SŁOWNIK POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ XX I XXI WIEKU

TOM I

SŁOWNIK BIOGRAFICZNY

REDAKCJA

RYSZARD KASPEROWICZ
MARCIN LACHOWSKI
PIOTR MAJEWSKI

TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL

SŁOWNIK POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ XX I XXI WIEKU

TOM I

SŁOWNIK BIOGRAFICZNY

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

ŹRÓDŁA I MONOGRAFIE
506

ISTNIEJE OD ROKU 1934

SŁOWNIK POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ XX I XXI WIEKU

TOM I

SŁOWNIK BIOGRAFICZNY

REDAKCJA

RYSZARD KASPEROWICZ
MARCIN LACHOWSKI
PIOTR MAJEWSKI

LUBLIN

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

RECENZENCI

Prof. dr hab. Lechosław Lameński, KUL
Dr hab. Jerzy Żywicki, UMCS

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Alicja Penar

SKŁAD KOMPUTEROWY

Jarosław Bielecki

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH

Marcin Pastwa

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

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Towarzystwo Naukowe KUL, 2020

ISBN 978-83-7306-948-0

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

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

DRUK I OPRAWA

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

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

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

Niniejszą publikację chcemy dedykować naszej Nauczycielce, Przewodniczce i Przyjaciółce.

Spis treści

Wprowadzenie 7.

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

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

Dłubak Zbigniew 40.

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

Herbert Zbigniew 51.

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

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

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

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

Olek Jerzy 98. ▪ Osęka Andrzej 100.

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

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

Sempoliński Jacek 126. ▪ Sienkiewicz Karol 128. ▪ Stajuda Jerzy 129. ▪ Stanisławski Ryszard 134. ▪ Starzyński Juliusz 137. ▪ Sterling Mieczysław 141. ▪ Strzemiński Władysław 144. ▪ Szabłowski Stach 147.

Tchorek Mariusz 148. ▪ The Krasnals 151. ▪ Truszkowski Jerzy (pseud. „Max Hexer") 154.

Ujma-Gawlik Magdalena 155.

Witz Ignacy 157. ▪ Wojciechowski Aleksander 161. ▪ Woźniakowski Jacek 163.

Zahorska Stefania 166. ▪ Ziarkiewicz Ryszard 172. ▪ Zmyślony Iwo 173.

Żmijewski Artur 175.

Wprowadzenie

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

Biografistyka – jako klasyczny gatunek historiografii[1] – jest obecnie poddawana krytycznemu namysłowi. Z jednej strony narracje biograficzne święcą triumfy w obszarze literatury popularnej (zwłaszcza reportażowej – także tej zorientowanej na czołowych

---

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

artystów sztuk wizualnych), z drugiej strony jednak, w perspektywie badań historyczno-artystycznych, wciąż jawią się jako merytorycznie wątpliwe. Formuła pisania historii przez pryzmat „żywotów" była krytykowana za swoją „naskórkowość" już przez historyków skupionych wokół „Annales", a niechęć w stosunku do biografii została pogłębiona zwłaszcza za sprawą refleksji poststrukturalistów; jednakże wraz z postmodernistycznym zwrotem ku mikrohistoriom biografia okazała się jednym z tych gatunków, które – gdy realizowane wnikliwie i z wrażliwością, a zatem „krytycznie" – umożliwiają jednoczesną obserwację perspektywy jednostkowej oraz dynamiki „wielkich" procesów historycznych[2].

Problemy te, w pewnej mierze, stają również przed autorami haseł biograficznych krytyków artystycznych[3]. Z jednej strony bowiem obowiązkowe staje się zgromadzenie najważniejszych, historycznych faktów z życiorysów poszczególnych, „czołowych" postaci (najważniejsze publikacje, polemiki, osiągnięcia naukowe, nagrody itp.) oraz zaprezentowanie ich w klarownym, alfabetycznym układzie, z drugiej zaś – próba poddania pod namysł wielu kwestii, takich jak specyfika języka wypowiedzi (jej „afektywność", perswazyjność, literackie walory, ideologizacja itp.) czy teoretyczne podłoże tychże (przynależność do określonej formacji intelektualnej, problem recepcji idei itp.). Inną kwestią jest wykraczający poza ramy przyjętej tutaj formy biogramu słownikowego problem, który ująć można w pytaniu: czy i w jaki sposób autor wyłania się spomiędzy linijek własnego tekstu?[4]

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Ryszard Kasperowicz

Banasiak Jakub

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

Banasiak Jakub: *Rewolucjoniści są zmęczeni. Wybór tekstów 2006-2008*, Kraków 2008; *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2009; *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2009; *Archipelag, link, troll*, „Dwutygodnik.com" 2012, wrzesień, http://www.dwutygodnik.com/artykul/3996-archipelag-link-troll--krytyka-dzisiaj.html [dostęp: 12.01.2017 r.]; *Krytyka jako praktyka* [odpowiedź na tekst *Krytyka jako filozofia* Iwo Zmyślonego], „Szum" 2013, http://magazynszum.pl/krytyka-jako-praktyka/ [dostęp: 13.01.2017 r.]; *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2016; Banasiak Jakub i in., *Sztuka w naszym wieku*, Warszawa 2016; *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnalem*, Wołowiec 2017; *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2015.
Krytykant.blogspot.com [online; archiwum tekstów 2006-2007]; Zmyślony Iwo, *Krytyka jako filozofia* [polemika z tekstem Jakuba Banasiaka *Archipelag, link, troll*], „Szum" 2013 [online], https://magazynszum.pl/krytyka-jako-filozofia/ [dostęp: 12.01.2017 r.].

Anna Struzik

BASLER ADOLF

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

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

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

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

Opracowania

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

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

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

Karolina Zychowicz

Blum-Kwiatkowski Gerhard Jürgen

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

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

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

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

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

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

Opracowania

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

Marta Ryczkowska

Blumówna Helena

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Karolina Zychowicz

Bogucki Janusz

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

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Piotr Majewski

Bojko Szymon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piotr Majewski

Borkowski Grzegorz

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

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

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

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

XX1 (Warszawa 2006), „Bookmorning", Galeria Działań, Warszawa (2003), „Obiekty kinetyczne", Galeria XX1, Warszawa (2002), „Alternatywy Techno.Logii", Teatr Academia, Warszawa (2002), wystawa indywidualna Jana Świdzińskiego „Anomia", Galeria XX1, Warszawa (2002), „Idea książki", Muzeum Historyczne, Toruń (1999).

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

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

Teksty źródłowe

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

Marta Ryczkowska

Borowski Wiesław

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Piotr Majewski

Brzękowski Jan

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

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

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

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

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

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

Karolina Zychowicz

Cybis Jan

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

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Warszawa 1949; *Notatki malarskie: dzienniki 1954-1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa 1980.
Sterling Mieczysław, *Kapiści*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 52-53, s. 11.

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

Kamila Leśniak

CZAPSKI JÓZEF

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

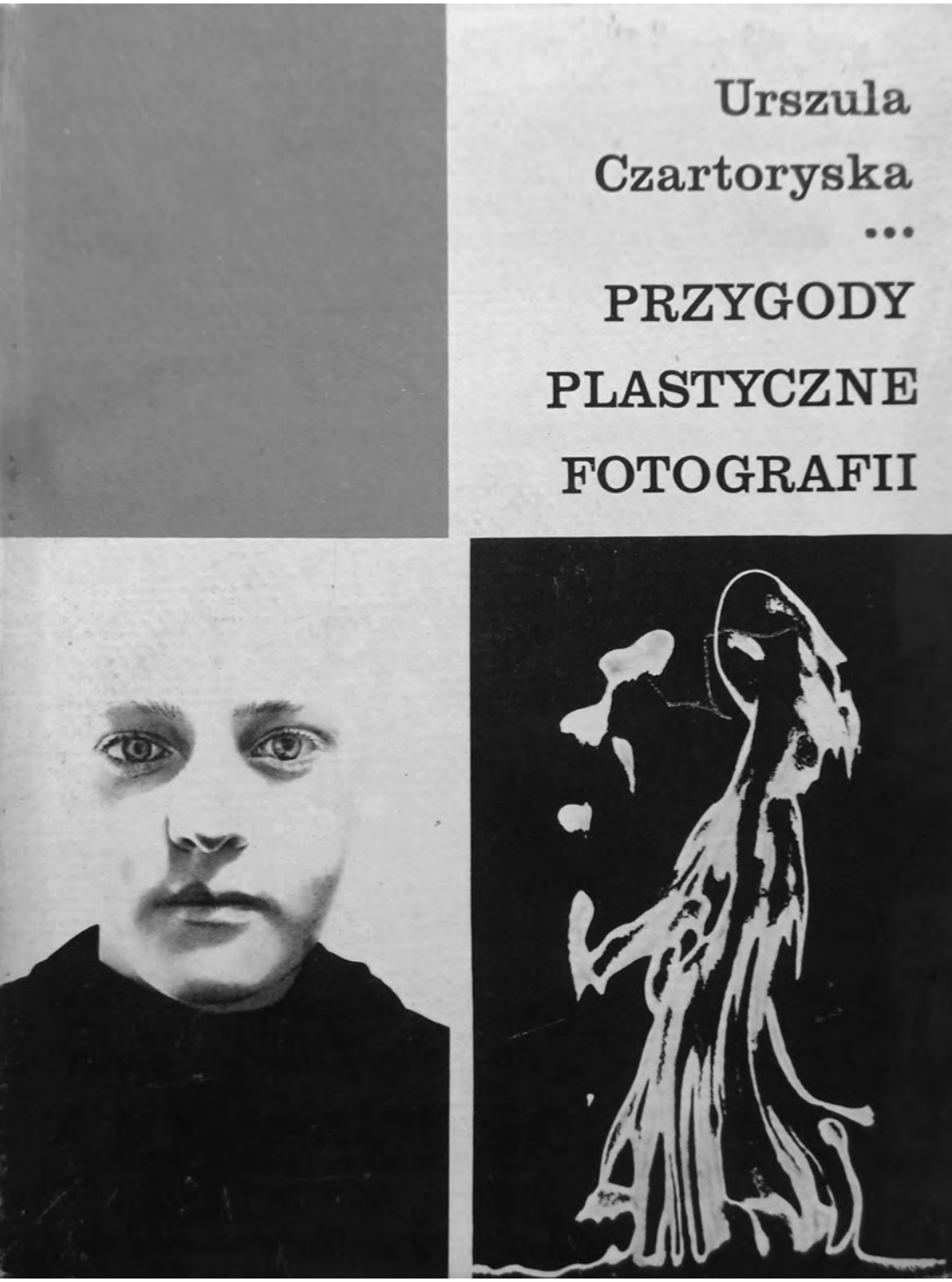
Opracowania
Czapski i krytycy. Antologia tekstów, wybór i opracowanie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Magdalena Ujma, Lublin 1996; *Czapski*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego" 2013, nr 2 (28) [numer monograficzny]; Karpeles Eric, *Prawie nic. Józef Czapski: biografia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

Piotr Majewski

CZARTORYSKA URSZULA

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Kamila Leśniak

DŁUBAK ZBIGNIEW

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Kamila Leśniak

GARZTECKA EWA URSZULA

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

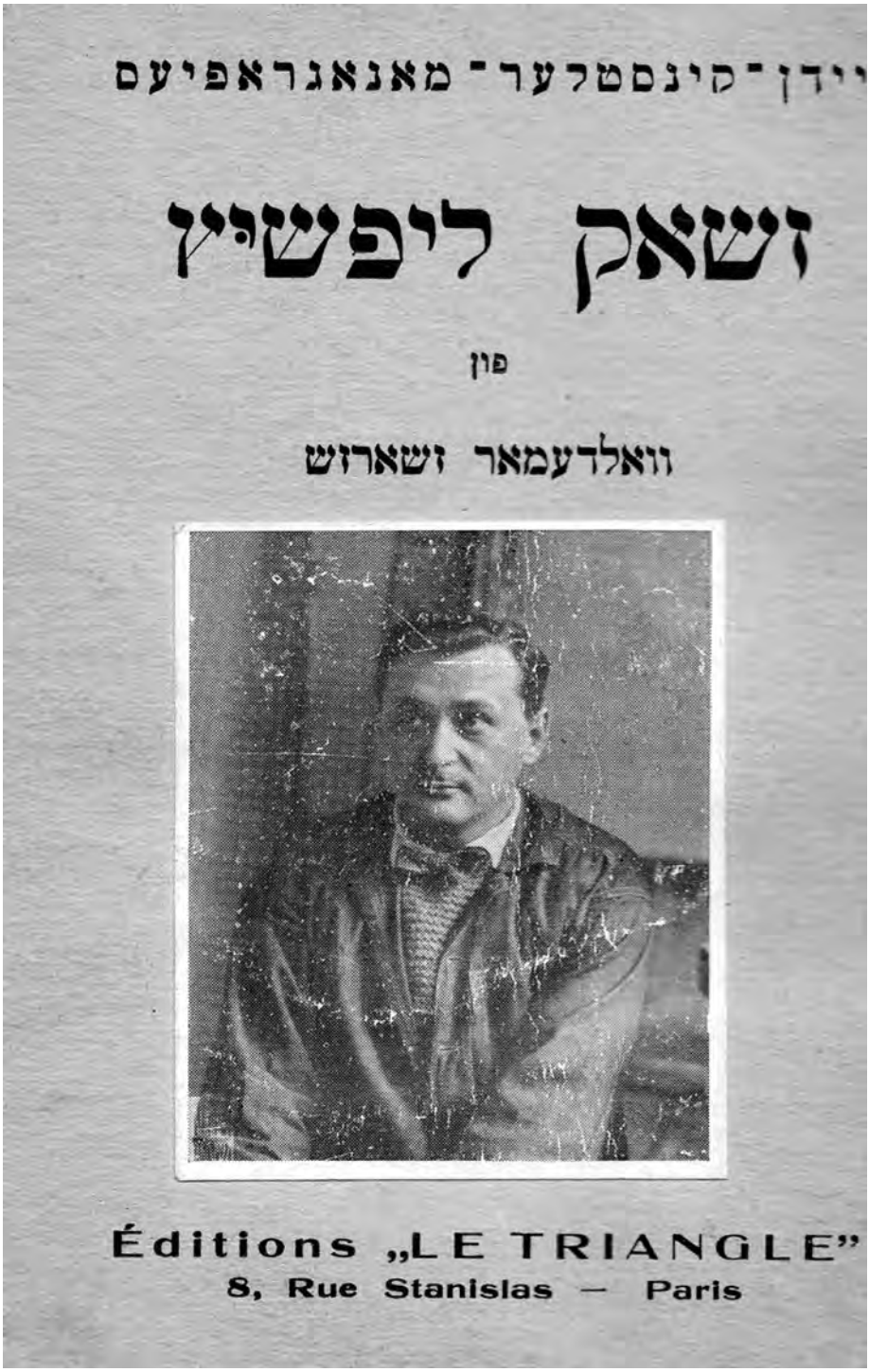
Opracowania

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

Karolina Zychowicz

GEORGE WALDEMAR (WALDEMAR JERZY JAROCIŃSKI)

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



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

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

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

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

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

Opracowania

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

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

Karolina Zychowicz

GIŻYCKI MARCIN

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Marta Ryczkowska

Grabska-Wallis Elżbieta

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Kamila Leśniak

Guzek Łukasz

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Marta Ryczkowska

Herbert Zbigniew

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piotr Majewski

JAKUBOWSKA AGATA

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

JARECKA DOROTA

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

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

JELEŃSKI KONSTANTY A.

