujawnione na przykład w twórczości Roberta Rauschenberga w Stanach Zjednoczonych, czy nowych realistów we Francji, którzy sięgnęli po przedmiot realny (*ready-made*, *objet trouvé*) jako tworzywo nowej sztuki. Z jednej strony przedmiot był na tym gruncie źródłem eksperymentów związanych z nowymi formami wyrazu, z drugiej – nośnikiem treści ideowych. W sensie genealogicznym tendencje te były próbą reaktywacji idei rozwijanych pierwotnie w kręgu historycznej awangardy.

Wśród najwcześniejszych w kraju przykładów realizacji „sztuki przedmiotu” można wskazać poszukiwania Włodzimierza Borowskiego z około 1958 roku, gdy artysta Grupy Zamek operował reliefową strukturą płaszczyzny obrazu, a także tworzył pierwsze „Artony”, przywodzące na myśl „duchampowskie” *ready-mades*. Obiekty Borowskiego miały zresztą charakter jawnie neodadaistyczny, stanowiły rodzaj hołdu złożonego dla Duchampa. W obręczach rowerowych, niczym w ramie obrazu, znalazły się „przedmioty gotowe”, m.in. pulsujące nieregularnym światłem żarówki.

Dalsze działania w tym zakresie stymulowały kontakty polskich artystów z kręgiem postsurrealistów z ruchu „Phases”. W 1959 roku w Galerii Krzysztofory w Krakowie, w BWA w Lublinie i Galerii Krzywe Koło w Warszawie została zaprezentowana wystawa artystów „Phases”. W styczniowym numerze „Struktur” z 1960 roku opublikowano artykuł Édouarda Jaguera, przywódcy tego szerokiego, międzynarodowego ruchu, zatytułowany *Przedmiot surrealistyczny* (Jaguer 1960). Artykuł Jaguera ilustrowały reprodukcje prac Egona Horsta Kalinowskiego, Roberta Rauschenberga, Alberto Burriego, a także fotografie wnętrza, przeniesionej właśnie do Lublina, III Wystawy Sztuki Nowoczesnej, z pracami Zdzisława Beksińskiego i Aleksandra Kobzdeja. Potwierdzały one zbliżony kierunek poszukiwań artystów zagranicznych i polskich. Przy czym w koncepcji rozwijanej przez Jaguera, a także w większości pionierskich prób na tym gruncie w kraju, nacisk został położony nie tyle na przedmiot sam w sobie, ile raczej na jego sens przenośny, symbolikę i odniesienia poetyckie.

Intensywniej sztuka przedmiotu rozwinęła się w latach 60. XX wieku, po części w odpowiedzi na – odczuwalny także w kraju – kryzys abstrakcji i w kontekście coraz mocniej akcentowanego przez krytykę postulatu poszukiwania nowych form wypowiedzi artystycznej. Koncepcja dzieła sztuki, rozumianego jako zbiorowisko przedmiotów, pojawiła się wówczas w twórczości Tadeusza Kantora (Pleśniarowicz 1997). Ważnym momentem w twórczości krakowskiego artysty były lata 1962-1963, gdy „wynałazł” on ambalaż (fr. *emballage* – opakowanie), chcąc odróżnić swoją nową praktykę posługiwania się opakowaniami (torbami, kopertami przymocowywanymi do płóciennego podłoża) od kolażu (→ **Kolaż**, **Ambalaż**). W 1963 roku w Galerii Krzysztofory w Krakowie artysta przygotował *Wystawę popularną* (zwaną przez samego autora „anty-wystawą”), na której wyeksponował 937 przedmiotów „niskiej rangi”, a wśród nich m.in. rysunki, szkice, fotografie, notatki itp. Z jednej strony Kantor traktował wydarzenie jako formę *environment* i zapowiedź happeningu, z drugiej – w pełni świadomie nawiązał do analogicznych działań francuskich nowych realistów i amerykańskich neodadaistów (Guzek 2017: 70-77). Praktykę operowania dziełami-przedmiotami w kontekście galerii sztuki rozwijali też w tym czasie artyści w kręgu

poznąńskiej Galerii odNowa, prowadzonej przez Andrzeja Matuzewskiego (*Galeria odNowa* 1993). Z kolei wykorzystanie „przedmiotów znalezionych” w celu komponowania poetyckich asamblaży było domeną Władysława Hasiora (→ **Asamblaż, Environment**).

Refleksja na temat przedmiotu pojawiła się też wówczas w odniesieniu do fotografii Marka Piaseckiego, m.in. w tekstach Jerzego Ludwińskiego i Władysława Stróżewskiego (Markowska 2008: 120-124). W tekście Ludwińskiego *Nowy „nowy realizm”* padło sformułowanie o „hodowli przedmiotów”, które odnosiło się do praktyki krakowskiego fotografa, gromadzącego przedmioty i układającego je w wyszukane asamblaże przed obiektywem aparatu. W nieustannym operowaniu przedmiotami Ludwiński dostrzegał podobieństwo praktyki Piaseckiego do działań francuskich nowych realistów (Ludwiński 2003). Z kolei Stróżewski rozważał naturę pojawiającego się w fotografiach przedmiotu. Zauważał, że dominuje on sam, nic już nie symbolizuje, nie jest znakiem czegoś innego, lecz jest obiektem samym w sobie. Zarazem jest „okaleczony, zepsuty, brzydki”, „mówi sam o sobie, o swoich losach”, mówi „sobą o sobie”, jest jednocześnie „językiem i opowieścią” (Stróżewski 1966).

Obok rozmaitych aspektów obecności przedmiotu realnego w sztuce polskiej tego czasu ikonografia przedmiotowości pojawiła się też w nowoczesnym malarstwie. Była ona charakterystyczna np. dla twórczości malarskiej, graficznej i rysunkowej Jana Tarasina (1926-2009). Od 1957 roku artysta konsekwentnie malował serie „Przedmiotów”, w których połączył krakowskie doświadczenia koloryzmu z ładunkiem lirycznej abstrakcji, z czasem wypracowując własny język wypowiedzi, którym posługiwał się przez cały dalszy okres aktywności twórczej, tylko nieznacznie go modyfikując. Specyfika przedmiotów pojawiających się w malarstwie Tarasina inspirowała też wielokrotnie próby jej opisu i interpretacji w krytyce artystycznej (Majewski 2010).

Wczesne, pochodzące z drugiej połowy lat 50., krytyczne komentarze twórczości artysty akcentowały zagadkowość przedmiotów pojawiających się w jego pracach malarskich. Na przykład Barbara Majewska wskazywała na ich powinowactwo z surrealizmem: „Poprzez zignorowanie naturalnej funkcji przedmiotu i płynącej stąd estetyki, następowało odprzedmiotowienie, przedmiot z realnego

stawał się surrealny. Przeształ być sobą, a w ostatnich obrazach zatracił swą realistyczną formę, nie zatracając wzrokowej konkretności. [...] W malarstwie Tarasina obserwujemy bardzo ciekawą drogę puryfikacji przedmiotu, ale nie tylko wzrokowej – która nieodmiennie prowadzi do abstrakcji geometrycznych figur, lecz pojęciowej, znaczeniowej, treściowej – która doprowadziła do stworzenia nowej rzeczywistości przedmiotów plastycznych, będących własnością wyobraźni malarza” (*Rozmowa z Janem Tarasinem* 1958).

Stała obecność przedmiotu w malarstwie Jana Tarasina zbliżała jego twórczość do głównego nurtu sztuki Zachodu lat 60. Jego malarstwo odznaczało się dużą różnorodnością ujęcia motywu. Raz selekcjonował przedmiot i wyodrębniał go z tła, innym razem przedmioty ukazywał w zbiorowiskach, z czasem nadając im funkcję znaku. W tym sensie obrazy Tarasina mogą przywołać na myśl zarówno „kumulacje” Armana, jak i multiplikacje przedmiotów w duchu pop-artu. Ale przedmiot w jego obrazach nie był ani realny (jak u nowych realistów), ani rozpoznawalny, jednoznacznie kojarzący się z konsumpcją (jak w pop-arcie). Przeciwnie: był enigmatyczny, na półrealny, na półabstrakcyjny. Mieścił się raczej w kategorii sztuki metaforycznej. W malarstwie Tarasina dokonało się swoiste powiązanie pierwiastków rodzimych: jakości malarskich koloryzmu i poetyckich aspiracji malarstwa metaforycznego z kulturowymi przemianami świata Zachodu, których konsekwencją była dominacja w dyskursie międzynarodowym motywów przedmiotowych (zwłaszcza w nurtach neo-dada) jako symbolu przejścia kultury do fazy konsumpcji.

Źródła

Gutowski Maciej, *Wystawa prac Jana Tarasina*, „Dziennik Polski” 1962, nr 12. Jaguer Édouard, *Przedmiot surrealistyczny*, „Kamena” 1960, nr 2 (dział plastyczny „Struktury” 1960, nr 8). *Jan Tarasin w „Krzywym Kole”*, „Życie Literackie” 1960, nr 49, s. 11. Ludwiński Jerzy, *Nowy „nowy realizm” Marka Piaseckiego*, w: Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, Kraków: Otwarta Pracownia 2003. *Rozmowa z Janem Tarasinem* [rozmawiała Barbara Majewska], „Przegląd Kulturalny” 1958, s. 10-11. Stróżewski Władysław, *Powrót przedmiotów. Impresje o sztuce Marka Piaseckiego*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 31. Wojciechowski Aleksander, [wstęp], w: *Jan Tarasin* [katalog wystawy], Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa 1960.

Opracowania

Galeria odNowa 1964-1969 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993. Guzek Łukasz, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017. Majewski Piotr, *Liryka przedmiotowości. „Krytyka poetów” wobec malarstwa Jana Tarasina*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L” 8 (2010), nr 2, s. 43-56. Markowska Anna, *Aura „domowego wypieku” i poczucie obcości. Paradoksy twórczości Marka Piaseckiego*, w: Marek Piasecki. *Fragile* [katalog wystawy], red. Joanna Kordjak-Piotrowska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 120-133. Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław: Wyd. Dolnośląskie 1997. *Rzecz i rzeczowość w kulturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007. *Władysław Hasiór: europejski Rauschenberg?* [katalog wystawy], red. Józef Chrobak, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2014.

Piotr Majewski

P R Z E S T R Z E N N O Ś Ć

Pojęcie kluczowe już dla I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948), zasygnalizowane przez Porębskiego w jego „Tezach do dyskusji”. Miało nawiązywać do surrealistycznej składni wielowymiarowego obrazu, dystansując się jednocześnie od koncepcji jednorodnej unistycznej płaszczyzny. „Przestrzenność” rozpatrywana w kontekście konstrukcji obrazu zakładała zakłócenie jego integralności obrazu, akcentowanie ekspresji, dynamiki, zmienności pola obrazowego, opisywała niejednoznaczność obrazowego przesłania. W praktyce prowadziła do eklektycznego wykorzystywania modernistycznych konwencji, ujawniając niezborność malarskiego pola (Porębski 1998: 81) (→ **Deformacja**).

Pojęcie „przestrzeni” znalazło się w centrum rozważań w drugiej połowie lat 50., zarówno w odniesieniu do formuły ekspozycji, jak i poetyki rzeźby i obrazu, stając się synonimem nowoczesności. „Przestrzenność” wiązała się z różnymi zjawiskami: postulatami integracjonizmu architektury Jerzego Sołtana, eksperymentami wystawienniczymi prowadzonymi przez Stanisława Zamecznika i Wojciecha Fangora (*Studium przestrzeni*, salon Nowej Kultury 1958), akcentującymi przestrzenne relacje między poszczególnymi obrazami, projektem *formy otwartej* Oskara Hansena, jak i „taszytowskimi” obrazami Tadeusza Kantora (→ **Taszyzm**). Znaczenie

terminu zostało wyeksplikowane w programowym tekście Jerzego Hryniewieckiego w czasopiśmie „Projekt” (Hryniewiecki 1956), w którym opisywał przestrzeń poprzez jej charakter („widna”, „nieograniczona”, reżyserowana”), jak i kontekst społeczny i powszechną dostępność (nawiązując do hasła Le Corbusiera „słońce, przestrzeń, zielen”, określającego program „Karty Ateńskiej”, 1933).

Przestrzeń dotycząca zjawiska egalitaryzacji, jak i wspólnoty przyjęła zróżnicowaną postać w „odwilżowej” twórczości artystycznej. Z jednej strony oznaczała swobodny artystyczny gest, wyrażała sposób indywidualnej kreacji, a także sposób opracowania złożonych, trójwymiarowych struktur (→ **Iluzja**), z drugiej – racjonalny charakter organizacji przestrzeni społecznej w ujęciu Oskara Hansena. Pierwszy ze wspomnianych wątków stał się tematem tekstu Mariusza Tchorka (Tchorek 1959). Opisywane przez niego dwa główne współczesne nurty malarskie – abstrakcja geometryczna i taszyzm – określiła idea przezwyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentna dialektyka kompozycji obrazowej i malarskiej materii. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi zdaniem Tchorka do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwieńczeniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej”.

Natomiast „Forma otwarta” Oskara Hansena od początku była formułowana jako program społeczny (Hansen 1959, 1960, 1970). Skala określonych realizacji (makro, mezzo, mikro) wynikała z rozumienia sposobu kształtowania przestrzeni jako pochodnej przemian społecznych. W swoich rozważaniach na temat rodzajów przestrzeni odzwierciedlających relacje społeczne, Hansen nową „formę otwartą” przeciwstawiał tradycyjnej „formie zamkniętej”, która odpowiadała strukturze opartej na dominacji, hierarchii, apodyktyczności, niekontrolowanemu przeobrażeniu przyrody. „Forma otwarta” zaś była związana z egalitaryzmem, ekologią, partnerstwem. Sformułowania „formy otwartej”, mając charakter złożony, odpowiadały całościowej wizji życia społecznego, na różnych poziomach – od problemu „wielkiej liczby” po przestrzeń prywatnego pomieszczenia – redefiniowały tradycyjne dyscypliny artystyczne, przekształcając jednoznaczną strukturę dzieła w zmienny układ kształtowany podmiotowym uczestnictwem.



