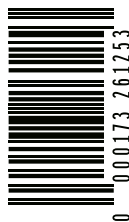


*Roman Pietrzak / Tadeusz Różewicz / manekiny z Umarłej klasy
malarze z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*

ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (5% VAT)



ASPIRACJE

*Krzysztof Jung / NIE WOLNO –? Bunt wobec
stereotypów w postawach artystycznych / Barbara Falender*

Międzynarodowe
Biennale Plakatu
w Warszawie
1966–2014

WIERZHOŁEK

PAPIEROWEJ

WIEŻY BABEL

Salon Akademii
Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5
(wejście od ul. Traugutta)
13 czerwca – 31 lipca 2016

MW / Muzeum Plakatu



projekt: Emilia Bojanczyk / Podpunkt

3(45) 2016

2 Monika Murawska
**Nieuchwytność. Rzeźbiarskie
tropy Romana Pietrzaka**
Elusiveness: Roman Pietrzak's Sculpting Trails

14 Barbara Osterloff
Poeta odchodzi
A Poet Leaves

22 Monika Jadzińska
**Manekiny z Umarłej klasy
Tadeusza Kantora**
The Mannequins of Tadeusz Kantor's *Dead Class*

36 Maryla Sitkowska
**Sprzątaczką i mistrz ceremonii.
Jung w Repassage'u**
The Housekeeper and Master of Ceremonies:
Jung at the Repassage

40 Magdalena Sołtys
**Różni malarze z Akademii Sztuk
Pięknych w Warszawie –
wystawa prowincjonalna**
Various Painters from the Academy of Fine Arts
in Warsaw: A Provincial Exhibition

50 Agnieszka Łukaszewska
**Konferencja NIE WOLNO–?
Bunt wobec stereotypów
w postawach artystycznych**
DON'T DO THAT-?, a Conference:
Revolting Against Stereotypes in Artists' Attitudes

52 Henryk Gostyński
**NIE WOLNO–? Bunt wobec stereo-
typów w postawach artystycznych**
DON'T DO THAT-?: Revolting Against
Stereotypes in Artists' Attitudes

56 Agnieszka Łukaszewska
Restart. Zakazana wystawa
Restart: A Banned Exhibition

60 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Sny kamienia
Stone Dreams

64 Piotr Janowczyk
**Ikoniczność wspomnień
w fotografii Krzysztofa
Jabłonowskiego**
The Iconicity of Memories in Krzysztof
Jabłonowski's Photography

66 Agnieszka Maria Wasieczko
EOS SP567058

68 Władysław Misiak
**Recenzja: Filip Burno, Spektakl
i modernizacja. Miasta włoskie
w okresie faszystów 1922–1945**
Review: Filip Burno, *Spectacle and Modernization:
Italian Cities under Fascist Rule, 1922–1945*

70 Wydawnictwa 2016/2017
Publications 2016/2017

72 Kalendarium
Chronicle of Events

76 Summaries

ASPIRACJE

Nieuchwytność. Rzeźbiarskie tropy Romana Pietrzaka

Monika Murawska

To, co między innymi fascynuje mnie w sztuce, to właśnie jej nieuchwytność. Jest, ale nie wiadomo, czym jest. Dziś próby jej zdefiniowania wydają się nie tylko chybione, ale w gruncie rzeczy niemożliwe, ponieważ zawsze wymknie się ona ramom, w które chcemy ją zawrzeć. Zawsze przekroczy granice, w których ją zamykamy. Z jednej strony potrafimy wskazać dzieło sztuki, zwłaszcza gdy znajdzie się w ramach jakiejś instytucji, ale z drugiej strony szukamy kryteriów, które pozwoliłyby nam zanegować przynależność niektórych obiektów do jej grona lub które po prostu ułatwiłyby proces edukacji. Szukamy też słów, które umożliwiłyby nam mówienie o nim i które pozwoliłyby na nałożenie na nie struktur poznawczych, a więc oswojenie go i włączenie w to, co już znane. Najlepszym przykładem takiej próby werbalnego mierzenia się z dziełem sztuki jest niewątpliwie tradycja *ekphrasis* – opis dzieła sztuki, który miał w starożytności wywołać obraz dzieła przed oczami słuchaczy wraz z emocjami i doznaniem, jakie mógł spowodować. Często tego typu opisy dotyczyły dzieł, które nie istniały, były tylko wyimaginowane. Miało to dowodzić, że słowo działa silniej na wyobraźnię niż sztuka plastyczna, i wpisywało się w dysputę nad wyższością jednej dziedziny sztuki nad drugą.

Dziś dysputy tego rodzaju należą już do przeszłości, ale potrzeba opisu dzieła sztuki pozostała. Nieuchwytność dzieła przez słowo nadal daje się odczuć. To właśnie okazuje się niezwykle. Próbowaliśmy zmierzyć się z dziełem sztuki, jego formą i zmiennością, ze zmysłowością, do której w dużej mierze nadal przynależy, nieustannie do niego powracamy, zaczynając wciąż swoją pracę opisywania od początku. Tak jakby niewystarczające okazywało się to zmysłowe doznanie czy też percepcja, a więc doznanie oswojone, uchwycone w pewnym kontekście i zracjonalizowane. Dzieje się tak nawet w przypadku dzieł trójwymiarowych, tak sensualnych jak rzeźby Romana Pietrzaka.

Jakimi tropami podążymy, próbując zmierzyć się z tymi rzeźbami, z ich milczeniem, które jednak rozbrzmiewa? Jakie słowo pozwoli im w sobie zaistnieć? I na ile okażą się jednak nieuchwytnie? Na ile da się przekazać to, czym są, a więc prawdę lub jedną z prawd na ich temat za pomocą słów i ich znaczeń? Czy można przekazać na ich temat konkretną informację, skomunikować się, porozumieć? Musimy jednak przy tym pamiętać, że, jak mawiał Georges Bataille, głęboka komunikacja wymaga ciszy¹. Dlatego nie będzie tu chodziło o oddanie pełni tego, czym te rzeźby są i z czego wypływają, o zinterpretowanie ich, ale raczej o wskazanie pewnych tropów, mające w gruncie rzeczy skłonić tylko do tego, by zmierzyć się z nimi osobiście, tu i teraz, pozwalając im zadziałać i przemówić ich własnym, doznaniowym językiem. Znajdziemy tu więc także ciszę niedopowiedzenia. Trzeba bowiem tak o nich mówić, by nie powiedzieć zbyt wiele, i zarazem tak, by nie powiedzieć za mało.

Rzeźby Romana Pietrzaka mają różną skalę, od bardzo dużych obiektów, przy których ciało ludzkie wydaje się nic nie znaczyć, po dzieła malutkie, które są w pewnym sensie szkicami czy modelami do innych dzieł, choć istnieją samoistnie, i okazuje się, że nie stanowią wzoru dla rzeźb większego formatu. Mniejsze rzeźby wykonane są z brązu, odlewane metodą traconego wosku, natomiast rzeźby duże zrobione są z gipsu. Poza kilkoma eksperymentami, takimi jak rzeźba dyplomowa czy zaprezentowana w auli ASP w Warszawie wielka instalacja złożona z ziemniaków, Roman Pietrzak mierzy się z rzeźbiarską materią w sposób bezpośredni, nie angażując się w projekty conceptualne. Prezentuje nam materialność sztuki, zmysłowy konkret, który możemy przyjąć lub odrzucić.

¹ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 173.



Jego niebywała sprawność warsztatowa i łatwość, z jaką materiał przyjmuje kształty w jego rękach, pozwala mu także na wykonywanie portretów rzeźbiarskich konkretnych osób. Świat, który go jednak pociąga, to raczej irracjonalny świat kształtów zrodzonych z wyobraźni, rozpadających się na naszych oczach. Można uznać, że Artysta znajduje się pośrodku opisywanego przez Rosalind Krauss mostu, który oddziela oryginalny materiał i pracę w nim od twórczej funkcji wyobraźni. Znajdując

się pośrodku tego mostu, możemy spojrzeć w obie strony. Widzimy wtedy zarówno stronę aspektów materialnych, gest rzeźbiarski, pracę z materiałem, jak i stronę aspektów pojęciowych, wyobraźnię rzeźbiarską, ekspresję².

Widoczna jest w tych pracach wrażliwość i szczerść, szczerść gestu, brak pretensji i potrzeba tworzenia. To tak jakby nie dało się nie tworzyć, nie rzeźbić, to tak jakby sztuka sama narzucała artyście swoje potrzeby, jakby była koniecznością. Niekiedy tematyka tych prac związana jest bardziej bezpośrednio z doświadczeniem rzeczywistości czy wydarzeniami, które dały o sobie znać w świecie społecznym. Dobrym przykładem takiego podejścia jest *Gendra*, która próbuje swoją androgenicznością

Roman Pietrzak
przy rzeźbie *Gendra*,
2012, malowany gips,
90×110×50 cm.
Fot. M. Kalina

² R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 189.



Ćmy, 2014, gips,
150×70×40 cm.
Fot. A. Młotowska

przewyciężyć podziały na to, co kobiece i męskie, lub też rzeźba zjadających się nawzajem gęsi, odlana w brązie i z daleka przypominająca jakiegoś mitologicznego węża, która nawiązuje do brutalnego dokarmiania ptaków w przemyśle spożywczym. Jednak większość tych prac pozostaje w świecie wyobraźni i wypełniona jest obiektami ze świata snów. Tak jak rysunki z początku lat 90. Wykonane tuszem, niekiedy pokryte piaskiem i ujawniające swoją fakturę, okazują się wyrazem niepokojów i egzystencjalnych napięć.

Znajdźmy więc tropy, którymi podążymy, by oswoić nieuchwytność składających się na te dzieła materii.

Trop pierwszy

Trop pierwszy wydaje się najbardziej banalny, ale zarazem kryje w sobie niezwykle potencjał. Chodzi mi o trop surrealistyczny. Surrealizm był już wielokrotnie opisywany i wydaje się, że nie tyle został spopularyzowany, co właściwie zbanalizowany. Trzeba jednak pamiętać, że surrealiści, „spiskowcy wyobraźni” jak nazywa ich Agnieszka Taborska³, to nie tylko bawiący się mieszaniami i przedstawianiem realistycznie ujętych przedmiotów René Magritte, ale to także pełen tajemnic, tworzący abstrakcyjne

bajkowe „opowieści” Joan Miró czy nietuzinkowy Paul Klee, to także tragicznie zmarły, tworzący abstrakcje z barwnych plam Arshile Gorky. Surrealizm to nie tylko pełen pretensji, piszący manifesty André Breton, ale także pełen sprzeczności, wydobywający z siebie prowokacyjne i niedające się zamknąć w żadne porządkujące ramy powieści Georges Bataille. Surrealizm wydaje się niezwykle złożony i jego głębie kryją w sobie znacznie więcej niż próba interpretacji marzeń sennych. Sam zresztą chciałby być jednym z takich marzeń.

W jaki sposób rzeźby Romana Pietrzaka są surrealistyczne albo w jaki sposób można wysnuć z nich wątek surrealizmu? W jaki sposób stają się one nieuchwytnymi marzeniami, które składają się z niepowiązanych wątków? Odnajdujemy w nich mistrzostwo sennych kształtów i prostotę przedmiotów, które jednak rozpadają się na naszych oczach przez ażurowy oniryzm, którym operują. Siła rzeźbiarskiego gestu i skala, przynajmniej niektórych spośród tych prac, idą w parze z konkretem przedstawienia. Kijanka, bocian, palce na linie narzucają nam swoje kształty, dają się rozpoznać, by zaraz rozplynąć się w domysłach i zniknąć. Pozostają nieuchwytny, ponieważ umykają z powrotem w świat snu, z którego powstały, i nigdy nie jesteśmy pewni, czy następna chwila, a wraz z nią następne doznanie, nie rozbije nam kunsztownie wzniesionej interpretacyjnej struktury, którą narzuciło pierwsze spojrzenie.

Jest to więc surrealizm, ale tylko wtedy, kiedy ujmemy go z całą wielowątkowością, do której odsyła; z drążącą nas podświadomością i dziedzictwem Freuda, ale zarazem ze swoją nieuchwytnością, dzikością, nieoswojeniem. Jest to więc surrealizm w pewnym sensie przepracowany, nieoczywisty, zawierający wątki dodane przez Jacquesa Lacana i „schizoanalizę” Félixa Guattariego; taki, od którego trudno się uwolnić, bowiem wszędzie dostrzegamy jego obecność. To tak jakbyśmy nieustannie poddawani byli testowi Rorschacha i w abstrakcyjnych atramentowych kształtach musieli znajdować to, co znane i określone. Jest to więc surrealizm-kłęczce, które nie tylko prowadzi w różnych kierunkach, ale do tego chwytta nas jak bluszcz, przyczepiając się do ubrań i nie chcąc już nas opuścić. Tak właśnie dzieje się, kiedy pojawiają się przed nami rzeźby Pietrzaka, do czego niewątpliwie przyczynia się, wspomniana już przeze mnie, skala tych prac i fakt, że myśl nie jest w stanie jej oswoić.

Są one jak surrealistyczne przedmioty, które były przecież próbą ukazania tego, co umykało słowom, i przywróceniem wiary w magiczną moc tych właśnie przedmiotów. Negowały one funkcjonalność czy użyteczność, pozwalając na zatrzymanie się w pół słowa wtedy, gdy próbowało się wyrazić ich znaczenia. To, co jest tu najważniejsze, to także metamorfoza, a więc w pewnym sensie rozpad

tożsamości przedmiotu, jego płynna konsystencja, która nigdy nie da się schwycić, uchwycić tak, jak robią to dłonie, bowiem wtedy przeleje się przez nie jak woda. Przypomnijmy tylko jeden ze znanych surrealistycznych przedmiotów – *Rozczłonkowaną chmurę* Wolfganga Paalena, czyli parasol, który zamiast chronić od wody, podstępnie ją gromadzi, ponieważ zrobiony jest z materiału, który wchłania wodę jak gąbka⁴.

Rzeźby Pietrzaka, jak przedmioty surrealistów, zaczynają należeć do dwóch światów – znanego i tego przepełnionego tajemnicą, skrytego za zasłoną, co pokazuje zresztą także monumentalna, odlana w brązie rzeźba zasłony, której przecież nie sposób odsłonić. Umieszczona na cmentarzu, prowadzi do zaświatów, choć nie sposób się do nich dostać. Jego kijanka przybiera monstrualne rozmiary, nie przeraża jednak, ale staje się czymś pośrednim między monstrem a domowym zwierzątkiem, z którym chcielibyśmy się pobawić. Dziewczynka, na którą życzliwie spojrzeliśmy, ma zęza, a jednym z elementów rzeźby zatytułowanej *Wlazł kotek na płotek* okazują się naturalnie zmumifikowane kocie trupy, palce spacerują po linie, a kopolujące szczury wydają się latać. Te rzeczy obdarzone

uporczywością, która przypomina obsesyjność, nasycają świat swą obecnością⁵. Być może już rzeźba dyplomowa Pietrzaka z 1989 roku jest takim nietypowym przedmiotem, przedmiotem surrealistycznym – instalacją z wanien zawieszonych gdzieś ponad nami i zamurowanych.

Podążając więc surrealistycznym tropem – nie chodzi mi o proste skojarzenia i interpretacje podobne do tych, które przedstawiał Freud, analizując prace rzeźbiarskie Michała Anioła czy malarstwo Leonarda da Vinci. Zgodnie z tymi analizami dzieło sztuki jest tylko sublimacją popędów i więcej mówi nam o artyście i jego problemach niż o samym dziele. Nawet jeśli do pewnego stopnia jest to prawda i nawet jeśli pominiemy fakt nadmiernego uproszczenia i redukcji takiego myślenia o sztuce, to surrealistyczność tych rzeźb polegałaby, w moim rozumieniu, na czymś zupełnie innym. Chodziłoby tu raczej o niezwykłą siłę wyobraźni, jaką znajdujemy w tych rzeźbach, powiązaną ze spontanicznym, może nawet podświadomym, gestem rzeźbiarskim, pokazującym nam, że niektóre motywy powracają, a stylistyka tych prac okazuje się do pewnego stopnia spójna, a więc tym samym możliwa do odczytania.

Jednak, wbrew pozorom, u Pietrzaka więcej odnajdujemy Bataille’a niż Bretona, nawet jeśli jest to Bataille nieco oswojony, u którego otchłań śmierci nas jeszcze nie pochłania, ale zawsze jesteśmy zawieszani na jej krawędzi. Tu wychylamy się tylko w pustkę i paradoksalnie zdajemy sobie sprawę z tego, że potrafi ona dać także wytchnienie. Swoją skalą i materialnością, rozpoznawalnymi, ale zarazem wymykającymi się kształtami rzeźby Pietrzaka prowadzą nas być może ku momentowi – nieustannie poszukiwanemu zarówno przez artystów, jak i filozofów – komunikowania się z bytem bezpośrednio, by stanowić z nim jedność. To byłby właśnie nieosiągalny cel opisywanego przez Bataille’a doświadczenia wewnętrznego, powiązanie ze sobą tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne, jak wylanie się wyobraźni czy snu i zawieszenie ich w realnym świecie.

Trzeba podkreślić, że Bataille sugeruje, iż doznanie, o które mu chodzi, nie jest jednak mistycyzmem. Doznanie to konstytuuje raczej ekstazę, którą odnajdujemy na przecięciu Ja i świata; jest to zmysłowe spotkanie, jednocześnie nieracjonalne i znajdujące się poza wymiarem religijnym, rodzaj dysonansu. „Doświadczeniem nazywam podróż do kresu możliwości człowieka”⁶ – pisze. Jeśli jest to ekstaza, to tylko taka, która nie zbliża nas do wiedzy,

Akt z *zapkami*, fragment,
2013, gips malowany,
165×60×45 cm.
Fot. A. Młotowska



³ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.

⁴ Ibidem, s. 192.

⁵ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 232.

⁶ Bataille, *Doświadczenie...*, s. 58.



Indor, 2007, gips
malowany, 87×35×22 cm.
Fot. M. Kalina

kobiety w czasie porodu zależą od świata kultury, który je wyznacza⁷. Z drugiej strony między jednym wymiarem – naturą, dzikością, zmysłowością – a drugim, czyli kulturą, istnieje rozdział. Z tej perspektywy między światem zwierzęcym a ludzkim istniałaby przepaść, której nie dałoby się przekroczyć. Z tego właśnie wywodzi się świat symboliczny, który miałby oswoić i uporządkować, tkwiący w nas, świat zwierzęcy i dziki. Zmieszanie tych rzeczywistości widać właśnie w pracach Pietrzaka. Tutaj ciało staje się przewodnikiem; stają się nim jego potrzeby i fantazje, zostaje obnażona jego zmysłowość, nieustannie wymykająca się strukturom rozumu. Znajdują się one gdzieś pomiędzy naturą a kulturą, są jakby umiejscowione pomiędzy nimi, trudną do zlokalizowania, płynną granicą.