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

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

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

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

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

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

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

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

Piotr Majewski

Kantor Tadeusz

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

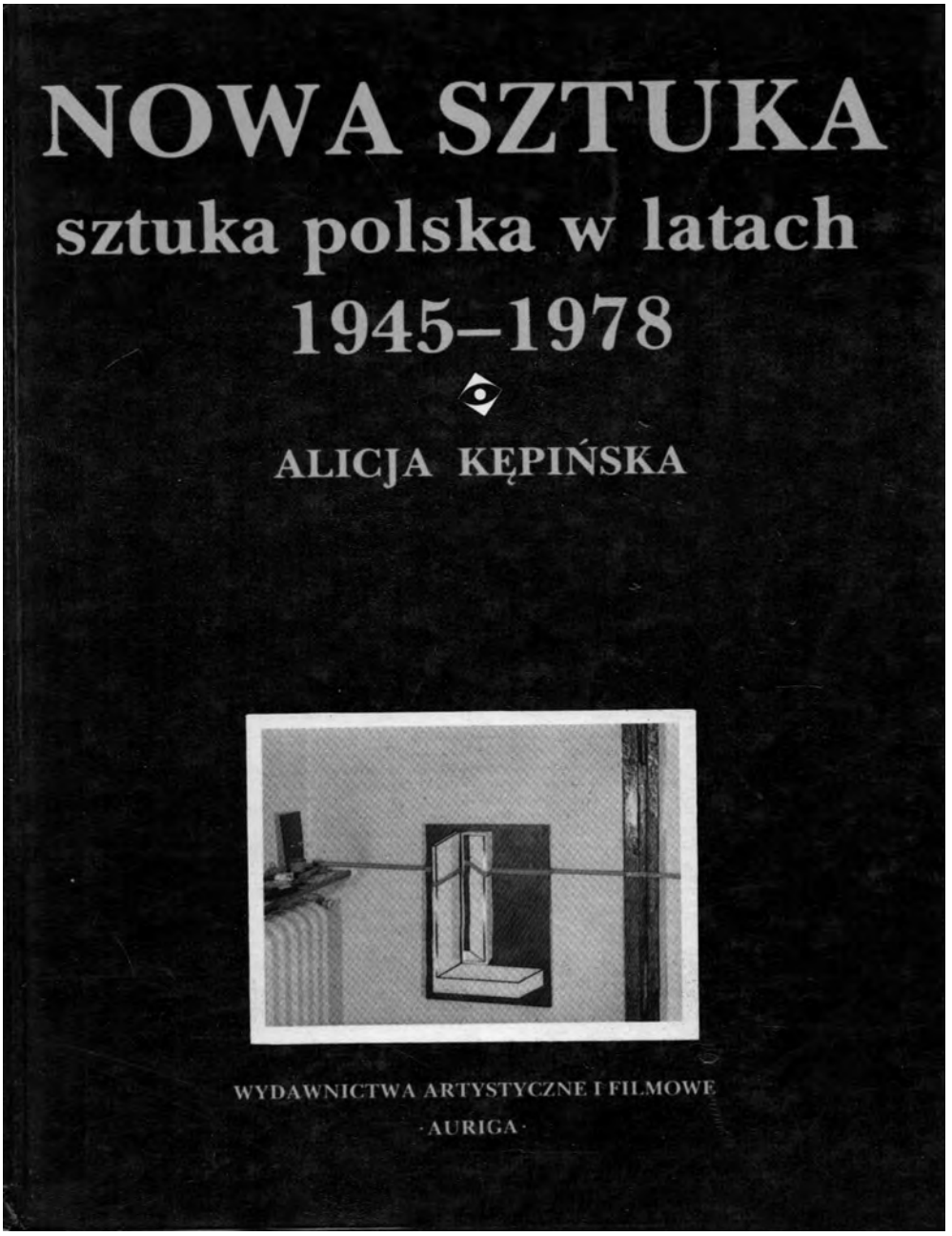
[dostęp: 01.04.2018 r.]; Miklaszewski Krzysztof, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007; Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997; *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000; *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red.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

Kamila Leśniak

Kępińska Alicja

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

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



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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Piotr Majewski

Kępiński Zdzisław

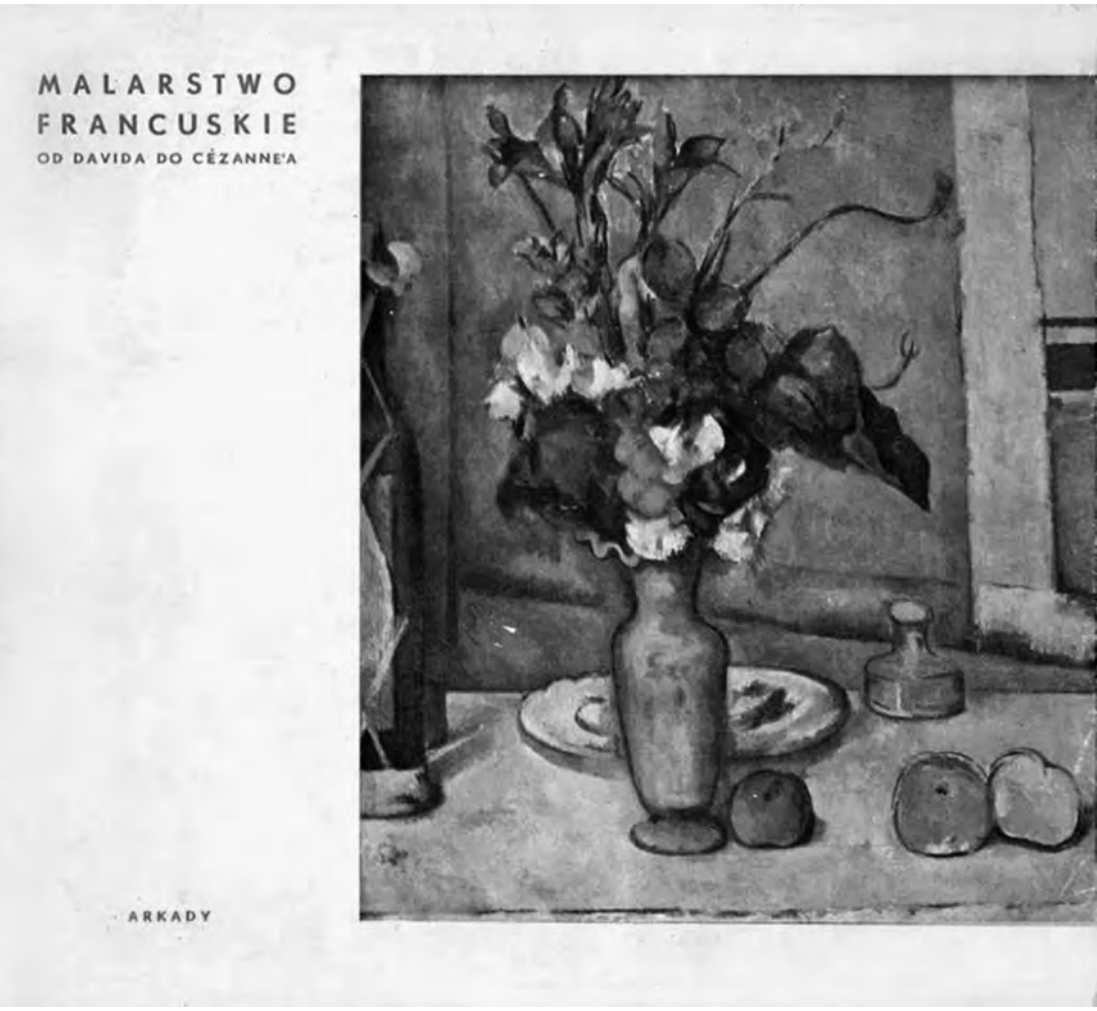
Urodził się w 1911 roku w Pruszkowie, zmarł w 1978 roku w Poznaniu. Historyk sztuki i muzeolog, admirator i popularyzator nurtu malarstwa kolorystycznego. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, dyplom uzyskał w 1937 roku. Wykładał w macierzystej uczelni w latach 1937-1939, a także w okresie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

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

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

Teksty źródłowe

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



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

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

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

Piotr Majewski

KITOWSKA-ŁYSIAK MAŁGORZATA

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Kamila Leśniak

Kosiewski Piotr

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

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

Teksty źródłowe

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

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

Ryszard Kasperowicz

Kostołowski Andrzej

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Kamila Leśniak

KOWALCZYK IZABELA EWA

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

Kowalska Bożena

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

Opracowania

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

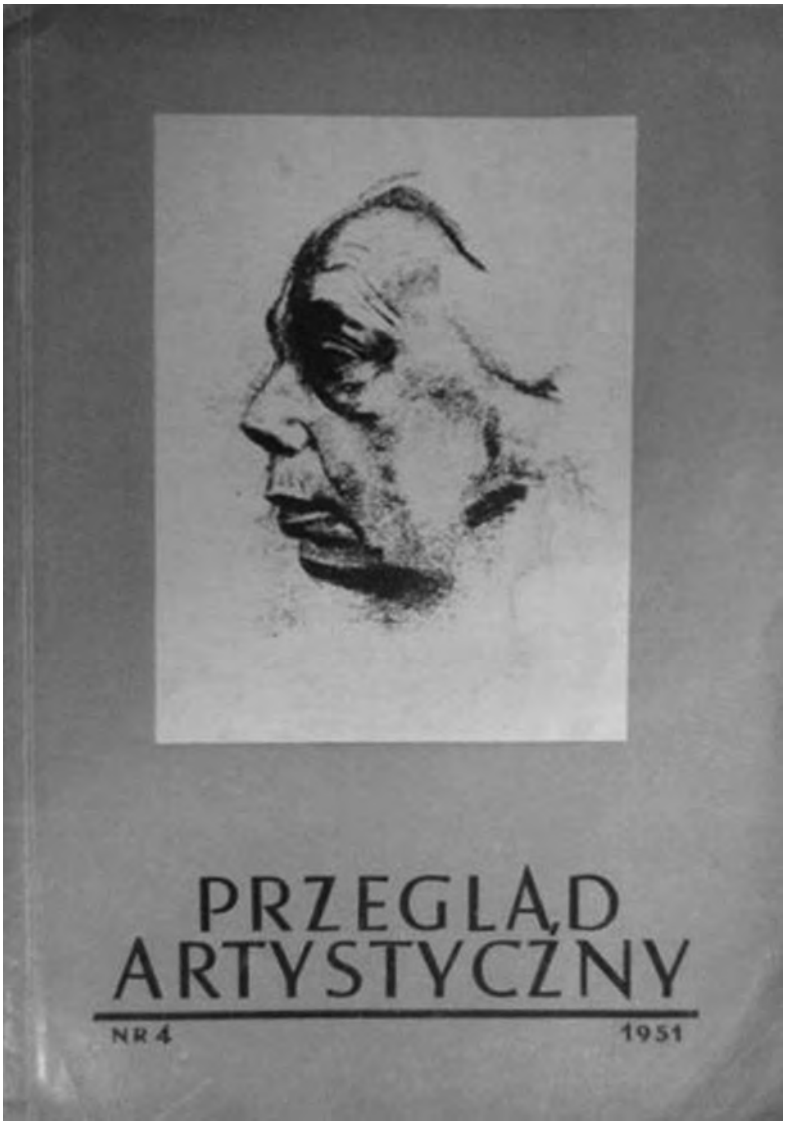
Karolina Zychowicz

KRAJEWSKA HELENA

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

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

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



Okładka „Przeglądu Artystycznego” 1951, nr 4

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

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

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

Karolina Zychowicz

Leszkowicz Paweł

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

LIGOCKI ALFRED

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe
Ligocki Alfred: *Cézanne: u źródeł rewolucji w plastyce*, Warszawa 1960; *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962; *Malarstwo dzieci*, Katowice 1962; *Trzy spotkania ze światem widzialnym. Picasso – Matisse – Léger*, Warszawa 1967; *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, Warszawa 1968; *O nowy kształt polskiej sztuki*, Kraków 1970; *Artyści dnia siódmego*, Katowice 1973; *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1973; *Sztuka renesansu*, Warszawa 1973; *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979; *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987; *Przełom czy rekonwalescencja*, „Przegląd Artystyczny" 1954, nr 4-6, s. 123-126; *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia" 1955, nr 3, s. 2-5; *O swoistości fotograficznych środków formalnych*, „Fotografia" 1955, nr 5, s. 2-3; *O realizmie socjalistycznym w fotografice (I)*, „Fotografia" 1955, nr 9, s. 2-3; *O realizmie socjalistycznym w fotografice (II)*, „Fotografia" 1955, nr 12, s. 2-3; *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi"*, „Fotografia" 1956, nr 6, s. 9-11; *Dokąd zmierza fotografia artystyczna?*, „Fotografia" 1957, nr 9, s. 213-215; *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 523-527; *Antyfotografia*, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 442-445; *Wielka rodzina ludzi*, „Trybuna Robotnicza" 1959, nr 255, s. 5; *Refleksje o wystawie Karla Pawka*, „Fotografia" 1968, nr 1, s. 3-4; *Książka o filozofii fotografii*, „Fotografia" 1970, nr 8, s. 171-173.
Dłubak Zbigniew, *Ligocki otwiera okna*, „Fotografia" 1963, nr 1, s. 3-4; Mierzecka Janina, *Współczesne problemy fotografii (głos w dyskusji nad książką Ligockiego)*, „Fotografia" 1963, nr 7, s. 173-174, 178; Sunderland Jan, *Uwagi o niektórych wypowiedziach Alfreda Ligockiego w książce „Fotografia i sztuka"*, „Fotografia" 1963, nr 6, s. 140-142.

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

Kamila Leśniak

Ludwiński Jerzy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piotr Majewski

MAJEWSKA BARBARA

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

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

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

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

Karolina Zychowicz

Malina Jerzy

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

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

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

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

Karolina Zychowicz

Małkowska Monika

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

Anna Struzik

Mazur Adam

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe
Mazur Adam: *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*, Warszawa 2009; *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Kraków 2010; *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków 2012; *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*, materiały prasowe wystawy „Postdokument. Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 04.02-15.04.2012 r.", s. 1-18; „Sztuki wizualne, fotografia nowoczesna i hipokryzja estetyzacji. Przygody wciąż aktualne?", fototapeta [online], http://fototapeta.art.pl/2003/ppf.php [dostęp: 15.02.2017 r.]; *Dokumentalistki, stare i nowe w Zachęcie*, „Obieg" [online], http://www.obieg.pl/recenzje/4243 [dostęp: 15.02.2017 r.]; *Zofia Rydet, «Zapis socjologiczny»*, „Dwutygodnik.com" [online], http://www.dwutygodnik.com/artykul/3828-zofia-rydet-zapis-socjologiczny.html [dostęp: 15.02.2017 r.].
Osęka Andrzej, Mazur Adam, *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011; *Wiesław Borowski. Zakrywam to, co niewidoczne*, wywiad rzeka, rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak, Warszawa 2014.

Kamila Leśniak

Mikina Ewa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marta Ryczkowska

Morawski Stefan

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

Morawski Stefan: *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w USA*, „Przegląd Artystyczny" 1953, nr 3, s. 73-74; *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955; *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961; *Absolut i forma: studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Kraków 1965; *Happening (I). Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej" 1971, nr 9, s. 114-119; *Happening (II). Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej" 1971, nr 10, s. 117-136; *Kontynuacja czy zerwanie*, cz. 1 [wy-

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

Opracowania

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

Kamila Leśniak

OLEK JERZY

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

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

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

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

Teksty źródłowe

Olek Jerzy: *Przełamywanie fotografii (I)*, „Nurt" 1976, nr 4, s. 22-25; *Fotografia elementarna* (fragment), *Karkonosze* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra 1984; *Dialektyka montażu (1)*, „Fotografia" 1974, nr 5, s. 6-11; *Dialektyka*

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

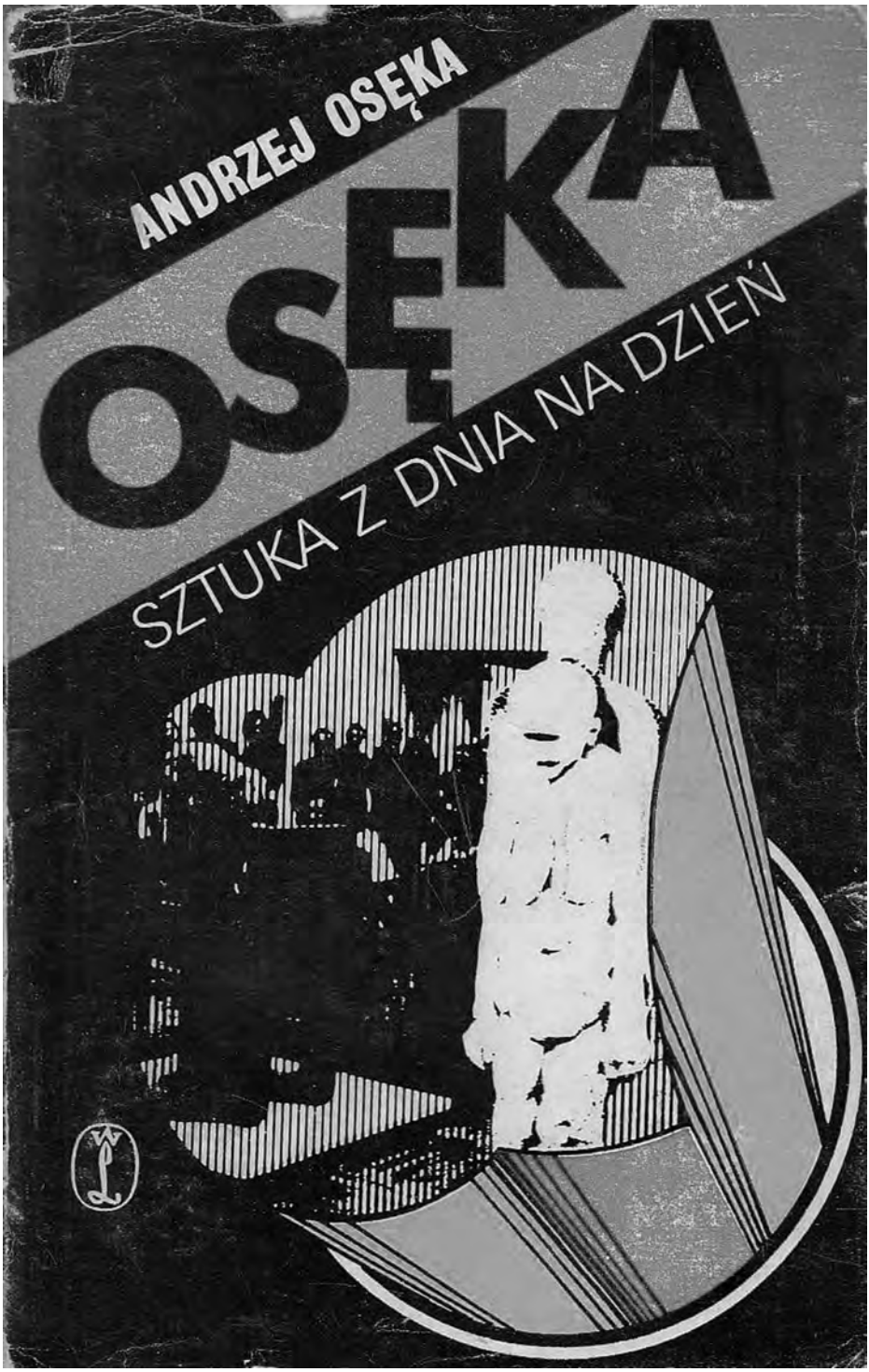
Opracowania

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

Kamila Leśniak

OSĘKA ANDRZEJ

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



Okładka książki Andrzeja Osęki *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków 1976