PAWILON POLSKI NA MIĘDZYNARODOWYCH TARGACH W IZMIRZE
1958 ROKU. AUTORZY: OSKAR HANSEN, LECH TOMASZEWSKI



OSIEDLE RAKOWEC W WARSZAWIE. AUTORZY: O. HANSEN, Z. HANSEN, Z. MALICKI I M. SZYMANOWSKI

PRACOWNIA PODSTAW KOMPONIZYJNY O. HANSENA
W AKADEMII SZUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

tu autora w Helsinkach (grudzień 1961).

Cała idea zrodziła się w związku z mieszaniem, jakie wybudowali sobie Oskar i Zofia Hansenowie (oboje architekci) na tarasie jednej z kamienic w Warszawie. Wkomponowany w ciężkie masyw starego budynku, wyrósł — nieco jak jaśkółcze gniazdo — nowy człon, idealnie dostosowany do potrzeb snu, pracy i wypoczynku trojga użytkowników. Dzięki niesłychanej swobodzie, z jakiej postawili sobie tutaj korzystne architektce, dzięki drobiazgowym studiom nad przestrzenią mieszkalną, światłem, klimatem itp., powstało mieszkanie, które zdobywa pierwsze miejsca na konkursach wnętrzarskich.

Wówczas sformułowana została myśl o „formie otwartej” w architekturze, o architekturze w jakiś sposób elastycznej, która byłaby przeciwieństwem suchego jednokowego dnia wszystkich i raz na zawsze ustalonego szablonu. Idea formy otwartej ma swoje bardzo bogate i skomplikowane podłoże teoretyczne, fachowe. Elementy jej wyklada Oskar Hansen w swej pra-

coweni kompozycji brył i glasszczyzn na wydziale architektury warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trudno nawet w najbardziej ogólnym zarysie przedstawić tu wszystkie aspekty sprawy. A oto kilka projektów pokazujących, w jakim kierunku zmierza myśl architekta.

Budynek-pomnik ku pamięci narodowego bohatera Urugwaju Jose Batie'a. W stalowej strukturze przewidziane są rozmaitego typu pomieszczenia: biblioteki, sale widowiskowe i inne. Dynamiczna, postępowca idea Batie'a znajduje tu swój wyraz, odpowiednik w możliwości — zależnie od potrzeb — zmiany, dobudowania, rozszerzenia tej lub innej części gmachu. Bryła staje się przez to niesłychanie sugestywna, ostra w wyrazie.

Gmach dla Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie, przewidziany na pomieszczenie wszelkiego rodzaju ekspozycji — od sztuki ludowej, przez malarstwo, rzeźbę do architektury wnętrz. Założenie jest idealnie proste: szkielet, w którym podstawy konstrukcji stanowią ściany zewnętrzne. Reszta jest ruchoma, da się — pionowo i

Przestrzenność, wpisując się w różne koncepcje twórczości, była definiowana jako sposób kształtowania indywidualnej przestrzeni obrazu bądź zyskiwała swój aspekt użytkowy, powiązany z koncepcjami architektonicznymi i urbanistycznymi. Refleksje nad znaczeniami przestrzeni rozwijał Julian Przyboś w odniesieniu do konkretnych zjawisk artystycznych, jak i wizjonerskich programów społecznych, przyglądając się obiektowi *Dzida* Edwarda Krasińskiego podczas pleneru w Osiekach (1965). Zachęcał, by prace artystów, z pełną świadomością, brały pod uwagę plenerowe otoczenie, w którym miały być eksponowane, zamiast pracownianych obrazów, wtórnie umieszczanych w krajobrazie. „Kompozycję przestrzenną” wykonaną przez Krasińskiego lokował wobec określonej tradycji. Przyboś, wierny spuściznie awangardy, umieszczał ją w szeregu rzeźb Katarzyny Kobro i koncepcji przestrzennych Hansena, akcentował fizjologiczne doświadczenie przestrzeni jako zamysłu pracy rzeźbiarskiej (Przyboś 1965). Konsekwentnie prowadzone rozważania nad spuścizną Strzeмиńskiego i Kobro pozwalały też kreować obraz architektury jako otwartej przestrzeni (Przyboś 1958, nr 17: 9), odwracając znaczenie „przestrzenności” onirycznej, nieokreślonej nowoczesnego malarstwa, w kierunku uporządkowanej przestrzeni, związanej z estetyzacją życia społecznego (Przyboś 1958, nr 3: 8-9).

Kulminacją zróżnicowanej skali opisywania przestrzeni w sztuce nowoczesnej stało się I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965) (→ **Forma przestrzenna**).

Źródła

Hansen Oskar, *Forma otwarta*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5, s. 5. Hansen Oskar, *Forma otwarta w architekturze. Sztuka wielkiej liczby*, „Struktury” 1960, nr 9. Hansen Oskar, *Linearny Układ Ciągły*, „Architektura” 1970, nr 4/5, s. 125-135. Hryniewiecki Jerzy, *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, nr 1, s. 5-9. Porębski Mieczysław, *Tezy do dyskusji* – cyt. za: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. Marek Świca i Józef Chrobak, Kraków: Fundacja Nowosielskich 1998, s. 81. Przyboś Julian, *Ku nowemu widzeniu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 3, s. 8-9. Przyboś Julian, *Nowa przestrzeń*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 17, s. 9. Przyboś Julian, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1965, nr 1, s. 75-81. Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (I)*, „Struktury” 1959, nr 2, s. 5-7. Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)*, „Struktury” 1959, nr 3, s. 8-9.

Opracowania

Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007. Włodarczyk

Wojciech, *Przestrzeń i własność*, w: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2010, s. 11-27. Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wyd. Naukowe UAM 2006. *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, red. Marcin Lachowski, Magdalena Linkowska i Zbigniew Sobczuk, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2009.

Marcin Lachowski

REALIZM

(MALARSTWO REALISTYCZNE – LATA 40.)

Już w latach 30. XX wieku rozważano na temat miejsca artysty w społeczeństwie. W 1933 roku w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki pokazano „Wystawę sztuki sowieckiej ZSRR”. Wśród pozytywnych głosów na jej temat można wyróżnić słowa Władysława Skoczylasa: „Szkodliwym w rozwoju sztuki wydaje się nie narzucanie tematu artyście, a tylko narzucanie mu formy stylistycznej” (Skoczylas 1933). Był to dobry grunt dla wprowadzanej po wojnie w Polsce sztuki socrealistycznej (→ **Socrealizm**). Ponadto w 1936 roku członkowie komunistycznej Czapki Frygijskiej postulowali potrzebę sztuki tematycznej i realizmu. Nawet surrealizujący wcześniej artyści – członkowie ugrupowania Artes – w latach 30. XX wieku zaczęli mówić o realizmie.

W drugiej połowie lat 40. w polskim życiu artystycznym można wyodrębnić trzy główne tendencje artystyczne: koloryzm, awangardę, tradycjonalizm. W obręb tradycjonalizmu zalicza się przedwojenną Czapkę Frygijską oraz artystów działających przed wojną w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (zaraz po wojnie występowały jako „Niezależni”). Tradycjoniści swym malarstwem chcieli wyrażać czytelne treści, dlatego posługiwali się realistyczną formą zaczerpniętą z przeszłości. W 1947 roku zorganizowali wystawę na Politechnice w Warszawie. Pokazano tam krajobrazy, portrety, martwe natury, motywy batalistyczne. W tym samym roku ukazał się również ich manifest artystyczny autorstwa Stanisława Wocjana, zatytułowany *Odrodzenie przyjdzie*. Czytamy tam: „Tylko «malarz współczesny» typu «awangardzisty» może się wyłgiwać od rzetelnej

pracy bezkarnie, ale do czasu, bo wreszcie społeczeństwo zrozumie, że jest okłamywane. [...]

Czyżby tylko w Polsce trwać miało jeszcze opóźnienie i popieranie niedołęstwa? Bo przecież Picassa i jemu podobnych nie można traktować poważnie, chyba tylko z punktu widzenia psychiatrii. Czyż nie jest to przejaw zdegenerowania i lenistwa fizycznego i umysłowego noszący wszelkie cechy infantylizmu lub nawet obłąkania? [...]

Środki techniczne nabyte w minionych wiekach na doświadczeniach innych oparte [...] są tak wielkie, że tylko piękna myśl nam potrzebna. I tę nową myśl twórcze ręce artysty przekazują w granicie lub spżżu, lub zakną w czarodziejskiej linii i barwie.

Odrodzenie przyjdzie, bo Twórczość i Piękno jest wieczne”.

Tradycjonałści nie uzyskali poparcia ze strony ani artystów, ani społeczeństwa. Uważano, że nie jest to język adekwatny do opisu nowej rzeczywistości. Ich koncepcja była w dużej mierze zbieżna z wprowadzonym pod koniec lat 40. w Polsce programem realizmu socjalistycznego. Mimo to nie uzyskali poparcia również ze strony rządu.

Już w listopadzie 1945 roku, na marginesie wystawy „Lata wojny w obrazach i rysunkach”, zorganizowanej w warszawskim Muzeum Narodowym, Ignacy Witz posługiwał się niejednoznacznym pojęciem „realizmu”, które zdobyło ogromną popularność w wypowiedziach krytycznych na przestrzeni następných dziesięciu lat. Owa niejednoznaczność pojęcia będzie wykorzystywana przez artystów i krytyków sztuki w okresie poprzedzającym oficjalne wprowadzenie w Polsce realizmu socjalistycznego w roku 1949. Witz mówił o „nawrocie do realizmu”. Krytyk uważał, że jego pojawienie się było efektem przystosowania formy artystycznej do bolesnych, wspólnych wszystkim ludzi treści. Pisał również o „zamkniętych w wieży z kości słoniowej bałwochwalcach martwej natury i pejzażu”, którzy „stanęli oko w oko z rzeczywistością, zrozumieli, że dalej tak malować nie można” (Witz, 1945: 21-22). „Bałwochwalczy martwej natury i pejzażu” to oczywiście silny po wojnie nurt kolorystyczny, którego przedstawiciele nie byli w stanie – w mniemaniu krytyka – zmierzyć się z realiami. Witz nawoływał chyba zatem do powrotu do realizmu o charakterze mimetycznym.

Spośród krytyków artystycznych, którzy popierali taki rodzaj realizmu, należy wymienić Tadeusza Dobrowolskiego i jego sławny tekst *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa* (1946). Dobrowolski uważał, że współczesna sztuka jest odizolowana od aktualnego życia, nie spełnia funkcji społecznych. Domagał się sztuki posługującej się realizmem „obiektywnym oraz zrozumiałym” (Dobrowolski 1946: 1-3). W jego opinii konstytutywną cechą twórczości jest naśladowanie natury, kolejne kierunki artystyczne związane z historią awangardy traktował jako odchodzące od pierwotnego wzorca. Pojęcie realizmu, które propagował, odnosiło się do tradycji akademickiej. Artykuł stanowił dalekie echo klasycznej teorii mimesis, a także Vasariańskiego modelu narodzin, dojrzałości i schyłkowości, wpisanych w rozwój sztuki. Dobrowolski eksponował trwale i niezmiennie reguły, pozwalające artyście poprzez lekcję mistrzów nadawać naturze odpowiednie, uporządkowane formy. Naśladowczy i oparty na trwałych regułach model artystyczny miał zdaniem Dobrowolskiego harmonizować język artysty z zapotrzebowaniem społecznym.

Pojęcie „realizmu” okazało się niejednoznaczne, co starali się wykorzystywać artyści awangardy, by umożliwić sobie rozwój w ramach wprowadzanej w tamtym czasie doktryny. Jednym z przeciwników mimetycznego realizmu w sztuce był Tadeusz Kantor, artysta przekonany o tym, że sztuka nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz jej odpowiednikiem (Kantor 1946: 11). Ponadto skupieni wokół niego artyści dochodzili do wniosku, że posługiwanie się abstrakcyjną i nowoczesną formą nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz opisaniem jej właściwymi dla nowych czasów środkami. Taką koncepcję realizmu wyznawała również krytyczka sztuki Helena Blumówna, która przy okazji Salonu Wiosennego w Warszawie w roku 1946 zanotowała, że eksponowanie współczesnego tematu nie wyda nowej, realistycznej sztuki, że jedynie nowa forma artystyczna jest w stanie odzwierciedlić nową epokę (Blumówna 1946: 259). W drugiej połowie lat 40. XX wieku używano wyrażenia „realizm spotęgowany”, które pojawiło się np. w recenzji Jerzego Maliny z Ogólnopolskiego Salonu Zimowego w Krakowie w 1947 roku (Malina 1947: 4). Krytyk pojęcie to – którym opisywał twórczość Kantora – odnosił do sztuki posługującej się deformacją, uproszczeniem i syntezą. Malina nie był

jednak jego twórcą. Wyrażenie to pojawiło się w manifestie Kantora i Mieczysława Porębskiego *Pro domo sua*, który uznać należy za najbardziej znaną wypowiedź tej grupy teoretyków. Autorzy występują w nim przeciw postimpresjonizmowi, poprzez który – według nich – trudno było określić charakter nadchodzącej epoki (Kantor i Porębski 1946: 83; Porębski 1946). Manifest ten można więc uznać za świadectwo chęci przejścia przez młodych artystów pozycji zajmowanych dotychczas przez postimpresjonistów, którzy zdominowali powojenne życie artystyczne. Kantor i Porębski mówią w nim, że nową rzeczywistość można opisać za pomocą sztuki wywodzącej się z eksperymentów Pabla Picassa, Marcela Gromaire’a, Paula Klee czy surrealistów. W sztuce tych artystów dostrzegali zatem realizm czasów, w których przyszło im żyć.