Doskonale ujmuje ten problem Tadeusz Komendant, pisząc, że:

percepcja ciała (indywiduacja to przecież traktowanie ciała jak rzeczy) jest czysto ludzką cechą, obcą zwierzętom i bogom. Natomiast sacrum i, jak pokazuje Rudolf Otto, jego dwa nieodłączne przedmioty *tremendum* i *fascinans*, są znakiem naszej łączności ze światem natury, to znaczy ze światem ciągłości. Kultura jest po stronnice indywiduacji, natura bezlitośnie – jak rozszarpujące Orfeusza menady – ćwiartuje wyobcowane ciało⁸.

To właśnie znajdujemy w rzeźbach Pietrzaka – z jednej strony *tremendum*, a więc groza, bowiem są pośród nich szcury, martwe koty, boleśnie przebity bocianim dziobem człowiek, zamknięte w klatkach chmury. Jednak z drugiej strony to także *fascinans*, a więc fascynacja; to, co przyciąga i w czym sami chcemy się przejrzeć, od czego nie możemy oderwać wzroku, czego chcielibyśmy dotknąć, tak jak chcielibyśmy dać się ponieść, znaleźć zmaterializowany świat snu i dotknąć go. Jest być może w tych rzeźbach poszukiwana z taką wytrwałością przez surrealistów „cudowność” – owo poetyckie napięcie prowadzące do osiągnięcia *sacrum*. Jednak może jest to świętość rozwiązła i bezwstydną⁹.

Trop drugi

Drugi trop odnosi się do tego, co stanowi istotę większości dzieł sztuki, odnosi się do ich materialności, a tym samym do ich uprzestrzennienia. Georges Didi-Huberman przekonująco wykazuje w swoich książkach, że to właśnie materialność obrazu malarskiego powoduje, że okazuje się on niemożliwy do pełnego uchwycenia, do zawłaszczenia przez rozumiejącą percepcję, co znaczy, że nie można go nigdy do końca poznać. Nie można wyrwać mu jego tajemnicy. Opisując *Upadek Ikara* Pietera

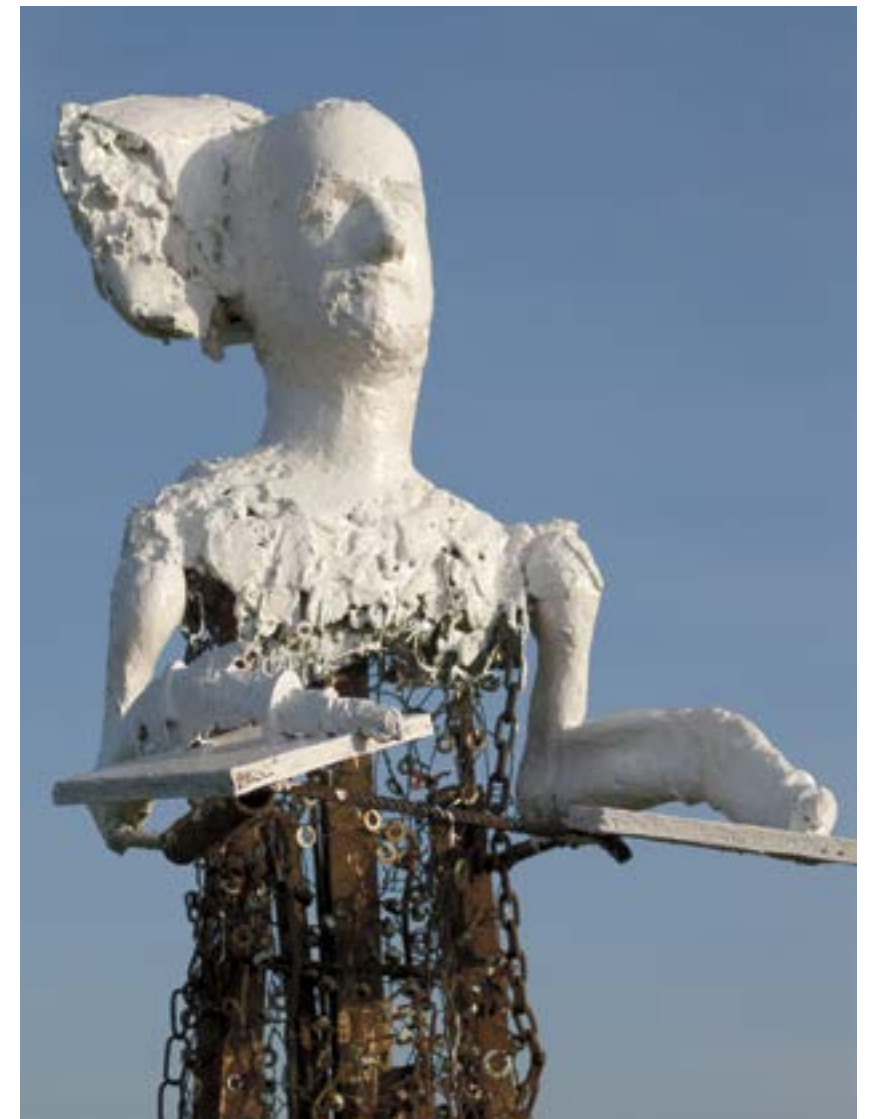
Bruegla i zwracając uwagę na to, że trudno jest wyróżnić w nim konkretne przedmioty, Didi-Huberman pisze:

Jeżeli jednak przyjrzymy się temu „prawie”, „tak jakby”, jeśli poświęcimy więcej uwagi materii, zauważymy, że to, co nazywamy „piórami”, nie cechuje się niczym, co by je „odróżniało” od morskiej piany, która powstaje na skutek upadku ciała – są to pociągnięcia białej farby na powierzchni „tła” (wody) i wokół „figury” (widocznych członków zanurzającego się ludzkiego ciała). Są jak piana, a jednak nią nie są. Nic nie jest tu jasno określone. Wszystko jest p r a w i e¹⁰.

Nic nie jest określone i wszystko jest „prawie” także w rzeźbach Romana Pietrzaka: prawie dom, prawie kobieta, prawie człowiek, prawie palec... Materia rzeźbiarska wydaje się z tej perspektywy jeszcze bardziej namacalna, narzucająca się i zarazem wymykająca się uchwyceniu, ponieważ nie wiemy, czy w ogóle coś przedstawia. Po prostu jest. W tych rzeźbach widać jej szorstkość i konkret. Narzuca się swoją materialną bryłą, ale jej ażurowe fragmenty, „luki”, przerwy, jakie w niej znajdujemy, nadają jej lekkości. Te „niedokończenia”, puste fragmenty są jak białe plamy w obrazie, które pozwalają mu oddychać, uwalniają. Sprawiają, że prace te wydają się tak swobodne na wietrze i w otwartej przestrzeni.



Mamy w nich do czynienia z materią, która przybiera konkretne kształty, zmieniając się w reprezentację. Jednak jest to reprezentacja, która, jak była już o tym mowa, rozpada się na naszych oczach i to rozpada się literalnie. Rzeźby z gipsu są kruche, niszczej pod wpływem warunków atmosferycznych, na które są wystawione. Ich kruchość wzrusza. Zmieniają się pod wpływem czasu, tracą i zyskują jednocześnie. Tracą, bo coś się wyciera, odpada, łamie, blednie lub szarzeje; zyskują, ponieważ



nieustannie się stają i nigdy nie są takie same, pozostając jednak te same. Tym bardziej też ujawnia się ich materialność, ich trójwymiarowość, chciałoby się powiedzieć – ich „delikatna solidność”. Widz zdaje sobie sprawę, że przeznaczone są tak naprawdę do tego, żeby znaleźć się w przestrzeni otwartej, że duszą się zamknięte w pomieszczeniu, jakby nie mogły tam oddychać. Nie tylko przekonuje o tym ich rozmiar, ale również zdjęcia z katalogu, które pokazują je wystawione w polu, znajdujące się w miejscu, które czyni z nich rodzaj *site-specific* czy szeroko rozumianego *environmentu*. Wyrastają wtedy wprost z ziemi, w jakimś sensie do niej przynależąc. Wywodzą się bowiem z ziemi jak gips, z którego są zrobione. Gips narzuca też formę pracy i wymusza pośpieszne wykonanie, ponieważ szybko schnie. Wymaga sprawności i dyscypliny.

Te rzeźby przerastają skalą człowieka, choć Artysta tworzy także mniejsze ich wersje, które stanowią raczej punkt wyjścia dla poszukiwań w dużej skali niż dosłowny wzór.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*,
przeł. B. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 160–162.

ale pogrąży w nieusuwalnej niewiedzy. Spotkanie z rzeźbami Pietrzaka, jak z każdym dziełem sztuki, na które się otworzymy, wywołuje właśnie rodzaj takiego dysonansu. Nawet jeśli nie jest to doznanie ekstazy, a więc nie doświadczenie wewnętrzne w bataillowskim sensie, to jest to pewien zgrzyt, uderzenie wywołane niemożliwością ujęcia tego, co widzimy, w konkretne ramy pojęciowe. Kijanka czy wieloryb? Człowiek czy zwierzę? Mechanizm czy byt ożywiony? Niebezpieczeństwo czy zabawa?

Doświadczamy tych rzeźb, ale nie jesteśmy w stanie zamknąć ich w ramy pojęciowe. Myślenie o nich przebiega przecież na granicy między kulturą i naturą, tak jak usytuowane między nimi ciało, którym (ich) doświadczamy. Już Marcel Mauss w swoim osławionym tekście o ciele i jego kształtowaniu przez kulturę pokazał, jak trudno ustalić, na którym z naszych zachowań najsilniej odbiła piętno kultura, zaznaczająca się ostatecznie w każdym z naszych gestów: pozycje snu, pływanie, jazda na koniu, pozycja

⁷ M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, w: idem,
Socjologia i antropologia, przeł. M. Król, K. Pomian,
J. Szacki, Warszawa 1973, s. 487–525.

⁸ T. Komendant, *Oko błękitu* w: G. Bataille, *Historia oka
i inne historie*, przeł. T. Komendant, W. Gilewski,
I. Kania, Kraków 1991, s. 25.

⁹ G. Bataille, *La pratique de la joie devant la mort*,
w: *Oeuvres complètes*, t. I, Paris 1970, s. 554.

Sniety romciszek,
2012, gips, metal,
197×45×54 cm.
Fot. M. Kalina

Przebity bocianem, 2014,
gips impregnowany,
metal, 180×128×84 cm.
Fot. M. Kalina

żywa, 2010, gips,
metal, 187×55×44 cm.
Fot. M. Kalina

Ludzkie ciało musi się z nimi zmierzyć. Odnaleźć się w odniesieniu do nich, usytuować. Ludzkie ciało jest przecież wyznacznikiem położenia i odległości. To ono wyznacza skale i kierunki. Jest też przestrzenne, ponieważ zajmuje miejsce w przestrzeni, ale również buduje z nią złożone relacje – fizyczne i symboliczne. Przestrzeń geometryczna to tylko jedna z wielu znanych nam przestrzeni. Znacznie ważniejsza okazuje się przestrzeń dnia codziennego. Odwołując się do znanego przykładu Heideggera, można skonstatować, że przedmiot znajdujący się bardzo blisko w przestrzeni geometrycznej, jak na przykład okulary czy lornetka, w przestrzeni życia codziennego pozostaje niezauważony i odsyła do tego, co może być za jego pomocą spostrzeżone. Nie tylko porządkujemy wokół siebie przestrzeń, dostrajając ją do naszych potrzeb, ale staje się ona istotowym elementem naszego współistnienia ze światem. Układamy, czyścimy, porządkujemy, co doskonale opisuje w *Czystości i zmacie* Mary Douglas. Oswajamy przestrzeń i czynimy ją naszą własną. Zamieszkujemy ją. W ten sposób okazuje się, że stworzone przez ludzi przestrzenie determinują ich samych, stając się istotną częścią ich symbolicznego świata. Na ile jednak przestrzeń, także ta wytworzona przez nas, wytworzona przez dzieło sztuki, determinuje nas samych?

Rzeźba to przecież przestrzeń, a przestrzeń, jak pisze Henri Maldiney, to forma, a zarazem rytm jako swoisty rodzaj napięcia, siły, z których dzieło jest złożone¹¹. Wyraźnie widać to w rzeźbach Pietrzaka, widać w nich właśnie te narodziny przestrzeni, która nie jest oczywiście pudełkiem wypełnionym przedmiotami. Najdobitniej ujął to Heidegger, pisząc, że

sztuka jako rzeźba, to żadne obejmowanie przestrzeni w posiadanie. Rzeźba nie byłaby żadnym sporem z przestrzenią. Rzeźba byłaby ucieleśnieniem miejsc, które otwierają okolicę i przechodząc ją, utrzymywałyby skupionym wokół siebie to, co wolne, które udziela przebywania danym rzeczom, a człowiekowi zamieszkiwania pośród rzeczy¹².

Rzeźba, współistniejąc z przestrzenią, współrodząc się wraz z nią, tworzyłaby więc miejsce, w którym moglibyśmy przebywać. Wytwarzałyby dopiero miejsce dla nas. Otwierałyby okolicę i pozwalałyby też odnosić się,



używać jako narzędzi, powiedziałby pewnie Heidegger, rzeczy, które w niej znajdujemy.

Ustawione na polu rzeźby Romana Pietrzaka są ucieleśnieniem tej idei. Współrodzą okolicę, zrastają się z nią. Pozwalają nam inaczej doznawać. Siebie samych i przestrzeni. O ich przynależności do okolic i miejsc oswojonych świadczą tytuły poszczególnych cykli: rzeźba zaściankowa i rzeźba opłotkowa. Oświetlone światłem słonecznym rzeźby stają się częścią okolicy, jak zamknięty w ażurowej pajęczynie drutu dom ustawiony na drewnianym cokole, który odsyła do całej tęsknoty z nim związanej. Dom jest swoistym przeciw-światem, jak ujmuje to w sposób niezwykle obrazowy Gaston Bachelard w swojej książce *Wyobraźnia poetycka*. W przestrzeni domu zyskujemy bowiem poczucie odizolowania od świata zewnętrznego i zanurzenia w świecie własnym. Ta fundamentalna antynomia przestrzeni ma swoje przełożenie na rozwój świadomości człowieka, który od zawsze poszukuje swego miejsca w świecie:

Dom staje się jego spełnieniem. Dom obdarzony pełnią oniryczną jest jedynym, w którym można przeżywać marzenia intymności w całym ich

bogactwie. Człowiek żyje tam sam albo we dwoje, albo całą rodziną, nade wszystko jednak sam. Dzieje się tak na mocy pewnych cech, właściwych archetypowi domu, w którym spotykają się wszelkie uroki życia samotniczego. Każdy marzyciel potrzebuje powrotu do swej celi, ma powołać do życia samotniczego¹³.

W tej rzeźbie, sugerującej dom, domostwo, swojskiej i zarazem obcej, odnajdujemy tę ideę przeciw-świata, tak wyraźną wtedy, gdy dom-klatka znajduje się ustawiony w otwartym polu.

Przestrzeń, z którą te rzeźby są powiązane, jest dziewicza i źródłowa zarazem, można powtórzyć – współtworzy dzieło, pozwala mu zaistnieć, ale jednocześnie powstaje wraz z nim, bowiem to ono nadaje jej kierunki, wyznacza ją, determinuje, nakazuje nam pewne ruchy i utrudnia inne. Ruch linii, która w percepcji okala te rzeźby, wywołuje wrażenie płaszczyzny lub bryły. Każdy nasz ruch sprawia, że rzeźba staje się nowym kształtem, choć w stanie spoczynku jest wyodrębnioną całością. Dopóki się przemieszczamy, stwarza nowe wrażenie

¹³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 308.

przestrzeni, trwającej tak długo, jak długo trwa ruch.

Roman Pietrzak powtarza, że rzeźba nie jest od tego, żeby ją rozumieć. Nic bardziej trafnego. Jest od tego, żeby jej doznawać, obchodzić, doświadczać własnym cielesnym bytem, który współistnieje w tej samej przestrzeni; mamy zbliżać się i oddalać, zaświadczać tym samym o tym, że utkani jesteśmy z tej samej materii, spleceni, jak mówił Merleau-Ponty, zmysłami ze światem, na który synestezycznie otwieramy się wszystkimi zmysłami. Szorstka materialność tych rzeźb, gips, które w miarę upływu czasu brudzi się i zarazem wyciera, powoduje, że chcielibyśmy ich dotknąć. Wielki język, który przypomina trochę spiralę, odsyła do zmysłu smaku i namawia do tego, by go głaskać – nie tylko wzrokiem, ale także dotykiem. Rzeźba najpełniej odsłania pragnienie pozbycia się wzrokocentryczności w sztukach plastycznych i tłumioną tęsknotę za synestezyjną pełnią. Tylko dotyk mógłby oddać nam to, czym jest rzeźba – jej namacalność.

Trop trzeci

Trop trzeci jest tropem przemilczenia. Dzieło sztuki bowiem nie posługuje się słowami, które mają swoje znaczenia, które można ująć w sądy i zrozumieć (bądź źle zrozumieć). Dzieło sztuki milczy. Nie chodzi tylko o to,

Równoważnia, 2013,
gips, metal, 210×160×6 cm.
Fot. M. Kalina



¹¹ H. Maldiney, *Ouvrir le rien. L'art nu*, Paris 2000, s. 245.

¹² M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, „Principia” 1991, nr 3, s. 127.

że posługuje się innym językiem. Nie chodzi także wyłącznie o to, że artysta z rozmysłem nie pokazuje czegoś, bądź pozostawia coś niedopowiedziane, nie pokazuje czegoś w pełni czy do końca. Chodzi raczej o to, co dzieło musi przemilczeć, co nie może zostać wyrażone wprost, a co zarazem staje się istotną, może nawet istotową częścią samego dzieła. Odkrywamy to sami. Nikt nie może nam tego opowiedzieć. Może nawet nikt nie może nam tego pokazać, ponieważ to, co wyda nam się istotne, okaże się prawdopodobnie mniej istotne dla kogoś innego. To, co przemilczane, jest może bliskie opisywanemu przez Rolanda Barthesa *punktum*, ukluciu, którego doznajemy, gdy fotografia nam się spodoba, gdy przyciągnie naszą uwagę¹⁴. Dlaczego właśnie ta, a nie inna? Może tylko ja znam odpowiedź i może tylko ja wiem, co zostało przemilczane, a co odkryłem, podążając meandrami zmysłowego doświadczenia? Odkrywamy to zwłaszcza w rzeźbie, która jest nie tylko wizualna, ale poprzez swoją trójwymiarowość staje się wolumenem, staje się uprzestrzenniona, staje się namacalna. To, co zostaje przemilczane w przypadku rzeźb Pietrzaka, to fakt, że są na przykład puste w środku, że ich ażurowe niekiedy prześwity wypełnia przestrzeń, która współtworzy samo dzieło; to ich przynależność, a może raczej bolesna tęsknota, za otwartą przestrzenią. To także ich kolor, który zmienia się, ponieważ autor przemalowuje swoje rzeźby i eksperymentuje z siłą wyrazu poszczególnych barw. Ta sama praca epatuje bielą, czernią albo staje się nagle błękitna, kurzy się czy też zostaje uszkodzona w czasie transportu.