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

Piotr Majewski

PEIPER TADEUSZ

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

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

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

Portret Tadeusza Peipera, fotografia, 1901

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Karolina Zychowicz

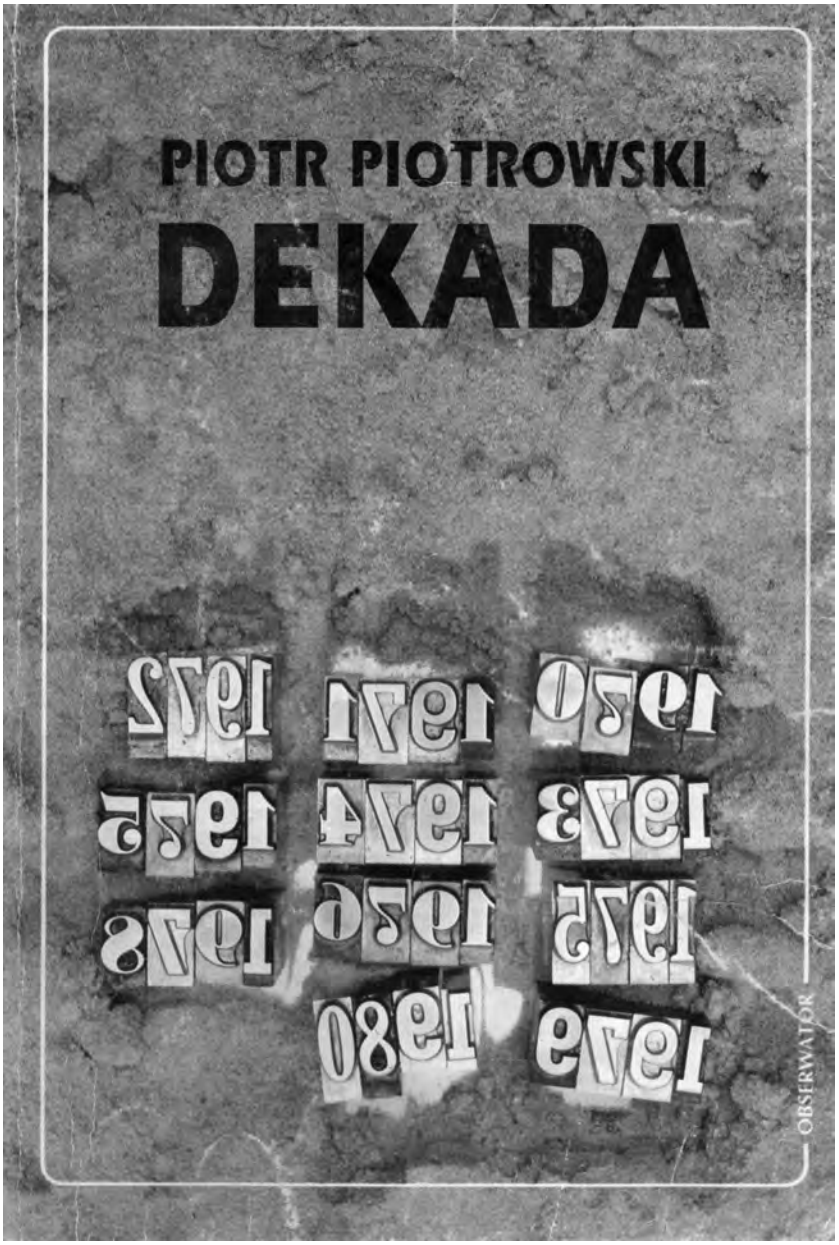
Piotrowski Piotr

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

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

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

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



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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

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

Piotr Majewski

PLINTA KAROLINA

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

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

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

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

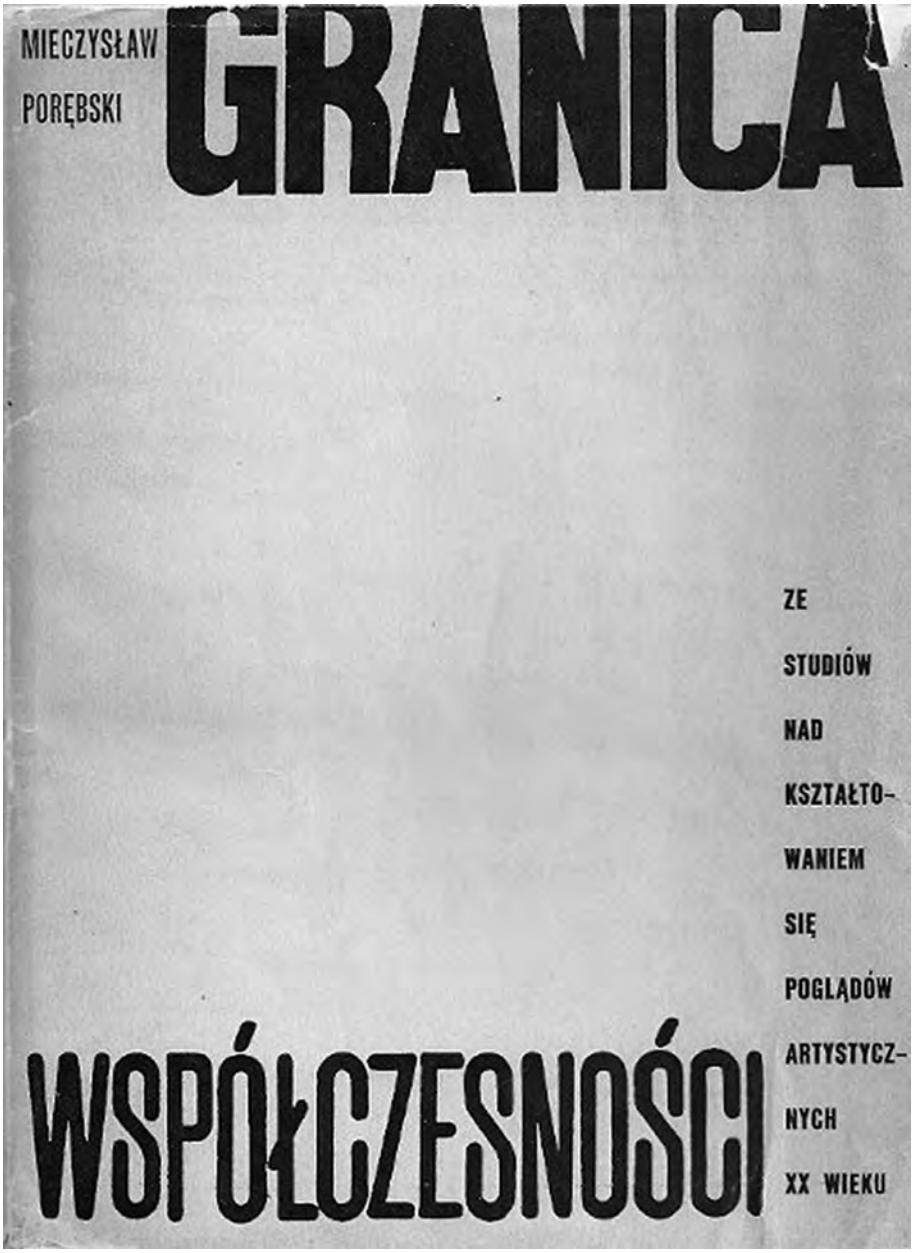
Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

PORĘBSKI MIECZYSŁAW

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



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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Karolina Zychowicz

Przyboś Julian

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

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

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

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

Portret Juliana Przybosia, fotografia, Lwów 1941

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

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

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

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

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

Strzemiński w grupie „a.r." w świetle postulatu korespondencji sztuk, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1988, nr 23, s. 67-74.

Karolina Zychowicz

PTASZKOWSKA HANNA (ANKA)

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Piotr Majewski

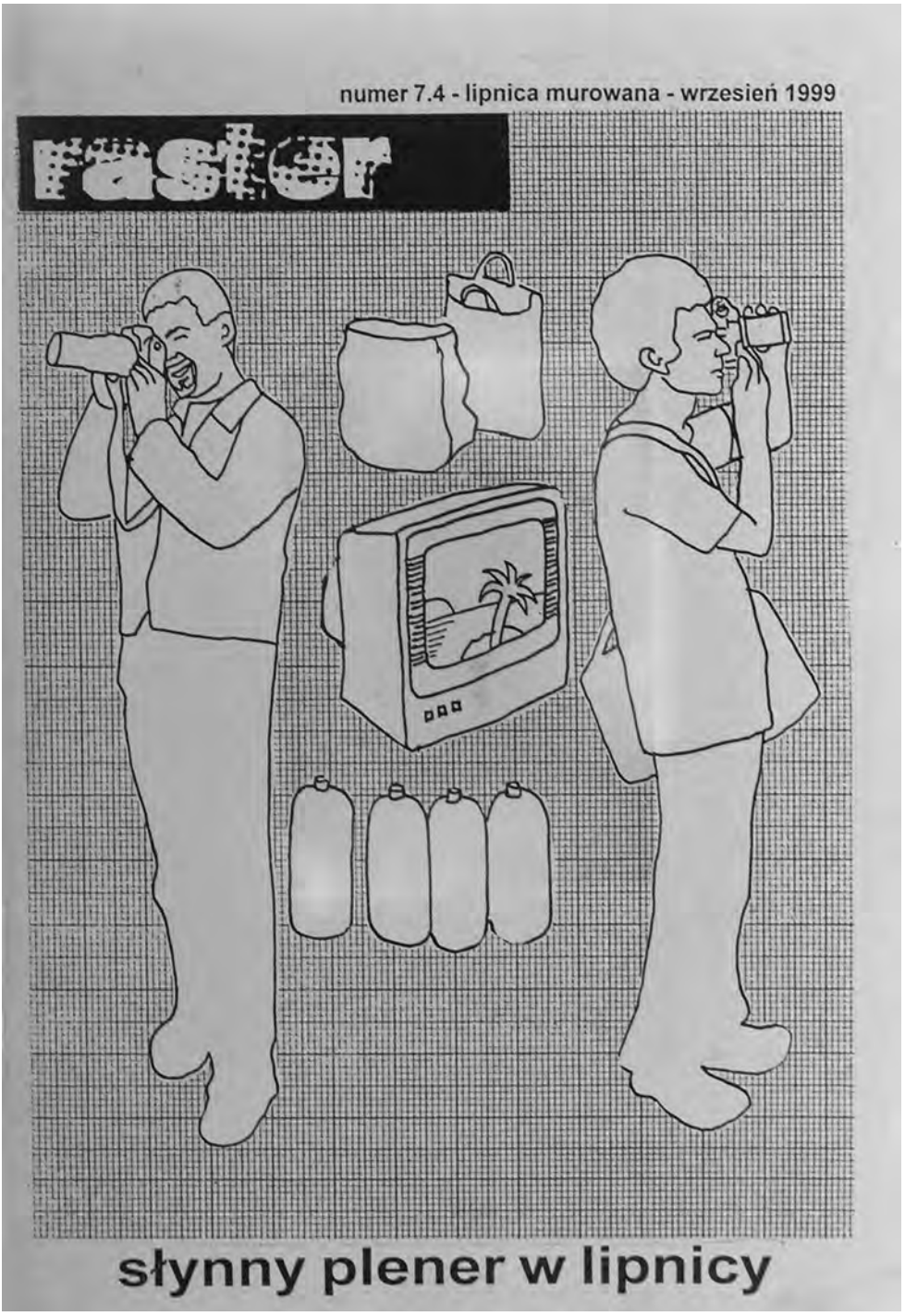
„Raster"

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

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

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

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



Okładka czasopisma „Raster” 1999, nr 7.4

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

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

Do najważniejszych krytyków magazynu „Raster" należeli Michał Kaczyński i Łukasz Gorczyca.

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

Ronduda Łukasz

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

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

Marta Ryczkowska

Rottenberg anda

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

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

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

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

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

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

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

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

Karolina Zychowicz

SEMPOLIŃSKI JACEK

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Kamila Leśniak

Sienkiewicz Karol

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

STAJUDA JERZY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

Opracowania

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

Karolina Zychowicz

STANISŁAWSKI RYSZARD

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

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

Ryszard Stanisławski, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

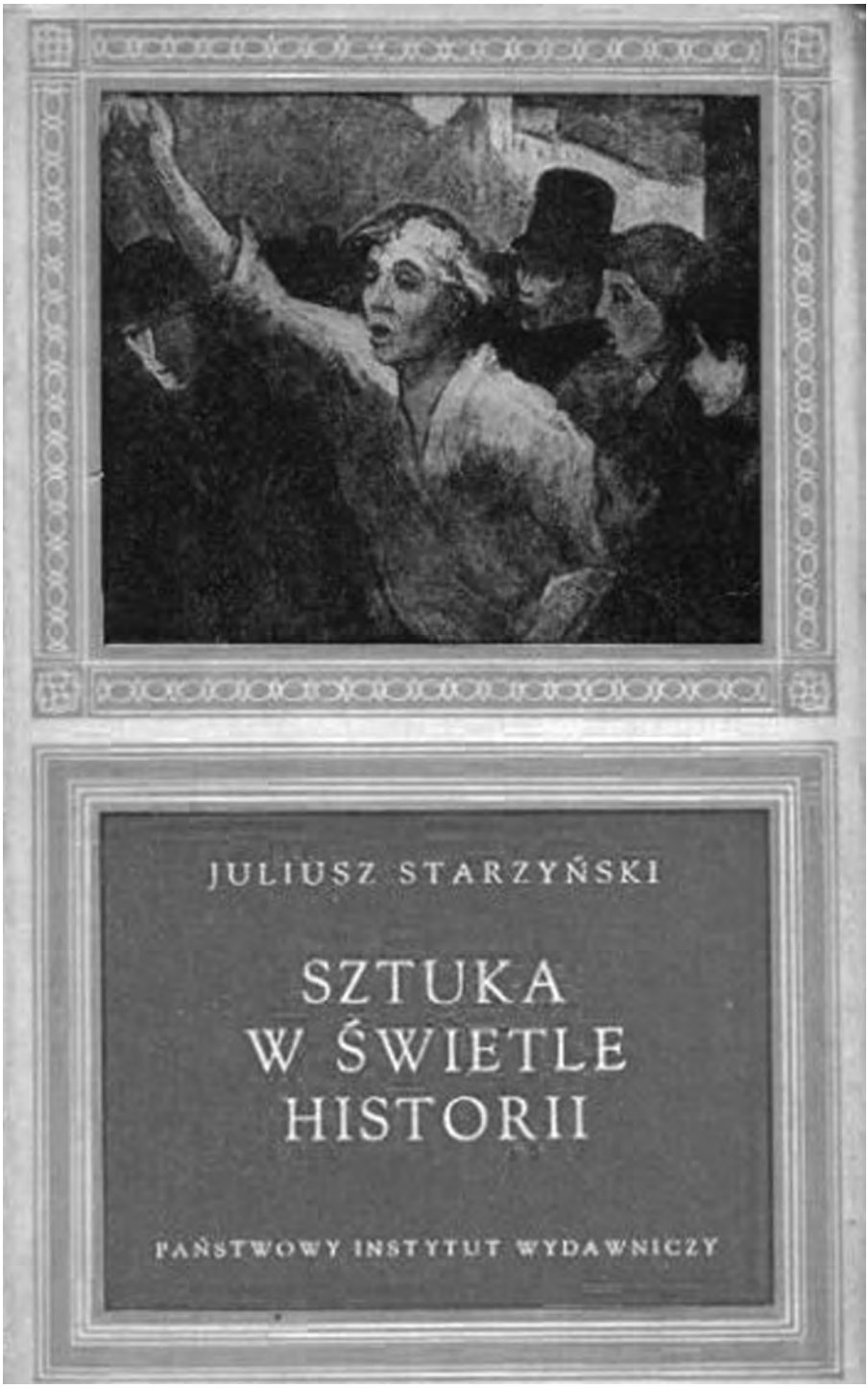
Opracowania
Ojrzyński Jacek, *Ryszard Marian Stanisławski*, Internetowy Polski Słownik Biograficzny [online], http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/ryszard-marian-stanislawski [dostęp: 16.01.2017 r.]; Rypson Piotr, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, „Obieg" [online], http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1391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