Ważnym argumentem za traktowaniem sztuki wywodzącej się z kubizmu jako realizmu XX wieku był fakt, że twórczość taką naziści uznali za zdegenerowaną (przypomnijmy, że wcześniej Wyka wykorzystywał współpracę włoskich futurystów z faszystami jako argument w zwalczaniu sztuki awangardowej). Manifest *Pro domo sua* przede wszystkim był jednak obroną sztuki abstrakcyjnej. Kantor z Porębskim korzystali z metodologii marksistowskiej i oznajmiali, że taki rodzaj sztuki będzie bardziej odpowiedni dla klasy robotniczej oraz inteligencji nowego typu niż sztuka wywodząca się z impresjonizmu. Sztuka abstrakcyjna miała być punktem wyjściowym dla ukształtowania się nowego rodzaju sztuki, charakteryzującej się nie realizmem w potocznym rozumieniu tego słowa, lecz spotęgowanym realizmem. Nie rezygnowali zatem z autonomii sztuki, ale jednocześnie chcieli, by pozostała ona w łączności z rzeczywistością. Niektórzy badacze widzą podobieństwo tego manifestu do przedwojennej koncepcji „wielkiego realizmu” Wasyla Kandyńskiego. Lansowany przez niego realizm miał polegać na eliminacji zewnętrznych elementów estetycznych i przedstawiać przedmiot w jego prostocie.

Realizm traktowano jako wyraz emocji i wrażeń, a postimpresjonizm, kubizm czy surrealizm – jako formy sztuki realistycznej. Jednak już w 1947 roku Bolesław Bierut w czasie otwarcia radiostacji we Wrocławiu mówił o centralizacji polityki kulturalnej, co oznaczało odejście od różnorodności artystycznej w ramach propagowanego realizmu. W okresie wdrażania realizmu socjalistycznego w Polsce

wymagany realizm interpretowano jako „złoty środek” między formalizmem a naturalizmem. „Formalizm” to również pojęcie ukute na terenie Związku Radzieckiego i odnoszące się do awangardy, wpływów zachodniej sztuki i fascynacji zachodnią kulturą. Starano się go zwalczać za pomocą zasady „formy narodowej”, odwołującej się do folkloru i ludowej stylistyki. Natomiast utożsamiany z chaosem naturalizm był atakowany tak samo jak i formalizm, którego miał być jedną z odmian. Poprzez naturalizm rozumiano chłodny obiektywizm, realizm miał polegać na wyborze z rzeczywistości zjawisk typowych. Helena Krajewska w jednym ze swych artykułów stwierdzała, że typowość ma być przez sztukę przedstawiana, nie zaś odkrywana (Krajewska 1950: 84 n.). Typowość oznaczała dla niej uchwycenie w dynamicznej rzeczywistości społecznej zjawisk charakterystycznych, zdradzających rządzące nią reguły.

Jednym z efektów propagowania zasady typowości była koncepcja „realistycznej syntezy”, do której odwoływał się Armand Vetulani w recenzji wystawy rysunków Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu. Pod pojęciem tym rozumiał „mocny, zwarty ładunek treściowy” oraz „zwięzłość, jędrność i lapidarność formy” (Vetulani, 1954: 8). Niekiedy, jak w artykule Aleksandra Wojciechowskiego *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, pisano o „wielkiej, realistycznej syntezie architektury i plastyki” (Wojciechowski 1954: 77).

W Związku Radzieckim doktryna realizmu socjalistycznego obowiązywała do śmierci Stalina w roku 1953, a pierwsze zmiany nastąpiły trzy lata później, po przemówieniu Nikity Chruszczowa na XX zjeździe partii. Podobne procesy miały miejsce również w polskim życiu artystycznym. Historia poniekąd zatoczyła koło, gdyż w okresie odchodzenia od estetyki socrealizmu powrócono do powojennej dyskusji o wielości form realizmu. Pojęcie realizmu ponownie poszerzono. W 1954 roku Wiesław Rustecki, recenzując wystawę okręgową w Katowicach, zanotował, że istotę realizmu stanowi „artystyczna synteza epoki” (Rustecki 1954: 6). Juliusz Starzyński, jeden z głównych teoretyków realizmu socjalistycznego na gruncie polskim, w 1954 roku zabrał głos w sprawie „tradycji szeroko pojętej”, ponownie zezwalając polskim artystom na korzystanie z doświadczeń impresjonistów i Picassa (Starzyński 1954: 27). Ten ostatni artysta był dla niego przedstawicielem realizmu, ponieważ – mimo uży-

cia deformacji – jego sztuka charakteryzowała się autentycznością przeżyć. Debata nie koncentrowała się już wokół nazwisk artystów takich, jak Tadeusz Kantor czy Maria Jarema, lecz twórców młodszego pokolenia, wśród których wymienić można Andrzeja Strumiłłę, Tomasza Gleba, Jana Tarasina, Marka Oberländera, Jerzego Malinę czy Barbarę Jonscher. Są to uczestnicy wystawy w Arsenale w roku 1955, którą w polskiej historiografii tradycyjnie uznaje się za koniec panowania socrealizmu w polskiej sztuce. Jedną z konsekwencji tego pokazu była polemika potwierdzająca istnienie wielości realizmów, prowadzona na łamach „Przeglądu Kulturalnego”. Jerzy Ćwiertnia i Izaak Celnikier przekonywali – podobnie jak wcześniej Kantor i Porębski – że deformacja, skrót i metafora są środkami, bez których niemożliwe jest zaistnienie sztuki politycznej, ideowej, realistycznej (Celnikier 1955: 3). Duży rozgłos zdobył artykuł Jerzego Ćwiertni *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, w którym argumentował, że o realizmie dzieła decyduje kryterium treści (Ćwiertnia 1955: 8). Natomiast Wiesław Borowski i Jerzy Ludwiński argumentowali, że deformacja w sztuce XX wieku ma identyczne znaczenie jak perspektywa w okresie renesansu (Borowski i Ludwiński 1955: 4). Zdroworozsądkowym, a zarazem podsumowującym całą dyskusję głosem okazał się artykuł Paola Ricci o znamienym tytule *Młode stare malarstwo*, akcentujący opóźnienie wystawy w Arsenale w kontekście światowych rozważań o realizmie (Ricci 1955: 4).

Źródła

Blumówna Helena, *Salon Wiosenny w Warszawie*, „Twórczość” 1946, z. 7-8, s. 259.
Bogucki Janusz, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1-2, s. 3.
Borowski Wiesław i Jerzy Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 21, s. 4.
Celnikier Izaak, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 7, s. 3.
Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11, s. 8.
Dobrowolski Tadeusz, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23, s. 1-3.
Kantor Tadeusz, *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 11.
Kantor Tadeusz i Mieczysław Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 83.
Krajewska Helena, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, nr specjalny, s. 84 n.
Makowski Adam, *Realizm krytyczny*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasiak, Kraków: Universitas 2004.
Malina Jerzy, *Ogólnopolski Salon Zimowy*. Kraków,

styczeń-luty 1947, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3, s. 4. Malina Jerzy, *Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11-12, s. 13. Porębski Mieczysław, *Wystawa młodych plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11-12. Ricci Paolo, *Młode stare malarstwo*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 35, s. 4. Skoczylas Władysław, *Sztuka Sowiecka w Warszawie*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 5, s. 165-172. Sokorski Włodzimierz, *O realistyczną plastykę naszej epoki*, „Odrodzenie” 1949, nr 29, s. 2. Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7, s. 8. Witz Ignacy, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym*, „Rzeczpospolita” 1945, 20 listopad, w: Ignacy Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945-1968*, Warszawa: PIW 1972, s. 21-22. Wocjan Stanisław, *Odrodzenie przyjdzie*, broszura wydana nakładem Polskich Artystów Niezależnych, 1947. Wojciechowski Aleksander, *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5-6, s. 77. Vetulani Armand, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*, „Przegląd Artystyczny” 1954 (?), nr 11, s. 8.

Opracowania

Baranowa Anna, „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: Universitas 1997, s. 33-42. Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1970*, Kraków 2006. Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983. Juskiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: UAM 2005. Kal Elżbieta, „Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej 2010. Konstantynów Dariusz, *On the Reception of Soviet Art in Poland in the 1930s*, „Centropa” 2010, nr 1, s. 31-45. Lachowski Marcin, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2013. Wojciechowski Aleksander, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992. *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk [katalog wystawy], Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.

Karolina Zychowicz

SOCREALIZM

(DYSKUSJE TOWARZYSZĄCE OGÓLNOPOLSKIM WYSTAWOM PLASTYKI)

Polski socrealizm wzorował się na radzieckim realizmie socjalistycznym i został wprowadzony w Polsce jako program dla literatury, muzyki, teatru, filmu, sztuk plastycznych i architektury. Został narzucony odgórnie, nie miał poparcia ze strony artystów i polskiego

społeczeństwa. Okres socrealizmu, według periodyzacji zaproponowanej przez Wojciecha Włodarczyka, miał miejsce w latach 1950-1954. Badacz podzielił ten czas na następujące etapy: „przygotowawczy” (1947-1950), okres „heroiczny” (1951), okres „klasyczny” (1952) oraz „okres rozpadu” (1953, 1954) (Włodarczyk 1991: 78).

Główne wyznaczniki polskiego socrealizmu wyszły ze strony ministra kultury i sztuki, Włodzimierza Sokorskiego, oraz dyrektora Państwowego Instytutu Sztuki, Juliusza Starzyńskiego. Ważnymi wydarzeniami dla ukształtowania się tej tendencji były: konferencja nieborowska (12-13 lutego 1949), z referatem Starzyńskiego i wypowiedziami Sokorskiego, zjazd katowicki, z referatem Juliusza Krajewskiego, oraz konferencja w Jadwisinie, z wykładem Sokorskiego *Sztuka w walce o socjalizm* i wystąpieniem Starzyńskiego *Realizm mieszczański a realizm socjalistyczny*. Wyznaczniki programu realizmu socjalistycznego można odnaleźć w tekstach *Kryteria realizmu socjalistycznego* (W. Sokorski, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1-2, s. 6-7) czy *Plastyka w walce o nową treść* (J. Starzyński, „Nowa Kultura” 1950, nr 5, s. 5-9).

W sztukach plastycznych postulowano prymat treści nad formą, pokazywanie prawdy typowej i obiektywnej – według zasady typowości, krytykowano naturalizm. Zalecano „socjalistyczną treść i narodową formę”, przywoływano tradycję XIX-wiecznego realizmu.

W latach 1950-1954 odbyły się – mające stanowić realizację programu socrealizmu – następujące Ogólnopolskie Wystawy Plastyki: I OWP, Muzeum Narodowe w Warszawie, otwarta 20 marca 1950 roku; II OWP, Zachęta, grudzień 1951-luty 1952; III OWP, Zachęta, grudzień 1952-luty 1953; IV OWP, Zachęta, czerwiec 1954-październik 1954.

Podczas I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki próbowano wprowadzić w życie hasła nowej sztuki. Nagrodzono artystów najbardziej zaangażowanych w realizację partyjnej polityki: Wojciecha Weissa, Helenę i Juliusza Krajewskich, Włodzimierza Zakrzewskiego. Jednak już na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki zaczęto walczyć ze złym poziomem artystycznym prezentowanych prac. Rozwodziło się również nad brakiem zaangażowania ze strony artystów, którzy uciekali przed propagandowymi tematami, uprawiali malarstwo historyczne i pejzażowe. Na tej wystawie nie przyznano pierwszej

nagrody, inne dano czołowym kolorystom, by zachęcić ich do włączenia się do programu budowy nowej sztuki.

Na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki ponownie nagrodzono kolorystów, których starano się nakłonić do zaangażowania się po stronie realizmu socjalistycznego. W prasie zazwyczaj krytykowano niedociągnięcia malarskie oraz podawano receptury udanej sztuki. Włodzimierz Sokorski w artykule *Próba oceny i nowe zadania (Na marginesie wydarzeń w plastyce w roku 1952)* wypowiadał się na temat tej wystawy w tonie pełnym wątpliwości: „Czy jednak mówiąc w tak bolesny sposób o błędach i niedociągnięciach ostatniego roku nie można wskazać na zjawiska pozytywne zwłaszcza, gdy jak to powiedzieliśmy na początku – sam kierunek rozwojowy został w zasadzie przez naradę w Radzie Państwa wytknięty słusznie? Niewątpliwie tak. Niewątpliwie można i należy wskazać na zjawiska pozytywne” (Sokorski 1953). Sokorski wspominał również o błędnym rozumieniu wyznaczników realizmu socjalistycznego, naturalizmie, schematyzmie, braku wykończenia obrazu, ucieczki od tematyki politycznej i kompozycji wielofiguralnych. Stanisław Teisseyre ubolewał nad „schematycznym stosowaniem kryteriów” i zubożeniem twórczości (Teisseyre 1952), Mieczysław Porębski ganił podawane przez czynniki państwowe gotowe recepty na obraz (Porębski 1953).

IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, która miała miejsce już po śmierci Stalina, towarzyszyła krytyka wprowadzanego programu realizmu socjalistycznego. Po raz kolejny nagrody otrzymali kolorzyści, ale również artyści młodego pokolenia. W krytyce artystycznej da się zauważyć bardziej swobodny ton wypowiedzi. Jako przykład bardzo surowej krytyki należy przywołać artykuł Andrzeja Jakimowicza *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, w którym mówił o „utworach deklaracyjnych, nie przekonywających, nie przysparzających nam wiedzy ani o świecie, ani o ich twórcy i jego przeżyciach” (Jakimowicz 1954). Jednocześnie głosił zwyczajstwo socrealizmu we wnoszącym nowe wartości i świeże spojrzenie malarstwie Andrzeja Strumiłły i Izaaka Celnikiera. Marcin Czerwiński w tekście *Sprawa tematu (po IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki)* pisał o twórczości powstającej na „zamówienie Związku Plastyków czy Ministerstwa” oraz stwierdzał, że „na wystawie powierzchowna kombinatoryka

ma przewagę ilościową nad przyjaźnią dla ludzi i rzeczy z naszego wspólnego otoczenia” (Czerwiński 1954).