Trop przemilczenia odsyła do pięknego tekstu Jeana-Françoisa Lyotarda, w którym opisuje on frazę-afekt i pokazuje jak bardzo milczenie przynależy do języka. Przerwy w zdaniu, jak nabranie powietrza w trakcie wypowiedzi, kropki, przecinki, znaki zapytania, pozwalają jej dopiero zaistnieć. Fraza-afekt z jednej strony jest milczeniem, pozostaje bowiem niewypowiedziana, ale z drugiej okazuje się w pełni frazą, okazuje się w pełni zdaniem. Jak to możliwe, że fraza może zarazem pozostać niesformułowana, niewypowiedziana, nie wydstaje się na zewnątrz przez wypowiadające ją usta czy zapis? Jak więc istnieje? I czy jest jeszcze frazą? Może bliżej jej z tej perspektywy do frazy muzycznej, która wybrzmiewa, choć nic nie znaczy, bowiem nie składa się ze znaków, które można rozkodować i zrozumieć. Lyotard uznaje, że nieobecność zdania czy brak powiązania między słowami pozostaje frazą¹⁵. To, o co mu chodzi, to jednak powiązanie jej z uczuciem, z afektem, z doznaniem, które jest silne i nieoswojone. Fraza-afekt okazuje się mieć siłę zrywania powiązań i reguł, wybudzania. Co więcej, działa tylko, wywołując przyjemność bądź przykrość i nie da się jej uszczegółowić, dodając do niej inne, precyzyjniejsze

uczucia bądź sensory. Jest ukluciem przyjemności bądź nieprzyjemności. Oznajmia jedynie: „to działa” lub „to nie działa”. I jest powiązana wyłącznie z terażniejszością. Jeśli jest, jest tu i teraz. Nie jest także do nikogo zaadresowana. Nie ma wyznaczonego odbiorcy. Jest czystym przemilczeniem. Jest czystym uczuciem. Czy wobec tego dzieło sztuki nie okazuje się z nią tożsame? Dzieło to fraza-afekt. Rzeźba czy jakiegokolwiek zmysłowe dzieło sztuki staje się afektem i wywołuje afekt, działa tu i teraz na zasadzie „działa” lub „nie działa”, a jego odbiorca nie zostaje wyznaczony, natyka się na nie, spotyka je, tak jak widz spotyka dzieło. Rzeźby Pietrzaka ukazują nam to z pełną mocą. Fraza-afekt zostaje przemilczana w języku złożonym z wypowiedzianych i wypowiedalnych fraz. Zostaje też przemilczane to, że rzeźby, których tu doświadczamy, to frazy-afekty – działają lub nie tylko tu i teraz.

Nawet jeśli nie potrafimy czegoś wypowiedzieć, potrafimy to jednak odczuć. Rzeźba przemawia do wszystkich zmysłów. Możemy odczuć chropowatość jej powierzchni. Możemy zbliżyć się do niej lub oddalić i w ten sposób wyczytać w bryle usadowionej na krześle kształty piety – postać trzymającą w ramionach kogoś omdalego, umierającego, nieżywego. Może dziecko?

W rozmowach z Romanem Pietrzakiem wielokrotnie pojawia się słowo „niepokój”. Niepokój wpisany jest bowiem w egzystencję jak śmierć. Nie da się przed nim uciec i wynika po prostu z tego, że jesteśmy. Niepokój pozostaje przemilczany, ale jest nieustannie obecny w tych rzeźbach. Nie-pokój, czyli brak s-pokoju, pytania stawiane przed nami po to, żeby nas zaskoczyć, pytania, których materializacją są rzeźby i które niepokoją, ponieważ wydaje się, że nie ma na nie konkretnych, może wyczerpujących, odpowiedzi. Po raz kolejny przemilczenie okazuje się istotą tego, co wypowiedziane. Przemilczane zostaje tu to, że pytania, które stawiają te rzeźby, są stare jak świat. Dotyczą bowiem tego, czym sami jesteśmy. „Stale nowe jest w nich tylko to – jak mówi Heidegger – że trzeba je wciąż na nowo stawiać”¹⁶.

Tak samo niepokojące, a zarazem pełne przemilczenia okazują się autoportrety Romana Pietrzaka. Odlane w brązie próbują odsłonić to, czym jest stający się nieustannie, ucieleśniony byt ludzki, czym jest w swoich własnych oczach. Kiedy rzeźbimy lub malujemy siebie, zawsze – jak pisze Jacques Derrida – musimy zmierzyć się ze sobą jako innym, popatrzeć na siebie z zewnątrz, ujrzyć się oczami innego¹⁷. To okazuje się najtrudniejsze.

14 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

15 J.F. Lyotard, *La phrase-affect*, w: idem, *Misère de la philosophie*, Paris 2000, s. 48.

16 M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentalnych*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2001, s. 9.

17 J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris 1990, s. 17.



Opowiedzieć „o sobie jako innym”, by sparafrazować tytuł książki Paula Ricoeura¹⁸. Artysta zostaje wtedy oslepiiony. Żeby się widzieć, żeby się pokazać, powinien widzieć swoje oczy. Okazuje się jednak konieczne, żeby je zastąpił innymi, naszymi, które patrzą na niego. Żeby stworzyć swój autoportret, potrzeba więc żaloby po swoich własnych oczach. Autoportret przebijają, dziurawi, wykuwa oczy swojego modelu, oslepia go. Autoportret jest

18 P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2005.

19 J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible 1979–2004*, Paris 2013, s. 166.

swoistym wyznaniem, obnażeniem niewiedzy o sobie. Widzę siebie, ale, żeby się sportretować, muszę potraktować siebie tak jak każdego innego, muszę udawać, że ja to ktoś inny, muszę się nim stać. Paradoksalnie jednak, jeśli portretuję siebie jako innego, to już nie ja jestem portretowany, ale tworzę po prostu jakiś portret, podobny do każdego przedstawiającego kogoś innego. To właśnie fatalizm autoportretu, jak mówi Derrida¹⁹. To jego paradoksalność. W autoportrecie artysta przygląda się sobie. Patrzy na siebie, patrzy sobie w oczy, często w lustrze, stojąc przed własnym, odbitym wizerunkiem. Stojąc przed lustrem i usiłując siebie sportretować, dopóki widzi spojrzenie, nie może zobaczyć oczu i ich wyrazu. Może

Szczury, 2011, gips, pakuty, juta, drut
172×240×68 cm.
Fot. M. Kalina

oddać oczy tylko wtedy, gdy utraci spojrzenie, a więc wtedy, gdy spojrzysz na siebie jak na przedmiot.

Autoportrety Romana Pietrzaka usiłują zanegować ten fatalizm. Dlatego pozostają nieodgadnione, są wyrazem niezwyklej plastycznej wrażliwości i kunsztu rzeźbiarskiego, jest w nich podobieństwo do modelu zakłócone jednak ekspresją i przebijającą z nich melancholią. Potrafią jednak odsłonić też dystans Autora do samego siebie i jego poczucie humoru. Ażurowy podest w jednym z nich sprawia, że znajduje się jakby na szczudłach, podczas gdy w innym widzimy dziwny róg umieszczony na głowie Autora. Róg obfitości? Z tymi dwoma autoportretami kojarzy mi się też mała, odlana w brązie rzeźba filozofa. Jest to prawdopodobnie filozof, ponieważ przedstawiony został w chitonie, ma bose nogi i wydaje się pełen powagi. Ta mała rzeźba, którą można unieść jedną dłonią, prawie ją w niej zamykając, wydaje się jednak niezwykła, bowiem jest w niej jakaś siła, dziwna mądrość, której nie da się przecież zobaczyć. Jest jak figurka Sokratesa, który staje się figurą filozofii jako takiej, odsyłając do umiłowania mądrości i nieustającej refleksji nas sobą, do myślenia, do auto-refleksji, może do auto-portretu, do portretu samego siebie.

Autoportrety Romana Pietrzaka przywodzą mi na myśl właśnie tę małą rzeźbę i do niej odsyłają. Może Roman Pietrzak jest dla mnie właśnie artystą-filozofem, rzeźbiarzem-filozofem, jeśli założymy, że można myśleć rzeźbą, tak jak Cézanne chciał myśleć malarstwem. Nie chodziłoby tu jednak o myślenie za pomocą pojęć, ale właśnie o posługiwanie się frazami-afektami, czystą doznaniowością, zmysłami. Tylko wrażliwość zmysłowa i afektywna zarazem pozwalałaby na „odczytanie” takiej myśli. Dlatego ta mała rzeźba staje się dla mnie autoportretem Artysty. To pozostaje dla mnie właśnie przemilczane w tej rzeźbie i jest może nieuchwytnie dla wszystkich poza mną. Przywilejem komentarza jest jednak właśnie to, że może wędrować, a więc zbaczać wszędzie tam, gdzie mu się tylko podoba.

Trop ostatni

Ostatni trop jest tym, który każe nam powrócić do tego, co powiedziano na początku i wyznaczyć swoją bezsilność wobec niewyczerpalności opisu rzeźb, z którymi przyszło nam się zmierzyć, wobec ich tytułowej nieuchwytności. Może więc jest to trop niemocy, ale takiej, którą się wykorzystuje i której używa się do własnych celów. Jeśli te rzeźby rozpadają się na naszych oczach, w tym sensie, że wydają się lekkie i kruche, a ich znaczenie pozostaje

nieuchwytnie, to dlatego iż wydają się też ujawniać, że to, co dane, jest przecież zawsze uchwytnie tylko pozornie i tylko pozornie okazuje się stabilne i trwałe. Zadaniem sztuki nie jest więc ukazywanie rzeczywistości, nie jest nim być może nawet ujawnianie tego, co znajduje się u jej podstaw, tajemniczej kolebki rzeczy i nas samych, ale demaskowanie iluzji pełni poznawczej. Sztuka ma ujawniać nasze słabości, ma także wywoływać niepokój. Dzieło sztuki jest w stanie nas zmienić, zaburzyć, wywołać zawrót głowy, prowadząc do momentu, w którym można poetycko wykrzyknąć, tak jak Hugo von Hofmannsthal po obejrzeniu obrazów Vincenta van Gogha:

Czułem się jak ktoś, kto po nieopisanym zawrocie głowy łapie grunt pod nogami, kto znalazł się w samym oku cyklonu i z radością nań wykrzykuje. W burzy rodziły się na moich oczach, rodziły się dla mnie drzewa, korzeniami wbijając się w ziemię, gałęziami wbijając się w obłoki²⁰.

Artysta osiąga to tylko wtedy, kiedy jest zdolny do wykorzystania, a tym samym posłużenia się tą właśnie niemocą, która jest niemocą uchwycenia pełni. Jest tak, ponieważ dzieło sztuki, malarskie czy rzeźbiarskie, wszelkie dzieło sztuki, dając się nam, jednocześnie odmawia siebie, nigdy nie dając się w pełni. To, co jest dane, musi zostać natychmiast utracone. Rzeźby Romana Pietrzaka nam to ujawniają. W pełni ujawniają brak pełni. Nie tylko nie pozwalają narzucić sobie znaczeń i przybierają różne formy, oscylując na granicy rozpoznawalności, zanurzając się w świat wyobraźni, marzeń i snu, świat symboli, być może zbiorowej podświadomości, ale także imitując naszą własną kruchość, materialny rozpad, upadek w niebyt, który jest przecież naszym nieuniknionym przeznaczeniem. Wykorzystują więc niemocę poznawczą, której są wyrazem.

Przedstawione przez Romana Pietrzaka poszczególne postacie wydają się wyizolowane, jak wyjęte z jakiejś opowieści i zagubione w świecie, do którego nie należą. Zamknięte w swoich ażurowych klatkach, gdzie nie wiadomo, czy wolność znajduje się na zewnątrz, czy może właśnie wewnątrz nich. Klatki są ażurowe, są więc przezroczyste i nie pozwalają schować się czy ukryć przed spojrzeniem. Juhani Pallasmaa w swojej książce *Oczy skóry* opisuje właśnie taki świat, świat, w którym nie jesteśmy się w stanie wymknąć spojrzeniu innego:

Społeczeństwo nadzoru jest z konieczności społeczeństwem voyeurystycznego i sadystycznego oka. Użycie stałego, wysokiego stopnia naświetlania jest efektywną metodą umysłowej tortury: nie pozostawia przestrzeni do wycofania



Akordeon, 2016, technika mieszana, 220×80×40 cm.
Fot. M. Kalina

się i zachowania odrobiny prywatności; nawet ciemne wnętrza ludzkiej jaźni zostaje wystawione na widok publiczny i zgwałcone²¹.

Nie można uciec, o czym przypominają nam zamknięte w klatce chmury, które powinny móc przedostać się

przecież pomiędzy prętami klatki, ale które pozostają unieruchomione w gipsowej, świecącej, wypolerowanej materii. Nie mogą wydostać się na zewnątrz tak jak zakleszczone w pułapkach na myszy, czerwone, krwawe kończyny jednej z przedstawionych postaci. Takimi kończynami nie można władać, pozostają bezsilne.

Małe, wykonane z brązu rzeźby, a może także ich Autor, wydają się żywić tym, co inni nazywają stratą czasu. Stają się ucieleśnieniem nienazwanych problemów, tego, co jest, a czego nie da się wyrazić w pojęciach. Właśnie o tym pisał cytowany już przeze mnie Hugo von Hofmannsthal, który chciał wyrazić w słowie pewniki, prawdy; to, co dostępuje oko, i to, co odczuwamy. Szukał języka, który nie będzie opresyjny i zmieści w sobie doznania, tak jak futerał mieści skrzypce. Byłby to język, który jest jak oddech i oddaje władzę, jaką ma nad nami to, na co patrzymy:

Spróbuję Ci za to opowiedzieć o pewnym razie, gdy miało to miejsce nie po raz pierwszy, ale być może silniej niż kiedykolwiek wcześniej i później. Było to spojrzenie, nic więcej, lecz wtedy właśnie zdałem sobie sprawę jak dwuznaczna jest nasza potrzeba słowa: że musi ono oznaczać dla mnie coś tak zwyczajnego jak oddychanie, a zarazem... Język się tak ze mną obchodzi: nie mogą się przykuć do żadnej z jego fal, unosi on mnie, przemija i pozostawia w tym samym miejscu²².

Rzeźby Romana Pietrzaka nie zostawiają nas w tym samym miejscu. Zawsze bowiem jesteśmy wraz z nimi gdzie indziej i dlatego zawsze pozostają w swej istocie nieuchwytnie. Nieuchwytnie jak świat, inny, my sami i dzieła sztuki, które najpełniej i nieustannie o tej nieuchwytności zaświadcniają. Zawsze bowiem zostaje coś do dodania.

Monika Murawska – doktor filozofii, absolwentka filozofii i historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim; obecnie adiunkt na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie. Jest trzykrotną stypendystką Rządu Francuskiego, sekretarzem redakcji „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego” i członkiem Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego. Tłumaczy z języka francuskiego; jest także autorką książek: *Problem innego* (2005) i *Filozofowanie z zamkniętymi oczami* (2011), *Jean Renoir – malarz kadrów* (2012) oraz licznych artykułów na temat fenomenologii sztuki.

²¹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 59.

²² von Hofmannsthal, s. 122.

²⁰ H. von Hofmannsthal, *Barwy (z Listów powracającego)*, w: R.M. Rilke, *Cézanne*, przeł. A. Serafin, Warszawa 2015, s. 119.

Poeta odchodzi

Wiesz, Mamo, tylko Tobie mogę to powiedzieć na stare lata, mogę to powiedzieć bo jestem już starszy od Ciebie... nie śmiałem Ci tego powiedzieć za życia... jestem Poetą. Bałem się tego słowa nigdy go nie powiedziałem Ojcu... nie wiedziałem czy się godzi coś takiego mówić.

Wchodziłem w świat poezji jak w światło a teraz szykuję się do wyjścia, w ciemność... przeszedłem piechotą krajinę poezji widziałem ją okiem ryby kreta ptaka dziecka mężczyzny i starca dlaczego tak trudno wypowiedzieć te dwa słowa: „jestem poeta”...

Matka odchodzi, 1999



przedmiotami codziennego użytku, pamiątkami osobistymi, afiszami teatralnymi i rekwizytami, z rozpisany- mi na planszach cytata- mi z wierszy i prozy Różewicza czy nagraniami audio- video. Nie da się jednak obejrzeć tego materiału za jednym razem, wystawa zrealizowana z takim rozmachem domaga się odwiedzin wielokrot- nych. Także dlatego, że daje wyjątkową okazję podziwia- nia zebranych w jednym miejscu dzieł sztuki, które są praktycznie niedostępne, bo rozproszone po prywatnych kolekcjach lub okazjonalnie wydobywane z muzealnych magazynów. Nie muszę dodawać, że w całym tym bogac- twie panuje ład kompozycyjny, dyscyplina świadcząca o głęboko przemyślanej strategii, przyjętej przez twór- ców wystawy zarówno w jej aspekcie merytorycznym, jak też artystycznym. Trzeba powiedzieć, że strategia ta przyniosła niejedną, nader subtelną, redefinicję rzeczy, pojęć i poglądów, wydawałoby się, dobrze nam znanych i ugruntowanych. Dokonało się to zresztą jakby „mimo- chodem”, w półcieniu, w niedopowiedzeniu. W sposób, by tak rzec, nieoczywisty – w czym dostrzegam jeden z głównych walorów wystawy, której scenariusz przy- gotowała Małgorzata Wichowska (również jej kuratorka wraz z Małgorzatą Górzyńską). Ciekawa aranżacja pla- styczna przestrzeni jest dziełem Witolda Błażejowskie- go. Wykorzystana została cała gama dostępnych dzisiaj

1 Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz, wystawa w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 24 listopada 2016 – 30 czerwca 2017.

Kadr z ekspozycji (sala VI, ostatnia: Matka odchodzi/Nauka chodzenia) z portretami fot. Tadeusza Różewicza aut. Janusza Stankiewicza. Fot. A. Kowalska

Kadr z ekspozycji (sala I: Biel/Nasz starszy brat), w części centralnej: Jerzy Tchorzewski, Pieta (zbiory Muzeum Archi- diecezji Warszawskiej). Fot. A. Kowalska

środków ekspozycyjnych, niby rzecz oczywista, ale... Tradycyjne, oszklone gabloty „zarezerwowane” są przede wszystkim dla bezcennych rękopisów i prywatnych pa- miątek, natomiast inne autentyki, jak wspomniane już obrazy wybitnych malarzy czy obiekty typu ready- ma- de, można oglądać bez żadnych barier, z bliska. Użyto ich tutaj, co ciekawe, nie tylko jako cytatów rzeczywistości przedstawionej, lecz także jako narzędzi kreacji prze- strzeni metaforycznej. Ważnym jej elementem okazuje się światło, które buduje nastrój, ustawia poszczególne plany, wchodzi w interakcje z przedmiotami/ekspona- tami (np. ze zrobionym przez niemieckiego żandarma maleńkim, wstrząsającym zdjęciem dołu śmierci, które znajduje się w pierwszej części ekspozycji²). Podobnie działa tutaj kolor, skonstrastowane biel i czern, którym nadany został walor symboliczny. Co więcej, plastycz- na wizja jest też wyprowadzona z toposów wyobraź- ni poety, jak na przykład mroczny tunel-klatka, obecny w sali poświęconej teatrowi Różewicza (m.in. wystawie- niu dramatu *Pułapka*). Widać też tę koncepcję doskonale

2 Fotografia znaleziona przez partyzantów; na rewersie zapis Tadeusza Różewicza: „1943/1944? przy zabitym żandarmie” (z archiwum poety)

3 Nagranie pochodzi ze spektaklu w Teatrze Studio w Warszawie, premiera 17 lutego 1989. Poszczególne części *Kartoteki* reżyserowali: Zbigniew Brzoza, Maciej Cirin, Szcze- pan Szczykno, Jarosław Kilian.

w sali, w której podjęty został temat *Kartoteki* Różewi- cza, przelomowej w twórczości poety. U góry, na podwie- szonym ekranie oglądamy Tadeusza Łomnickiego w roli Bohatera we fragmencie monologu „moje pokolenie, do was mówię...”³; na podłodze stoją elementy scenografii wywiedzione z didaskaliów tego „anty dramatu”: odrapa- ne łóżko i żeliwna miednica. W tle umieszczony został afisz prapremiery *Kartoteki* w reżyserii Wandy Laskow- skiej w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1960) oraz fotografie. Cały ten, zakomponowany jako *environment*, pokój Bohatera/Bohaterów *Kartoteki* zderzony został z materiałem dokumentującym inny wątek – bliskie w czasie narodzinom *Kartoteki* liczne podróże Różewi- cza po Europie, będące nie tylko poznawaniem świata, świata wolnego (w odróżnieniu od Polski czasu realnego socjalizmu), ale też podróży do źródeł sztuki, daw- nej i współczesnej. Równoległość wątków, ich wzajem- ne zderzanie się i przenikanie to jedna z żelaznych reguł kompozycyjnych tej wystawy.