Karolina Zychowicz

STARZYŃSKI JULIUSZ

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

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



Okładka książki Juliusza Starzyńskiego
Sztuka w świetle historii, Warszawa 1951

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Karolina Zychowicz

STERLING MIECZYSŁAW

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

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

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

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

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

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

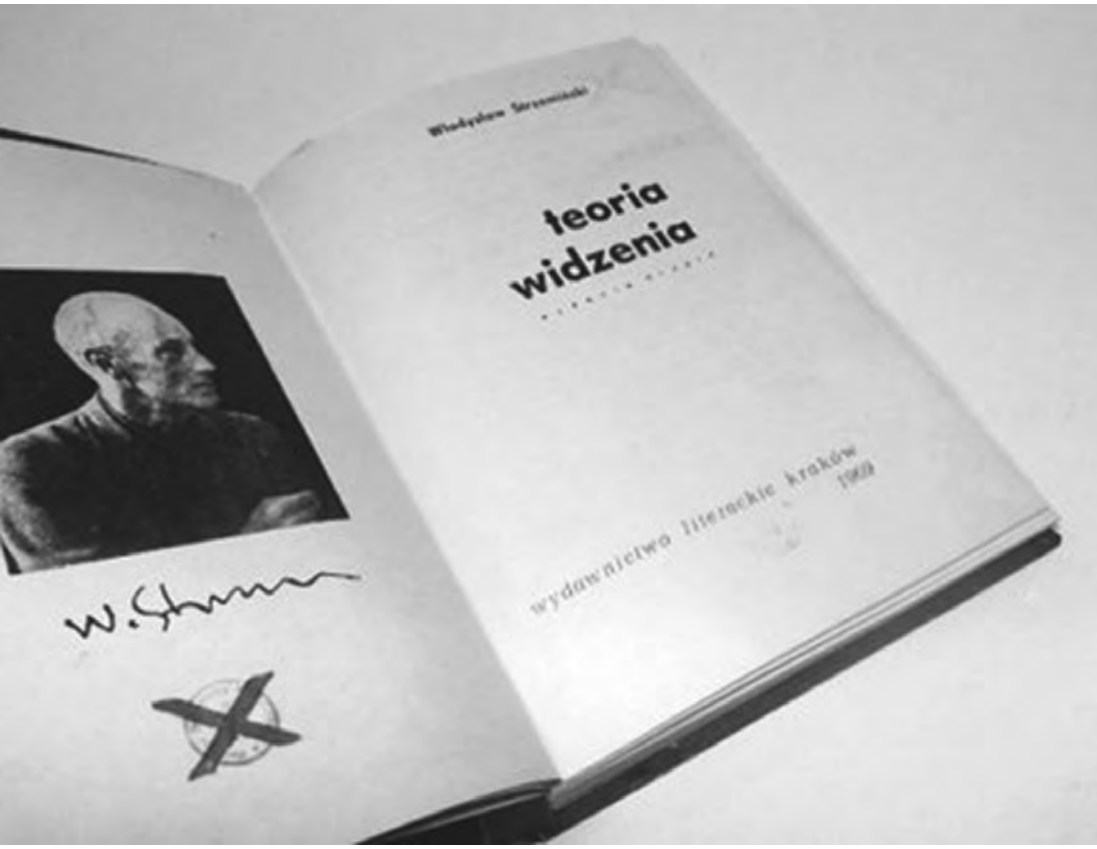
Ryszard Kasperowicz

STRZEMIŃSKI WŁADYSŁAW

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

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

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



Strona tytułowa książki Władysława Strzemińskiego
Teoria widzenia, Kraków 1969

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

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

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

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

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

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

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

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

Karolina Zychowicz

Szabłowski Stach

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

TCHOREK MARIUSZ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piotr Majewski

THE KRASNALS

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

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

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

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

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

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

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

śmiewają absurdy polskiej sztuki, „robienie kariery na Holokauście", „pseudointeligencki bełkot" krytyki artystycznej.

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

TRUSZKOWSKI JERZY (PSEUD. „MAX HEXER")

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

UJMA-GAWLIK MAGDALENA

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Anna Struzik

WITZ IGNACY

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

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

Okładka książki Ignacego Witza
Piękno – co to takiego?, Warszawa 1963

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

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

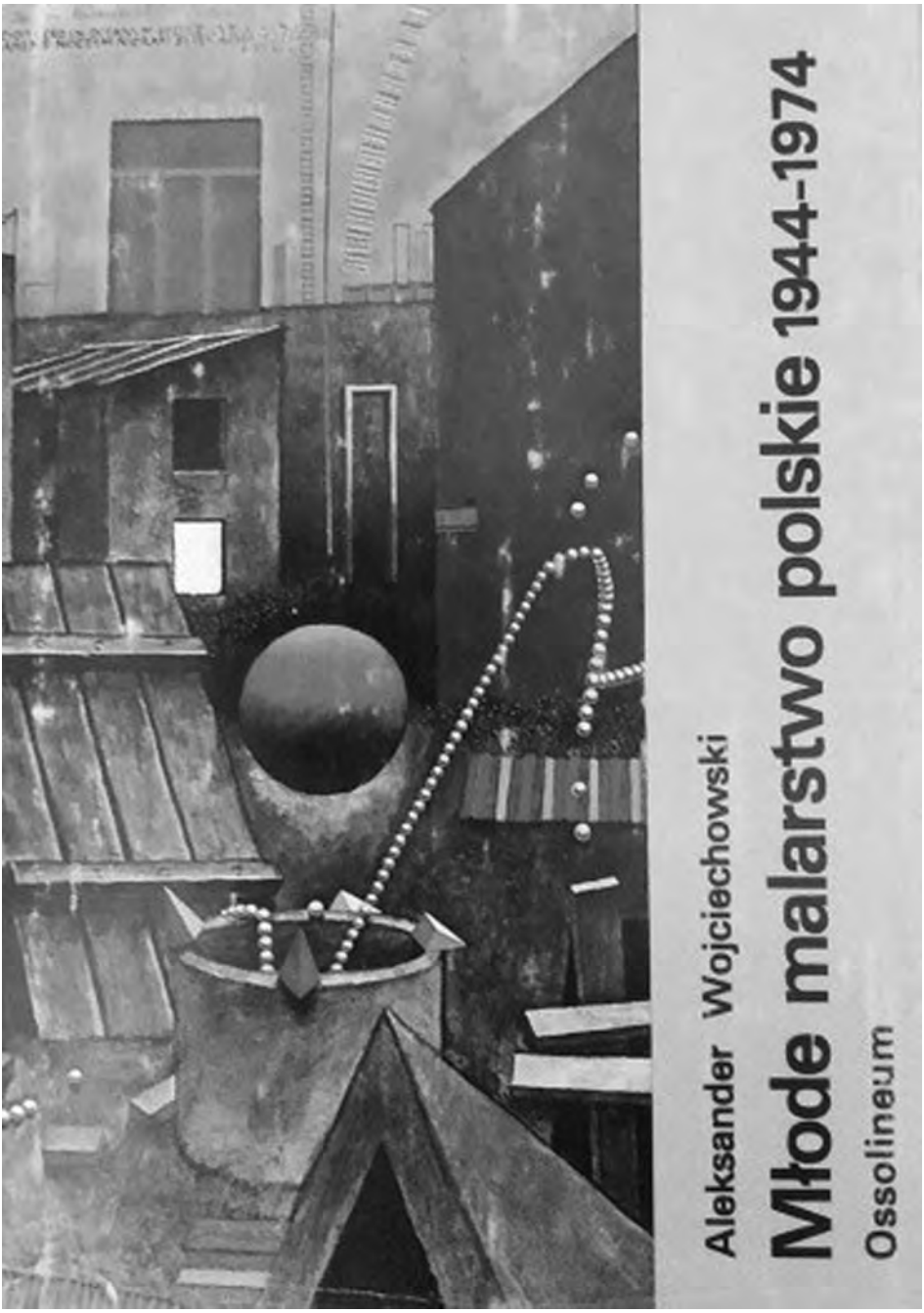
Witz nie opowiadał się wprost za żadną określoną estetyką czy koncepcją sztuki. Starał się naświetlać różnorodne postawy twórcze, uwypuklał siłę artystycznych wypowiedzi, odznaczających się autentycznością i oryginalnością. Nie gustował w abstrakcji, z pewną rezerwą traktował też zrywy awangardy. Z drugiej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

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

Teksty źródłowe

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

Piotr Majewski



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

Wojciechowski Aleksander

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piotr Majewski

WOŹNIAKOWSKI JACEK

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

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

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

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

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

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

Wiele uwagi poświęcał też zagadnieniom kultury chrześcijańskiej oraz myśli politycznej.

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Piotr Majewski

ZAHORSKA STEFANIA

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

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

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

Portret Stefanii Zahorskiej, fotografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ka, jakim wcześniej mówiła o malarstwie. Nie akceptowała filmów „gwiazdorskich".

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

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

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

Teksty źródłowe

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

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

Opracowania

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

Karolina Zychowicz

ZIARKIEWICZ RYSZARD

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

Ziarkiewicz Ryszard: [rozmowa z Zofią Kulik], *Bądź tylko posłusznym, psychofizycznym instrumentem*, „Magazyn Sztuki" 1993, nr 1, s. 12-21; *Sztuka musi przestać być sztuką, aby ponownie stać się sztuką*, „Magazyn Sztuki" 2006 [online], www.magazynsztuki.pl [dostęp: 24.11.2016 r.]; [red.], *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Koszalin 2008.

Anna Struzik

ZMYŚLONY IWO

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

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

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

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

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

Anna Struzik

ŻMIJEWSKI ARTUR

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Opracowania

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

Anna Struzik

BIOGRAFIE

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

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

ISBN 978-83-7306-948-0

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

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.

Abject 23. ▪ AICA 29. ▪ Ambalaż 35. ▪ Arsenał 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. ▪ Fotografika 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 porządku" – (art déco oraz wystawa paryska 1925) 188. ▪ Przedmiot 194. ▪ Przestrzenność 198.

Realizm (malarstwo realistyczne – lata 40.) 202.

Socrealizm (dyskusje towarzyszące ogólnopolskim wystawom plastyki) 208. ▪ Stylizacja (formiści, grupa Rytm) 212. ▪ Sztuka pojęciowa 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 akademików[1], na które, niemal równolegle w czasie, nakłada się znana kontrowersja[2], *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 obrazu[4] (jak np. *skiagrafiá* czy *skiamachiá*) – istotniejsze jest to, że autor *Państwa*

---

1 Por. np.: Thomas Puttfarken, *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 sztuki[5] 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 narzędzi[6]. *Storia della critica del'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 teraźniejszością – 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 staje, 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 prawa[7].

---

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 Juszczaka w programowym, bardzo ważnym tekście: Wiesław Juszczak, *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 oddziaływują na siebie także w tym znaczeniu, że sztuka współczesna może uwrażliwić historyka sztuki na nieprzeczuwane aspekty dawnej twórczości[8] – 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 miałaby 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 sztuki[10] – zresztą niejeden 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 postulatom 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 „wykształcenia 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 trwałe związana z praktyką apologii świata nowoczesnego, której „dialektycznym" zaprzeczeniem jest równie ostra i bezkompromisowa krytyka tego świata – doskonałym przykładem, ważnym skądinąd w perspektywie przenikania się praktyki krytyka i historyka 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 historię[11]. 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" Winckelmanna 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, bylibyśmy 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, osiągnięć 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 skorowidzem opatrzył oraz przedmową poprzedził Bartosz Działoszyński, Warszawa: PWN 2019, s. 292.

ukradkiem do Platońskiej krytyki sofistów (ale też i poetów – mimetyków 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 wieszcza, 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 rozbrajającą 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 decyzjonizm *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 proroctwo 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, rolą 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 Strzemińskiego czy względna popularność kategorii Ingardena), brak ciągłości, słaba elastyczność i wreszcie coś, co zasługuje na miano „estetycznego błędu kategorialnego" 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 polskiej[14]. 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 krytycznej[15]. 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 miałoby 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 Juszczak (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 Kuchtówna, 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 wytłumionej, by tak rzec, przestrzeni. Krytyka ta nie tyle bowiem kierowała się nastawieniem czy oczekiwaniami jej odbiorców, ile raczej sama musiała je dopiero określić[16]. Zresztą przynajmniej od czasów Juliana Klaczki[17] 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 powinno[18].

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 przedsądu 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 Rzeczpospolitej 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 pojęć[19]. 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 Sławiński[20], 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 krytycznego[21].

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 oczekiwań" – 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, Burkhart 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 skutkował 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 wydarzenie 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.

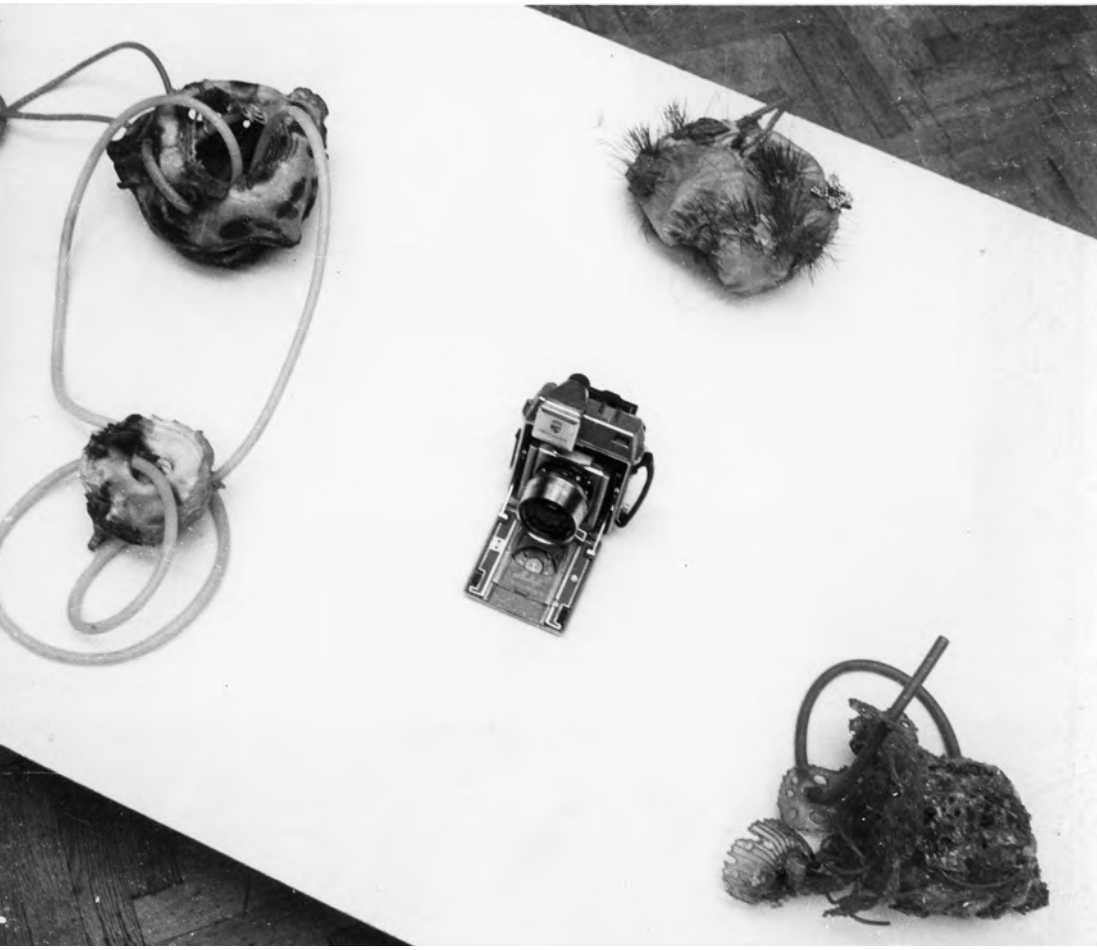
Słownik zatem, uwzględniając szeroki zakres stosowanych pojęć, stara się także uczytelniać dynamikę ich zastosowania, rekonstruując rangę, znaczenie i decydującą rolę krytyki artystycznej w nowoczesnym i współczesnym życiu artystycznym.