Pozytywne aspekty IV OWP dostrzegali Mieczysław Porębski: „konsekwentne, uparte sięganie do wielkiej tematyki naszych czasów, nie tak jednak, jak to było dotychczas – przez zamówieniowy przypadek, rocznicową okazję, biurokratyczną recepturę – ale przez swoje własne, osobiste przeżycie i zrozumienie hierarchii dziejących się spraw i problemów, przez własną, na własny rachunek i odpowiedzialność podejmowaną decyzję wyboru” (Porębski 1954: 47). Na IV OWP wciąż dominowała jednak twórczość propagandowa, co Alfred Ligocki komentował następująco: „Spotykamy ciągle obrazy, w których forma odstaje od treści jak fornir od drzewa w spaczo-nym meblu i w których treść ideologiczna sugerowana przez temat i anegdotę ma niewiele więcej wspólnego z ich właściwościami plastycznymi, niżby miała z wyglądem czcionek, którymi wydrukowano by jej słowny opis. Spotykamy wciąż naturalistyczne kopiowanie wyglądo-w, schematyzm i ilustracyjność” (Ligocki 1954, s. ...). Jednak i on wskazywał nowe tendencje mogące być ratunkiem dla polskiej sztuki.

IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki była ostatnim ważnym wydarzeniem okresu polskiego socrealizmu. Kolejna ekspozycja, zorganizowana w warszawskim Arsenale pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w 1955 roku, zwiastowała już odejście od programu realizmu socjalistycznego w polskiej sztuce (→ **Arsenał**).

Źródła

Czerwiński Marcin, *Sprawa tematu (po IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki)*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4, s. 72-75. Gierasimow Aleksander, *Sztuki plastyczne demokratycznej Polski*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5-6, s. 23-24. Jakimowicz Andrzej, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4, s. 11-16. Krajewski Juliusz, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5-6, s. 18-21. Ligocki Alfred, *Przełom czy rekonwalescencja*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5-6, s. 123-126. Porębski Mieczysław, *Rosnące horyzonty (po IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki)*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5-6, s. 45. Porębski Mieczysław, *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 1, s. 20-27. Redakcja „Przeglądu Artystycznego”, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki 1950*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3-4, s. 11-26. Redakcja „Przeglądu Artystycznego”, *V Walny Zjazd Z.P.A.P.*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 61-73. Sokorski Włodzimierz, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki i jej konsekwencje*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5-6, s. 13-37. Sokorski Włodzimierz, *Próba oceny i nowe zadania (na marginesie wydarzeń w plastyce w roku 1952)*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 1, s. 9-15.

Sokorski Włodzimierz, *Zadania współczesnej plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 8-9. Starzyński Juliusz, *Nowe treści i stare formy*, [Fragment referatu wygłoszonego w dniu 15. I. 1952 r. na V Walnym Zjeździe Delegatów Z.P.A.P.], „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 11. Starzyński Juliusz, *Problemy współczesnego malarstwa w świetle II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1952, nr 9, s. 197-234. Teisseyre Stanisław, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą. Referat na Plenum Zarządu Głównego Z.P.A.P.*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 5-6, s. 5-13.

Opracowania

Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 1-3, wybór i oprac. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski, Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 2016. Kal Elżbieta, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”: polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej 2010. Studzińska Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014. Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1991.

Karolina Zychowicz

STYLIZACJA (FORMIŚCI, GRUPA RYTM)

Joanna Pollakówna stylizację definiuje następująco: „powierzchnowy zapis wizualności dokonany sposobami odwołującymi się do określonego wzoru bądź zaczerpniętymi z wybranej dawności” (Pollakówna 1982: 60). Polemizująca z nią Katarzyna Nowakowska-Sito twierdzi: „duch stylizacji (nawiązującej do innych epok czy kręgów kulturowych) w zasadzie głęboko przepaja niemal całą twórczość między wojnami” (*Stowarzyszenie* 2001: 71). Literaturoznawcy uważają natomiast, że stylizacja to „celowe wprowadzenie do wypowiedzi realizującej określony styl pewnych istotnych właściwości stylu innego, będącego wzorem stylizacyjnym, traktowanego jako obcy sytuacji nadawcy wypowiedzi” (*Słownik* 1988: 495). Stylizacja to przeniesienie do dzieła stworzonego w danym stylu obcych właściwości, jest rodzajem dialogu z tradycją. Poprzez ludową stylizację formiści czy członkowie grupy Rytm łatwiej mogli oswoić nowoczesne formy. Stylizacja, nie łącząc się z programami artystycznymi, wyrażonymi raczej kategoriami formy, wyrazu, rytmu i stylu, stała się terminem obecnym w dyskursie historii sztuki, inicjowanym przez

dyskusje z obszaru krytyki artystycznej, nadając pojęciu charakter wartościujący.

Formiści (wcześniej znani jako Ekspresjoniści Polscy) działali w latach 1917-1922 i głosili hasło nadrzędności formy nad treścią oraz czerpali – poza sztuką ludową – z kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu. Z ruchem tym związani byli tacy artyści, jak Leon Chwistek, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski, Jacek Mierzejewski, Jan Hrynkowski, Konrad Winkler, August Zamoyski, Tytus Niesiołowski, Mieczysław Szczuka, Romuald Kamil Witkowski, Leon Dołżycki, Henryk Gotlib, Ludwik Lille, August Zamoyski, Szymon Syrkus. Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm (1922-1932) było to związane z Warszawą ugrupowanie promujące – inaczej niż formiści – nowoczesność pozbawioną radykalizmu awangardy. W stowarzyszeniu tym działali następujący artyści: Waław Borowski, Leopold Gottlieb, Felicjan Kowarski, Henryk Kuna, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Skoczylas, Zofia Stryjeńska, Jan Szczepkowski, Edward Wittig, Eugeniusz Zak.

Formiści w czasie swojej pierwszej wystawy pokazali podhalańskie obrazki na szkłe. Tytus Czyżewski i Władysław Roguski tworzyli „ludowe” Madonny, występował tam powtarzający się motyw rozchodzących się promieniście linii (*Stowarzyszenie* 2001: 71). Formiści chcieli znaleźć w sztuce ludowej wzory formalne, rodzaj upraszczania, geometryzowania bryły i umowności przestrzennej. Natomiast ich następcy – jak twierdzi być może niesprawiedliwie Joanna Pollakówna „(zwłaszcza członkowie powstałego w 1920 roku ugrupowania Rytm) poprzestawali na powierzchownym naśladowaniu dekoracyjnego sposobu porządkowania ludowej kompozycji” (Pollakówna 1982: 61).

Tendencja do identyfikacji formistów jako twórców stylu narodowego stała się szczególnym elementem obrony przed krytyką nowoczesnych poszukiwań artystycznych w okresie odzyskiwania niepodległości: „[...] formizm polski wyrosły na rodzimej glebie i kontrolowany przez wyłącznie polskie prymitywy staje się zagadnieniem sztuki narodowej. Dlatego właśnie po raz pierwszy w dziejach myśli artystycznej w Polsce zjawia się kierunek, który okazuje chęci do wyodrębnienia się w samodzielny styl polski” (Bunikiewicz 1920: 6-7).

Formizm kojarzono z zerwaniem z przeszłością, Rytm – z umiarkowaną nowoczesnością. Istniały jednak powiązania między obu ugrupowaniami. W wystawach formistów brali udział członkowie Rytmu: Maurycy Gottlieb, Wacław Husarski, Roman Kramsztyk, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Skoczylas, Eugeniusz Zak. Po rozwiązaniu grupy formistów część artystów przeszła do Rytmu: Tymon Niesiołowski, Władysław Roguski, Szczęsny Rutkowski, Wacław Wąsowicz, Romuald Kamil Witkowski, Jerzy Zaruba.

Oba ugrupowania szukały powiązania nowoczesnych rozwiązań formalnych z ludową stylizacją. Formistyczne malarstwo opierało się na kubizacji kształtów i prymitywizującej stylizacji. Artyści z kręgu Rytmu uprawiali malarstwo w podobnym duchu, pozbawione jednak deformacji o silniejszej ekspresji. Związani byli również z kręgami wywodzącymi się z Warsztatów Krakowskich, co zaowocowało międzynarodowym sukcesem na paryskiej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku (*Stowarzyszenie* 2001: 26-27).

Styl Rytmu upowszechnił się ok. 1925 roku. Charakteryzowała go geometryzująca stylizacja, kładąca nacisk na budowę dzieła, dekoracyjne połączenie wszystkich elementów kompozycji w jedną całość opierającą się na rytmach form i ich kontrastach (*Stowarzyszenie* 2001: 55-56). Mieczysław Treter tak charakteryzował malarstwo członków Rytmu: „Główne ich wysiłki zmierzają do zamknięcia kompozycji w ramach stałej i ściśle określonej formy, do uwydatnienia rytmiki linii i barw. Z natury rzeczy tedy wypływa, że operują głównie linią, konturem, że dążą do jednoplanowości w obrazie, że nacisk kładą na walory rysunkowe raczej niż czysto malarskie, że posługują się w miarę potrzeby zarówno stylizacją, jak i częściową deformacją kształtów naturalnych, byleby osiągnąć szlachetny wyraz, czysto linearnej, skończonej w sobie całości” (Treter 1924: 4).

Działalność ugrupowania Rytm należy wiązać z rozwijającą się po I wojnie światowej tendencją (→) „**powrotu do porządku**” (znużenie awangardą, synteza nowoczesności i tradycji). Rytmieści nie mieli określonego programu, jednak w ich pracach uwidaczniało się odejście od naśladownictwa natury, dążenie do wartości dekoracyjnych i wypracowania stylu. Rytm krytykowano za poddawanie się obcym wpływom, w szczególności francuskim, co miało świadczyć o kosmopolitycznym charakterze formacji (*Stowarzyszenie* 2001: 18).

Sztuka ugrupowania była odwróceniem się od sztuki impresyjnej i emocjonalnej, dążącej do psychologicznego wyrazu sztuki starej generacji, której genezy należałoby szukać w monachijskiej akademii. Członkowie stowarzyszenia preferowali twórczość opanowaną, intelektualną, konstrukcyjną, odwołującą się do nowego klasycyzmu opartego na doświadczeniach kubizmu (*Stowarzyszenie* 2001: 28).

Stylizacja była wynikiem nie tylko przeciwstawienia się impresjonizmowi, lecz również zwrócenia się ku sztuce dawnej, antyku i średniowiecza, włoskiego i francuskiego renesansu oraz egzotycznej – khmerskiej, indyjskiej, Chaldejskiej, egipskiej (*Stowarzyszenie* 2001: 21). Warto dodać, że wielu Rytmowców sporo czasu spędziło w paryskich muzeach, żmudnie studiując tamtejsze wzory.

Artystów Rytmu często krytykowano za stosowaną przez nich stylizację. Ich obrony podjął się Mieczysław Treter, który twierdził, że „Wszelka sztuka [...] polega na stylizacji form. W przeciwnym razie, gdy stylizacji tej nie ma, może być mowa jedynie o mniej lub więcej nieudolnym a niewolniczym naśladownictwie” (Treter 1922). Główny monografista Rytmu, Henryk Anders, podsumowuje: „[...] rytmici nie mogli rozwinąć pierwotnych założeń programowych, nie zdołali wypracować teorii i wkrótce zagubili koncepcję stylu. Zaczęli – każdy na własną rękę – szukać indywidualnych rozwiązań i w rezultacie musieli się rozejść” (Anders 1972: 9).

W dyskusjach prowadzonych zaraz po wojnie stylizacja została powiązana z kategorią formalizmu wśród ścierających się koncepcji nowoczesności i realizmu (→ **Realizm, Formalizm**). W referacie *Sztuka nowoczesna w Polsce*, wygłoszonym podczas otwarcia I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948), Mieczysław Porębski przywołał tradycję sztuki międzywojennej i opisał jej rozwój za pomocą dychotomicznych pojęć: stylizacja i konwencja *versus* krytyczna analiza przedmiotu i rzeczywistości. W budowanej przez Porębskiego chronologii twórczość kolejnych grup artystycznych w sztuce polskiej, od formizmu po grupę Rytm, jawiła się jako powierzchowna recepcja kubizmu, posługująca się dekoracyjnymi efektami albo łatwo przyswajaną, klasycyzującą konwencją. „Stylu na większą skalę formiści stworzyć nie zdążyli – pisał Porębski – Niektóre ich założenia przejęła grupa «Rytm», która zorganizowała się w 1922 roku. Wszystkim im udało się to, co nie udało się formistom: spływając ich zdobycze

w kierunku łatwej dekoracyjności i stylizacji, zdobyli sobie trwałą popularność wśród publiczności, której snobizm mile lechtała opinia «nowoczesności», a sentyment zaspokajały «swojskość» i «ludowość» jednych, «sielankowo-romantyczny liryzm» innych, «klasycyzm» i «monumentalność» jeszcze innych”.

Źródła

Bunikiewicz Witold, *Formizm zagadnieniem sztuki narodowej*, „Świat” 1920, nr 23, s. 6-7. Porębski Mieczysław, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: Marek Świca i Józef Chrobak (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Kraków: Fundacja Nowosielskich 1998, s. 101-106. Treter Mieczysław, *Estetyka Rytmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 20, s. 4. Treter Mieczysław, *Rytm (z powodu I-ej wystawy Rytmu w Zachęcie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, 1 plr., nr 14. Treter Mieczysław, *Wacław Borowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 12. Wallis Mieczysław, *Wystawa Stowarzyszenia „Rytm”*, „Robotnik” 1922, nr 50. Winkler Konrad, *Salon Wiosenny Rytmu w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Polska Zbrojna” 31 V 1932. Woźnicki Stanisław, *Od malowniczości do linearyzmu („Sztuka” i „Rytm”)*, „Południe” 1924, z. 1. Zahorska Stefania, *Czwarta wystawa Rytmu*, „Przegląd Warszawski” 1924, t. 3. Żyznowski Jan, „Rytm”. *Wystawa obrazów i rzeźb przeniesiona z TZSP do Salonu Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, 1 plr., nr 22.

Opracowania

Anders Henryk, *Rytm. W Poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa: Arkady 1972. Geron Małgorzata, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2015. Pollakówna Joanna, *Formiści*, Wrocław: Ossolineum 1972. Pollakówna Joanna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa: Auriga. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982. *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Ossolineum 1988. *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*, red. Katarzyna Nowakowska-Sito [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001.