U źródeł. Radomsko – miasto dzieciństwa i młodości

Poeta odchodzi to ekspozycja o zakroju monograficznym, której tematem jest człowiek, może nawet przede wszyst- kim człowiek – i artysta. Co ciekawe, ów walor summy osiągnięty został w sposób odmienny i znacznie bardziej

Barbara Osterloff

Od śmierci Tadeusza Różewicza minęły dwa lata. Mogło- by się wydawać, że to niewiele, a na pewno za mało, by móc pokusić się o próbę całościowego spojrzenia na życie i twórczość Starego Poety. Autorzy wystawy w war- szawskim Muzeum Literatury nie bali się jednak takiego wyzwania¹. Ale też, trzeba od razu zaznaczyć, nie mieli ambicji „domykania”, apodyktycznego rozstrzygnięcia czy narzucania czegośkolwiek. Odwrotnie, starali się raczej otworzyć najważniejsze wątki biografii i twórczości Ró- żewicza, by przedstawić je we wzajemnych zależnościach i uwikłaniach, a także w kontekstach: historycznych, poli- tycznych, społecznych i kulturowych. Ostateczny rezultat tej pracy jest imponujący. W kilku salach na pierwszym piętrze muzeum zgromadzono, chciałoby się powiedzieć nieprzebrane, bogactwo materiału ekspozycyjnego, zdo- bytego zapewne z niemalym trudem. Oczywiście każdy ze zwiedzających może obrać własną „ścieżkę kontak- tu” z dokumentami, fotografiami, dziełami malarskimi,





oryginalny niż stosowany zazwyczaj (porządek wg chronologii wydarzeń). Owszem, chronologia jest tutaj obecna w układzie pewnych wątków tematycznych, ale to one wyznaczają porządek scenariusza. Musi być obecna, skoro to nieublagany czas wyznacza ramy ludzkiego życia – od narodzin do śmierci. Sygnalizuje ten aspekt tytuł wystawy, nieodparcie kojarzący się z tomem *Matka odchodzi*, nazwanym przez literaturoznawców „sylwą żalobną”. Minęło kilkanaście lat od pierwszego wydania, a nadal Różewiczowska sylwa zajmuje uwagę nie tylko znawców literatury i miłośników tej twórczości; pozostaje lekturą dla każdego, kto szuka, kto chce i potrafi jeszcze szukać w literaturze tropów pozwalających oswoić ból i lęk po utracie kogoś najbliższego. Fenomen tej niezwykłej książki, uhonorowanej nagrodą Nike, stanowi ważny kontekst całej wystawy. Szczególnie w pierwszej części, która odnosi się do źródeł, do genealogii rodzinnej i jednocześnie do początków twórczości Tadeusza Różewicza (ale postać Matki przewija się przez całą wystawę, aż do końca – „Matka jest w środku całej mojej twórczości”, pisał Różewicz w jednym z listów⁴). Wydaje się, że zwrot „poeta odchodzi” w tytule ekspozycji ma też inne znaczenia; ja rozpoznaję w nim przede wszystkim figurę symboliczną. „Wchodziłem w świat poezji jak w światło, teraz szykuję się do wyjścia, w ciemność”⁵. Przytoczone słowa sugerują również akt rozstawania się ze światem



kogoś, kto był uważnym świadkiem i zarazem przenikliwym diagnostą współczesności, obserwującym postępujący proces nieodwracalnych cywilizacyjnych przemian. Różewicz był tym artystą, który spostrzegł niepokojące symptomy erozji świata wartości, zanim jeszcze dostrzegli je inni. Jednym z najważniejszych świadectw tej przenikliwości jest dramat *Stara kobieta wysiaduje* (1968), również na wystawie przywołany, który dzisiaj interpretuje się chętnie poprzez temat starości i kobiecego doświadczenia, a nie tylko przez swiatoobraz cywilizacyjnego śmietnika. Światoobraz mocno obecny w twórczości poety, czego świadectwem jest między innymi wydana już pośmiertnie książka *Śmietnik*⁶, ze zdjęciami Adama Hawaleja, fotografa, który przez wiele lat towarzyszył Różewiczowi.

Wszystko, co najważniejsze w życiu i twórczości Starego Poety, ma swoje początki w Radomsku, gdzie się urodził⁷. W niewielkim mieście, odległym o blisko czterdzieści kilometrów od Częstochowy (w której też przez pewien czas mieszkał). Tutaj przyszedł na świat jego młodszy brat Stanisław, wybitny reżyser filmowy. Małe, prowincjonalne Radomsko, w którym najciekawszym zabytkiem architektury jest po dziś dzień kościół pw. św. Lamberta i stojący naprzeciwko budynek starego ratusza, zapisało się trwale w rodzinnej historii Różewiczów. Podobnie jak radomszczańskie miejsce spełniania się dziecięcych marzeń i snów, czyli Kinema – budynek, w którym odbywały się seanse filmowe i spektakle teatralne⁸ (dzisiaj znajduje się w oplakany staniu). W Radomsku, jak wspominali po latach Tadeusz i Stanisław, cała rodzina była jeszcze razem. Ojciec Władysław, urzędnik sądowy, matka Stefania z Gelbardów i synowie. Trzech synów. Najstarszy Janusz urodził się w Osjakuwie, wsi w powiecie wieluńskim (gdzie matka przebywała na plebanii u księdza

Janusz Różewicz
(fot. ze zbiorów
Marcina Filipowicza)



Karta tytułowa
rękopisu sztuki (zbiory
Muzeum Literatury)

Tadeusz Różewicz, 1945 r.
(fot. ze zbiorów
prywatnych)

4 List Tadeusza Różewicza do Pawła Mayewskiego z 26 maja 1970 r. *Rozmowa ponad wodami Oceanu. Korespondencja Tadeusza Różewicza i Pawła Mayewskiego (1958–1970)*, w: T. Różewicz, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 202.

5 T. Różewicz, *Teraz*, w: idem, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 7.

6 T. Różewicz, A. Hawalej, *Śmietnik*, red. i oprac. J. Borowiec, Wrocław 2016.

7 „Czułam się cały dzień dość źle. Poszłam wieczorem na różaniec, idąc z kościoła uczułam bóle, które nie daly mi iść do domu. I wtedy poczułam jakiś lęk, że mogę na ulicy urodzić moje dziecko. Stałam oparta o ścianę, kiedy mnie spotkała znajoma pani i zaprowadziła do domu. Za dwie godziny, o godzinie dziewiątej, urodził mi się syn. Tadeusz urodził się 9 października 1921 r. w Radomsku, ulica Reymonta 12, kolo

rzeczki Radomki” (S. Różewicz, *Rok 1921, 9 października*, w: T. Różewicz, *Matka...*, s. 40).

8 „Ulicami naszego miasta chodził chłopiec w czernym kapi z napisem „Kinema”. Obnosił tablicę z afiszem wyświetlanego aktualnie filmu – tego z Patem i Pataszonem, Tomem Mixem lub Gretą Garbo. Bardzo zazdrościłem temu chłopcu” (S. Różewicz, *Było, minęło... w kuchni i na salonach X Muzy*, Warszawa 2012, s. 132).

Bolesława Michnikowskiego – z tej rodziny wywodzi się znany aktor Wiesław Michnikowski⁹. Janusz Różewicz był utalentowanym poetą, a także absolwentem podchorążówki, którą ukończył tuż przed wybuchem wojny. Dla obu braci stanowił wzór do naśladowania, był ich mentorem, wprowadzał chłopców w świat literatury, poezji, sztuki. Zdążył debiutować w roku 1938 wierszem



Modlitwa żołnierza [inny tytuł *Żołnierz modlący się*] na łamach „Polski Zbrojnej”, korespondował z poetami, między innymi Józefem Czechowiczem, lecz inspiracji szukał przede wszystkim w poezji skamandrytów. Brał udział w kampanii wrześniowej, potem działał w konspiracji,

w kontrwywiadzie Armii Krajowej Okręgu Łódź (Oddział II) pod pseudonimami „Gustaw” i „Zbyszek”. Zadenuncjowano go i aresztowano w lipcu 1944 w Łodzi. Zginął z rąk Niemców w listopadzie tego samego roku. Został pochowany w grobie zbiorowym na cmentarzu żydowskim; jego szczątki po wojnie ekshumowano, identyfikowali je ojciec i brat Stanisław. W ostatnim czasie

Kadr z ekspozycji (sala II: Niepokój/W Środku życia) z obrazami Jerzego Nowosielskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Marii Jaremy, Zofii Gutkowskiej. Fot. A. Kowalska

dowiedzieliśmy się o Januszu Różewiczu więcej, ponieważ odnaleziono nieznanne zdjęcia oraz rękopisy jego młodzieńczych wierszy miłosnych do Zofii Próchnickiej, córki właścicieli majątku i dworu w Żuchowicach, przechowywane przez wiele lat w prywatnym archiwum¹⁰.

9 W swojej książce pod tytułem Różewicz. Sam poeta zachował we wspomnieniach z dzieciństwa wakacyjne wizyty na tej plebanii” (*Tani drań. Wiesław Michnikowski w rozmowie z Marcinem Michnikowskim* [e-book], Warszawa 2014).

10 Zob. P. Grobliński, *Zakończony poeta*, „Kalejdoskop Kulturalny. Reymont”, 29 września 2014, <http://e-kalejdoskop.pl/zakończony-rozewicz.aspx> [dostęp: 10.01.2017].

Wystawa fotograficzna odnalezionych zdjęć z młodości Janusza Różewicza znalazła się w programie festiwalu Open Różewicz w październiku 2014 w MDK w Radomsku. W ramach Różewicz Open Festiwalu organizowany jest co roku Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Janusza Różewicza, przewodniczym jury jest Bohdan Zadura.

Fotografia Janusza stała podobno zawsze na biurku w mieszkaniu Tadeusza Różewicza. Stanisław Różewicz zrealizował film dokumentalny *Nasz starszy brat* (1994)¹¹. W dziesięć lat później pod tym samym tytułem ukazał się wybór wierszy i prozy Janusza Różewicza, wspomnienia o nim oraz Tadeusza Różewicza *Wiersze o Starszym Bracie*¹². Stanisław po latach napisał: „To, co w naszym domu było najdroższe i najpiękniejsze, to Mama”¹³. Lata radomszczańskie, lata dziecięcych zabaw, potem nauki

egzemplarz gimnazjalnego pisemka literackiego „Miotła”, w którym przyszył poeta „debiutował”. Jednak Radomsko to także czas rodzinnej tragedii, śmierci Janusza, bolesnych przeżyć wojennych, cierpienia. Zwłaszcza matki, przed którą ojciec i bracia ukrywali prawdę o śmierci najstarszego syna¹⁵. Młodość Tadeusza Różewicza naznaczona też była codziennymi staraniami mającymi na celu zdobycie środków do życia (praca spedytora, zatrudnienie w radomszczańskej fabryce mebli Thonet¹⁶). Wreszcie – pracą konspiracyjną, a od roku 1943 walką z bronią w rękę w oddziale Armii Krajowej dowodzonym przez legendarnego „Warszyca”, porucznika Stanisława Sojczyńskiego. Po wojnie organizatora i dowódcy Konspiracyjnego Wojska Polskiego (skazanego na karę śmierci i straconego w lutym 1947). Kapral podchorąży pseudonim „Satyr” służył w kompanii „Buk” batalionu „Las” 74 pułku „Chrobry” w 7 Dywizji Częstochowa. Ta część życiorysu Różewicza, a jednocześnie życiorysu poety już na serio debiutującego (*Echa leśne*), przywołana została licznymi dokumentami. Są pośród nich: kenkarta na fałszywe nazwisko Tadeusz Kowalski, zaświadczenie wydane przez Komisję Likwidacyjną byłej Armii Krajowej z roku 1945, strony dziennika partyzanckiego z 1944. Przede wszystkim jednak uwagę zwraca bezcenny unikat – zestaw czternastu zdjęć „chłopców z lasu”, przedstawiających sceny z życia codziennego oddziału „Warszyca”. Obok dowódcy i Różewicza został też sfotografowany jeden z partyzantów, który stał się prototypem Walusia z dramatu *Do piachu*. Fragmenty opowiadań *Glupi Waluś* i *Partyzancka opowieść* dopełniają genealogii wstrząsających rozliczeń z wojną w twórczości Różewicza, obecnych także w wierszach *Biel* i *Dwa wyroki* z tomu *Niepokój* (1947). Andrzeja Wróblewskiego *Obraz na temat okropności wojennych* (1948), *Egzekucja* (1949), a także szkic do *Rozstrzelania* podobnie jak *Pieta* Jerzego Tchorzewskiego (1985) układają się w symboliczną kodę tematu, stanowiącą zarazem łącznik z tematami innymi, podjętymi w następnych odsłonach wystawy.

„Kochałem, kocham i zawsze będę kochał malarzy”¹⁷

W wywiadzie udzielonym Krystynie Czerni Tadeusz Różewicz wspominał:

Ja byłem bardzo wyglodzony obrazów, bo książki mogłem w Radomsku czytać, natomiast tam nie było ani muzeum, ani żadnej galerii. Prawdę mówiąc, nie wiem, czy w całym mieście był choć jeden dobry obraz. Fotograficznie tak, w Radomsku mieszkał Osterloff, słynny przedwojenny fotografik, do którego chodziłem ze starszym bratem. Zbierał znaczki pocztowe. Mógł się

pewnie u kogoś zdarzyć jakiś Kossak, ale nie wiem, u powiatowej arystokracji nie bywałem. W domu mieliśmy oczywiście jakieś amatorskie widoczki, portret Kościuszki¹⁸.

To wspomnienie stanowi dobry znak wywoławczy tematu, który został także podjęty na wystawie w Muzeum Literatury, mianowicie związków Tadeusza Różewicza z szeroko rozumianą sztuką. Najpierw dokonało się to na płaszczyźnie relacji osobowych, międzyludzkich kontaktów, przede wszystkim z malarzami, których Różewicz osobiście poznał. Poeta starannie kontynuował te znajomości, wręcz pielęgnował, tak że z czasem przekształciły się w długoletnie przyjaźnie, trwające do końca życia (czego świadectwem są np. obszernie i bardzo ciekawe bloki korespondencji, obecne we fragmentach na wystawie¹⁹. Studia z dziedziny historii sztuki, rozpoczęte w roku 1945 na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, zbiegły się w czasie z wejściem Różewicza w krąg artystów, którzy eksperymentowali, poszukiwali własnego języka dla wyrażenia osobistych doświadczeń z czasu wojny, będących przecież doświadczeniami całego pokolenia, do którego należał Różewicz („Ocalałem, prowadzony na rzeź...”). Ten krąg ludzi sztuki to przede wszystkim Mieczysław Porębski, z czasem wybitny krytyk i teoretyk, oraz malarze Grupy Krakowskiej: Tadeusz Kantor, Jonasz Stern, Maria Jaremanka, także młodszy: Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Zofia Gutkowska, Ewa Kierska, Jerzy Nowosielski czy wspomniany już Jerzy Tchorzewski (z którym przez długie lata łączyła poetę może najszersza więź). Legendarna krakowska I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w roku 1948, przywołana teraz w Muzeum Literatury, była prezentacją wielostronnych prób poszukiwania współczesnego języka sztuki w obliczu kryzysu wszelkich wartości, i w poczuciu niemożności przedstawienia katastrofy świata po II wojnie. Był to także, co najistotniejsze, problem samego Różewicza, podejmującego trud kształtowania własnego języka poetyckiego, zmagającego się ze słowem i z pytaniem, jak tworzyć – czy możliwa jest „poezja po Oświęcimiu”. Różewicz cenił twórczość wielu poetów i pisarzy. Z polskich – Leopolda

Staffa, także Juliana Przybosa, obu zresztą znał osobiście, lecz odrzucił ostatecznie ich poetyki i styl. Z klasyków ważny był dla niego Norwid, a ulubionym wierszem *Czułość*. O znaczeniu i miejscu obrazów w twórczości Różewicza wiele już napisano²⁰. Zwrócono uwagę na to, że nie jest to problem tylko estetyczny, lecz także etyczny, światopoglądowy, dlatego wymaga spojrzenia z perspektywy wielu dyscyplin, choć oczywiście u jego początków, w centrum stoi zainteresowanie poety obrazem malarzkim, a nawet szerzej – sztukami wizualnymi. Przede wszystkim fascynacja samymi dziełami sztuki, oglądanymi w muzeach całej Europy, ale także podziw dla tajemniczego aktu tworzenia w milczeniu, poza słowami, które – jak Różewicz twierdził – nie obejmują, nie mogą objąć i opisać całego dziedzictwa wojennych traum i win, spustoszenia wewnętrznego i zagubienia ludzi. Droga Różewicza prowadziła do stworzenia własnego języka, wyczerpanego z ozdobnych metafor i wielosłowa, maksymalnie lapidarnego, chciałoby się powiedzieć zredukowanego do koniecznego minimum²¹. Odrzucając dawną prozę i melodię wiersza, sylabizność, sylabotoniczność, tonizność, wypracował własną „dźwięczność”, budowaną ze znaczeń nielicznych, „dopuszczonych do głosu” słów. Tę drogę poety dokumentują na wystawie cytaty wybrane z wielu tomików wierszy, aż po ostatnie, jak *Nożyk profesora czy Nauka chodzenia*. Warto dodać, że pośród malarzów, czy szerzej – artystycznych, przyjaźni Różewicza autorzy wystawy znaleźli miejsce dla własnych „prób artystycznych” poety. Kilka eksponatów to owoc spotkania w Domku Miedziorytnika na wrocławskim Rynku, w pracowni Eugeniusza Geta-Stankiewicza, wspólnej zabawy kolorami i kształtami wybitnego plastyka i poety. Jest nawet pomalowana w paski huba z drzewa, gestem Różewicza podniesiona do rangi dzieła sztuki...