Ryszard Kasperowicz

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 wystrzega, czyli z rozpadem, przypadkowością i śmiercią; *abject* zaciera więc jasne granice między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalanym" (Bakke 2000: 26).

W odniesieniu do świata sztuki *abject* określa nurt artystycznej fascynacji najbardziej odpychającymi aspektami cielesności, wszystkim tym, co brudne, skalane i upadlające, dlatego określony bywa „sztuką wyparć i nieczystości". Niemniej *abject* nie powinien być utożsamiany, choć niełatwo tutaj wyznaczyć granice, z „brzydotą", 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, upadlają, 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 *abject 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, obyczaju, 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 *abject*, 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 *abject* 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).

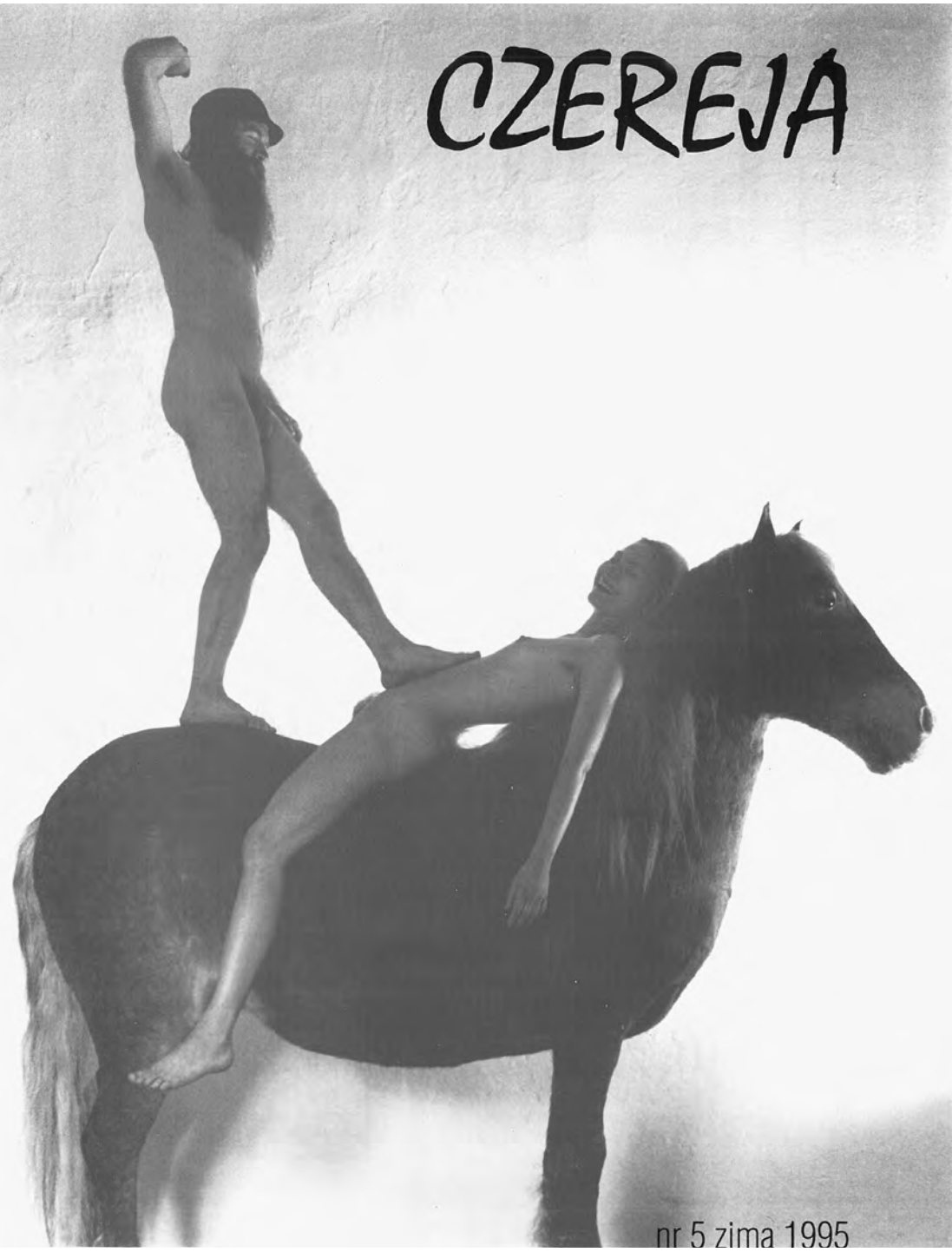
W Polsce *abject art* przez lata funkcjonował na marginesach działalności artystycznej, dostrzegalny w twórczości np. Jerzego Beresia czy też Andrzeja Partuma. Wątki dotyczące ciała w całym jego

fizjologicznym spektrum świadomie i na dużą skalę zaczęły być eksploatowane 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 zawoalowanej 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



Okładka 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://strasznasztuka.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 założeń

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.

Piotr Majewski

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 zapełniono 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 mieszali 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, niepodejrzaną «materię sceniczną zdatną do niezależnego kształtowania», aż do pomiętych i pogniecionych ambalaży, zaklejanych strzępami plastykowej 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. Umożliwiały 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 manifeście 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 utylitarna, często ochronna. Idea ambalaży 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 zawoalowaną 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'm 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, żałosny 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 zniżone 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 Arsenału (główny inicjator: Marek Oberländer (*Krąg Arsenału* 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 Arsenału 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 Ziemski), Renato Guttuso (Jan Dziędziora), André Fougerona („*Recepcja Arsenału*" 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 sprzeciwie 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 Arsenału* 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, skrótu 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 Kossak, Stefan Morawski, Marek Oberländer, Andrzej Osęka, 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 wątpienie w jedną prawdę artystyczną" (*Krąg Arsenału* 1992: 10).

Jan Dziędziora w wypowiedzi na temat Arsenału 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 Arsenał 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 Arsenału* 1992: 39). Jednocześnie „powstały przy okazji organizowania wystawy ruch, zainicjowany przez ówczesnych młodych, przerósł i przekroczył ramy, które władze chciały mu nadać" (*Krąg Arsenału* 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 Arsenału* 1992: 40).

Współcześni badacze wypowiadają się zazwyczaj w sposób krytyczny na temat Arsenału. 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. Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11, s. 8.

Opracowania

„Arsenał" 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 „Arsenału 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 Arsenału 1955-2005*, red. Gabriela Balcerzak i in., Gorzów Wielkopolski: Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta 2005. *„Recepcja Arsenału". Sympozjum 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

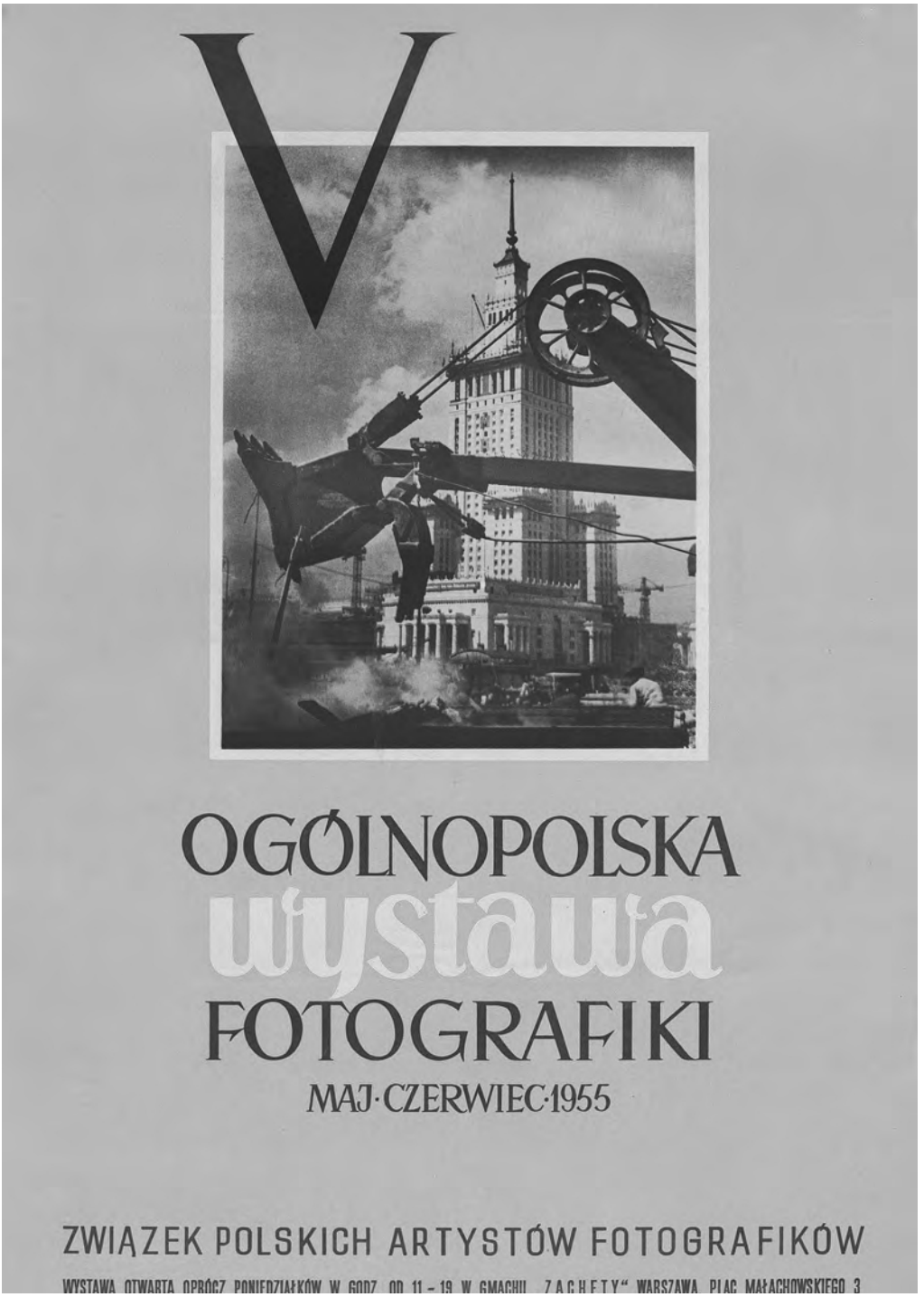
Karolina Zychowicz

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, autentyzm przekazu, oraz jako metody twórczej, opartej na zdolności medium do wiernego 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 wypaczeń", 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 (płaszczyzna stylistyczna) – z przypisywaną



Plakat *Ogólnopolskiej wystawy fotografiki*, 20.05 – 12.06.1955,
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta"

fotografii reportażowej zdolnością do wyrażania prawdy o świecie (płaszczyzna 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, Pawełkowa 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 osiągania 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 fotografice 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 Pawełkowa, *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 rozmaitym działaniom, które w pełni wybrzmiały dopiero w drugiej połowie XX stulecia. Ambicją twórców asamblaży było obmyślanie „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 mades* Marcela Duchampa, sankcjonująca praktyki związane z wykorzystaniem w sztuce przedmiotu gotowego, znalezionego (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 śmiałe 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 Hasior, 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 Hasiora (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 Hasiora 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 Hasiora 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 Krzysztofory. 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.)

Sympozjum 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 Perepłysiem *environments* zmuszające odbiorcę

do aktywnej obecności w stworzonej przez artystów przestrzeni (*Przestrzeń o wielozmysłowej percepcji*, III Wystawa i Sympozjum „Złote Grono", Zielona Góra 1967; *Uwikłanie*, „Pokaz młodej rzeźby warszawskiej", Galeria Zachęta, Warszawa 1968) – widz krążył w zamkniętym labiryntowym pomieszczeniu, w plątaninie kawałków płótna, pakułów, 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. Krasiński, 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, ośmieszone, 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. Krasiński próbuje owładnąć 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 pomysłowe, 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 zwielokrotniony*, 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 konceptualna, 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 Tadeusz 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: WAiF 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: WAiF 1986. *Rzecz i rzeczowość w kulturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak 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 Hasior i konteksty* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2005, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 2006.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (skróty 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 wynikła 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. Czynnikami 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, przestrzeni, 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 koncypowany z założonej gry, a tylko naśladujący 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 propozycje 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 dotychczasowymi 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 szczególną 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 szczególną wrażliwość na zagadnienia kontrastu barwnego. Podkreślała autonomiczne życie barw na płótnie, ich migotliwą, 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 półgłośnych, 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 wnętrze galerii (genologicznie należącą do działań *site-specific art*); tym samym zradykalizował 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 m^2) malowidło w kolorze oranżu i ultramaryny, pokrywające równolegle 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'Aujourdhui" 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 Gierymskiego*, „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 koloryści 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, *Myśląc o obrazach*, Warszawa: Pavo 1994. Puczyłowski Wacław, *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 (skróty 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 wydźwięk 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 kobiecy* 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 kobiecy 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 newralgicznym*) (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 Żmijewski, *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 dokładniej [...] 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 przepowiadanym 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, prawdę mówiąc też z ogromnym opóźnieniem, bo wtedy, kiedy zniknęły wszystkie sztywne kostiumy estetyk i doktryn artystycznych pierwszych lat powojennych. Teatr i dramaturgia Witkacego zrobiły furorę na scenach polskich, a później na całym świecie. Dzisiaj 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 monografii zagranicznych autorów. W Szwajcarii (dlaczegóż nie w Polsce?!) wydaje się specjalne „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 panującej krytyki przed wojną, wywołujący każdym swoim występem, każdą próbą sceniczną, każdą sztuką największy harmider, na granicy niemal skandalu, teraz po latach okazuje się twórcą, który może najgłębiej zajrzał we wszystkie otchłanie otwierające się przed ludzkością w tym niby najpiękniejszym wieku XX.

Groteska tragiczność i drwina znamionowały całą postawę Witkacego i całą jego sztukę (był w tym jednorodny). Po doświadczeniach straszliwej masakry, jaką świata zgotowały totalitaryzmy, 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 prostą żelazną konsekwencją tej sztuki i tych przekonań, była samobójcza śmierć Witkacego we wrześniu roku 1939.

Wcześnie zwątpił w to, aby jego sztuka była przyjęta ze zrozumieniem. Pełen temperamentu wykładał jej podstawy i zasady, wdawał się w polemiki i w spory filozoficzne. Był twórcą własnej oryginalnej teorii w sztuce, którą najpełniej 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. Zadziwiał później śmiałością i głębią swoich rozważań estetycznych i filozoficznych, chociaż gwoli prawdy powiedzmy, że szerzył również zgorszenie w kręgu uznanych filozofów.

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

dokończenie na str. 22

Fantazja, 1921–1922, olej, płótno

Kompozycja fantastyczna, 1923, gwasz, papier

Artykuł Waldemara Kiwilszo *Witkacy – malarstwo*, „Stolica" 1985, nr 17

nieporozumienia (Warszawa 1919). W tej publikacji została zawarta teoria Czystej Formy, w której można odnaleźć wiele zbieżności z różnorakimi 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 umożliwia 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 Kandyński. 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.