Karolina Zychowicz

SZTUKA POJĘCIOWA

Tytuł wystawy zorganizowanej przez Jerzego Ludwińskiego w Galerii Pod Moną Lisą w 1970 roku. Zarazem termin, zaczerpnięty z eseju Henry Flynta (*Concept Art* 1961), charakteryzował szczególne natężenie konceptualizmu w środowisku wrocławskim. Wystawa gromadziła dokumentacje, projekty, teksty teoretyczne m.in. Jana Chwałczyka, Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Lachowicza, Antoniego Dzieduszyckiego, Wandy Gołkowskiej, Zbigniewa Dłubaka,

Stanisława Drózdza czy Jerzego Ludwińskiego. Teksty zreprodukowane w formacie A3 lub A4 były umieszczone w szarych kopertach, co przypominało katalogowe ekspozycje Setha Siegelauba. Wystawa, obok pleneru w Osiekach w 1970 roku – była ważną manifestacją konceptualizmu w Polsce, problematyzując status ekspozycji poprzez redukcję dzieła do tekstowego komunikatu (→ **Dokumentacja**).

Temat „Sztuki pojęciowej” stał się częścią refleksji rozwijanej przez teoretyków związanych z Galerią Pod Mona Lisą, oryginalnie interpretujących znaczenia konceptualizmu. Diagnozy i prognozy opisujące przemiany we współczesnej kulturze Ludwiński opisał w artykule *Sztuka w epoce postartystycznej* (Ludwiński 1971: 51-56). Rozwinięcie postulatów Ludwińskiego, poszerzonych o analizę zjawisk z najnowszej sztuki polskiej, stanowił tekst Dzieduszyckiego *Sztuka w procesie samozniszczenia* (Dzieduszycki 1971: 39-52). Artykuł *Sztuka w epoce postartystycznej* pokazywał dwie przenikające się orientacje w sztuce lat 60. Pierwsza, określana przez Ludwińskiego jako „destruktywna”, obejmowała różnego typu działania: happening, event, sztukę efemeryczną. Druga, nazwana „konstruktywną”, wskazywała na różnego rodzaju poszukiwania wizualne: environment, multiple, minimal art. Obydwa te nurty dążyły do rozkładu pojęcia dzieła sztuki, „oscylując na pograniczu zrobienia niczego”. Konsekwencją tych procesów, jak pokazywał Ludwiński, były próby przekraczania przez artystów dotychczasowych ram instytucjonalnych: „Sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę”. „Sztuka niemożliwa”, systematycznie eliminując przedmiot artystyczny i podważając sens posługiwania się pojęciami „kierunek” i „tendencja” w odniesieniu do przeobrażeń języka artystycznego, zdaniem krytyka stawia pod znakiem zapytania granice między sztuką a rzeczywistością. Ludwiński akceptował więc model sztuki znoszącej wszelkie ograniczenia, przekraczającej przedmiot i instytucje wyznaczające jej dotychczasowy układ odniesienia. Zadaniem krytyków było zatem według niego pokazanie tych procesów, które unieważniają pozycję sztuki jako „osobnej enklawy rzeczywistości”, bo – jak wypowiadał się w innym miejscu – „jeżeli sztuka zmierza

STUDIO 46 PIERGIORGIO FIRINU
Via Maria Vittoria 46 - Torino /Italy/



NATALIA

opere recenti/new works
martedì 24 novembre 1975
Tuesday 24 November 1975

Plakat wystawy *Natalia*. *Opere recenti*, 1975, Studio 46 Piergiorgio Firinu, Turyn

ku samozniszczeniu, naszym zadaniem jest ten proces przyśpieszyć” (cyt. za: Dzieduszycki 1971).

Opis współczesnej sytuacji artystycznej (sztuki postprzedmiotowej, niemożliwej, pojęciowej) wiązał się z zanikiem stylistycznych kwalifikacji, a także osobnych nurtów artystycznych, a zarazem z koncepcją współwystępowania rozproszonych i odrębnych postaw artystycznych, manifestujących się poprzez działania cechujące się kruchością, efemerycznością, procesualnością i tymczasowością. Rezygnując z definicji sztuki, Ludwiński posługiwał się pojęciami „faktu artystycznego” „czy „elementu procesu”. Takie sformułowania prowadziły także do zacierania granic między praktyką artysty, krytyka i publiczności, oferując model swobodnego przenikania się sfery artystycznej i rzeczywistości. Ludwiński, opisując etap totalny i etap zerowy sztuki, prognozował, że relacja między rzeczywistością a sztuką może ulec zmianie. Istotą tej fazy miało być odświeżenie komunikacji międzyludzkiej, współodczuwanie – empatia miała prowadzić do społecznej współpracy. Kolejne etapy dematerializacji sztuki, redukując jej autonomię, jednocześnie stanowiły model życia społecznego. Sztuka miała się stać działalnością tożsamą z życiem. Dla opisanego nowych egalitarnych relacji społecznych, opartych na indywidualnych postawach, Ludwiński posługiwał się metaforą telepatii.

Teksty i wypowiedzi Ludwińskiego opisywały radykalne możliwości sztuki konceptualnej, redefiniując zarazem pozycję samego krytyka inicjującego przemianę w sztuce. Określały skrajny odłam postaw artystycznych sprzyjających dematerializacji sztuki. Stawały się także impulsem dla antropologicznie zorientowanej „sztuki kontekstualnej” drugiej połowy lat 70.

Źródła

Dzieduszycki Antoni, *Sztuka w procesie samozniszczenia*, „Odra” 1971, nr 2, s. 39-52. Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4. Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, Poznań: ASP, Wrocław: BWA 2011. Ludwiński Jerzy, *Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, Kraków: Otwarta Pracownia 2009.

Opracowania

Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce, [katalog wystawy], Galeria Stara BWA w Lublinie, kwiecień–maj 2002. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2008. *Dzikie pola: historia*

awangardowego Wrocławia. Przewodnik, red. Dorota Monkiewicz, [katalog wystawy], Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne, Warszawa, Wrocław 2015. Kępińska Alicja, *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa: Auriga. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981. Nader Luiza, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2009. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu. 1965-1975* [katalog wystawy], red. Paweł Polit, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000. Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski 2009.

Marcin Lachowski

SZTUKA UŻYTKOWA

Termin „sztuka użytkowa” upowszechnił się po 1945 roku. Wyparł on charakterystyczny dla dwudziestolecia międzywojennego termin „sztuki stosowane” i objął zasięgiem szerszy zakres wytwórczości plastycznej niż rzemiosło artystyczne (zarezerwowane dla działalności rękodzielniczej). Dotyczył zaś różnych dziedzin sztuk plastycznych zespolonych z rozwojem przemysłu: wzornictwa przemysłowego, projektowania graficznego, a także niektórych aspektów architektury, związanych zwłaszcza z projektowaniem wnętrz i wystawiennictwem. Rozpowszechniony już we wczesnym okresie PRL-u podział na sztuki „czyste” i „użytkowe”, forsowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki od 1946 roku (Zakrzewska 1992: 383), znalazł odzwierciedlenie w przeprowadzonej ostatecznie w latach 1957-1959 reorganizacji uczelni wyższych: Akademii (krakowska i warszawska) miały kształcić w zakresie sztuk czystych, do których zaliczano malarstwo, rzeźbę i grafikę warsztatową, a także konserwację, scenografię i tkaninę, zaś Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych – w „zakresie poszczególnych działów użytkowych” (Rottenberg 1992: 199). W tym okresie utworzono też specjalistyczne czasopismo poświęcone sztuce użytkowej – „Projekt”, które było zasadniczą trybuną działalności krytyki związanej z tą dziedziną sztuk plastycznych.

Pierwsze artykuły po wojnie na temat plastyki użytkowej i projektowania przemysłowego na łamach czasopism kulturalno-artystycznych miały charakter okazjonalny. Wśród tematów poruszanych wówczas przez krytykę znalazły się: stosunkowo ogólnie zarysowana

problematyka współpracy artystów z przemysłem (m.in. przy okazji Wystawy Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 roku i I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku), zagadnienia grafiki projektowej oraz kwestie inspiracji sztuką ludową w obszarze twórczości użytkowej. W okresie realizmu socjalistycznego krytyka rozwijana wokół wzornictwa przemysłowego miała charakter postulatywny i towarzyszyła głównie kształtowaniu struktur organizacyjnych instytucji podejmujących działalność w tym zakresie w Polsce, przede wszystkim Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego. W tym okresie o sztuce użytkowej pisał dość systematycznie Aleksander Wojciechowski, m.in. w 1952 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego” w artykułach *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945-1951* oraz *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*. W 1954 roku tenże autor pisał o współpracy artystów z przemysłem. W 1956 roku, także na łamach „Przeglądu Artystycznego”, Wojciechowski opublikował artykuły dotyczące tkaniny artystycznej, ceramiki oraz związków sztuki, techniki i architektury. W 1953 roku „Przegląd Artystyczny” omawiał też szeroko I Ogólnopolską Wystawę Plakatu. Na ten temat, oprócz Wojciechowskiego, pisali też Janusz Bogucki i Józef Mroszczak.

Powołanie czasopisma „Projekt” w 1956 roku pobudziło systematyczną refleksję krytyczną na temat sztuki użytkowej. Zbiegła się ona z intensywnym upowszechnieniem nowoczesnych form plastycznych we wzornictwie, w projektowaniu graficznym i w architekturze na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Krytyka starała się wówczas na bieżąco komentować przemiany w samym wzornictwie (które osiągnęło wysoki i doceniany za granicą poziom), poszukiwała punktów odniesienia w światowych tendencjach w projektowaniu oraz skupiała uwagę na poszczególnych odmianach projektowania w szerokim i różnorodnym nurcie wytwórczości użytkowej. W pierwszym numerze czasopisma (ukazał się w lipcu 1956 r. jako numer potrójny) wskazano problemy, którymi zamierzano się zajmować, a więc: architektura i wzornictwo (w artykule redaktora naczelnego, Jerzego Hryniewieckiego), projektowanie plastyczne w skali przemysłowej (Wanda Telakowska), wystawiennictwo przemysłowe (artykuły Hryniewieckiego, Jerzego Sołtana, Jerzego Gadziemskiego). W odnie-

sieniu do zakończonego Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży i Studentów określono problematykę projektowania oprawy plastycznej imprez, operowania „wielką formą”, generowania poprzez projekt (barwę, kompozycję, kształt, przestrzeń) określonych doznań wizualnych.

W latach 1956-1961 skupiano uwagę na prezentacji najwybitniejszych realizacji architektonicznych i projektowych, a także przedstawiano sylwetki architektów i projektantów (np. kilkakrotnie Macieja Nowickiego), wyodrębniano szkoły architektoniczne i ich cechy stylistyczne (japońska, skandynawska i inne), omawiano modernistyczne zespoły urbanistyczne oraz prezentowano prototypowe projekty niewykorzystane w produkcji masowej, a odnoszące sukcesy na wystawach międzynarodowych architektury i projektowania. Relacjonowano udział polskich projektantów i architektów w wystawach sztuki użytkowej za granicą, a także krajowe imprezy tego typu. Ponadto zajmowano się poszukiwaniami nowatorskimi i eksperymentalnymi. Formy strukturalne i organiczne w architekturze i projektowaniu analizował wielokrotnie Duszan Poniż (1957-1959). Formę otwartą Oskara Hansena omawiał Stanisław Stopczyk (1962), a kilka lat później na temat jego Linearnego Systemu Ciągłego zorganizowano dyskusję redakcyjną z udziałem autora oraz Mieczysława Porębskiego, Mieczysława Wallisa i Marka Holzmana (1968).

O wzornictwie przemysłowym, meblarstwie, tkaninie i ceramice regularnie pisała Irena Huml, a o grafice użytkowej – Szymon Bojko. Poświęcano uwagę estetyce druków użytkowych (opakowania, etykiety itp.). Liczne artykuły dotyczyły też szkolnictwa artystycznego w zakresie projektowania. „Projekt” odegrał znaczącą rolę w procesie popularyzacji polskiej szkoły plakatu. Czasopismo współpracowało z grafikami, reprodukowało plakaty, współorganizowało wystawy i konkursy, w tym najważniejszą tego typu imprezę, która osiągnęła rangę światową – Międzynarodowe Biennale Plakatu, przygotowywane regularnie od 1966 roku w Warszawie. Osobne miejsce miały zagadnienia scenografii (artykuły Zenobiusza Strzeleckiego). Szeroko omawiano problematykę wystawiennictwa (m.in. artykuły Zamecznika, Bogusza i Osęki z 1964 roku).

W latach 60. pojawiły się też nowe tematy. Od strony teoretycznej interesowano się semiotyką (Porębski). Urszula Czartoryska

piśla o fotografice, drukowano omówienia wystaw sztuki eksperymentalnej (np. „Wystawy popularnej” Tadeusza Kantora), Ryszard Stanisławski pisał o Biennale w Wenecji. Omawiano też liczne w owym czasie plenery i sympozja związane ze współpracą plastyki i przemysłu (m.in. prowadzono dyskusję wokół Biennale Form Przestrzennych w Elblągu), a także odnotowywano najważniejsze imprezy poświęcone sztuce projektowania na świecie.

Grafikę omawiano dwukierunkowo (użytkowa i warsztatowa). Systematycznie odnoszono się do zagadnień druku funkcjonalnego, typografii, ilustracji książkowej (artykuły Andrzeja Olszewskiego, Jerzego Olkiewicza, Danuty Wróblewskiej). Wróblewska pisała o grafice warsztatowej. Jej przemiany były obserwowane na bieżąco. Pojawiały się też sprawozdania z imprez i przeglądów graficznych (Wróblewska, Witz, Bogucki). Wiele miejsca poświęcano też poszczególnym grafikom, w tym wielu młodym.

W latach 70. i 80. czasopismo prezentowało szeroką perspektywę obserwacji sztuki użytkowej i architektury. Żywo reagowano na nowatorskie techniki i eksperymentalne poszukiwania młodego pokolenia projektantów i grafików, akcentowano dążenia niekonwencjonalne. Prezentowano najciekawsze projekty i realizacje architektoniczne. Czasopismo istniało do 1989 roku.