Różewicz i teatr

Teatrowi Tadeusza Różewicza w Muzeum Literatury poświęcono osobną salę, lecz temat ten przewija się także w innych pomieszczeniach (o czym już wspominałam). Różewicz jako dramatopisarz od początków swojej

List Tadeusza Różewicza do Jerzego Tchorzewskiego, Wenecja, 26 czerwca 1960 (zbiory Muzeum Literatury)



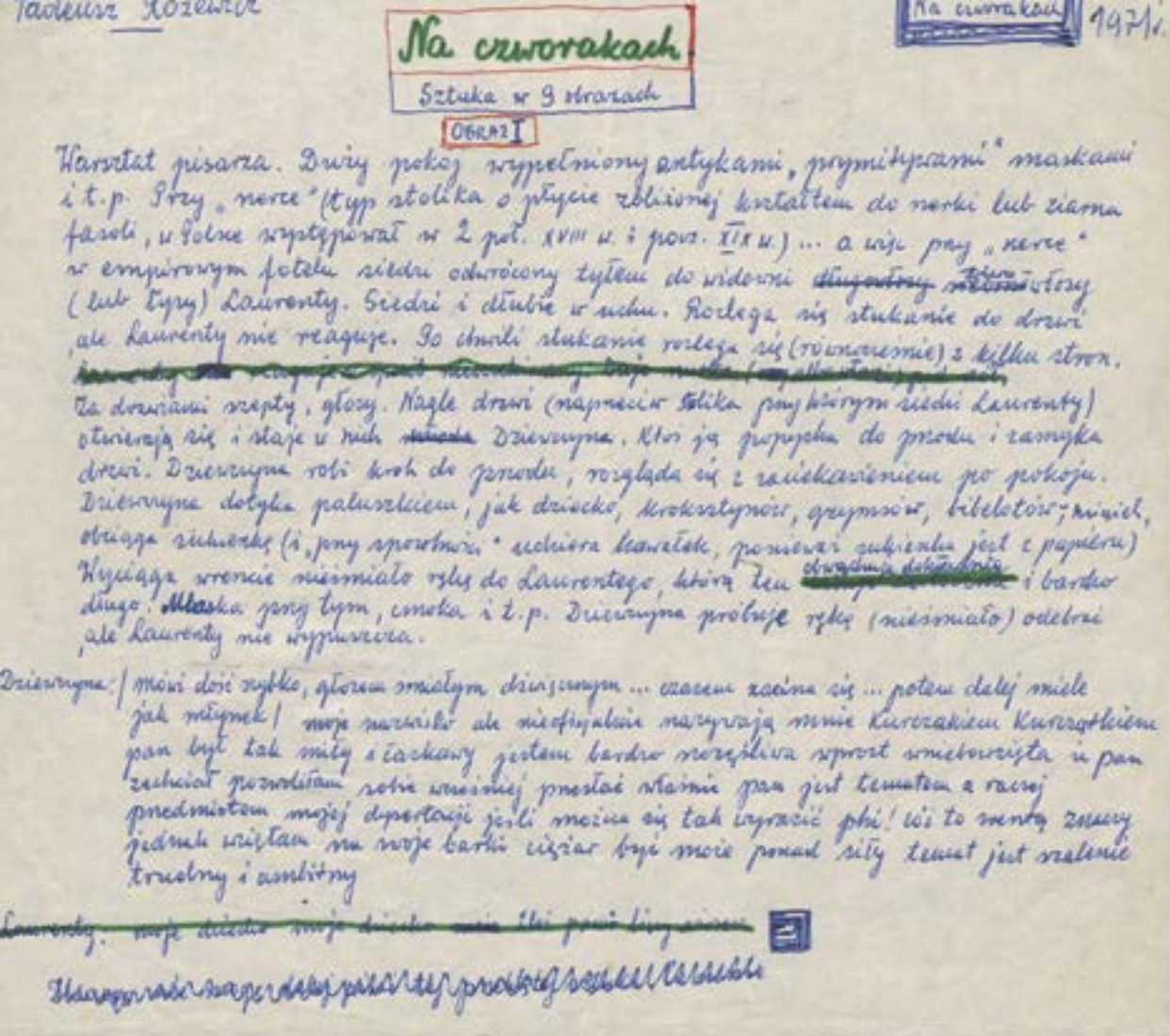
w Męskiej Szkole Powszechnej im. Władysława Stanisława Reymonta, następnie w Gimnazjum im. Feliksa Fabianiego, były czasem niezamożnego, czasem nawet biednego, lecz szczęśliwego dzieciństwa. „[...] las był lasem/ Bóg Bogiem/ Diabeł Diabłem/ jabłko jabłkiem/ łąka łąką/ góra górą [...]”¹⁴.

Pokazano to dzieciństwo na wystawie poprzez wzruszające pamiątki, między innymi świadectwo urodzenia, rodzinne albumy fotografii, dziecięce nieporadne rysunki, pozółtki ze starości zeszyt szkolny Tadeusza, zapelniony dużym, starannie kaligrafowanym piśmem (z rozczulającym błędem ortograficznym w zdaniu „Bocian chodzi po łące i my hodzimy”), cenzurki, a nawet zachowany

- 11 Wspólne dzieciństwo i młodość były także tematem innych filmów Stanisława Różewicza: *Kinema* (1999), *Gdzie zabawki z tamtych lat* (2007) oraz autowiadomości *Żywe obrazy* (1995).
- 12 *Nasz Starszy Brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004.
- 13 S. Różewicz, *W kalejdoskopie...*, w: T. Różewicz, *Matka...*, s. 134.
- 14 Fragment wiersza T. Różewicza *Acheron w samo południe* z tomu *Twarz trzecia*, Warszawa 1968.
- 15 „(...) skryliśmy jego śmierć przed matką, ale ona nas przejrzała i ukryła to przed nami” (T. Różewicz, *Fotografia, w: idem, Matka...*, s. 67).
- 16 W archiwach firmy znajduje się nawet jego karta pracownicza.
- 17 *Wiersz doktora honoris causa wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych* (z tomu *Margines, ale...*, Wrocław 2010).

- 18 „Piękno jest okrutne” [Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni], „Znak” 2009, nr 646, www.miesiecznik.znak.com.pl/6462008z-tadeuszem-rozewiczem-rozmawia-krystyna-czerni-piekno-jest-okrutne/ [dostęp: 7.02.2017]. Wspomniany, amatorski portret Tadeusza Kościuszki pokazano również na tej wystawie.
- 19 Niejeden z nich czeka dopiero na opracowanie i wydanie, m.in. korespondencja Różewicza i Ryszarda Przybylskiego, wybitnego badacza literatury, krytyka i historyka.
- 20 Zob. R. Cieślak, *Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych* (1999) oraz idem, *Widzenie Różewicza* (2013).
- 21 To właśnie liryka Różewiczowska, jak pisał kiedyś Zbigniew Bieńkowski „wpierw trochę szokująca, potem uznana za klasyczną, nauczyła czytelników, że tradycyjna odręb-

ność form i gatunków nie jest prawem niepodważalnym. Mieszają się tam style, systemy wierszowania, tonacje emocyjne; na stałych napięciach i kontrastach między nimi jest owa poezja zbudowana” (Z. Bieńkowski, T. Różewicz, *Zaraz skoczą szefie*, w: *Liryka polska. Interpretacje* pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966, s. 383).



Karta z rękopisu sztuki
(zbiory Muzeum Literatury)

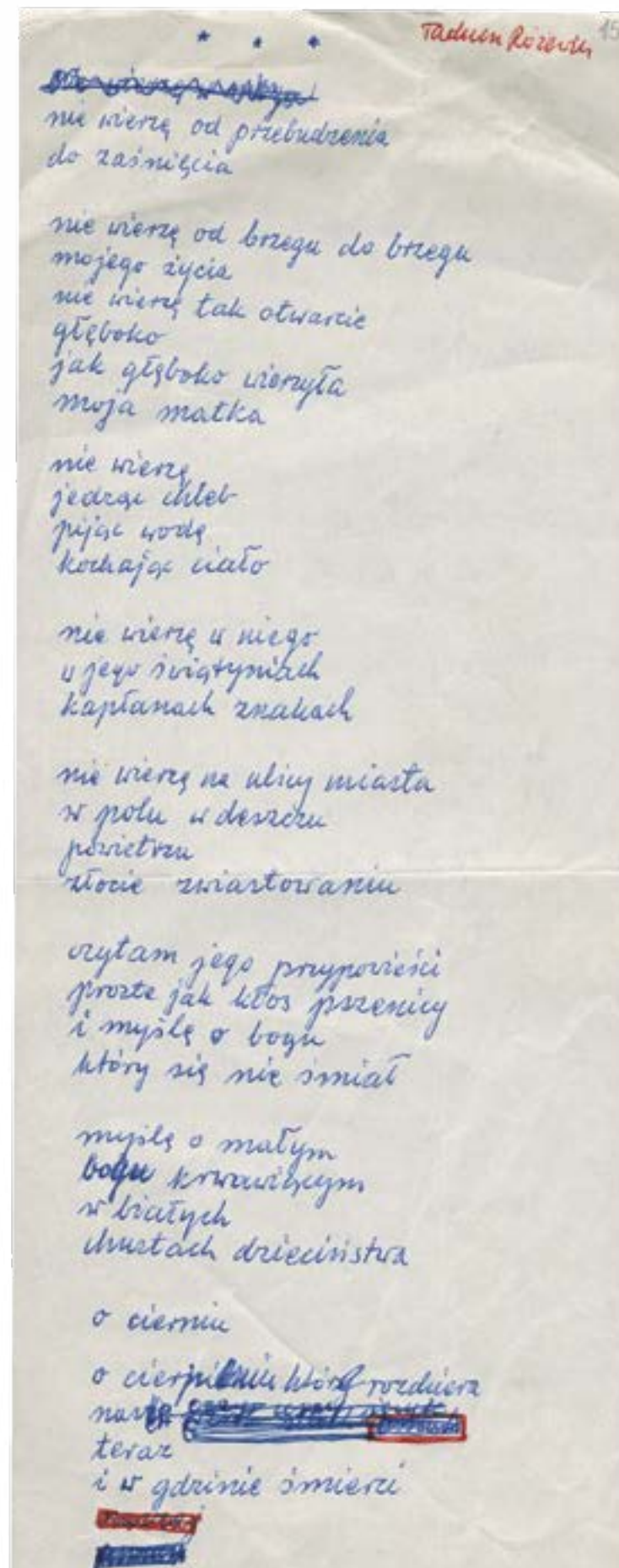
twórczości wybrał dramaty poetycki i zarazem realistyczny. Eksperymentował z formą, bawił się konwencjami teatralnymi, jak w *Akcie przerywanym*, stawiając często teatrowi zadania, wydawałoby się nie do zrealizowania. Otwarta forma jego dramatów od czasu przywołanej już tutaj *Kartoteki warszawskiej* lata całe stanowiła wyzwanie dla wyobraźni reżyserów, scenografów, aktorów. Bywała nieraz inspiracją do eksperymentów formalnych, postmodernistycznych gier czy performansów, częściej jednak okazją do ważnych wypowiedzi o nas samych, o świecie otaczającym, zglobalizowanym i jednocześnie tak trudnym do ogarnięcia, pozostającym w bezustannym ruchu, w gorączkowym rytmie przemian. Ciekawym eksperymentem okazał się powrót po latach do *Kartoteki*, nazwanej teraz *Kartoteką rozrzuconą*, wyreżyserowanej przez autora w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1992). Pracując z zespołem aktorskim w trybie „pisania na scenie”, w cyklu otwartych prób Różewicz rzeczywiście „rozrzucał” teksty swojej pierwszej sztuki i połączył z nowymi, przemodelowując dialogi, postaci i sceny²². Oczywiście to był ewenement, który zdarzyć się może tylko raz. Najważniejsze inscenizacje sztuk autora *Kartoteki* były dziełem reżyserów doświadczonych i uznanych, najzupełniej słusznie, za wybitnych „specjalistów od Różewicza”. Należeli do nich przede wszystkim Jerzy Jarocki i Kazimierz

Kutz, z czasem także Jerzy Grzegorzewski (reżyser m.in. *Śmierci w starych dekoracjach*, *Złowionego*, *Duszycki*). Sięgał też po Różewicza Helmut Kajzar, którego koncepcja „teatru meta-codziennego”, unieważniającego wszystkie trzy reguły dramatu klasycznego, by odzyskać „zwykłość i prostotę”, znalazła uznanie w oczach poety. Zrealizowane przez Kajzara przedstawienie sztuki *Odejście Głodomora*, z Bogusławem Kiercem w roli głównej²³, było ambitną próbą interpretacji tematu niezwykle ważnego w świecie rozchwieanych wartości, obumierającej cywilizacji, gwałtownych przemian (zob. *Na czworakach*). Kilka udanych realizacji miała też *Pułapka*, dramat wyrosły z fascynacji biografią i dziełem Franza Kafki, w którym Różewicz podjął pytania o wolność i granice „ego” artysty. Spektakle Kazimierza Brauna, Krzysztofa Babickiego, Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego dowiodły bogactwa możliwości interpretacyjnych tego dramatu.

²² *Kartoteka rozrzucona* przeniesiona została przez Kazimierza Kutza do Teatru TV (premiera 30 listopada 1998).

²³ T. Różewicz, *Odejście Głodomora*, premiera 9 lutego 1977, Teatr Polski we Wrocławiu.

Rękopis wiersza *Cierni*
z tomu *Regio*, 1969
(zbiory Muzeum Literatury)



Z kolei premiery sztuki *Do piachu* okazały się najbardziej kontrowersyjnymi w odbiorze realizacjami w całej historii scenicznych wystawień sztuk Różewicza. Protesty środowisk kombatanckich po premierze w warszawskim Teatrze Na Woli w reżyserii Tadeusza Łomnickiego, później protesty widzów po emisji przedstawienia Kazimierza Kutza w Teatrze Telewizji, wyrażały szok i oburzenie tych, którzy uznali, że Różewicz „szarga świętości”. Tragiczna historia Walusia odebrana została przede wszystkim jako oskarżenie Armii Krajowej, zamiast – jako oskarżenie maszyny wojny, stawiającej ludzi w sytuacjach granicznych, w których rozpadają się obowiązujące normy moralne i etyczne. Innego rodzaju kontrowersje wiązały się ze sztuką *Białe małżeństwo*, napiętnowaną przez samego kardynała Stefana Wyszyńskiego. Temat dojrzwania, ciekawości seksu i płci, a także opresywności świata męskiego w stosunku do świata kobiet wywołał prawdziwą burzę. Raził nawet przyjaciół i znajomych poety. Niektórzy z nich odmówili wykonania oprawy plastycznej książkowego wydania sztuki, inni w prywatnej korespondencji nie akceptowali jej (jak Ewa Kierska w liście umieszczonym na wystawie). Poeta skarżył się w liście do wybitnego literaturoznawcy Kazimierza Wyki: „dotychczasowi czytelnicy tylko kutasy zauważyli” (list z 13 marca 1974).

Temat Różewicza i teatru wiąże się na wystawie z innymi, które zmuszają do rewizji pewnych przyjętych dość powszechnie poglądów. Chodzi przede wszystkim o zarzut nihilizmu, wysuwany niejednokrotnie wobec twórczości Tadeusza Różewicza. Tymczasem autorzy wystawy potrafili pokazać coś bardzo ważnego, mianowicie skomplikowany, zmieniający się z biegiem czasu, stosunek Tadeusza Różewicza do wiary i religii, jego wieloletnie „wadzenie się z Bogiem” (Stanisław Różewicz zwykł mówić: „Tadeusz na pewno ma swojego Pana Boga”). Przez całą tę wystawę przewijają się znaki ewangeliczne, religijne, poświadczające potrzebę transcendencji, mówiące o metafizycznym niepokoju. Należy do nich przywołany na planszach wiersz o Dobrym Papieżu, a także fraza: „życie bez boga jest możliwe/życie bez boga jest niemożliwe”.

Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz to wystawa o randze wyjątkowej, moim zdaniem – wybitna.

Barbara Osterloff – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk teatru i krytyk teatralny. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (III wydanie, 2012) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2012). Profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, wieloletni wykładowca na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Manekiny z Umarłej klasy Tadeusza Kantora

Monika Jadzińska

Artykuł powstał w związku z projektem *Innowacje i nowe technologie konserwacji dotyczące badań i ochrony dzieł sztuki z tworzyw sztucznych. Zrównoważony rozwój poprzez budowanie bazy wiedzy dla badań identyfikacyjnych, metodyki konserwacji i ekspozycji w kolekcjach i przestrzeni publicznej*, sfinansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/06182.

Głównym i osiągniętym celem projektu było wyznaczenie standardów, określenie i propozycje rozwiązań problemów ochrony dzieł sztuki z tworzyw sztucznych poprzez synergię działań identyfikujących i ustalenie metodyki postępowania na polu opieki, konserwacji i ekspozycji, stworzenie aktualnej metodologii identyfikacji i modelu dokumentacji wraz z wdrożeniem poprzez wykorzystanie istniejącej wiedzy, osiągnięcia naukowe oraz innowacyjne technologie. Stworzono platformę wiedzy o tworzywach sztucznych w dziedzictwie kultury na podstawie szeroko zakrojonych, interdyscyplinarnych badań. Wdrożono wybrane metody identyfikacyjne (analizy mikrochemiczne – opis i zdjęcie mikroskopowe w świetle przechodzącym VIS i UV, opis rozpuszczalności, spalania; stratygrafia, badania: FTIR, ATR-FTIR, spektroskopia Ramana, DSC, GPC, NMR, SEM-EDS, GC/MS) w obiektach czołowych polskich artystów: Pawła Althamera, Juliana Antonisza, Mirosława Balki, Tadeusza Borowskiego, Stanisława Drózdza, Tadeusza Kantora, Edwarda Krasińskiego, Zbigniewa Libery, Aliny Szapocznikow, Leona Tarasewicza, Jana Tarasina, Julity Wójcik i Krzysztofa Zarębskiego. Zagadnienia podjęte zostały w tak szerokim spektrum po raz pierwszy w Polsce. Wyniki projektu zostaną opublikowane w formie monografii tematu autorstwa dr Moniki Jadzińskiej (planowane wydanie: ASP w Warszawie, 2017).

W czasach ogromnych zmian, kryzysów ideologicznych, oszalałającego tempa rewolucji technologicznej oraz braku stabilizacji w wielu obszarach życia kultura i sztuka należą zapewne do najbardziej niezmiennych

pól rozwoju społeczeństwa i są wspólnym dobrem, które ponad podziałami musimy chronić i dla nas, i dla przyszłych pokoleń. Dziedzictwo naszej współczesności jest ważną częścią tego dobra, a myślenie o jego zachowaniu to nasz przywilej, ale i obowiązek.