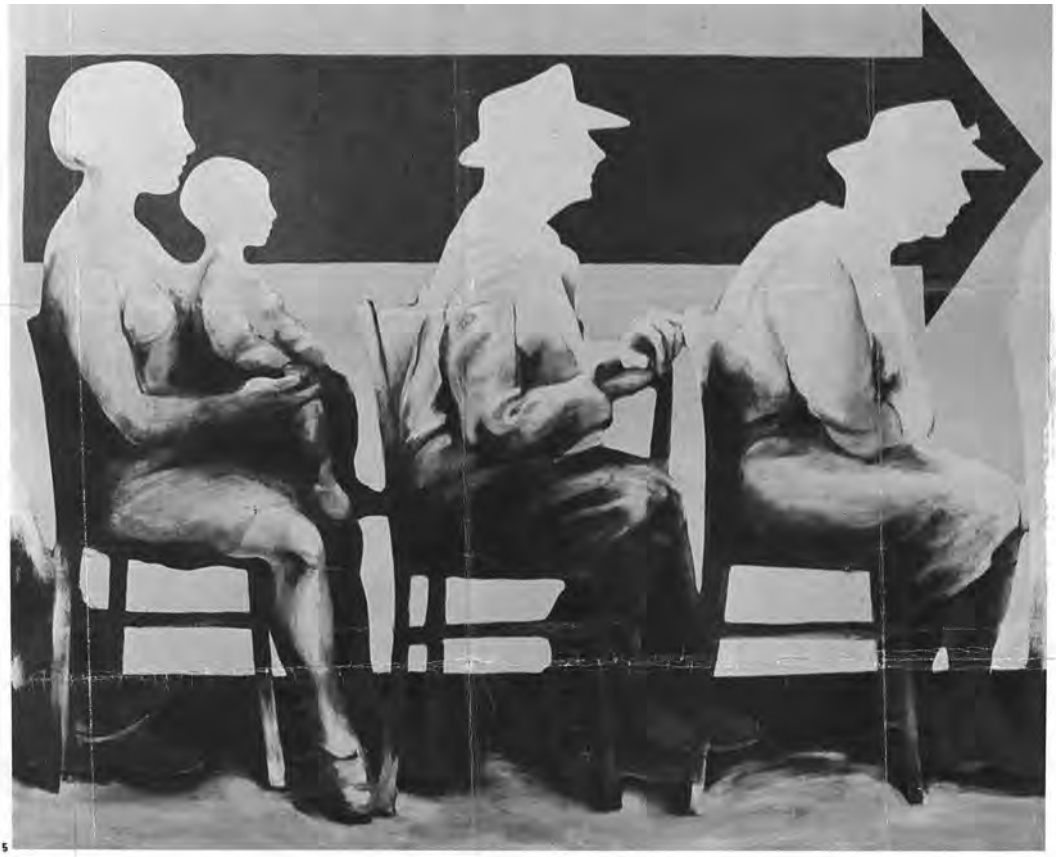
Opracowania
Chwistek Leon, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie: ilustrowane rysunkami i akwarelami autora*, oprac. Karol Estreicher, Warszawa: Czytelnik 1960. Chwistek Leon, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Teresa Kostyrko, Kraków: Universitas 2004. Estreicher Karol, *O Leonie Chwistku*, „Nadodrze" 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, Strzemiński: 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 konstruktywizmu. „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 bezpośredniość przesłania 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"



5

Metafory losu

ANDRZEJ OSĘKA

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, więcej: pozwalający na przemawianie wprost, na dydaktykę, na publicystykę. Zbylut Grzywacz należy do krakowskiej grupy „Wprost", która przed ośmiu laty wystartowała z programem sztuki zaangażowanej. 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 salonach sztuki rozszedł się swąd palonych materaców".

Barwa nie służy tutaj celom dekoracyjnym. Działa jak sygnał, jak ostrzeżenie. Czerwień, 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, pofałdowanych kształtach kończy artysta głową — równą, sztywną, ale płaską jak przejechaną przez walec. W innym obrazie człowiek zamiast kręgosłupa ma drzewce sztandaru. 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 autoportretem artysty.

Artykuł Andrzeja Osęki *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 naśladującej form naturalnych, ale kształtującej obszar subiektywnej ekspresji. Atrakcyjność terminu związanego z malarską 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, decyzja 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 Setha Siegelauba (*Xerox Book*, 1968) czy nowym działaniom 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: *Sympozjum 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).

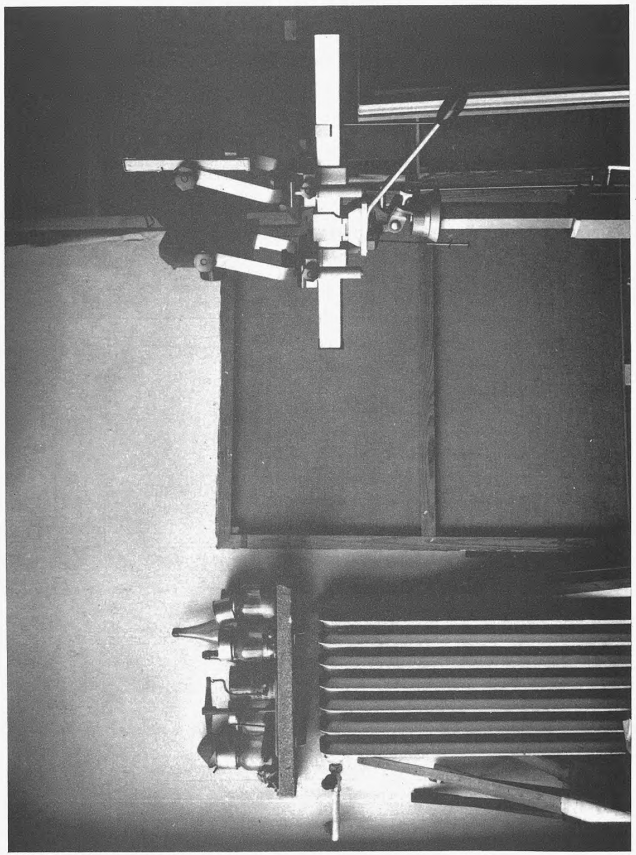
Opracowania
Archiwum jako projekt / The Archive as Project, red. Krzysztof Pijarski, Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii 2011. Nader Luiza, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009. Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki 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,



„FOTOGRAFIA" — 1975

WDK 279/75 250 K-9-1485

ZBIGNIEW DŁUBAK

„FOTOGRAFIA"

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

a znaleźć inne, właściwe fotografice. 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, począwszy 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 patrzenie 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 XX 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 realnością..."*, „Nurt" 1981, nr 5. Robakowski Józef, *Tekst z katalogu „Video Art." – Galeria Labirynt*, Lublin 1976, nlb.

Opracowania

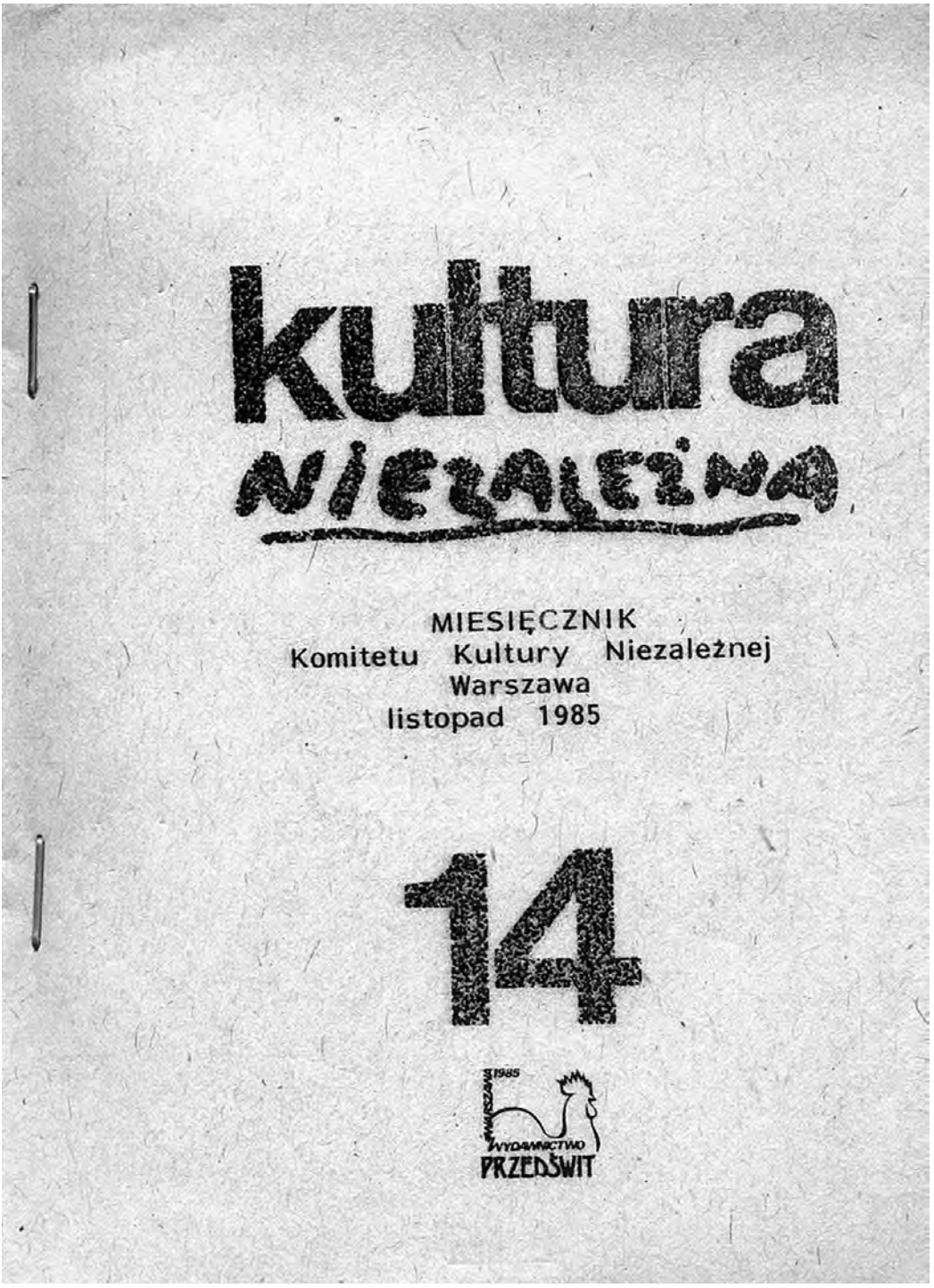
Dziamski Grzegorz, *Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna*, „Sztuka i Dokumentacja" 2012, nr 6, s. 21-27. Saj Andrzej, *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*, „Dyskurs" 2009, nr 9, s. 196-214. Sikora Sławomir, *Dokument dziś*, w: *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. Monika Kozień-Świca i Marta Miskowiec, Kraków: Muzeum Historii Fotografii im. W. Rzewuskiego 2008, s. 54-61. Sobota Adam, *Odsłony dokumentalności*, w: *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. Monika Kozień-Świca i Marta Miskowiec, 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 rozmaitym 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.

Szczególna 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 Trznadla, Jana Walca, Romana Zimanda.



Okładka 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 współbycia 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 płocie 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-obserwatora, 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 Krasińskiego 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 szczególny 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 szczególny 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 WYSTAWA WPROST

TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH PAŁAC SZTUKI

Kraków, pl. Szczepański 4 **luty – 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. Orantka VIII	olej	1966
6. Orantka IX	olej	
7. Leżący I	olej	
8. Leżący III	olej	
9. Świadek I	olej	
10. Świadek III	olej	1967

„Utrwalona III"

JACEK WALTOŚ

„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 „Kręgi" 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, Zwolle, Starym Sączu i Londynie, Wystawa Młodej Rzeźby w Krakowie.

TERENY **płyty pilśniowe**

1. Wędrówka	1965
2. Las wzbroniony	
3. Ściana	
4. Urwisko	
5. Dym	
6. Zarastanie	1966
7. Krawędź	
8. Zniszczone miasto odżyło	

O P I N I E
(Wystawa WPROST 1966)

8. (...) „Chcą znaleźć własny język wypowiedzi prostej, czasem brutalnej i przekonującej. Może nie zawsze im się to udaje. Może prostota nie jest jeszcze prawdziwą prostotą, a ekspresja trochę wymyślona. Nie wiem na przykład, czy nie sztuczna jest u nich, czy nie wzięta z drugiej ręki, obsesja ostatniej wojny?" (...)

(M. Gutowski – Dziennik Polski 1966)

9. (...) „Dwa inne nazwiska natomiast narzucają się tu w sposób niezbędny: Andrzej Wróblewski, którego aktualność znajduje oczywiste potwierdzenie i Adam Hoffmann, jeden z najbardziej niezależnych, zacietych malarzy naszych, któremu członkowie grupy bardzo wiele zawdzięczają bezpośrednio – i nie wstydzą się do tego przyznawać" (...)

(J. Stojuda – Współczesność Nr 7 1966)

10. (...) O, jestem niemal pewien, że Przybyszewski dobrze by się czuł na tej wystawie. Ale w moich oczach to nie jest zarzut. Ja ciągle jeszcze mam coś w rodzaju kultu dla tego człowieka. A wracając do wystawy artystów działających w p r o s t, to szczerze polecam, jest bowiem, jak już powiedziałem, ogromna, a także interesująca, zastanawiająca".

(S. Otwinowski – Życie Literackie Nr 738 rok 1966)

11. (...) „Artyści muszą teraz pić piwo, które zawarzyli. Pozycje mają dziś trudne. O ich wystąpieniu mówi się dość pozkudnie, nic dziwnego. A sympatycy (ilościowo nieliczni, ale co to jakościowo, ho, ho...) nie mogą powiedzieć nawet tyle: "Ono wpadł strumień świeżego powietrza", bo w istocie to raczej zmród kurbola się rozszedł. Radykalne środki higieniczne bywają czasem wskazane, o czym warto pamiętać zatykając nos".

(J. Stojuda – 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 Liége" (1961). W 1961 roku Michel Ragon nadał nowemu zjawisku nazwę *nouvelle figuration*. W tamtym 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 Francisa 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 spopularyzowała 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 szczególny 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 wchodzili absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Maciej Bieniasz, Zbylut 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, Michelangela 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, taszyzmu, 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 nieznanych mi bliżej artystów są na ogół chybione, niewiele tu jestem w stanie zaakceptować. Wolałbym, 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 Francisa 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 przezwyciężaniu 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 wypowiadania 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-bobala-szymanski-mazur-musielak-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. Strzemiński 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 zamanifestowania 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 rozbicie, niejednorodność i nieprzemyślane 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 zatomizowane 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 przyszłości sztuki*, „Litery" 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-Łysiak 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, *Rozwieść 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. Czekalski 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-

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 miałoby 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 uwagą 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. Wydobycie i podkreślenie zagadnień związanych 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 wnosić w życie człowieka realną dawkę pozytywnych wartości". Ten sam krytyk postulował ponadto – jako klucz do popularyzacji sztuki – stałą współpracę „nowych galerii" z zakładami produkcyjnymi.

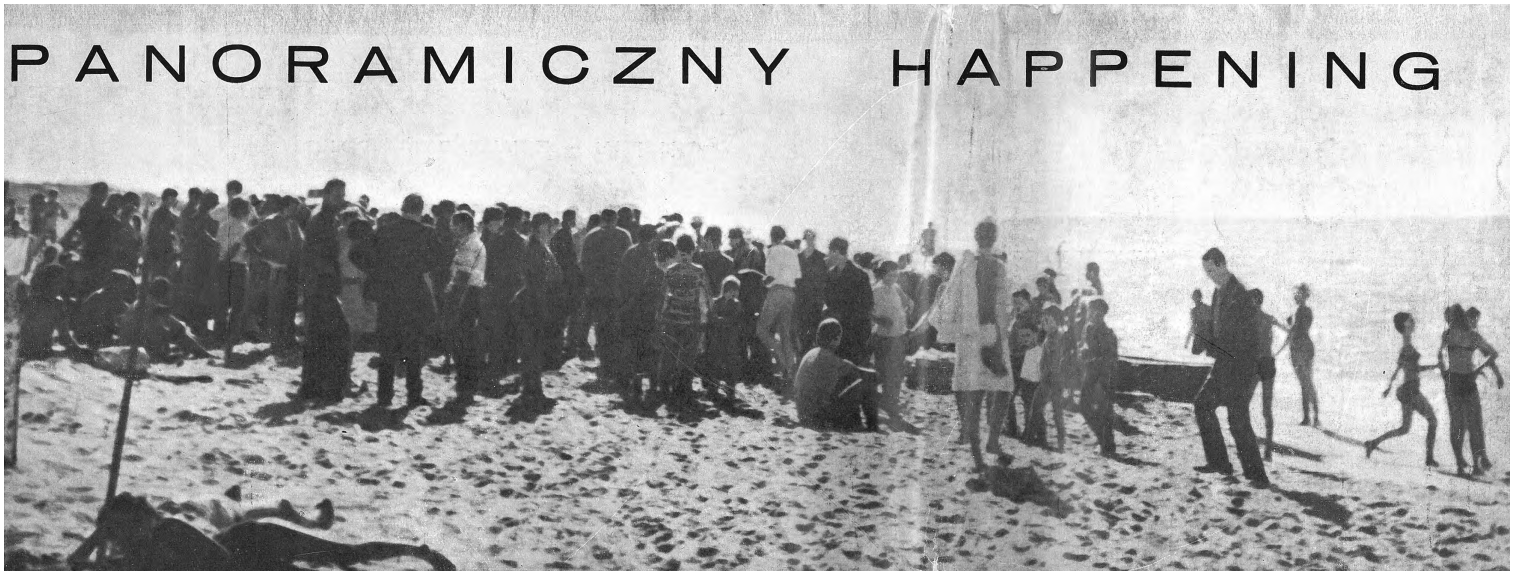
Istotny kontekst instytucjonalny dla powstania galerii „niezależnych" nakreślili w swych wypowiedziach również Wojciech Skrodzki i Jerzy Ludwiński. Pierwszy z nich małe galerie autorskie, aktywniejsze i szybciej reagujące na przeobrażenia w sztuce, przeciwstawiał idei „demokratyzacji sztuki" w ramach 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. Równe 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 nastał 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*,



Fragment katalogu *Panoramicznego happeningu morskiego* 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 realności 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, ambalaże, asamblaże 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 przyszłych 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, przełamujący 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.