Od 2001 roku na rynek wydawniczy wszedł kwartalnik „2+3D”, w całości poświęcony problematyce grafiki projektowej i wzornictwa przemysłowego. Redagowane przez Czesławę Frejlich, autorkę cenionych opracowań dotyczących historii polskiego designu, czasopismo wyrobiło sobie markę najważniejszej trybuny krytyki związanej z tymi dziedzinami twórczości plastycznej. W czasopiśmie wydzielono dwa zasadnicze bloki tematyczne. Pierwsza część kwartalnika została poświęcona specjalistycznym tematom związanym z grafiką projektową (m.in. plakat, typografia, opakowania, systemy identyfikacji wizualnej, grafika w reklamie). W drugiej części czasopisma skupiano uwagę na zagadnieniach wzornictwa przemysłowego (np. projektowanie i produkcja przedmiotów codziennego użytku, projektowanie w przestrzeni publicznej i w zakładach pracy, design wspierający osoby niepełnosprawne i starsze). Regularnie też prezentowano historię projektowania, sylwetki twórców, portfolio znanych i początkujących projektantów oraz omawiano specjali-

styczne wystawy i konkursy. Osobne miejsce w czasopiśmie zajęły zagadnienia interdyscyplinarne, akcentujące związki współczesnego designu z psychologią, socjologią, prawem czy filozofią.

Opracowania

Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1978. *Magazyn „Projekt” 1956-1989. Wybrane artykuły o architekturze*, <https://magazynprojekt.wordpress.com> [dostęp: 12.12.2016 r.]. *Portal internetowy magazynu „2+3D”*, <http://www.2plus3d.pl> [dostęp: 16.12.2016 r.]. Rottenberg Anda, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Kraków–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992, s. 181-253. Rottenberg Anda, „Projekt”, w: *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Kraków–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992, s. 437-443. Zakrzewska Krystyna, „Przegląd Artystyczny”, w: *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Kraków–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992, s. 382-392.

Piotr Majewski

TASZYZM

Termin „taszyzm” (fr. *tache* – plama) przeszczepiony został do słownika polskiej krytyki artystycznej z języka krytyki francuskiej, w którym pierwotnie stosowany był w odniesieniu do jednego ze środowisk malarzy aktywnych w Paryżu, dążących na początku lat 50. XX wieku do syntezy abstrakcji o charakterze niegeometrycznym i surrealizmu. Pojawienie się frakcji taszystów było wynikiem złożonych i wielowątkowych dyskusji wokół abstrakcji lirycznej, rozwijanej w kręgu tzw. drugiej École de Paris, której piewcą na gruncie krytyki był m.in. Charles Estienne, pierwszy apologeta taszyzmu (L’Aventure 2011). Z czasem termin ten spopularyzował się w obiegu międzynarodowym i wszedł do powszechnego użycia w krytyce i historii sztuki. W Polsce hasło taszyzmu okazało się jednym z pierwszych azymutów dla krajowych artystów po latach niepodzielnej obecności w oficjalnym życiu artystycznym realizmu socjalistycznego.

Estienne był niezwykle aktywnym uczestnikiem dyskusji wokół dążeń aktualnego malarstwa paryskiego. Szczególnie mocno wspierał wybranych malarzy abstrakcji lirycznej, takich jak: Jean Bazaine, Alfred Manessier, Jean Le Moal, Maurice Esteve, Marie Raymond,

Nicolas de Staël, Serge Poliakoff, Tal-Coat. Jednocześnie odcinał się od innych nurtów malarskich sceny paryskiej, zarówno figuratywnych, jak też abstrakcyjnych. Dystansował się zarówno od realizmu socjalistycznego, spod znaku André Fougerona i Borisa Taslitsky'ego, jak też z rezerwą traktował malarzy szukających syntezy abstrakcji i figuracji (Édouarda Pignona uznawał za epigona Picassa), był oponentem malarstwa gestu Georgesa Mathieu i Pierre'a Soulages'a, nie przekonywała go też koncepcja sztuki *informel*, którą reprezentował Jean Fautrier, Wols czy Camille Bryen. Najostrzej jednak Estienne rozprawiał się z nurtem chłodnej abstrakcji geometrycznej, który postrzegał jako zakademizowany, pozbawiony świeżości i witalności.

W opozycji do krytykowanych tendencji, a zwłaszcza abstrakcji geometrycznej, Estienne skupił niektórych malarzy abstrakcji lirycznej początkowo wokół zorganizowanego w 1952 i 1953 roku Salonu Październikowego (Salon d'Octobre), a następnie wokół galerii À l'Étoile scellée. Wśród głównych przedstawicieli tego nietrwałego Salonu znaleźli się tacy malarze, jak: Mehmed Devrim Nejad, René Duvillier, Jean Messagier, Marcelle Loubchansky, Jean Degottex i inni. Ponadto Estienne podjął współpracę z André Bretonem na rzecz ideowego i teoretycznego uzasadnienia syntezy abstrakcji i surrealizmu.

Paradoksalnie sama nazwa nowego kierunku miała najpierw zabarwienie pejoratywne i była ironiczną etykietką wycelowaną w samego Estienne'a. W opublikowanym w 1953 roku na łamach „Art d'aujourd'hui” tekście *Kramarz akademii taszystowskiej* („Le bonimenteur l'Academie tachiste”) Pierre Guéguen nakreślił satyryczny portret zbiorowy Estienne'a i popieranych przez niego artystów. Wkrótce na łamach „Combat-Art” ukazał się tekst Estienne'a *Rewolucja: taszyzm* („Une revolution: tachisme”), który okazał się manifestem nowego kierunku malarskiego – taszyzmu. Ostatecznie więc nazwa, pierwotnie wymyślona przez adwersarza Estienne'a, dała asumpt do wskazania miejsca nowych dążeń w malarstwie w szerszym nurcie sztuki abstrakcyjnej i postsurrealistycznej.

Intensywnie tocząca się w latach 1953-1954 „kłótnia o taszyzm” (L'Aventure 2011: 164-165) w zasadzie już gasła, kiedy pierwsze sygnały o tym nurcie sztuki dotarły do Polski. Pioniersko taszyzm promował w kraju Tadeusz Kantor po przyjeździe z miesięczne-

go pobytu w Paryżu w połowie 1955 roku, przedstawiając go jako najbardziej żywy i aktualny trend w sztuce światowej. Refleksje o taszyzmie Kantor zawarł w artykule zatytułowanym *O aktualnym malarstwie francuskim* opublikowanym na łamach krakowskiego „Życia Literackiego” jesienią 1955 roku. Pisał w nim z entuzjazmem o dążeniach młodego pokolenia malarzy paryskich, dostrzegając w ich postawie „żywiolość”, „energię twórczą”, „impulsywność” i „wielką siłę emocjonalną”. „Spośród wielu dziesiątków nazwisk” Kantor wymieniał zaledwie kilku. Byli to: Claude Georges, Georges Mathieu i Francois Arnal. „Te propozycje – podsumowywał – [...] wychodzą poza wszelkiego gatunku geometryzm. W stosunku do niego są paradoksalne, bo zawarte w nieforemności plamy malarzkiej i układów. Ale właśnie z tej pozornej nieforemności, zmiennej płynności, w tych układach wynikłych pod wpływem sił działających naturalnie – kryje się forma materii, inna od tej, którą kształtujemy na zasadzie ograniczonej (w dosłownym, nie ujemnym znaczeniu) geometrii, forma nieograniczona, ciągła, nie posiadająca konstrukcji geometrycznej, lecz strukturę. Malarstwo to od słowa *tache* – plama, określono mianem taszyzm” (Kantor 1955). Inną formą popularyzacji tej koncepcji sztuki były odczyty, które artysta wygłosił w kilku miejscach w kraju. Wkrótce też w samej praktyce malarskiej krakowskiego artysty doszły do głosu inspiracje, które usytuowały Kantora w czołówce krajowych przedstawicieli taszyzmu. Obrazy malowane w tym stylu Kantor po raz pierwszy wystawił w Salonie „Po prostu” w Warszawie, na wspólnej wystawie z Marią Jarewą w 1956 roku.

Reakcje krajowej krytyki na nową propozycję Kantora były ambiwalentne. Stale bronił jej Mieczysław Porębski, widząc w taszyzmie kontynuację wcześniejszych eksperymentów artysty. Dla Osęki taszyzm Kantora początkowo również był „konsekwencją jego drogi twórczej”, chociaż krytyk nieco ironicznie podkreślał, że „po taszyzm wybrał się Kantor do Paryża osobiście”. Charakterystyka taszyzmu, którą zaproponował Osęka, akcentowała kwestię źródłowości – krytyk podkreślał dominację plamy barwnej na płótnie wyzwolonym od wymogów ścisłej kompozycji. Drugi aspekt, podnoszony przez Osękę nie bez sarkazmu, dotyczył spontanicznego aktu twórczego, który krytyk wiązał z pojęciem surrealistycznego w swym rodowodzie automatyzmu („wyłączenie świadomości z pro-

cesu tworzenia – metoda malowania poprzez chlapanie farbą na płótno za siebie, z wysokiej drabiny na obraz leżący na podłodze, chodzenie po nim z zamkniętymi oczami itp.”). Ponadto krytyk podkreślał potencjalność skojarzeniową nowych obrazów Kantora, widząc w nich z jednej strony ekspresję „gorącego temperamentu”, a z drugiej – odwołania do zjawisk świetlnych, gwałtownych wybuchów, w końcu katastrofy i rozpadu. Wiele miejsca poświęcał też walorom formalnym obrazów, podkreślając siłę koloru w najnowszych kompozycjach Kantora (Osęka 1956).

Spojrzenie na taszystowskie płótna Kantora przez okulary kapistowsko-kolorystycznego aparatu pojęciowego wprowadzało pewne nieporozumienie, wynikające z niezajomości genezy paryskiego taszyzmu, czerpiącego przecież wiele z antyformalistycznych założeń surrealizmu. Drugie nieporozumienie związane było z traktowaniem taszyzmu, nie tyle jako pewnej frakcji, ale jako kolejnej fazy przemian sztuki spod znaku gorącej abstrakcji, a sam termin potraktowano zbyt szeroko, jako określenie różnorodnych odmian tego typu malarstwa. Dopiero Bogdan Urbanowicz w tekście opublikowanym na łamach „Przeglądu Artystycznego” na początku 1957 roku wyjaśniał zawilości wewnętrznych podziałów w tyglu paryskiego życia artystycznego. Autor przywołał konflikt pomiędzy zwolennikami abstrakcji chłodnej i gorącej, a na tym tle dopiero wydobywał rozmaite odłamy obu zwalczających się wzajemnie obozów. Trafnie wskazywał genezę terminu *tachiste*, użytego przez Guéguena w celu zdeprecjonowania idei Estienne’a. Znacząco ograniczał jego zakres, podkreślając, że w Polsce przyjęła się nieprawidłowa, zbyt powierzchowna jego interpretacja. W podsumowaniu rzeczowo konstatował: „Wydaje się, iż dziś w naszej sytuacji koniecznością jest porządkowanie określeń, głębsza znajomość teoretycznych założeń oraz powodów, często polemicznych, współczesnych tendencji malarstwa”. Urbanowicz był przekonany, że znajomość „historii, argumentacji i motywów”, stojących u podstaw różnicowania postaw i tendencji, z jednej strony, uchroni przed „powierzchnową frazeologią naszych dyskusji i polemik”, z drugiej – umożliwi dojście do własnego stanowiska w „toczącej się grze współczesnego malarstwa”. Najbardziej przestrzegał zaś przed imitatorstwem bez zrozumienia rzeczywistego

podłoża ukształtowania się różnorodnego języka abstrakcyjnego w najnowszym malarstwie (Urbanowicz 1957).

Nieścisłości związane z odczytaniem intencji i potencjału taszyzmu wynikały po części z trudności w dostępie w kraju do informacji o sztuce zachodniej, z braku fachowych czasopism, nie mówiąc już o możliwościach wyjazdu. Stąd określenie „taszyzm” krytyka traktowała często jako pojęcie zbiorcze. Przy okazji wystawy Jerzego Kujawskiego w Galerii Krzywe Koło w Warszawie w 1957 roku Jerzy Ludwiński pisał: „Taszyzm nie stanowi jakiegoś określonego kierunku w sztuce (tak jak się mówiło o kubizmie czy surrealizmie), jest to raczej ruch artystyczny, jakaś bardzo ogólnie rozumiana tendencja, bardzo zresztą różnorodna”. A o samym Kujawskim, mieszkającym w Paryżu na stałe od 1946 roku, zanotował: „Kujawski jest obecnie znany w Paryżu [...]. Jeżeli chcemy zobaczyć «taszyzm» z pierwszej ręki, to obecny pokaz prac Kujawskiego, na pewno go nam dostarczy” (Ludwiński 1957).

W tym samym 1957 roku Paryż odwiedziła większa grupa artystów i krytyków polskich. Niedługo po powrocie do kraju Osęka, rewidując poprzedni pogląd, ostro zaatakował wtórność sztuki w kraju wobec paryskich wzorów i niezrozumienie rzeczywistych dążeń w najnowszym malarstwie. Koronnym argumentem był właśnie taszyzm, który postrzegał jako negatywny przykład paryskich zapożyczeń w sztuce polskiej. Krytyk domagał się od krajowych artystów większej samodzielności i piętnował mechaniczne przeniesienie na krajowy grunt zachodnich wzorców (Osęka 1958).

W dalszej części dyskusji taszyzmu bronili Kantor i Porębski. W artykule *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, opublikowanym w „Plastyce” w listopadzie 1957 roku, Kantor widział w taszyzmie – tak jak chciał Urbanowicz – pewną wydzieloną frakcję poszukiwań w obrębie abstrakcji niegeometrycznej, zaś szerszy zakres znaczeniowy na gruncie abstrakcji niegeometrycznej przypisywał tym razem pojęciu *informel*. Broniąc taszyzmu występował przeciwko sztuce opartej o program formalistyczny, akcentował zaś – jego zdaniem – wciąż nie wykorzystany, szczególnie w Polsce, potencjał surrealizmu, a ściślej – jego „funkcję badawczą i poznawczą”. Odnosząc się do surrealistycznej metody automatyzmu, Kantor szerzej omawiał zagadnienie przypadku w sztuce abstrakcyjnej,

podkreślał aintelektualizm i liryczny potencjał dzieł powstałych z wykorzystaniem przypadkowego rozlewania farby na płótnie (Kantor 1957).