Gdy dokładniej przyjrzymy się rzeczywistości, to okaże się, że każda rzecz materialna, a więc i dzieło sztuki, artefakt lub obiekt artystyczny, ulega zniszczeniu. Wpływ na tempo i sposób jego degradacji mają przede wszystkim zastosowane materiały i technika, ale istotny jest również cały szereg czynników zewnętrznych związanych z przechowywaniem, ekspozycją, transportem i innymi działaniami, którym ów obiekt został poddany (w tym, niestety, niefrasobliwość, nieuwaga czy wręcz ludzka głupota). Dodatkowo może zostać utracona cała strefa wartości niematerialnych związanych z dziełem. Mimo to albo raczej – mając to wszystko na uwadze, musimy współczesne dzieła sztuki chronić, zachowywać i konserwować. By przetrwały.

Podczas wieloletnich badań i konserwacji sztuki współczesnej napotkałam wyjątkowy przypadek – obiekty będące teatralnymi rekwizytami, a jednocześnie dziełami sztuki. Stworzone przez samego Tadeusza Kantora, a jednocześnie przez niego niestworzone. Najważniejsze w najważniejszym spektaklu tego artysty, a jednocześnie noszone, rzucone, sklepane plastrem, taśmą klejącą, przemalowywane. Niezwykle skomplikowane ze względu na zastosowane materiały, techniki i technologie. Kochane przez aktorów i reżysera. Pasma absurdu. Dzieło geniuszu. Jedne z najbardziej znanych w dziejach światowego teatru lalki – manekiny z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora.

Przez długi czas te manekiny nie były traktowane jako pełnoprawne dzieła sztuki, ale też nie stanowiły wyłącznie integralnej części scenografii. To byli współaktorzy, bez których spektakl nie miałby racji bytu. Powstało tysiące opracowań na temat *Umarłej klasy*, ale żeby odkryć i zrozumieć fenomen manekinów, trzeba zacząć od ich analizy, procesu powstawania, inspiracji, materiału, techniki, roli w spektaklu i trudnej historii, uwzględnić ich udział w ponad dwóch tysiącach przedstawień pokazywanych na całym świecie. A takiego opracowania, wydaje się, wciąż brakuje. Minęło prawie trzydzieści lat od śmierci

Kantora, spektakl pozostał w pamięci, a lalki znajdują się w magazynie Cricoteki. Ich obecność i stan zachowania prowokują do stawiania pytań. Kto i jak stworzył manekiny? Jakie były ich losy? Co spowodowało obecny zły stan zachowania? Dlaczego twarze mające przedstawiać trupioblade twarzyczki dzieci są dziś czerwone, wręcz bordowe, i pełne kolorowych plam? Dlaczego jeden z manekinów, najbardziej zniszczony, poklejony taśmami i plasterami, tak bardzo różni się od reszty? Z czego manekiny są zrobione? Czy włosy lalek, dziś wyleniale i słabe, są naturalne czy sztuczne (co wcale nie było oczywiste, nawet w trakcie badań)?

Tadeusz Kantor (1915–1990) to jeden z najwybitniejszych i najoryginalniejszych artystów polskich, znana na świecie postać teatru i sztuki XX wieku. Uznano go za artystę totalnego, jak pisze Lech Stangret – artystę wizualnego niemieszczącego się w klasycznych kategoriach i podziałach sztuk¹. Był reżyserem, twórcą happeningów, malarzem, scenografem, pisarzem, teoretykiem sztuki, aktorem we własnych przedstawieniach, wykładowcą krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zdawał się neurotykiem opętany przez śmierć, przemijanie, sztukę, utracone dzieciństwo, wojnę i Holocaust. „O jego wielkości nie tyle decyduje jego twórczość, ile on sam pojęty jako całość, jako swego rodzaju *Gesamtkunstwerk*, na który składa się jego sztuka, jego teoria i jego życie”². Nieustannie eksperymentował zarówno w teatrze, jak i malarstwie. Był artystą zaborczym, wymagającym i świadomym, co miało wpływ na jego aktorów, współpracowników, ale i na dzieła oraz przedmioty, które tworzył. Manekiny były takimi obiektami – początkowo traktowanymi czysto przedmiotowo, potem uznanymi przez Kantora za dzieła sztuki, ze wszystkimi konsekwencjami związanymi z ich ochroną i zachowaniem. Proces ich powstawania był ściśle podporządkowany wizji artysty. Nieprzewidziane, choć, niestety, radykalne zmiany w wyglądzie lalek, wynikające z użycia nowoczesnych na owe czasy materiałów syntetycznych, stanowiły duże wyzwanie dla bezkompromisowego Kantora.

Tworzywa sztuczne przyczyniły się do rewolucji cywilizacyjnej w XX i XXI wieku, wpłynęły na standardy i estetykę w każdej sferze życia, także w kulturze. W sztuce sprawiają ogromne problemy wynikające z ich nietrwałości, złego stanu zachowania i fatalnych prognoz na przyszłość. Mimo to zwyczajowo wciąż są traktowane jako materiały „młode”, trwalsze od tradycyjnych. W rzeczywistości jest odwrotnie, a wiele dzieł sztuki, w których zastosowano tworzywa sztuczne ulega nieodwracalnej degradacji. Tak jest również w przypadku obiektów Kantora.

Dzięki prowadzeniu projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki miałam szczęście i możliwość

przebadania manekinów, stwierdzenia, w jakim są stanie, i wkroczenia w ich historię. Okazała się ona szalenie ciekawa, mówiąca wiele o Kantorze, jego twórczości i współczesnych mu czasach.

Idea manekinów

Manekiny Tadeusza Kantora ze spektaklu *Umarła klasa* (1975) mają pierwowzory koncepcyjne i fizyczne w ideach ówczesnych artystów i teoretyków rewolucyjnie

Fragment lalki Apaszy do przedstawienia *Kurka wodna* (1967) – głowa (ready made).
Fot. M. Jadzińska



1. L. Stangret, *Stulecie urodzin Tadeusza Kantora*, „Wiadomości ZAIKS-u” 2015, nr 10, kwiecień, s. 75, http://zaiks.org.pl/945.198.wiadomosci_zaiks-u_nr_10#176 [dostęp: 26.02.2017].

2. Tadeusz Kantor. *Nieвозмоliwe*, kurator wystawy J. Suchan, współpraca W. Krukowski, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 7.04 – 3.06.2001, csw.art.pl/new/2001/kantor.html [dostęp: 20.12.2016].

zmieniających rozumienie teatru i sztuki. Źródeł zainteresowania lalką – marionetką można upatrywać już we wczesnej działalności artysty. W 1938 roku Tadeusz Kantor w Bratniaku Akademii Sztuk Pięknych przy placu Matejki w Krakowie wraz z grupą studentów (m.in. Erną

się bez pisanych tekstów i bez aktorów”⁵ – pisał Craig. Według niego aktor jako człowiek – kreacja natury – jest obcym wtrętem w abstrakcyjnej strukturze dzieła sztuki. Natomiast *nadmarioneta* może wcielać się w postaci metaforyczne, nierealistyczne, przekraczać granicę znaczeń i odniesień, od materialnego dzieła plastycznego aż po praźródło form teatralnych – pierwotne rytuały. Kantor już na początku lat 60. dostrzegł duży potencjał marionety, co opisuje w swoich tekstach (1962)⁶.

Pierwsze manekiny

Jak twierdzi Andrzej Kowalczyk⁷ – aktor, współtwórca i kierownik działu technicznego Cricot 2 – pierwszy manekin, jeszcze w wersji tekstylnej, tapicerowanej, pojawił się w Teatrze Wielkim w Warszawie 16 lutego 1963 roku w repertuarowym spektaklu *Więzień* Luigię Dallapiccoli, do którego kostiumy i scenografię stworzył Kantor⁸. Była to postać męska rozpięta na kole. Wcześniej Kantor wykorzystywał fragmenty atrap scenograficznych lub kostiumów robionych między innymi z tworzyw sztucznych. W *Nosorożcu* (1961) stosował materiały syntetyczne do kobiecego lateksowego torsu ze sztucznymi piersiami okrywającymi aktorkę, oraz do części kostiumu Daisy (projekt w Muzeum Narodowym w Krakowie). W tym samym roku w spektaklu *W małym dworku* miał pojawić się kostium, którego dolna część torsu, zakończona penitem, mocowana paskami ze sprzączkami, również została wykonana z tworzyw sztucznych. Była to wyprofilowana skorupa pokryta lateksem, która nie została nigdy użyta. W *Kurce wodnej* (1967) Zbigniew Bednarczyk, jako Lady, Księżna Alicja of Nevermore, miał mocowaną na rzymyku sztuczną pierś pokrytą prawdopodobnie lateksem. Podobne rozwiązania widać na fotografiach ze wspomnianej inscenizacji *Więźnia* z 1963 roku.

Artysta w jednym z wywiadów mówił, że manekiny wprowadził do teatru w 1967, do spektaklu *Kurka wodna*. Szukał możliwości materialnego przełożenia idei „realności najniższej rangi”, wykorzystał więc „przedmioty biedne” i wprowadził do swojego teatru właśnie manekin⁹, w którym zakorzenione jest poczucie śmierci, a jednocześnie potencjał jej przekroczenia, manekin traktowany jako przedmiot pusty, atrapa, a jednocześnie model aktora. Kantor wspominał:

MANEKIN użyty przeze mnie w teatrze Cricot 2 (*Kurka Wodna*) był, po *Wiecznym wędrowcu* i *Ambalazach ludzkich*, kolejną postacią, która się zjawiała w sposób naturalny w moich zbiorach, jako jeszcze jedno zjawisko zgodne z moim od dawna trwającym przekonaniem, że jedynie realność najniższej rangi, przedmioty najbiedniejsze i pozbawione prestiżu są zdolne ujawnić w dziele sztuki pełną swoją przedmiotowość¹⁰.

W odróżnieniu od Craiga Kantor nie chciał zastąpić prawdziwego aktora marionetą – miała być ona modelem, przez który artysta wyraża pustkę, brak życia, brak przekazu: „MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji Umarłych. Modelem dla Żywego aktora”¹¹. W *Kurce wodnej* użyta zostaje lalka Apasza o twarzy z gotowego elementu (*ready-made*). Reszta manekina była wykonana metodą tapicerską, dłonie stworzone z watowanych rękawiczek, stopy i łydki osłonięte wysokimi, sznurowanymi butami. Ten pierwszy manekin animowany ruchem stał się niezwykle ekspresyjnym atrybutem aktorskim. Zaskakująco mocny efekt sceniczny prawdopodobnie dał Kantorowi asumpt do kontynuowania koncepcji wprowadzenia manekinów w przestrzeń sceniczną.

Manekiny traktowane były przez artystę jako symboliczne przedłużenie aktora, a właściwie kolejny jego organ. Kantor pokazał je w 1970 roku w spektaklach *Szewcy* oraz *Balladyna*, gdzie stanowiły napiętnowane znakiem śmierci przedmioty dublujące żywe postaci. W 1974 w przedstawieniu *Nadobnisie i koczodany* wykorzystał Człowieka o dwóch głowach – tradycyjnie wykonaną głowę lalki ze sztucznymi oczami i zębami oraz gotową peruką. Nie był to obiekt stworzony przez Kantora, ale według jego koncepcji – użyto tu gotowego elementu (prawdopodobnie zbudowanego z papier mâché), zmodyfikowanego przez artystę. Bardzo dramatyczny wyraz twarzy Apaszy podkreślały odpowiednia kolorystyka (twarz była jednak wielokrotnie przemalowywana), wyraz sztucznych oczu, rzęs, a przede wszystkim układ ust i zębów. Element jest bardzo zniszczony, może taki miał być w autorskim założeniu, trudno to obecnie ustalić. Kolejnym obiektem był Wózek na śmieci, okryty plandeką, prawdopodobnie lateksowaną, na której umocowano mechanicznie uruchamiane

dziecięce rączki i główki¹². Był to element chętnie wykorzystywany przez Kantora w wielu sztukach – między innymi w tak zwanych spektaklach witkacowskich (1956–1973): *Młotwa* (1956), *W małym dworku* (1961), *Wariat i zakonnica* (1963), *Kurka wodna* (1967), *Nadobnisie i koczodany* (1973). Przytwierdzone do wózka rączki i nóżki to już nie są gotowe, kupione fragmenty manekinów produkowanych fabrycznie, ale robione na zamówienie artysty elementy z tworzyw sztucznych.

Wykorzystanie tworzyw sztucznych przez Kantora – kostiumy

Użycie tworzyw sztucznych do elementów/dziel sztuki/ obiektów teatralnych było w tamtych czasach rzadkością w skali kraju. W warsztatach teatralnych opracowywano wprawdzie metody wykonywania tymczasowych atrap scenicznych, bazując na materiałach ogólnie dostępnych, w tym syntetycznych, z czego Kantor chętnie korzystał, ale były to przedmioty, których przewidywany żywot był krótki, i do tego założenia dostosowywano użyte materiały i technologie. Kantor miał możliwość stosowania materiałów niedostępnych dla innych polskich twórców. Ze względu na pozycję i kontakty z państwami Europy Zachodniej mógł sprowadzać nowoczesne materiały i tworzywa, wykorzystując je później w malarskim i do tworzenia kostiumów teatralnych. W celu zbudowania wysokich reliefowych form malarsko-przestrzennych przyklejał do płótna patyki i korzenie, pokrywał je czarnym lakierem, a następnie – przezroczystym polichlorkiem winylu. Od czasu pobytu w Szwajcarii zaczął używać żywicy epoksydowej, nie przestrzegając jednak rygorystycznych wymogów odnośnie procesu przygotowania tej dwuskładnikowej, chemoutwardzalnej żywicy. Tworzenie faktur poprzez wprowadzanie na płaszczyznę obrazu elementów lub materiałów kreujących kompozycje zaliczane do nurtu informel Kantor przeniósł do teatru. Do spektaklu *Nosorożec* w Teatrze Starym w Krakowie stworzył kostiumy z tkanin uzupełnionych kolorystycznie barwionym w masie tworzywem sztucznym (lateksem lub polichlorkiem winylu¹³), które to elementy stanowiły intrygującą kontrę kolorystyczną i strukturalną dla miękkiego, lejącego się materiału kostiumu. Tworzywo wylewane bezpośrednio na materiał tworzyło różne formy – od cieniutkich, włosowatych strużek po grubą, kilkuwarstwową barwną krawędź.

Manekiny z *Umarłej klasy* – proces powstania – koncepcja, rysunki, szkice

Cały etap procesu kreacji manekinów do *Umarłej klasy* – od powstania idei aż po wykonanie – był opracowany



Umarła klasa – komplet Manekinów ekspozycyjnych – fragment ekspozycji, wystawa Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, 2012. Fot. M. Jadzińska

Rosenstein, Jadwigą Madziarską, Jerzym Zitzmanem, Zenobiuszem Zwolskim) wystawił spektakl marionetkowy *Śmierć Tintagilesa* Maurice’a Maeterlincka. Była to pierwsza i ostatnia przygoda artysty z teatrem marionetkowym. Dopiero w latach 60. XX wieku w jego teatrze pojawiła się idea dematerializacji dzieła poprzez likwidację aktora i zastąpienie go rekwizytem, przedmiotem czy figurą traktowaną jako „proceder wykroczenia, przekaz śmierci, model aktora”³. Taka figura była autorskim przetworzeniem pojęcia nowej postaci scenicznej – *nadmarionety* (*Über-marionette*) stworzonej przez Edwarda Gordona Craiga, którą ten reżyser, artysta i scenograf opisał w eseju *Aktor i nadmarioneta* (1907). Koncepcja okazała się nośną pożywką intelektualną dla wielu pokoleń twórców⁴. Zrodziła się z potrzeby zastąpienia prawdziwego aktora – niestabilnego i dla reżysera trudnego do prowadzenia – aktorem idealnym, którego można w pełni kontrolować. „Wierzę, że przyjdzie czas, gdy będziemy mogli w teatrze tworzyć dzieła sztuki, obywając

3 T. Kantor, *Teatr Śmierci*, w: idem, *Pisma*, t. 2 *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 13–22.

4 I. Eynat, *Gordon Craig, the Über-marionette, and the Dresden Theatre*, „Theatre Research International”, October 1980, vol. 5, nr 3, s. 171–193.

5 Craig Edward Gordon, w: *Internetowy słownik teatralny*, www.aict.art.pl/slownik/craig-edward-gordon [dostęp: 10.01.2016].

6 Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 238–241.

7 Wywiad z Andrzejem Kowalczykiem, kierownikiem technicznym Cricoteki, współpracownikiem i aktorem

Kantora w latach 1984–1996, wywiad przeprowadziła dr Monika Jadzińska, 25 kwietnia 2013, Cricoteka, Kraków.

8 Tadeusz Kantor, *Od „Malego dworku” do „Umarłej klasy”* [katalog wystawy], red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków–Wrocław 2010, s. 166.

9 A. Welmiński, *Trumpf, trumpf... Lalki, manekiny i przedmioty ze spektaklu „Umarła klasa” Tadeusza Kantora*, Warszawa 2005.

10 „Umarła klasa” Tadeusza Kantora, czyli nowy „Traktat o manekinach” [wywiad z T. Kantorem przeprowadził K. Miklaszewski], „Magazyn Kulturalny”, 1.01.1976.

11 T. Kantor, *Manifest Teatru Śmierci*, w: idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci...*, s. 75.

12 Na zdjęciach ze spektaklu *Szafa* (*Der Schrank*), Baden-Baden, premiera 7 marca 1966: Fantom (Helmut Kempken), Dzieci (Maria Stangret, Hans-Peter Schnicke) w wózku na śmieci.

Generallandesarchiv Karlsruhe, fot. Käthe Krome.

13 Obiekt nie był poddany badaniom identyfikującym materiał.

precyzyjnie, z uwzględnieniem niespodzianek wynikających z użycia materiałów i technik. Na rysunkach stanowiących etap przygotowawczy¹⁴ widać zarówno koncepcje określające dramaturgicznie obiekt, jak również konkretne rozwiązania techniczne. Przykładowo, na szkicu głowy chłopca z *Umarłej klasy*, zasygnalizowanej schematycznym rysunkiem, znajdują się wskazówki pokazujące, jak należy uruchomić główkę i utrzymać gest na scenie. Zachował się też rysunek innego obiektu z *Umarłej klasy* – rowerka Staruszka z rowerkiem¹⁵, którego grał Andrzej Welmiński. Jest to typowy szkic koncepcyjny. Aktor opisał proces tworzenia postaci i jej atrybutu:

rowerek miał się stać głównym moim partnerem w spektaklu *Umarła klasa*. Miałem nim wykonywać nocne promenady wokół ławek. Długo zastanawialiśmy się, jaki ma być ten rowerek, jak ma wyglądać i jak ma się poruszać. Każdy z nas dorzucał jakiś pomysł, Tadeusz robił rysunki. Następnego dnia przyszedliśmy do ślusarni – Tadeusz, Jasiu Książek i ja. Rowerek powstał w ciągu paru godzin. Wybieraliśmy z góry jakieś rupiecie, kółka, zębaki, rurki, śruby, pręty i przymierzaliśmy, co będzie lepsze, a Jasiu spawał. Potem została przymocowana lalka, a ja wpadłem na pomysł, by poruszała jedną ręką poprzez mechanizm mimośrodowy. W rezultacie powstała rzeźba ruchoma, przypominająca cokolwiek spawane rzeźby Tinguely'ego. Duże koło rowerowe wprawiane było w ruch za pomocą korbki, ale nie stanowiło napędu rowerka, gdyż uniesione było w górę i nie stykało się z posadzką. Rowerek był popychany, względnie przenoszony¹⁶.