Swój 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 Krasiński, 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 nieubłaganie, 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 zamurowujących 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 realności, 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 zestawił 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, *Happeningi 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).

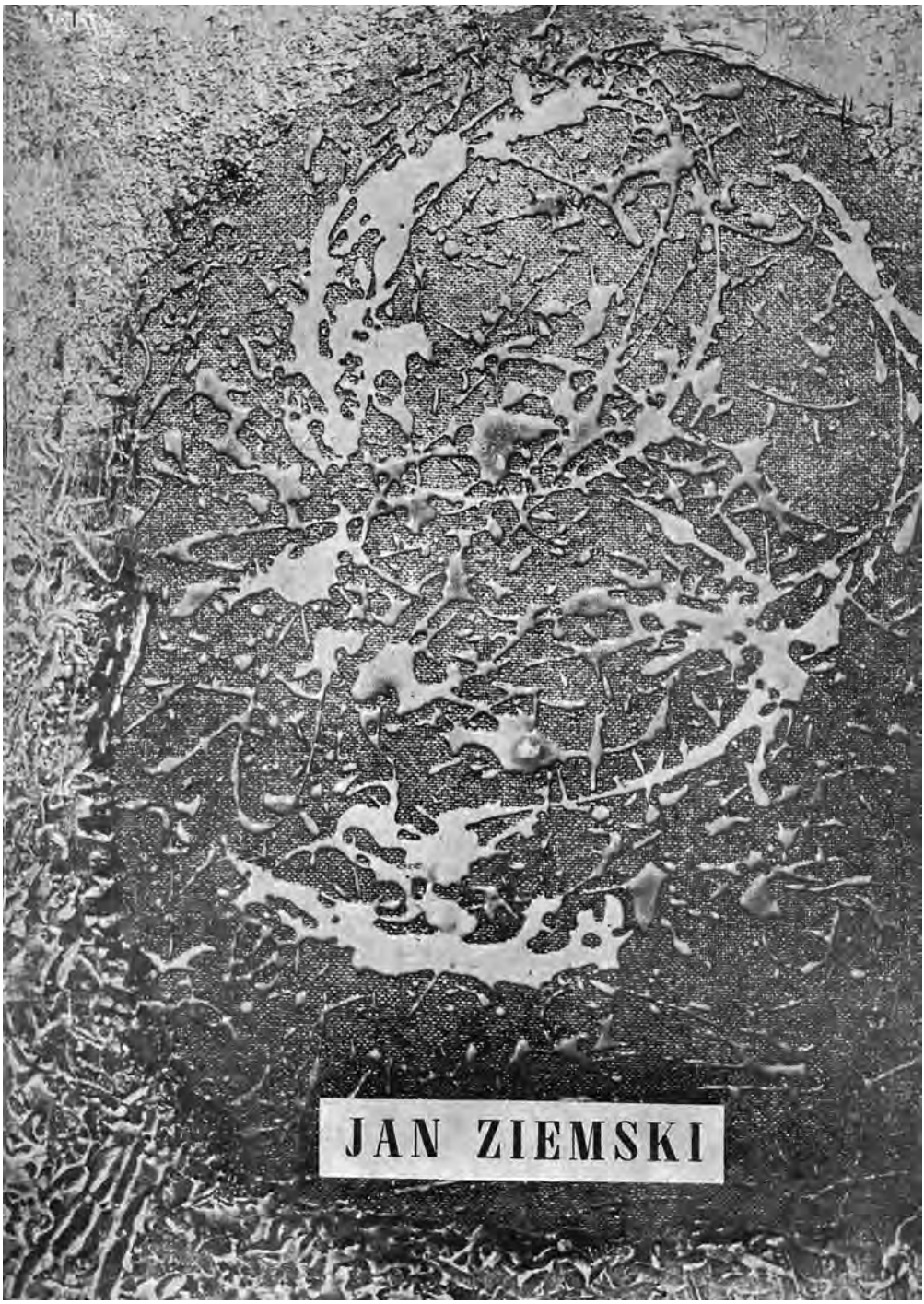
Opracowania
Dziamski Grzegorz, *Happening, performance*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Warszawa: Instytut Kultury 1996, s. 349-368. Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002. Guzek Łukasz, *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: Crico 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 taszyzmem 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 akcie, ujawniała niezależny w stosunku do rzeczywistości program artystyczny – obraz, nie naśladując 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-



Okładka 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 jakiejkolwiek 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 Ptaszkowska (Ptaszkowska 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 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". Podobne stanowisko prezentowała Hanna Ptaszkowska 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 wyodrębniało 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: „Tkankę 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 konstytuowało 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.

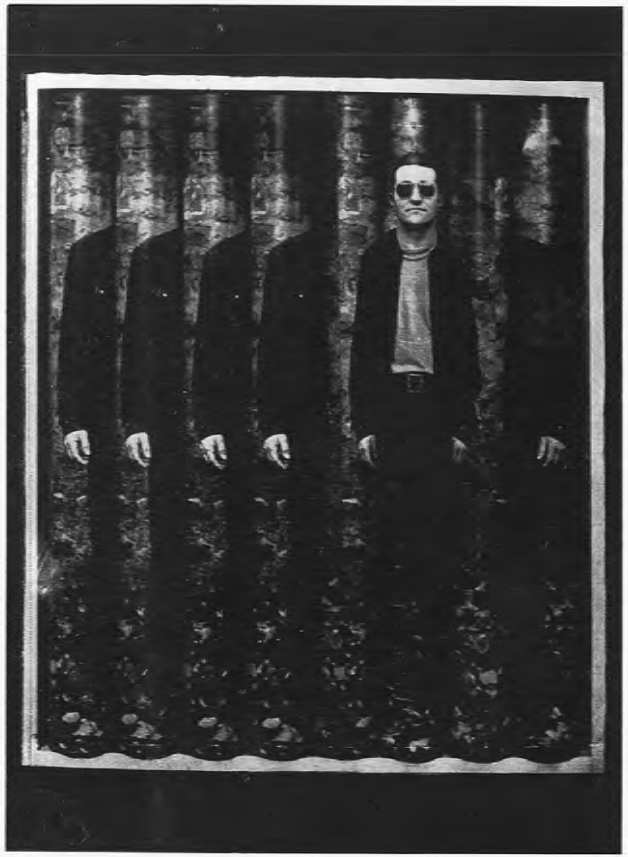
Marcin Lachowski

Intermedia

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 multimediów 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 multimediów 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 intermediów. Na Wydziale Intermediów 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 Zawojskiego.

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 równolegle 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 obrazoświaty: 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 wykwint. 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 zdradliwym, 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 niezwykłe, 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, pomiesza-

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, zniewieściałego, w przedwojennym slangu słowo to oznaczało także „homoseksualny", „lesbijski".

Opracowania

Deptuła Bogusław, *Camp: „notatki" Susan Sontag*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/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=wtBI3fTtZzsC&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 kampu 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. Zaczerpnięte z języka niemieckiego słowo *Kitsch*, oznaczające „robić coś byle jak", definiuje przedmioty o znikomej wartości artystycznej, schlebiające 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 – świetności. 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 wstydliwe" (Pęczak 2009: 39). Choć jeszcze nie tak dawno temu Beylin pisał, że „artysta, który miałby świadomość, iż tworzy kicz, byłby postacią tragiczną, wewnętrznie 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 łudzenie 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 „krnąbrnym 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

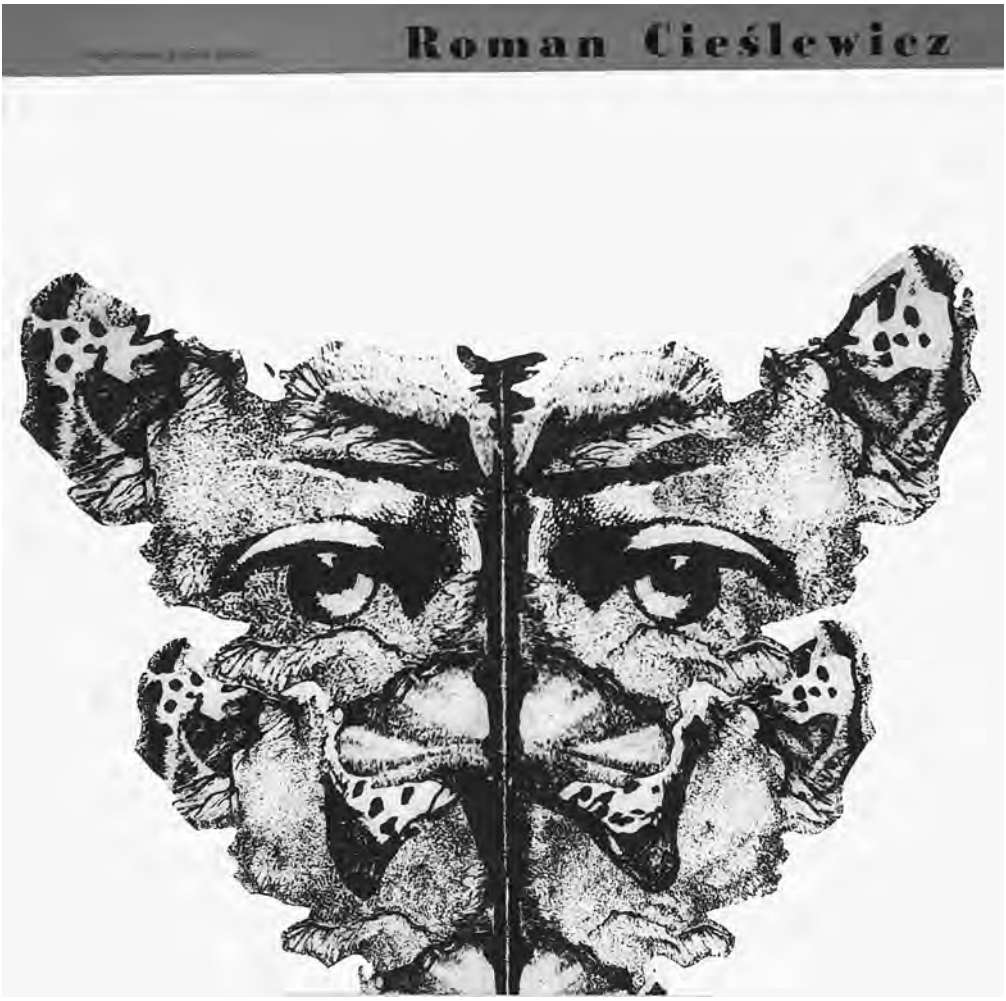
Adorno Theodor, *Teoria estetyczna*, Warszawa: PWN 1994. Bacińska Małgorzata, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka" 21 (2011). Beylin Paweł, *Autentyczność i kicze*, Warszawa: PIW 1975. Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. Danuta Borkowska, Jan 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, *Nieznośna 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*).



Okładka 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 ówcześnie 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 Szczuką 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 przyjaciołom Żydom* (1945). Autor zestawił 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 „śladu, pustki, odbicia i braku" (Turowski 2000: 228; por. Nader 2019).

Inny łącznik przed- i powojennego kolażu przyniosła twórczość Mieczysława Bermana (1903-1975), który po wojnie kontynuował konstruktywistyczną estetykę, nadal komponując zwarte fotomontażowe układy typograficzno-wizualne o przejrzystej geometrycznej anatomii (*Nigdy więcej Oświęcimia*, 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 zatomizowanych członków ludzkich (głów, twarzy itp.), określały także status kolaży 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, destruktami – 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. Nieśmiałe 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 destruktów „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 Cieślewicza (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 Sarneckiego (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 niezwyczajnością 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 delá de la peinture*, „Cahiers d'art" 1936, nr 6-7, s. 146-148], tłum. Zbigniew Bieńkowski, 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 Cieślewicza* (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 przejrzane 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*, teksty wybrał i przeł. Adam Ważyk, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 151-161. Vogel Debora, *Akacje kwitną. Montaże*, 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: WAiF 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-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, *Surrealizm,* wyd. 3, Warszawa: WAiF 1985. Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa: WAiF 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: WAiF 1973. Lachowski Marcin, *Obraz Zagłady*, w: *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Lachowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 145-164. Lévi-Strauss Claude, *Myśl 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 Strzemińskiego. „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: WAiF 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: WAiF 1983. *Rzecz i rzeczowość w kulturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak 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. Turowski Andrzej, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (skróty 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 analogicznym, 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 czasopismach 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" (wydawanym 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" (wydawanym 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 nieprzychylne 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 wyobraźnię, nawet tę typu sensualistycznego, jest dla mnie sztuką pojęciową. Cała materia niby tam jest, chociaż czasami w formie reliktowej, 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 jakiejkolwiek 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 „neoawanagardy", 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 Dróżdż, 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 wydobycie 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 video, fotografia zgłębiająca specyfikę medium i performance) prezentowana była w charakterystycznych dla tej dekady galeriach autorskich. Działały 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.

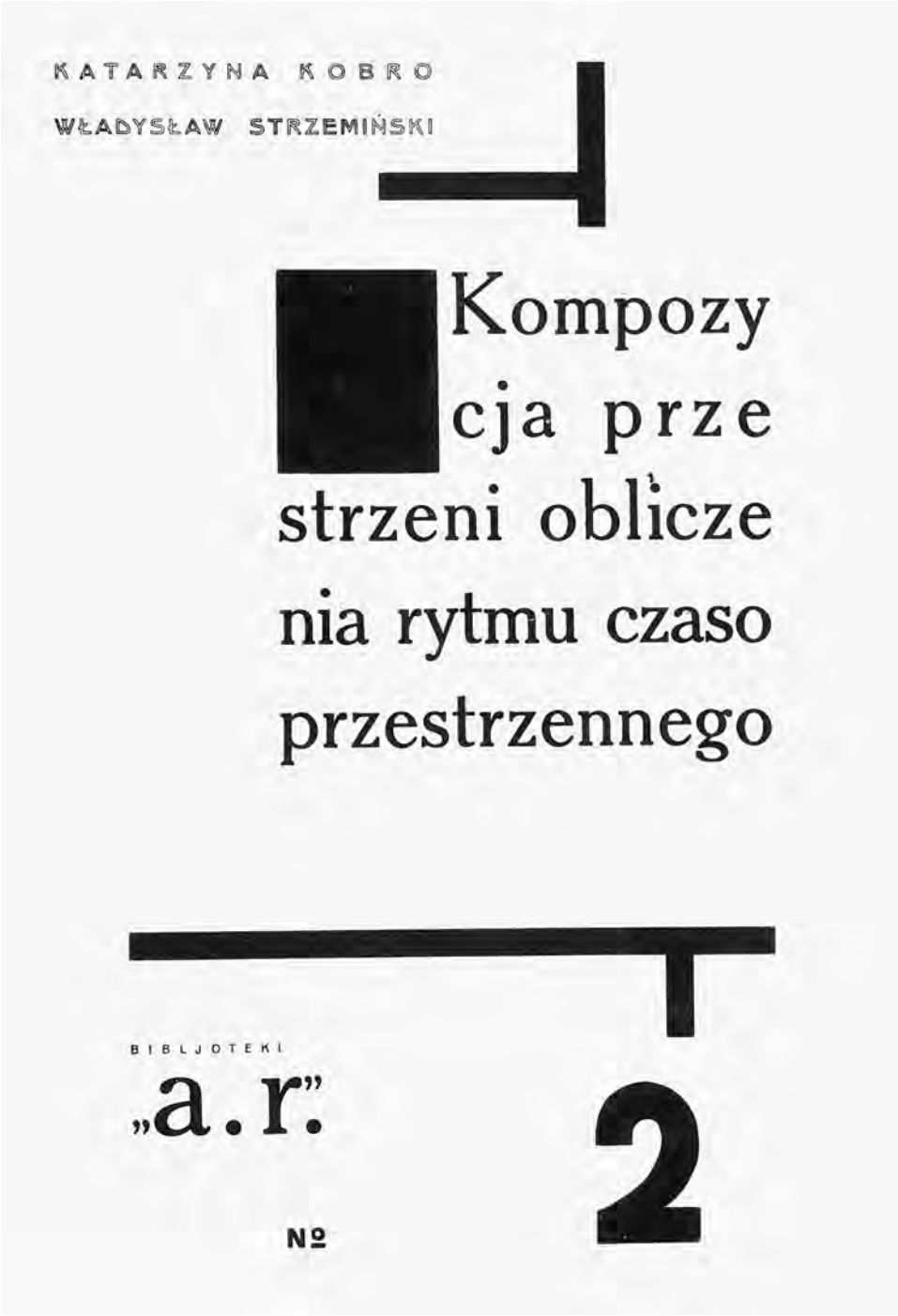
Źródła

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, *Sygnały mijającej teraźniejszości*, 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 monopole,* „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 Dróżdż, 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.