Inne aspekty krytyki taszyzmu w Polsce wprowadził Julian Przyboś. O ile Oseka zarzucał wtórność, naśladownictwo i powierzchowność w adaptacji taszyzmu, o tyle w opinii Przybosia do głosu doszły argumenty ideowe. Stojąc na gruncie ideałów awangardy konstruktywistycznej i koncepcji sztuki racjonalnej, szczególnie ostro atakował surrealizm, który traktował jako ślepą uliczkę. Jego zdaniem taszyści, których nazywał pogardliwie „plamkarzami”, zaprzeczali podstawowym zasadom malarskim, a podważając wszelkie reguły, przyczyniali się do upadku tej dyscypliny sztuki (Przyboś 1957).

Pomimo narastającej krytyki w 1957 roku taszystowskie malarstwo rozwijali, obok Kantora, liczni inni malarze, m. in.: Teresa Rudowicz, Teresa Tyszkiewiczowa, Marian Bogusz i Bogusław Szwacz. Wielką manifestacją nowych zjawisk w malarstwie okazała się otwarta w tymże roku II Wystawa Sztuki Nowoczesnej (Piotrowski 1999: 50-55). W konsekwencji, niezależnie od jakości malarstwa powstającego pod tym szyldem, nieścisłości terminologicznych i gwałtownej krytyki, pojęcie taszyzmu utrwaliło się jako synonim nowej, rewolucyjnej formuły malarstwa abstrakcyjnego, która rozpowszechniła się po 1955 roku w polskiej sztuce jako zaprzeczenie dominującego w pierwszej połowie lat 50. realizmu socjalistycznego.

Z perspektywy czasu przyswojenie taszyzmu w Polsce wpisano w złożony proces zrzucenia jarzma sowietyzacji kultury. Jak uzasadniała Anna Markowska, w ramach „nowego konsensusu” z władzą w czasach poodwilżowych doprowadzono do adaptacji nurtów sztuki reprezentujących „modernizm w wydaniu francuskim”, który uważany był za najbardziej nowoczesny, najbardziej ambitny i kontynuujący przerwana tradycję, nadającą uprzywilejowaną pozycję malarstwu (Markowska 2012: 168). Po 1957 roku taszyzm wyparły z malarstwa polskiego inne formuły „nowoczesności”, szczególnie malarstwo materii (por.), jednak jego przełomowy charakter sprawił, że jeszcze na początku lat 60. Pierre Restany (po wizycie w Polsce z okazji VII Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Sztuki) odnotowywał kluczowe znaczenie taszyzmu dla dążeń polskiej sztuki nowoczesnej (Restany 1963).

Źródła

Kantor Tadeusz, *O aktualnym malarstwie francuskim*, „Życie Literackie” 1955, nr 47. Kantor Tadeusz, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka” 1957, nr 16). Ludwiński Jerzy, *Plakat Salonu Klubu „Krzywego Koła” oznajmia: Wystawa Jerzego Kujawskiego, Paryż*, „Życie Literackie” 1957, nr 25 (dodatek „Plastyka” 1957, nr 4). Osęka Andrzej, *Jaremianka, taszczym, Kantor*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 51/52. Osęka Andrzej, *Z „Galerie Charpentier” do Zachęty*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 10. Przyboś Julian, *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45. Restany Pierre, *En 10 ans les peintres polonaise ont rattrapé leur retard sur l'art contemporain*, „La Galerie des Arts” 1963, nr 12. Urbanowicz Bogdan, *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących” z „zimnymi”*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 5.

Opracowania

L'Aventure de l'Art Abstrait. Charles Estienne critique d'art des années 50 [katalog wystawy], Musée des Beaux Arts de Brest, Brest 2011. Howorus-Czajka Magdalena, *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2013. Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2005. Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2012. Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1999.

Piotr Majewski

TEORIA WIDZENIA

Koncepcja *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, rozwijana od lat 30. XX wieku, ostatecznie wydana po śmierci artysty w 1958 roku, znalazła się obok głównych programów artystycznych okresu „odwilży”. Poszczególne elementy myśli Strzemińskiego kształtowały jednak ważne komentarze krytyczne od lat 40., wykorzystujące model „widzenia” uwarunkowany kontekstem historycznym i społecznym (Luba 2016: 7-41), w dyskusjach związanych z **realizmem** (→). Oprócz analiz prowadzonych wobec dzieła samego artysty, pojęcie służyło do wyodrębniania określonego obszaru awangardy, związanego z modelem ewolucji autonomicznej formy oraz zasadami kształtowania współczesnej sztuki użytkowej. Najmocniej późne dzieło Strzemińskiego w zakresie krytyki artystycznej wspierał Julian Przyboś, który jednocześnie wysuwał radykalne postulaty wywiedzione z różnych obszarów twórczości Strzemińskiego (Przyboś

1957, 1958). Konstruktywistyczna idea integracji jawiła się w pierwszych latach powojennych jako szansa znalezienia właściwego miejsca sztuki w nowym porządku społecznym, określonym rywalizującymi koncepcjami realizmu. *Teoria widzenia* uwypuklała nieustający postęp sztuki, związany z odsłanianiem fizjologicznych i kulturowych warunków widzenia, dla których głównym obszarem odniesienia jest nieustannie weryfikowany kontakt z naturą, prowadzący do bezpośredniego widzenia. Graniczny moment opisywany w *Teorii* zdaniem Przybosia prowadził do rytmizacji i nakładania się dostrzeganych widoków. W swoich analizach podkreślał zwłaszcza fizjologiczny aspekt malarstwa Strzemińskiego, polegający na żywym, ucieleśnionym spojrzeniu, reagującym na zmienną dynamiczną rzeczywistość. Dla poety centralna była kategoria optyczności sztuki, zastępująca fizykalnie odzwierciedlony świat. „Precyzja wynika z oka czulego na plastykę, z oka malarskiego, a nie z oka szukającego w obrazie stołka do siedzenia” (Przyboś 1946: 2-3). Przyboś poszukiwał formuły nowoczesności w nowych eksperymentach wizualnych, poszerzających społeczną percepcję, nadających sztuce współczesnej wymiar jednoczący artystę i widza. Tradycyjny realizm wiązał z narracją filmową i fotograficznym montażem. W opozycji do realizmu filmu, plastyka, posługując się formą abstrakcyjną, decyduje o poszerzeniu „kultury widzenia”, uwrażliwia na wnikliwe studiowanie form, kształtów i barw. Wrażliwe oko zdaniem Przybosia, ulegając ewolucji, dialektycznie jest wpisane w konwencje widzenia i ich poszerzania w praktyce artystycznej, społecznej i kulturowej. „Od czasów Leonarda – pisał – nie było chyba poważnego kierunku w malarstwie, który by nie zwracał się do natury [...]. Ale każdy z tych kierunków co innego w naturze odkrywał i jakoś określał, o co mu w malowaniu chodzi” (Przyboś 1946).

Późne solarystyczne obrazy Strzemińskiego otwierały jednocześnie możliwość stworzenia pomostu dla sztuki użytkowej. Dla Przybosia, powracającego do myśli Strzemińskiego w latach 50., konsekwencje przedwojennej fazy polskiego konstruktywizmu mogły być realizowane w programach utylitarnych, wcielanych w dydaktykę Strzemińskiego. Linearna ewolucja malarstwa miała zyskiwać swoje dopełnienie w linearnie rozwijającej się produkcji i egalitaryzacji życia społecznego. Projekt Przybosia można rozu-

mieć jako zajęcie pozycji w debacie ideologicznej tego czasu, jawił się jako komentarz krytyka przywołującego przedwojenne wartości w zastanym nowym kontekście, jako próbę stworzenia pomostu niwelującego bliskie wojenne wspomnienia. Taka wykładnia zdawała się uwypuklać wizyjny wymiar powojennych kontynuacji konstrukttywizmu jako metody racjonalnego i światłego porządkowania świata za pomocą nowoczesnego przedmiotu i przestrzeni. Interpretacja spuścizny Strzemińskiego jawiła się jako kształtowanie bezpiecznego i efemerycznego otoczenia dla podmiotu, uczestniczącego w świecie „pięknych przedmiotów”, w którym zacierają się różnice między nauką, produkcją i sztuką. Poglądy Przybosia, rozwijane według *Teorii widzenia*, akcentowały całościowe, dynamiczne psychofizyczne reakcje na otaczającą rzeczywistość, ale wskazywały też na potrzebę kształtowania jej według zasady „piękna powszechnego” „otwartej przestrzeni” (Przyboś 1958).

Poglądy Przybosia, podejmującego wysiłek przemyślenia teorii i sztuki Strzemińskiego i nadania jej nowych znaczeń w zakresie zainteresowania estetyką nowoczesnej przestrzeni i codziennych przedmiotów, przyjęły odmienny charakter w wypowiedziach Stefana Wegnera – dawnego współpracownika Strzemińskiego z łódzkiej szkoły artystycznej, a także adeptów myśli Strzemińskiego tworzących grupę St-53 w Katowicach. Podobnie jak Przyboś, Wegner lokował cel konstruktywistycznego przedsięwzięcia w ostatnich pracach artysty, przypisując im jednak znaczenie fascynacji światłem. Iluminizm malarstwa Strzemińskiego, opisujący proces wnikliwej obserwacji, łączył aspekt fenomenalnej redukcji przedmiotu i poszukiwania mistycznej jedności: „[...] wchodzimy tu w zakres malarstwa bezprzedmiotowego, lecz nie abstrakcyjnego. Nie przedmioty bowiem i nie powstałe w wyobraźni czy spekulacji kształty abstrakcyjne są treścią tego malarstwa. Treścią jest to, co się dzieje pomiędzy naturą i okiem malarza. Reakcja na bodźce docierające do patrzącego oka – powidoki. [...] Oko Strzemińskiego wędrowało ku słońcu, które splatało się z doznaniem bliskich mu kształtów. Sześć kompozycji słonecznych ukoronowało jego twórczość” (Wegner 1957: 11-12).

Metafora światła, wpisana w ostatnie obrazy Strzemińskiego, warunkowała napięcia w postrzeganiu jego twórczości między wizjo-

nerstwem przyszłości, utopijnym planem organizacji rzeczywistości a światłem wewnętrznym, umożliwiającym głębsze, transcendentne odkrycie rytmów i reguł rzeczywistości. SPUŚCIZNA KONSTRUKTYWIZMU zyskała swój metafizyczny wymiar – nadawania jasnego porządku chaotycznej materii. Zwłaszcza przypadek grupy St-53 wydaje się interesujący, ze względu na bezpośrednią inspirację dydaktyką Strzeмиńskiego, ale też odmienną, samodzielną interpretację jej założeń. Obszar malarstwa materii, popularnej formuły w sztuce drugiej połowy lat 50., stał się narzędziem reinterpretacji lekcji Strzeмиńskiego w twórczości artystów grupy. Termin „lekcja” może być rozumiany w sposób dosłowny. Do grupy zaliczali się artyści bezpośrednio wywodzący się z jego pracowni, tacy jak Stefan Krygier, Lech Kunka czy Konrad Swinarski, ale też gorliwi wyznawcy *Teorii widzenia*, np. Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gajda, Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofiak, Maria Obręba, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski. Ten bezpośredni kontakt wiązał się ze szczególnym treningiem, stopniowym dochodzeniem do reguł współczesnego widzenia. Zadania stawiane podczas kolejnych spotkań dotyczyły praktycznego zastosowania analiz Strzeмиńskiego, a maszynopis jego *Teorii*, czytany przez członków grupy jeszcze w sposób zakonspirowany w okresie stalinizmu, był traktowany jako warunek artystycznej inicjacji. Klaudiusz Jędrusik cele stawiane przez członków grupy referował w kolejnych punktach: „Oczyszczenie i rewizja pojęć naszej wiedzy o sztuce. Jak to naprawdę z tym wszystkim jest; Ukierunkowanie naszej pracy poprzez studia, opierając się na *teorii widzenia*, na cel, którym jest osiągnięcie świadomości wzrokowej aż do kubizmu; Osiągnięcie go poprzez odpowiednio ukierunkowaną pracę prawidłowej świadomości wzrokowej, z której wynikałaby znajomość ścisłych kryteriów artystycznych; Potwierdzenie w praktyce niesprzeczności *Teorii widzenia*” (cyt. za: Krypczyk 2003: 7).

Przepracowanie teorii widzenia już w okresie odwilży prowadziło do odmiennych konsekwencji związanych z problematyką **malarstwa materii** (→). Recepcja *Teorii widzenia* miała także swój odmienny wariant, opisany przez Tadeusza Kantora z punktu widzenia nowych kierunków artystycznych, wywodzących się z tradycji dadaizmu i surrealizmu: „Osobiście jestem przeciwnikiem jego teorii widzenia. Razi mnie jej pryncypializm i uproszczenie percepcji

świata, jej naiwny racjonalizm. Wobec zjawiska surrealizmu i problemów, które wysuwa dzisiejsza awangarda malarstwa, teoria ta staje się bezradna, scholastyczna i jakaś peryferyjna” (Kantor 1957). Kantor, w tym czasie propagator **taszyzmu** (→), nie zauważając ewolucji myśli Strzemińskiego, zdawał się ją lokować jednostronnie w problematyce **konstrukcji** (→). Unizm, wymagający krytycznego przepracowania, stanowił zresztą podstawowe odniesienie dla powojennych awangardowych praktyk artystycznych, wykreślając proces zapominania *Teorii widzenia* (por. **Forma przestrzenna, Environment**).

Teoria widzenia została powiązana w sposób całościowy i konsekwentny z koncepcją unizmu przez Leszka Brogowskiego (Brogowski 2001). Posługując się hermeneutyczną i fenomenologiczną metodą interpretacji dzieła artysty, opisywał kolejne etapy jego twórczości jako próbę „obrony koncepcji rozumu, a mianowicie racjonalności, która akceptuje swą historyczność i zarazem poszukuje swej genezy w percepcji świata” (Brogowski 2001: 68). Zakreślona przez badacza, zmienna i dynamiczna relacja między artystą, obrazem i światem była bliska powojennym awangardowym eksperymentom wobec **przedmiotu i przestrzeni** (por.).