Widać, jak z fazy szkicu chwytającego ideę zostaje wyprowadzony finalny przedmiot posiadający własną fizyczność i jak poetyka transponuje rzeczywisty przedmiot w obiekt artystyczny, niosący daleko więcej różnych znaczeń i emocji niż w momencie posłużenia się gotowym rekwizytem. Zarówno tu, jak i w wielu innych obiektach scenicznych w trakcie kolejnych spektakli następowały zmiany, doprecyzowania, poprawianie całych elementów czy ogólnego wizerunku obiektu, w tym manekinów. Jak to ujął Andrzej Kowalczyk:

na pewnym etapie następowało unaocznienie pewnej idei, do której zmierzał Kantor, i to nagle ten etap stawał się dominującym i to on był akceptowany, jako potwierdzenie tego, czego się poszukiwało w obiekcie czy w postaci. Ja to nazywam antydatowaniem¹⁷.

Manekiny lateksowe – historia i technologia

Premiera *Umarłej klasy* odbyła się w galerii Krzysztofory w Krakowie 15 listopada 1975 roku. Wcześniej, we wrześniu, uczestnikom XI Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA pokazano próbę przedstawienia. Spektakl określano jako manifest teatru śmierci, absurdalny *danse macabre*. Manekiny były wielkości dziecka i symbolizowały *alter ego* postaci – starców powracających do wspomnień z dzieciństwa, do wiejskiej szkoły, ciągnących za sobą lub niosących na plecach dzieci-manekiny – martwe ślady wspomnień. Lalki siedziały w sosnowych ławkach o prostych konstrukcjach, przytwierdzonych śrubami lub przybitych gwoździami do drewnianego podestu zrobionego ze 133 desek, którego wymiary i kształt ulegały zmianie w poszczególnych inscenizacjach.

Manekiny (kwerenda, Muzeum Literatury i A. Mickiewicza w Warszawie, 2012). Fot. M. Jadzińska



Na potrzeby spektaklu Kantor zamówił jedenaście lalek. Ich wykonanie powierzył technikom teatralnym pracującym dla TV Kraków oraz krakowskich teatrów: Starego, Bagatela i im. Juliusza Słowackiego. Żaden warsztat ani żadna pracownia nie zachowały się w ówczesnej formie i lokalizacji. Technika i technologia wytwarzania manekinów podlegały zmianom i eksperymentom. Zrobiono nieco więcej „elementów” na wymianę (ręce, stopy). Budowa lalek przebiegała etapowo. Zaczynano

14 T. Kantor et al., *Tadeusz Kantor. Rysunki w kolekcji Teresy i Andrzeja Welmińskich*, Kraków 2007.

15 Ibidem, s. 10–11.

16 Ibidem, s. 10.

17 Wywiad z Andrzejem Kowalczykiem...

od znalezienia modelu, czym zajmował się Jan Zborowski, który prawdopodobnie zrobił odlew gipsowy jedno ze swoich dzieci. Wybór modelu był ważny – Kantor musiał wiedzieć, jaki „wyraz twarzy” będzie miał odlew, tym bardziej że w pierwszej wersji *Umarłej klasy* do wszystkich manekinów wykorzystano model jednej buzi dziecięcej. Rozróżnienie na dziewczęcą i chłopięcą twarz następowało później, poprzez dobranie włosów, fryzury i ubrania. Kolejny etap tworzenia manekinów odbywał się przy ogromnym udziale Jana Książka, aktora i najbliższego współpracownika Kantora, zajmującego się w teatrze także kwestiami technicznymi. Później odpowiedzialny za cały proces tworzenia pierwszych manekinów do *Umarłej klasy* był Jan Zborowski, który wykonywał elementy z tworzyw sztucznych. W pierwszej wersji manekinów (1975–1980) głowy, ręce i stopy zrobiono z lateksu¹⁸. Elementy składały się z dwóch, sklepanych później, połówek.

Prace dokumentacyjne. Sesja zdjęciowa kompletu spektaklowego Manekinów z *Umarłej klasy*. Cricoteka, Kraków 2013. Fot. M. Jadzińska



Najpierw był wykonywany odlew gipsowy, a następnie forma była powlekana warstwą lateksu, miejscowo wzmocnioną tkaniną bawełnianą. Po lekkim zwulkanizowaniu lateks pokrywano granulatem styropianowym, dosypywanym przy wylewaniu kolejnych warstw. Masa stawała się sztywna, a jednocześnie gwarantowała lekkość i niezbędną na scenie odporność. Następnie obie połówki sklejały, zwykle Butaprenem¹⁹, i uzupełniano

18 Lateks to koloidalny roztwór kauczuku naturalnego (lateks naturalny) lub syntetycznego (lateks syntetyczny) w substancji płynnej. W zależności od zastosowania lateks może zawierać różne dodatki modyfikujące.

19 Butapren – nazwa handlowa kleju rozpuszczalnikowego.

20 Wywiad z Andrzejem Kowalczykiem...

polichromią wykonaną częściowo przez samego Kantora. Warstwa lateksu była malowana w celu uzyskania bladej karnacji zgodnej z koncepcją „trupków” dziecięcych. Pożądaną efekt otrzymywano, stosując artystyczne farby akrylowe, dobierając kolor od razu dla całej grupy, a następnie różnicując szczegóły poprzez lokalny retusz. W efekcie warstwa była dość niejednorodna kolorystycznie, co pogłębiły późniejsze zmiany związane z procesem starzenia materiałów oraz warunkami ekspozycji, przechowywania i transportu obiektów.

Każda głowa składała się z dwóch scalonych ze sobą części. Dobierano jej naturalne włosy, a następnie przytwierdzano zawiasowo, ja również barki do drewniano-skórzano-metalowej konstrukcji z drewna dębowego. Korpusy były wypełnione gąbką poliuretanową i ubrane w płócienne mundurki. Manekiny miały oczy – medyczne protezy galek ocznych, specjalnie sprowadzane do teatru między innymi z kliniki okulistycznej z Witkowic (było to możliwe dzięki akceptowaniu drobnych niedoskonałości i uszczerbków materiału, który z takimi wadami nie nadawał się na protezy dla pacjenta). Włosy manekinów były naturalne, układały je profesjonalne perukarki – najpierw przytwierdzały do siatki, która następnie była klejona na sklejoną główkę. Peruki robiono na wymiar, dopasowując do konkretnych twarzy, wyraźnie rozróżniając główki dziewczęce i chłopięce. W lateksowych manekinach włosy były wszywane i tkane, a dopiero potem wklejane. Nogi w kolanach oraz ręce w łokciach i nadgarstkach mocowano na paskach skórzanych, co podczas przemieszczania zapewniało miękkość charakterystyczną dla naturalnych ludzkich ruchów. Dłonie miały przeguby, bowiem musiały się opierać na blatach ławek, w których zostawiali je aktorzy. Mundurki chłopców i sukienki dziewczynek były szyte przez krawca na wymiar, z płótna barwionego na czarno, ciemnobrązowo lub ciemnoszaro.

Stosowana technologia, lateks i intensywne użytkowanie lalek skutkowało dość szybko poważnymi ubytkami, zmarszczeniami i spękaniem warstw wierzchnich. To spowodowało konieczność wprowadzenia nowych rozwiązań technologicznych. W 1989 roku manekinom do spektaklu *Umarła klasa* zostały wymienione elementy lateksowe na polichlorokowe, tylko główka manekina uzupełniającego (Lili Krasickiej) pozostała niezmienną, gdyż była lżejsza i łatwiej można ją było operować na scenie.

Kantor zmuszony uwarunkowaniami technicznymi i ograniczeniami tworzywa na bieżąco modyfikował koncepcje wytwarzania manekinów, ale „paradoksalnie te utrudnienia stawały się zaczynem do powstawania nowych idei, które dramaturgię na scenie budowały już innym sposobem”²⁰.

Inne manekiny Kantora

Manekiny stały się nieodłącznym elementem dramaturgicznym teatru Kantora. *Wielopole, Wielopole* (1980), do którego próby rozpoczęto w krakowskich Krzysztoforach, a potem kontynuowano we Florencji, wymagało już czterech postaci męskich, tak zwanych rekrutów, w dolnej części mających genitalia. Wiązało się to ze stworzeniem czterech lalek, które mogłyby zagrać na równi z aktorem, ale zbudowanych z materiału zapewniającego im odpowiednią trwałość. Podjęto próby, których pierwszymi efektami były części manekina Matki Helki, wykorzystywane zarówno do manekina Teresy Welmińskiej (twarz i dłoń Panny Młodej), jak i Wuję Józefa – Księdza, granego przez Stanisława Rychlickiego, do którego użyte były twarz, stopy i dłoń.

W wyniku prób i eksperymentów w latach 80. zaczęto stosować polichlorek winylu, który mógł bez większych zmian i uszczerbków przetrwać intensywną eksploatację w trakcie licznych przedstawień. W spektaklu *Niech szczerą artystę* (1986) PVC wykorzystywano do kojarzących się z ołowianymi żołnierzami mundurów generalskich, trochę dziecięcymi, ale także poważnymi i mocnymi elementami sceny. W spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) pojawił się bardzo ważny manekin – sobowtór Tadeusza Kantora. W tym czasie z Kantorem współpracowali Teresa Szrajer i Maciej Zimowski. Pierwszą formę twarzy Kantora robił Zimowski. Do historii przeszła związana z tym anegdota – Kantor miał zdeformowany nos, co znacznie utrudniało wykonanie odlewu, ale mimo tej niedogodności powstrzymał się od komentarzy, jak rzadko. Jednak praca z Zimowskim została przerwana, prawdopodobnie z powodu trudności technologicznych i zbyt wygórowanych oczekiwań artysty w stosunku do ówczesnych możliwości. O dokończenie korpusu poproszono Tadeusza Bratańca, który zastosował technologię drewna klejonego, eliminując, niestety, mobilność postaci. W konsekwencji, wbrew oczekiwaniom Kantora, ten szczególnie dla niego manekin może być poruszany wyłącznie na podeście napędzanym mechanicznie. Kantor pogodził się z unieruchomieniem lalki, choć początkowo chciał wykorzystać jej ruch jako centralną akcję i wokół niej aranżować kolejne sceny spektaklu. Wobec przeciwności warsztatowych przyjął zupełnie inną koncepcję dramaturgiczną. W rzeźbionym manekinie ramiona zakończone były dłońmi, a konstrukcja łącząca została wymieniona przez Wojciecha Łopatkę na klejony fornir, przez co całość była lżejsza, a jednocześnie umożliwiała przytrzymywanie gestu.

Słynna jest rzeźba *Chłopiec w ławce* z „*Umarłej klasy*”, zrobiona już po ukończeniu spektaklu (do początku lat 80. powstało kilka jej replik), która stała się niemal ikoną sztuki Kantora. W 1983 roku artysta stworzył obiekt *Klasa*

szkolna – *dzielo zamknięte* – manekin bosego chłopca w ławce, siedzącego w malej, wiejskiej klasie naprzeciw tablicy, widoczny w oknie ściany budynku. Podobny wizerunek chłopca w ławce, tym razem odlany z brązu, znajduje się na grobie Kantora.

W wielu kolejnych spektaklach używano lateksu i polichloru winylu przede wszystkim do koloru i faktury kostiumów, fragmentów korpusów (np. „przodów z nagimi piersiami”) i elementów głów, dłoni oraz stóp.

Technika i technologia wykonania nowych manekinów (1989)

Nowa technologia oparta na wykorzystaniu polichloru winylu została zastosowana zarówno do stworzenia manekinów do *Umarłej klasy* w 1989 roku, jak również do *Dzieci w ławkach* – czyli wersji wystawowej manekinów z tego przedstawienia. Bowiem z powodu ogromnej popularności, jaką cieszył się spektakl na świecie, Kantor kazał stworzyć dwa komplety lalek. Jeden był zrobiony na potrzeby spektaklu, w którym stale występował, drugi, zwany ekspozycyjnym, wystawiany był w muzeach i galeriach jako rodzaj instalacji. W zbiorach Cricoteki przechowywane są oba komplety. W ich tworzeniu uczestniczyli między innymi Teresa Szrajer, Barbara Nowak, Elżbieta Kalemba i Maciej Zimowski. Każdy manekin był przygotowywany przez zespół, ale efekt pracy na każdym etapie był kontrolowany i akceptowany lub odrzucany przez Kantora.

Konstrukcja manekina ekspozycyjnego rozpoczęła się od stworzenia korpusu – kratki ze stalowych prętów, ułożonych eliptycznie w obszarze klatki piersiowej i spiętych pionowymi prętami. Ze względu na funkcję tych lalek wszystkie ich elementy mogły pozostać nieruchome, nie wymagały więc skomplikowanych technicznie rozwiązań.

Ławki do kompletu manekinów ekspozycyjnych, przeskalowane w stosunku do tych spektaklowych, umożliwiły ich stabilizację bez dodatkowych elementów przytrzymujących.

Różnica w konstrukcji manekinów ekspozycyjnych i teatralnych wynikała z ich funkcji. Lalki wystawowe musiały być bardziej stabilne, ponieważ były mocowane, a właściwie sadzane na ławkach i tak prezentowane w muzeum czy galerii. Stanowiły samodzielne obiekty. Kantor sformułował wytyczne do prawidłowego czytania jego sztuki, traktując obiekty „wyprowadzone z teatru” do galerii jako samowystarczalne w prezentowaniu autorskiej ekspresji.

Manekiny sceniczne spełniały inne funkcje. Musiały być elastyczne, giętkie, co wykorzystywano podczas spektaklu. Powinny być lekkie, ale trwałe. Stanowiły integralną

Najstarszy Manekin (1975r.) – fragment (dłoni) pokazujący zły stan zachowania lalki.

Fot. M. Jądzińska

część kreacji aktorskich, niejako część kostiumu. Musiały być wytrzymałe na rzucanie, ale jednocześnie sprawiać wrażenie kruchych. Nie mogły ograniczać ruchu i ekspresji aktora, a więc wszystkie części zgięć – łokieć, przegub, kolano – musiały mieć ruchome. W pewnym momencie spektaklu przestawały być aktywne i sadzano je w ławkach, gdzie miały sygnalizować bezwładność, ale nie mogły się zsuwać z siedzisk. Ponadto zgodnie z zamierzeniem Kantora musiały siedzieć z uniesioną twarzą. Te wszystkie wymagania nielatwo było zrealizować



po 1989 r.). Wcześniejsze próby wypełnienia spienionymi piankami innych skorup niż zrobione według poniżej opisanej technologii kończyły się niepowodzeniem.

Elementy głów, dłoni i stóp manekinów w 1989 roku zrobione zostały z polichloru winylu²¹. Ten materiał wydawał się trwalszy, mniej wrażliwy, stabilniejszy, a ponadto pozwalał na precyzyjne odwzorowanie skóry dłoni czy stóp, z wyraźnie widocznymi liniami papilarnymi i fakturą ludzkiej skóry. Odlewy dłoni i głów były wykonywane z gipsu w dwóch partiach – części twarzowej i tyłu głowy, który był ręcznie dorzeźbiany. Odlewy stóp tworzone z trzech części. Następnie gipsowe formy były pokrywane warstwą woskowej pasty (pasta do podłogi – mieszanina wosku pszczelego i syntetycznego na bazie terpentyny i wosków syntetycznych). Głównym składnikiem masy tworzącej poszczególne elementy był granulata polichloru winylu z dodatkiem plastyfikatora – ftalanu dibutyłu. Używano dwóch rodzajów polichloru – białowoskowego oraz (gdy brakowało poprzedniego) nieco ciemniejszego, o zabarwieniu jasnoróżowym. Masa, mieszana ręcznie w różnych proporcjach, była wylewana i rozprowadzana pędzlem na gipsowych odlewach w trzech warstwach. Po nałożeniu każdej z nich forma trafiała do pieca ceramicznego. Pomiedzy drugą a trzecią kładziona była merla bawełniana kupowana na metry lub, okazjonalnie, medyczna gaza. Materiał był cięty na mniejsze kawałki i tak układany, by całkowicie wypełnić powierzchnię. Obie skorupy wypełniane były w ten sam sposób, tą samą masą, której grubość dochodziła do 1 cm. Komponenty tworzyw były różnie dobierane pod względem proporcji, różnie mieszane, odstępy czasowe pomiędzy realizacją jednego i drugiego etapu również mogły być odmienne. Także warunki temperaturowo-wilgotnościowe w trakcie całego procesu (szczególnie temperatura wypalania w piecu) każdorazowo były nieco inne. Dlatego produkty końcowe znacznie się od siebie różniły.

Oczy sprowadzane były między innymi z kliniki okulistycznej z Witkowiec – jak w przypadku lateksowych manekinów. Także peruki z naturalnych włosów były przygotowywane podobnie, choć z wykorzystaniem techniki wklejania, nie zaś wszywania.



Najstarszy Manekin (1975) – fragment (stopy) pokazujący zły stan zachowania lalki.

Fot. M. Jądzińska

wać technicznie. Konstrukcja lalek została więc zmieniona (w stosunku do pierwotnej) na częściowo aluminiową (pierścienie aluminiowe), do szyi i przegubów był zaciskowo umocowany przegub kulowy, który pozwalał utrzymać lalki w odpowiedniej pozycji. Potem ta konstrukcja (w przypadku obu kompletów lalek) była obkładana arkuszami gąbki poliuretanowej w celu stworzenia formy ciała. Skorupy rąk, nóg i głowy dla większej stabilności form wypełniane były niskoprężną pianką poliuretanową (polimerowy materiał chemoutwardzalny – dostępny

21 Większość informacji na temat materiałów, technologii i techniki tworzenia manekinów zob. Wywiad z Barbarą Paluch-Nowak i Elżbietą Bień-Kalembą z Teatru Starego, wykonawczyniami odlewów głów, dłoni i stóp manekinów Tadeusza Kantora z „*Umarłej klasy*”, przeprowadzony przez dr Monikę Jądzińską 14 czerwca 2013. Potwierdzono i uzupełniono je badaniami – zob. informacja o planowanej monografii na początku niniejszego artykułu.

Na podstawie analiz nieniszczących ustalono, że materiały, z których zostały uszyte mundurki do kompletu manekinów scenicznych do *Umarłej klasy*, były cięte z co najmniej trzech różnych brytów lnianych i ręcznie farbowane.

Podstawą do sporządzenia powyższych opisów materiałów, technik i technologii Manekinów Tadeusza Kantora były badania i analizy identyfikujące materiały²². Przeprowadzono szczegółowe analizy mikrochemiczne (rozpuszczalność, reakcje z kwasem i zasadą, próby płomieniowe + obraz mikroskopowy), zdjęcia w świetle przechodzącym, zdjęcia w świetle odbitym, zdjęcia UV. Wyników tych badań, ze względu na charakter artykułu, nie będę tu przedstawiać²³. Przeprowadzono też szereg badań instrumentalnych. Testy wykonano z wykorzystaniem technik FTIR, FTIR-ATR i spektroskopii Ramana. Dodatkowo wykonano pomiary DSC (różnicowa kalorymetria skaningowa), GPC (wykluczająca chromatografia żelowa) oraz NMR (spektroskopia jądrowego rezonansu magnetycznego).