Aniela Mroczek



Okładka 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 utylitarne cele. Konstrukcja tworzyła triadę z innymi kluczowymi dla języka konstruktywistów pojęciami: tektoniki i faktury. Akcentując inżynieryjny 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 utylitarnego konstruktywizmu. Szczuka zaś w pojęciu „konstrukcji" mieścił „piękno utylitarne", 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 naukową 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, Strzemińskiego, 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 teraźniejszością» 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 Wacław, *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], Starmach Gallery, Kraków 1998. Strzemiński Władysław, *Notatki o sztuce rosyjskiej*, „Zwrotnica" 1922, nr 3. Strzemiński Władysław, *Notatki o sztuce rosyjskiej*, „Zwrotnica" 1923, nr 4. Strzemiński Władysław, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przecław Smolik i Władysław Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej*, Łódź: Towarzystwo Bibljofilów 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. Juszkiewicz 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, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: TAiWPN Uniwersitas 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**).

Dzieła z obszaru „malarstwa materii" generalnie akcentują fizyczne, przedmiotowe, strukturalne walory dzieła, a tym samym jego aspekty haptyczne. Z „widzenia wzrokowego", malarskiego akcent przesuwa 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 zetlałe, poszarpane, a jeśli stare manuskrypty, druki czy fotografie, to pożółkłe bądź nadpalone. Istotny był też proces wykonywania obrazu – farbę nakładano nie tylko pędzlem, lecz

Krajobraz pułapka

Oto krótkie dzieje dojrzewania malarskiej wyobraźni.

Na początku są formy prawie geometryczne, pęki i układy form w jasnej przestrzeni, smukłe jak skrzydła, cieszące oko chłodną i czystą barwnością. Ich niepokój bardzo jeszcze wstrzemięźliwie zapowiada to, co wkrótce nastąpi: gładka materia obrazów wzburzy się i zgęstnieje, rozerwie kształty zamknięte prostym konturem, a jej gwałtowna, wielokierunkowa energia otworzy obszar ruchomy o nieograniczonej rozciągliwości. Tak zapewne powstał ,,Krajobraz organiczny" i kilka pokrewnych mu płócien.

Jest też późniejszy nieco zespół prac, gdzie ów ruchomy żywioł malarski wprzódy wypełniający sobą każdy zakątek obrazu — oddziela się od przestrzeni i na jej mrocznym tle wyrasta wielką niespokojną bryłą o formach powiklanych i barwach płonących na kształt postaci El Greca.

Są i poszukiwania środków ekspresji właściwych taszyzmowi, podporządkowane wszakże dość jasno już formującej się własnej plastycznej wizji. Łączy ona w sobie porywcze zmysłowe odczucie bogactwa materii malarskiej z emocjonalną pobudliwością wyobraźni, w której prócz tego, co jest nie powtarzalne i własne, dostrzec można i wyraz pewnych tradycji środowiskowych. Myślę tu o romantyczno-ekspresyjnym nurcie sztuki krakowskiej odradzającym się dziś raz jeszcze w twórczości młodego pokolenia.

Tak można by rzecz opisać, pięknie ją umieszczając w kategoriach miejsca i czasu. Ale w opisie nie mieści się sprawa najważniejsza, a jest nią chyba ten okruch świadomości własnej, który artysta wynieść zdoła ponad nurt epoki egzystencję środowiska.

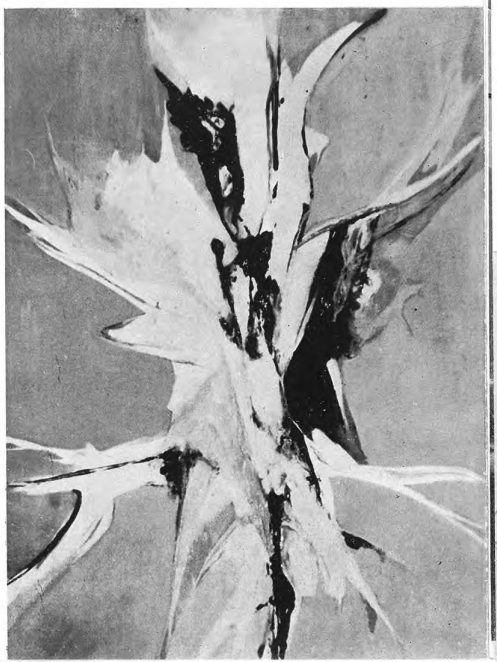
Malarstwo TERESY RUDOWICZ cenię dlatego, że będąc nowoczesne, nie powstaje z łatwych oczarowań nowoczesnością, a wyrastając z konkretnych wątków tradycji umie być wobec nich przekorne. Można w nim znaleźć wrażliwość, biegłość i kulturę dającą poczucie miary. Ale ważniejszy od nich wydaje mi się niecierpliwy upór z jakim artystka porzuca we własnej pracy wszystko to, co staje się już łatwe, skończone, osiągnięte — aby przenikać wciąż głębiej, wciąż na nowo w wewnętrzny kształt swojej sztuki.

Janusz Bogucki

KZG 6, zam. 90 28. II. 58 150 — S-31

TERESA RUDOWICZ urodzona w Toruniu, ukończyła Akademię Sztuk Plastycznych w Krakowie w roku 1954 — pracuje w Krakowie. Udział w ważniejszych wystawach: Wystawa Młodej Plastyki — Kraków 1956, Wystawa Nowoczesnego Malarstwa Polskiego — Jugosławia 1957, 2 Wystawa Sztuki Nowoczesnej — Warszawa 1957, Ogólnopolski Salon Marcowy — Zakopane 1958.

Kwiat atomowy



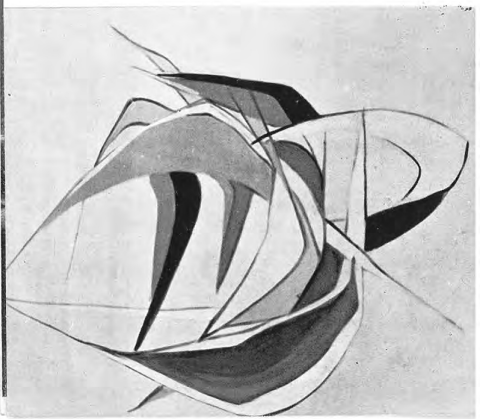
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

KATALOG WYSTAWY OBRAZÓW

TERESY RUDOWICZ

MARZEC 1958

ORGANIZACJA WYSTAWY
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH



Katalog wystawy obrazów Teresy Rudowicz, 1958, Dom Plastyków, Kraków

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

Operowanie impastem oraz wtapianie w powierzchnię pokrytą pigmentem obcych, nieartystycznych elementów służyło wzbogacaniu faktury obrazu, a przez to urozmaicaniu 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 taszyzmem sam Kantor (Kantor 1959) i – w sposób najbardziej usystematyzowany – Mariusz Tchorek (1939-2004), piszący o taszystowskim „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 Bractwa 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 równolegle 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 znamienną, 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 żłobić 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 konwencję 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 Ziemski), w zróżnicowanym środowisku warszawskim (Stefan Gierowski, Bronisław Kierzkowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein, Wanda Paklikowska-Winnicka, Zbigniew Tymoszewski, Rajmund Ziemski) 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 nieuchwytne (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 zrytmizowaną w piony 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 ekfraza 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 Ziemski (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 ryć 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 Ziemskiego – 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 pikturalności obrazów, wpisywał w estetykę kapizmu (Piotrowski 2010: 63).

Mniej interesowała go fizyczna natura, splot tkaniny, a zdecydowanie bardziej tonacja barwna: „Szary kolor [...] worków porywał 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 pomieszania substancji, którym obrasta znakomita większość tego świata, który wreszcie jest symbolem zmienności i płynności materii" (Ludwiński 1963/1990: 79).

Takie obrazy-obiekty 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 szczególny *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 szczególny 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 wprawiała się w fakturologicznej analizie 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: *Artyści 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 Zarański, 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. Artony 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 – uśmiercanie 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 Maziarskiej*, „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 Tarabuła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Stano Bernadeta, *Kłopoty z nazwą*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabuła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Stano Bernadeta, *Konteksty widzenia grupy. Stan badań*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabuła, współpraca Monika Branicka, Kraków: Galeria Zderzak 2000. Tarabuła Marta, *Próba czasu*, w: *Malarstwo materii 1958-1953. Grupa Nowohucka*, red. Marta Tarabuła, 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 (skróty 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 manifeście 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 zakamuflowane 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, przemyślne 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 l, 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-Sklodowska. 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, dadaiści, surrealiści), bądź też ma znaczenie szersze, wskazując na uruchomienie, kreowanie nowych znaczeń, a w końcu także filozoficzne – stanowi zderzenie odmien-

nych rzeczywistości, urealnia przedstawienie, uprawdopodabnia je, a zarazem fikcjonalizuje (operując materią 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), dotykała 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. Montaże*, Warszawa: 1936.

Opracowania

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

Kamila Leśniak

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 miałoby 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". Opisując 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

europejskości. 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 Strzemińskiego, 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: *Sympozjum 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/artykul/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 Sokołowska 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 performera. Osoba realizująca performance znajduje się w ściśle określonym kontekście czasu i przestrzeni – otwartej bądź zamkniętej. Performer jest zarówno jego twórcą, jak i materią 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 Świdziński, Jerzy Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Teresa Murak.

Grzegorz Dziamski, jeden z pierwszych polskich teoretyków zjawiska, 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 artystycznego słownika dzięki dwóm festiwalom z 1978 roku: „I am" w Galerii Remont oraz „Performance and Body" w Galerii Labirynt 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 znaczeniu tradycyjnie pojmowanej teatralności, lecz raczej dlatego, że zawsze występuje on przed konkretnym audytorium, w określonym czasie i miejscu, zgodnie z przyjętą przez siebie koncepcją" (Stokłosa 1978: 51). Wystąpienia artystów na festiwalach były łączone z wymową egzystencjalną, poszukiwaniem autentycznego przeżycia, przejawiającego się w drobnych, codziennych czynnościach, jednocześnie ważnym przesłaniem był wymiar wspólnotowy (Gajewski 1984: 13; Korus 1978: 56). Niebagatelne znaczenie dla oswajania krytyki z nowym terminem miały także relacje Wiesławy Wierzchowskiej z Documenta 6 w Kassel z 1977 roku, podczas którego pokazywano m.in. filmy Warsztatu Formy Filmowej, dzieła Opałki 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. Zakorzenienie słowa «performance» w języku sztuki odzwierciedla zakorzenienie 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 opowiadam się wyraźnie po stronie performance, chociażby dlatego, że to zjawisko najbardziej bezbronne. Frontalne działanie artystyczne, nie wspomagane tradycją rzemiosła, akademickim cenzusem, intelektualnym wykwintem, 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. Wykrystalizowanie się sztuki performance jako odrębnej dziedziny artystycznej spowodowało ujednolicenie 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. „malarskość". 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 „malarskości" 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 małoobrazkowego w 1925 roku. Elitarność artystyczna, o jaką zabiegali piktorialiści wywodzący się z ruchu fotoamatorskiego (uprawiających fotografię ze znawstwem 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 Wieczorek, Piotr Śledziewski). 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 wchodzili młodsi krytycy, w tym Leonard Sempoliński, Zbigniew Dłubak, Alfred Ligocki – zgodnie widzieli oni w efektach malarskich, technikach szlachetnych groźbę uwstecznienia języka fotografii artystycznej. Dyskusja zaostrzyła 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: „Fałszywa wstydliwość wobec specyficznych cech sztuki fotograficznej, ukrywanie ich pod sztuczną zasłoną «malarskości» i «graficzności», ograniczone rozumienie piękna fotografii stawiają pod znakiem zapytania nie tylko samodzielność fotografiki, ale w ogóle sens jej istnienia, a jednocześnie stawiają wszystkich szukających szczerej wypowiedzi artystów wobec konieczności prowadzenia bezwzględnej walki z tym wstecznym, opóźniającym rozwój fotografiki stanowiskiem. Walka o realizm zmusza poza tym wszystkie dyscypliny sztuki, a więc i fotografikę 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 fotografiki 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 ojczystej 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 „malarskość" czy „piktorialność", mających oznaczać nadmierną estetyzację, sentymentalność, kiczowatość. Około 2000 roku nastąpił jednak renesans technik szlachetnych i wzrost zainteresowania piktorializmem jako formacją historyczną.

Źródła

Bułhak 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 fotografice*, „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 artyzmu fotograficznego, czyli o potrzebie jego kodyfikacji*, tłum. Jan Bułhak, „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 Bułhak. 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 Bułhak – 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 Bułhaka 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

„POWRÓT 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 wchodzili 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 eskpozycji (Martyn 2007: 26-27). Pokłosiem 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 współcześni badacze dostrzegają wpływ niemieckiego ekspresjonizmu (Omilanowska 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 przedsionka 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 Szczęsny Kowarski, Leonard Pękalski, architekci: Tadeusz Tołwiński, Bohdan Pniewski, Zygmunt Mączeński, 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 wypowiadali 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 Literackich"*, „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 rozmaitymi 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 wnętrz, 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 „wynalazł" 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

poznańskiej Galerii odNowa, prowadzonej przez Andrzeja Matuszewskiego (*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. Przestawał 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 przywodzić 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 kojarząc 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 Pracowania 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 Hasior: europejski Rauschenberg?* [katalog wystawy], red. Józef Chrobak, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2014.

Piotr Majewski

Przestrzenność

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 „taszystowskimi" 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, zieleń", 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 (1936 ROK). AUTORZY: OSKAR HANSEN, LECH TOMASZEWSKI

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

PRACOWNIA PODSTAW KOMPOZYCJI O. HANSENA W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

tu autora w Helsinkach (grudzień 1961).

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

Wówczas sformułowana została myśl o „formie otwartej" w architekturze, o architekturze w jakiś sposób elastycznej, która byłaby przeciwieństwem suchego jednakowego dla wszystkich i raz na zawsze usztywnionego szablonu. Idea formy otwartej ma swoje bardzo bogate i skomplikowane podłoże teoretyczne, fachowe. Elementy jej wykłada Oskar Hansen w swej pracowni kompozycji brył i płaszczyzn 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 Batle'a. W stalowej strukturze przewidziane są rozmaitego typu pomieszczenia: biblioteki, sale widowiskowe i inne. Dynamiczna, postępowa idea Batle'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: sześcian, w którym podstawę konstrukcji stanowią ściany zewnętrzne. Reszta jest ruchoma, da się — pionowo i

Fragment artykułu Andrzeja Osęki *Poszukiwania Oskara Hansena*, „Polska" 1962, nr 4

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 spuściźnie 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 Strzemińskiego 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-Łysiak, 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 socrealistyczej (→ **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 występowali jako „Niezależni"). Tradycjonaliści 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 spiżu, lub zaklną w czarodziejskiej linii i barwie.

Odrodzenie przyjdzie, bo Twórczość i Piękno jest wieczne".

Tradycjonaliści 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 wprowadzanym 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 następnych 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 ludziom 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). „Bałwochwalcy 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 trwałe i niezmienne 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 manifeście 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 nachodzącej epoki (Kantor i Porębski 1946: 83; Porębski 1946). Manifest ten można więc uznać za świadectwo chęci przejęcia 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 Wojciechowskego *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 znamiennym 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 Tomasik, 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. Juszkiewicz 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. Rozwodzono 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 koloryści, 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 deklaratywnych, nie przekonywających, nie przysparzających nam wiedzy ani o świecie, ani o ich twórcy i jego przeżyciach" (Jakimowicz 1954). Jednocześnie głosił zwycięstwo 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 dostrzegał 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 spaczonym 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 wyglądów, 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: „powierzchowny 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: Wacław 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 szkle. 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). Rytmiści 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: „[...] rytmiści 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 powiązania 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: spłycając ich zdobycze

w kierunku łatwej dekoracyjności i stylizacji, zdobyli sobie trwalszą popularność wśród publiczności, której snobizm mile łechtała 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 płr., 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, I płr., 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 Lizą 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 Dróżdża 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 Lizą, 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 opisania 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 przemiany 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: Akademie (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

pisała 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, portfolia 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 „żywiołowość", „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 malarskiej 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 Jaremą 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 źródłosłowu – 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 nieznajomości 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 zawiłości 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 „powierzchowną 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 dostarcza" (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 przenoszenie 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 Osęka 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 przerwaną 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, taszyzm, 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 czułego 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 konstruktywizmu 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 doznaniami 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 Strzemińskiego, ale też odmienną, samodzielną interpretację jej założeń. Obszar malarstwa materii, popularnej formuły w sztuce drugiej połowy lat 50., stał się narzędziem reinterpretacji lekcji Strzemińskiego 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 Strzemińskiego, 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. Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic". Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006. Krypczyk Aleksandra, *Studyjność 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 zalążkiem 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 tworzono 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 m^2; 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 Sasnala, 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.

POJĘCIA

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 manuału, 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

ISBN 978-83-7306-948-0

9 788373 069480

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II