Źródła

Kantor Tadeusz, [bez tytułu], *Przegląd Artystyczny*, 1957, nr 1, s. 5. Przyboś Julian, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 27, s. 16. Przyboś Julian, *Realizm rytmu fizjologicznego*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 4. Przyboś Julian, *Ku nowemu widzeniu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 3. Wegner Stefan, [bez tytułu], „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, s. 11-12.

Opracowania

Brogowski Leszek, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001. Juskiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006. Krypczyk Aleksandra, *Studyniowość w Stalinogrodzie. Historia Grupy St-53*, w: *St-53 Twórcy – postawy – ślady. Katowicki underground artystyczny po 1953 roku* [katalog wystawy], Katowice: Muzeum Historii Katowic 2003, s. 3-31. Luba Iwona, *Wprowadzenie do nowej edycji „Teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego*, w: Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2016. Nader Luiza, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2018.

Marcin Lachowski

„ZNAKI CZASU” LOKALNE KOLEKCJE SZTUKI

W 2004 roku Ministerstwo Kultury ogłosiło Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu”. Akuszerem pomysłu i jego najwierniejszym zwolennikiem był ówczesny szef tego resortu, minister Waldemar Dąbrowski. Zakładał on powstanie regionalnych kolekcji, Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych, mających w przyszłości stać się załącznikiem instytucji zajmujących się sztuką najnowszą. Do połowy 2005 roku każde województwo w kraju (z wyjątkiem podkarpackiego) dysponowało własnym stowarzyszeniem. Kolekcje tworzyły lokalne stowarzyszenia Zachęty Sztuk Pięknych, które znalazły się w Białymstoku, Częstochowie, Gdańsku, Katowicach, Kielcach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Olsztynie, Opolu, Poznaniu, Szczecinie, Toruniu, we Wrocławiu i Zielonej Górze.

Tworząc program „Znaki Czasu”, odwołano się do tradycji XIX-wiecznego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (stąd potoczna i skrótowa nazwa „Zachęty”). Jednak pomysł tworzenia regionalnych zbiorów sztuki nawiązywał przede wszystkim do powołanych w 1983 roku francuskich Fonds Régional d’Art Contemporain (FRAC), od lat z powodzeniem tworzących swoje własne, często bardzo interesujące kolekcje. Ich celem było inspirowanie, wspieranie i promocja sztuki współczesnej oraz gromadzenie zbiorów, które nie były zamknięte w murach instytucji, lecz stale podróżowały. Polska idea tworzenia sieci regionalnych Zachęt wiązała się z lokalnym kontekstem. Nacisk położono przede wszystkim na naprawę wieloletnich zaniedbań w zakresie kolekcjonowania sztuki współczesnej. Promocja sztuki była także niezwykle potrzebna ze względu na wyraźne braki, chociażby w bazie instytucjonalnej, których nie było we Francji. Bodźce do sformułowania programu „Znaki Czasu” stanowiły również niedostatki w edukacji wizualnej oraz mała liczba galerii sztuki współczesnej. Główną ideę programu określano jako przywrócenie i ożywienie relacji współczesny artysta–jego dzieło–obywatel. Kolekcje, które powstały w następstwie programu „Znaki Czasu”, nadal istnieją, mimo że program nie jest już realizowany. Każda z nich ma swoją specyfikę, zależną od lokalnej polityki oraz postrzegania swojej roli w zakresie tworzenia mecenatu artystycznego

i promowania polskiej sztuki współczesnej. Podejmowane były również w wymiarze regionalnym zróżnicowane decyzje odnośnie do lokalizacji przyszłych siedzib i próby bardziej stabilnego osadzenia instytucjonalnego lokalnych Zachęt. Przez kilka lat (2008-2013) strona www.artkontakt.pl prezentowała wszystkie kolekcje w formie zdigitalizowanej, aby wydobyć ich odrębność i specyfikę. Regionalne Zachęty oparto na lokalnych środowiskach, pozostawiając w gestii inicjatorów dookreślenie charakteru kolekcji oraz relacji z istniejącymi już na tym terenie placówkami (dary, jakie otrzymywała od ministerstwa każda z nowo powstałych Zachęt, miały być jedynie wskazówką, jednak nie zawsze znalazło to swoje odzwierciedlenie w poczynionych później zakupach). Zrezygnowano z narzucania określonego kanonu nazwisk, powielanego w każdym ośrodku, a postanowiono oprzeć się na zasadzie wzajemnego uzupełniania zbiorów, które w ten sposób miały stworzyć narodowy zasób sztuki współczesnej. Poszczególne Zachęty tworzone według różnych wzorców. W wielu ośrodkach, np. w Lublinie, powołano nowe, funkcjonujące samodzielnie stowarzyszenia, ale np. śląska Zachęta została założona przy działającej już Fundacji dla Śląska, a podlaska związała się z tamtejszą Galerią Arsenał. Jedne ośrodki zmierzały do stworzenia Centrów Sztuki Współczesnej (CSW Toruń), inne chciały wspierać istniejące już placówki muzealne (Opole). Największym sukcesem może się pochwalić TZSP w Toruniu, które we współpracy z władzami miasta i województwa w półtora roku zbudowało imponującą siedzibę o powierzchni wystawowej 4000 m²; jest to pierwszy po II wojnie światowej obiekt wybudowany od podstaw na potrzeby sztuki współczesnej, w którym siedzibę znalazło Toruńskie Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”.

Regionalne Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych okazały się zazwyczaj podmiotami aktywnymi i trwałymi, prezentując swe zbiory na wielu wystawach w kraju i na świecie. Poszczególne Towarzystwa przyjmowały bardzo różne strategie kolekcjonerskie. Od gromadzenia dzieł sztuki regionalnych artystów i dopieszczania lokalnego środowiska artystycznego (np. Opole i Kielce), po ambitne próby stworzenia własnych małych muzeów współczesnej polskiej sztuki i sięganie po prace najlepszych polskich artystów (np. Kraków, Białystok). Większość Towarzystw przyjęła jednak wariant pośredni

(Gdańsk, Częstochowa, Wrocław, Łódź). Całkiem odrębną drogę wybrało TZSP w Poznaniu: zrezygnowano z tworzenia autonomicznej kolekcji, a skupiono się na wspieraniu zakupami miejscowego Muzeum Narodowego oraz włączaniu sztuki w przestrzeń publiczną miasta. Kilkuletnia aktywność regionalnych Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych to pierwszy od ponad stu lat i na pewno pierwszy w historii na taką skalę społeczny ruch na rzecz popularyzacji sztuki współczesnej. „Znaki Czasu” dzięki statusowi Narodowego Programu Kultury ożywiły dyskusję na temat świadomego kreowania publicznych zbiorów sztuki współczesnej i doprowadziły do stworzenia kilkunastu kolekcji.

Ambicją części Zachęt stało się stworzenie reprezentatywnego przeglądu najważniejszych zjawisk w polskiej sztuce ostatnich dekad. W kolekcji stworzonej w Szczecinie znalazły się m.in. dzieła Natalii LL i Izabelli Gustowskiej, Jarosława Modzelewskiego i Grzegorza Klamana, a także Bogny Burskiej i Macieja Kuraka. W tworzonej dla Krakowa kolekcji przyjęto za cezurę graniczną połowę lat 90., a wśród dokonanych zakupów znalazły się m.in. prace Grupy Azorro, Marty Deskur, Grzegorza Sztwiertni, byłych członków Grupy Ładnie, Leona Tarasewicza i Jakuba Juliana Ziółkowskiego. Podobnie imponujący zamysł stanął u podstaw zbiorów tworzonych w Białymstoku z dziełami Pawła Althamera, Małgorzaty Jabłońskiej, Zbigniewa Libery, Wilhelma Sasnała, Moniki Sosnowskiej, Artura Żmijewskiego i innych. Przy czym podlaska Zachęta potraktowała swe zasoby jako dopełnienie kolekcji sztuki ostatnich dwóch dekad gromadzonej przez tamtejszą Galerię Arsenał, tworząc jeden z najlepszych zbiorów w Polsce. Podobną zasadę przyjęła w pierwszym okresie swojej działalności wielkopolska Zachęta, uzupełniając depozytami kolekcję Muzeum Narodowego w Poznaniu, przy czym nabywano przede wszystkim dzieła ważnych twórców II połowy XX wieku. Wśród zakupów znalazły się m.in. rzeźby i rysunki Aliny Szapocznikow (w tym „Iluminowana”), obrazy Andrzeja Wróblewskiego i Stanisława Kubickiego, zbiór kolaży Romana Cieślewicza. Później jednak zmieniono profil działalności, kierując uwagę na obecność sztuki w przestrzeni publicznej. To dzięki tamtejszej Zachęcie „Life is a Story” Izabelli Gustowskiej oraz „Lotus Eaters” Piotra Kurki znalazły się na poznańskim lotnisku Ławica,

a „Agora” Magdaleny Abakanowicz (106 żeliwnych figur) – w chicagowskim Grant Park.

Kluczem dla tworzenia kolekcji Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (inauguracja działalności: 18 września 2005 roku) była lokalność, rozumiana jako wpisanie powstających zbiorów w tradycję wykreślaną przez twórców i instytucje działające w Lublinie w ostatnim półwieczu. Jak pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak – jedna ze współtwórczyń Zachęty – już pierwsze zakupy „wyznaczyły dwie kluczowe perspektywy, według których gromadzone są dzieła: jedna – „Materia (w) Przestrzeni” – obejmuje, mającą modernistyczny rodowód, refleksję nad autonomią obrazu malarskiego, jego statusem, materią, obecnością w przestrzeni; druga – „Sztuka Idei/Idee Sztuki” – nawiązuje do tradycji awangardy i związanej z nią idei sztuki zaangażowanej, realizowanej głównie w poetyce konceptualizmu” (*Idea kolekcji Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, http://www.zacheta.lublin.pl/IDEA_KOLEKCJI, dostęp: 27.02.2017). Marcin Lachowski, interpretując kształt lubelskiej kolekcji, wspominał o transgresjach obrazu, które są wpisane w jej charakter: „Zasadnicze obszary odniesień stanowią awangardowe poszukiwania malarskie lat 50., tradycja konceptualna lat 70., nowe media oraz sztuka performance. Każda z prac w kolekcji ma swoją odrębną historię, kształtował ją inny kontekst, na nowo interpretowała przeszłość i współczesność, stawiała odmienne artystyczne problemy. Zgromadzone w kolekcji prace tworzą czytelny i różnorodny obraz XX-wiecznych i XXI-wiecznych poszukiwań w obszarze transgresji obrazu” (*Kolekcja 2005-2006* 2006: 3).

Zbiory łódzkiej kolekcji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych związane są z historycznym i artystycznym kontekstem Muzeum Sztuki w Łodzi. W latach międzywojennych Władysław Strzemiński wraz z grupą „a.r” postulował stworzenie w Polsce pierwszej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. W 1931 roku przekazał w ramach depozytu kolekcję międzynarodowej sztuki nowoczesnej Wydziałowi Oświaty i Kultury Magistratu Miasta Łodzi. W tym też roku otwarto galerię sztuki nowoczesnej (w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów), zaliczaną do pierwszych w świecie stałych muzealnych ekspozycji sztuki awangardowej. Był to początek gromadzenia zbiorów łódzkiego

muzeum. W kolejnych latach kolekcja była sukcesywnie wzbogacana o nowe dzieła, m.in. ze zbiorów Mateusza Grabowskiego i Josepha Beuysa. Wyjątkowość kolekcji Muzeum Sztuki w skali światowej, a także fakt, iż w 1977 roku powstał tu pierwszy w Polsce Dział Fotografii i Nowych Mediów, nadały łódzkiej Zachęcie określony profil. Jej celem jest stworzenie równoległej, dopełniającej kolekcji, która nawiązałaby dialog z kolekcją już istniejącą. Ten zdecydowanie określony kontekst miał istotny wpływ na wybór autorów i prac do kolekcji, wykorzystujących formy przestrzenne, dźwiękowe i możliwości technik cyfrowych. Pozyskano także prace, w wyraźny sposób odwołujące się do miejsc lub zdarzeń, które miały miejsce w Łodzi. Kolekcję łódzką budują dzieła, które tworzą kanon polskiej sztuki u progu XXI wieku. Wyraźnie daje się zaobserwować proces odchodzenia od malarskiej i rzeźbiarskiej materialności na rzecz efemerycznej natury nowych mediów. Jest on widoczny dzięki umiejętnemu wymieszaniu dzieł z pogranicza klasycznych technik oraz tych z obszaru fotografii, instalacji i wideo.

Opracowania

Jagodzińska Katarzyna, *Czas Muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989-2014)*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 2014. *Kolekcja 2005-2006. Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Wyd. LTZSP i Centrum Kultury w Lublinie 2006. *Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych* (druk akcydensowy), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

Marta Ryczkowska

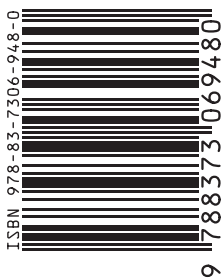
Krytyka artystyczna, zarówno w wymiarze historycznym, jak i stosowanym, była przez lata badana i uprawiana przez prof. Małgorzatę Kitowską.

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.

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 pojęć** jest rodzajem podręcznego manualu, raczej mapą pojęć, aniżeli panoramą twórczości krytycznej w Polsce – celem tego słownika jest ukazanie pewnej nierównomiernie powstałej i nieciągłej „topologii” przestrzeni pojęciowej – intelektualnej, w której funkcjonowała polska krytyka artystyczna. Chcielibyśmy dać Czytelnikowi narzędzie orientacji, a zarazem poddać pod krytyczny namysł kategorie, które same pełniły rolę narzędzi krytycznych. O ich znaczeniu dla ukształtowania się polskiej krytyki sztuki nie trzeba nikogo przekonywać, a słownik spełni swoje zadanie, jeśli to dodatkowo naświetli.



ISBN 978-83-7306-948-0



TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II