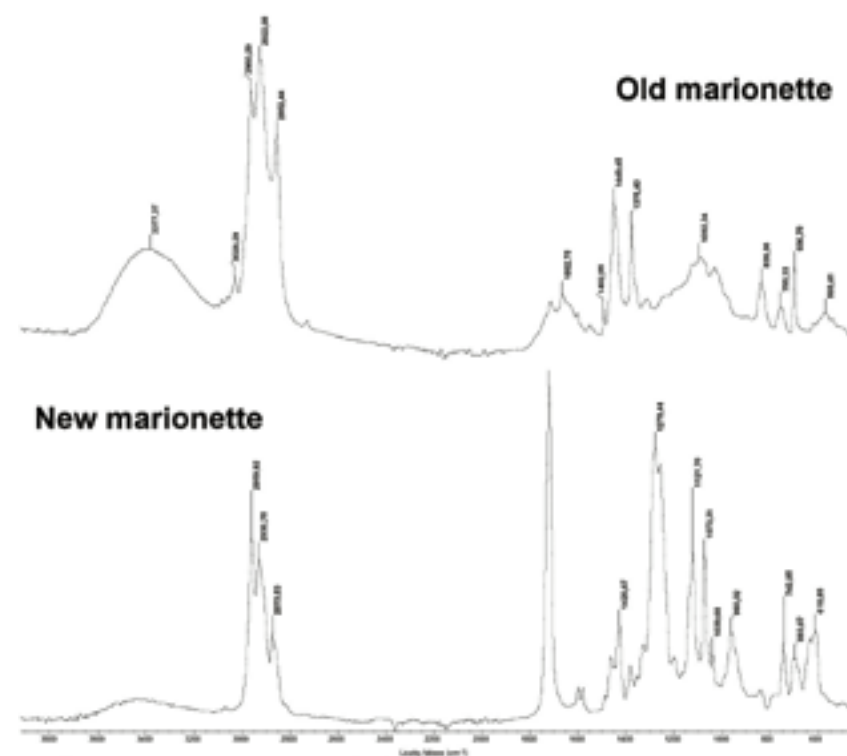
Podsumowanie wyników badań identyfikacyjnych²⁴

Do analizy pobrano wiele próbek z różnych partii dwóch typów manekinów: pierwszy należał do pierwszego kompletu lalek spektaklowych, stworzonych na potrzeby przedstawienia *Umarła Klasa* w 1975 roku; drugi, wykonany inną techniką i z innych materiałów, należał do kompletu lalek wystawowych tak zwanych *Chłopców w ławkach z Umarłej klasy* i był stworzony w 1989 roku.

Widma FTIR wykazały, że materiałem konstrukcyjnym pierwszego zestawu manekinów był kauczuk styrenowo-butadienowy. Niektóre z widm wskazują, że wykorzystano również kauczuk naturalny. Poza tym zastosowano poliuretan, tkaninę bawełniano-poliestrową (najprawdopodobniej zawierającą poli(tereftalan etylenu) – elano-bawełna) oraz ludzkie włosy.

W przeciwieństwie do pierwszej lalki, nowszy manekin został wykonany z plastyfikowanego poli(chloroku winylu) – PVC. Ponieważ ten materiał jest rozpuszczalny w niektórych rozpuszczalnikach organicznych (cykloheksanon, chlorowane węglowodory itp.) mieliśmy okazję przebadać go w szerszym zakresie.

Widma FTIR wykazały obecność pasm przy 1730, 1580 and 1600 cm^{-1} charakterystycznych dla plastyfikatora ftalanowego. Obszar „fingerprintu” tych widm porównano z atlasem (*Atlas of Polymer and Plastics Analysis*), co potwierdziło, że materiałem, z którego wykonano manekiny, był plastyfikowany ftalanem poli(chlorok winylu). To spostrzeżenie potwierdziło również widmo Ramana. Inne materiały wykorzystane do konstrukcji manekinów były podobne do tych wykorzystanych w pierwszym zestawie.



Rys. 1. Porównanie widm FTIR materiału bazowego użytego do konstrukcji Manekinów do przedstawienia teatralnego Tadeusza Kantora *Umarła klasa*

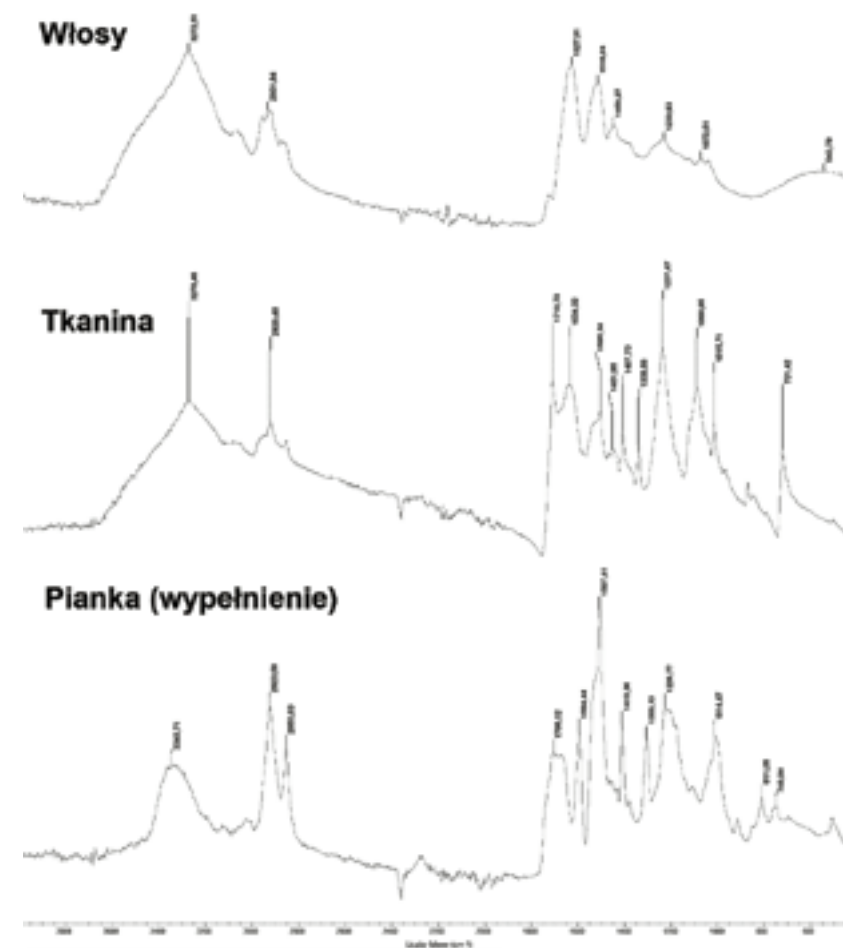
Widma tych materiałów zestawiono na Rys. 1.

Aby zidentyfikować rodzaj plastyfikatora użytego w kompozycji z PVC, wykorzystano również spektroskopię NMR. Widma potwierdziły, że plastyfikatorem był ftalan dibutyli. W widmie ^{13}C NMR roztworu materiału w deuterowanym chloroformie zaobserwowano dokładnie 8 sygnałów pochodzących od małowielkogłowego dodatku (ftalanu dibutyli) jeden typu estrowego, 3 typu aromatycznego i 4 typu alifatycznego oraz dwie grupy sygnałów przy około 56 i 46 ppm, pochodzące od łańcuchów polimerowych PVC. Widmo ^1H NMR wykazało obecność trzech grup sygnałów. Obecność dobrze odseparowanych sygnałów protonów aromatycznych pozwoliło na określenie

22 Projekt realizowany przy współpracy z Wydziałami Chemii Politechniki Warszawskiej i Uniwersytetu Warszawskiego, SGGW, a także instytucjami kultury, takimi jak Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie, Fundacja Galerii Foksal w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Galeria Propaganda i galeria Salon Akademii w Warszawie.

23 Materiał stanowiący kompletny opis wyników badań przedstawiony zostanie w monografii, zob. informacja na początku niniejszego artykułu.

24 Na podstawie opracowania wyników badań manekinów T. Kantora z *Umarłej klasy*, P. Parzuchowski, Wydział Chemii Polimerów, Warszawa, 2015.



Rys. 2. Widma FTIR materiałów dodatkowych wykorzystanych do konstrukcji drugiego zestawu manekinów (1989 r.) z przedstawienia *Umarła klasa*

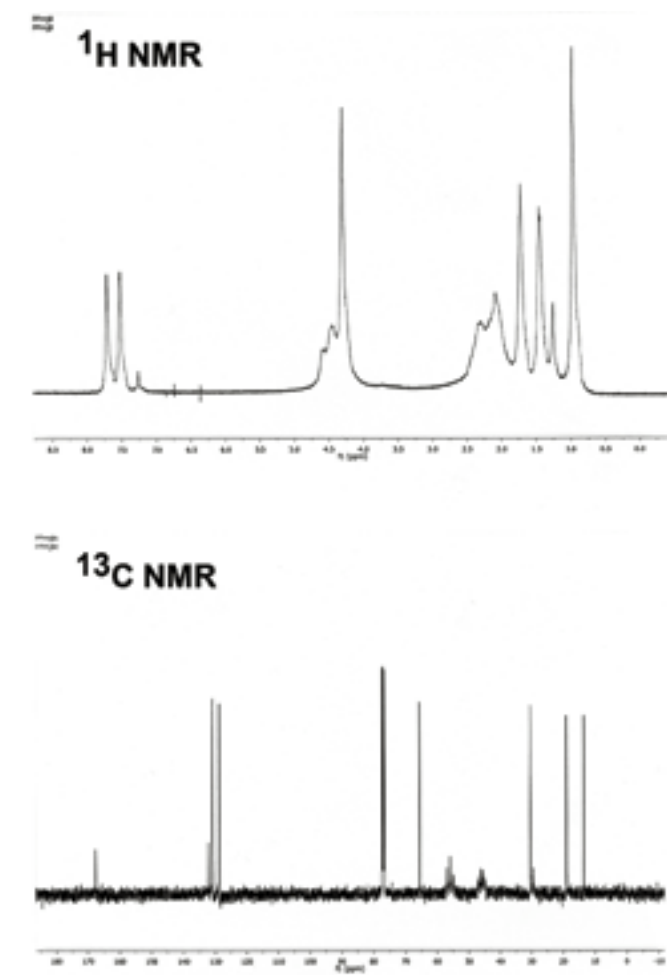
zawartości plastyfikatora w stosunku do polimeru bazowego. Dla szeregu zbadanych próbek zawartość ta wahała się od 7 do 8 części molowych jednostek powtarzalnych polimeru na jedną część molową plastyfikatora, co przekłada się na 1,6 – 1,8 części wagowej polimeru na 1 część wagową plastyfikatora.

Degradacja PVC jest zwykle związana z tworzeniem skoniugowanego układu wiązań nienasyconych. W widmach NMR nie zaobserwowano sygnałów pochodzących od tego typu struktur.

Zbadano również ciężary cząsteczkowe wybranych próbek PVC różniących się kolorem (od bezbarwnych po różowe). Ponieważ dekompozycja PVC związana z powstawaniem układu wiązań nienasyconych objawia się stopniową zmianą barwy polimeru od bezbarwnej przez czerwoną do brązowej, spodziewano się zaobserwować zależność ciężaru cząsteczkowego od barwy próbki. Ciężary cząsteczkowe oznaczono techniką GPC. Wartości ciężarów cząsteczkowych M_n dla zbadanych próbek zawierały się w przedziale od 41000 do 44000, zaś M_w od 89000 do 95000, a rozrzut ciężarów cząsteczkowych

od 2 do 2,3. Można uznać, że różnice zarejestrowanych wartości ciężarów cząsteczkowych znajdują się blisko błędu pomiarowego. Ponadto nie zaobserwowano korelacji pomiędzy barwą próbki, a jej ciężarem cząsteczkowym. Należy tu zaznaczyć, że wyniki analizy dotyczą części materiału rozpuszczalnej w dichlorometanie. W przypadku każdej z badanych próbek pozostawała pewna niewielka część nierozpuszczalna, co mogło wpłynąć na otrzymane rezultaty.

Termogramy DSC wszystkich analizowanych próbek PVC nie wykazały przemian fazowych, co wskazuje, że materiał był całkowicie amorficzny. Nie zaobserwowano również temperatury zeszczenia żadnej z badanych kompozycji. Temperatura zeszczenia mogła znajdować się poza zakresem pomiarowym. Na brak wyniku mogła również wpłynąć historia termiczna próbek oraz mały efekt energetyczny tej przemiany²⁵.



Rys. 3. Widma ^1H and ^{13}C NMR próbek PVC użytych do konstrukcji manekinów

Stan zachowania i przyczyny zniszczeń

Manekiny stanowiły bardzo dynamiczny element spektaklu – były noszone przez aktorów, rzucane na drewniane ławki, układane w stos na ziemi. Ich stan był bardzo zły po prawie dwóch tysiącach spektakli, które odbyły się w ciągu kilkunastu lat. Artyści czuli się odpowiedzialni za „swoją” lalkę i bieżące naprawy robili sami. Zazwyczaj w kulisach teatru, często za granicą, wykorzystując materiały, jakie mieli pod ręką – taśmę klejącą, igłę z nitką, klej, plaster lekarski, bandaże itd. Już w Krakowie, w warsztatach teatralnych, zniszczone elementy były sukcesywnie wymieniane na zapasowe. Próbowano także przemalowywać manekiny i uzupełniać ubytki (prawdopodobnie robił to Kantor). Artysta postanowił w 1989 roku zastąpić lateksowy komplet manekinami zrobionymi z nowego i, jak się wydawało, znacznie trwalszego materiału – PVC. Technicy teatralni zgodnie z dokładnymi wskazówkami Kantora stworzyli dwa zestawy manekinów. Jeden stał się eksponatem wystawianym w muzeach i galeriach, drugi w dalszym ciągu używany był przez aktorów podczas kolejnych spektakli. Każda lalka teatralna była przypisana do jednego aktora, który się o nią troszczył. Zarówno gra aktorów, jak i sama konstrukcja manekinów miały zapobiegać uszkodzeniom, co nie do końca było możliwe.

Zniszczenia były spowodowane nie tylko intensywnym użytkowaniem w trakcie spektakli. Z racji historii i burzliwych dziejów teatru Cricot 2 i zmieniającej się jego lokalizacji manekiny były przechowywane w różnych warunkach, narażone na wahania wilgotności i temperatury oraz bezpośrednią ekspozycję na światło, tlen, ozon i inne gazy. Te czynniki oraz prawdopodobnie wykorzystywane do czyszczenia manekinów woda i przypadkowo dobrane rozpuszczalniki mogły wywołać huszczenie, pęknięcie i odpowiadać za inne oznaki starzenia poszczególnych elementów.

Zarówno dobór materiału, jak i technologia wykonania manekinów były dla Kantora eksperymentem. W efekcie zwłaszcza w pierwszym komplecie z lateksu (1975) już niedługo po zrobieniu lalek widoczne były niepokojące zmiany. Pojawily się, przede wszystkim w wielu miejscach na powierzchni lateksu, spękania warstw wierzchnich, niekiedy przeksztalcające się w duże pęknięcia. W miejscach, gdzie dodano większe dawki granulatu styropianowego, dochodziło do rozwarstwienia i wykruszania całych partii. Lalki ze względu na funkcję, jaką pełniły w spektaklu, miały wiele uszkodzeń mechanicznych. Warstwa karnacyjna, w założeniu jasnowoskowa o chłodnym odcieniu, pełna była plam i przebarwień, ponadto była spękana, miejscami pokurczona, pełna ubytków, pęknięć i większych lub mniejszych wykruszeń. Próby zamalowywania zniszczeń farbą akrylową nie



Fragment Manekina – głowa chłopca (1989). Fotografia w świetle VIS. Widoczne przemalowania zakrywające zmiany kolorystyczne karnacji. Fot. M. Jądzińska



Fragment Manekina – głowa chłopca (1989). Fotografia w świetle VIS. Widoczne zmiany spowodowane kolejnymi interwencjami. Fot. M. Jądzińska



Fragment Manekina – głowa chłopca (1989). Fotografia luminescencji wzbudzonej światłem UV. Widoczne zmiany spowodowane kolejnymi interwencjami. Fot. R. Stasiuk

dawały satysfakcjonujących rezultatów, dlatego po latach prób łagodzenia skutków degradacji Kantor w 1989 roku, jak już wspomniano, zdecydował o zmianie elementów na nowe, trwalsze. Polichlorek winylu okazał się faktycznie bardziej odpornym materiałem, ale nie uniknięto błędów zarówno w trakcie tworzenia lalek, jak i podczas używania, transportu i przechowywania obiektów. Zmiany i zniszczenia obejmują głównie warstwę zewnętrzną PVC. Podczas badań stanu zachowania konstrukcji lalek nie rozkładano ich na części, nie zakładano przeprowadzenia badań rtg. Na podstawie analizy wizualnej w świetle VIS, UV i IR stwierdzono następujące zmiany, obejmujące większość lalek obu kompletów:

- zabrudzenia powierzchni partii głów, dłoni, stóp;
- zachlapania i zacieki, spowodowane prawdopodobnie różnymi klejami syntetycznymi wykorzystywanymi do napraw;
- pęknięcia i odłamania (głównie w partii dłoni i palców);
- spęcherzenia i ubytki w postaci małych dziurek, wynikające z niedociągnięć w trakcie procesu tworzenia;
- miejscowe rozwarstwienie i odspojenie warstw (szczególnie w wewnętrznych partiach dłoni);
- spękania i większe krakelury warstwy polichloru winylu;
- znaczne różnice kolorystyczne i fakturalne partii sklejeń poszczególnych partii;
- znaczne i nierównomierne przebarwienia jasnowoskowej warstwy o chłodnym odcieniu w czerwonej, brązowej lub bordowej;
- przebarwienia wynikające z używania do oznaczeń różnego typu flamastrów, farb i markerów;
- rażące przemalowania, mające zatuszować nieakceptowane przez Kantora zmiany kolorystyczne (retusze wykonane farbą akrylową lub fluidem kosmetycznym);
- uszkodzenia tworzywa syntetycznego wokół metalu (spękania, korozja);
- wykwyty na warstwie tworzywa;
- zarysowania i zadrapania mechaniczne powierzchni z tworzywa sztucznego;

- pęknięcia, wykruszenia, ubytki, pudrowanie, zażółcenia gąbek i pianek poliuretanowych stanowiących wypełnienie manekinów;
- miejscowe odklejenie siatki peruk;
- ubytek włosów w perukach;
- zmatowienie niektórych galek ocznych;
- ubytki, rozerwania, wystrzępienia i widoczne reperacje płóciennych partii mundurków.

Generalnie można przyjąć, że najczęstszymi przyczynami zniszczeń były błędy i niedoskonałości technologiczne wynikające z wyżej opisanego procesu tworzenia oraz niekorzystne warunki towarzyszące całemu ich późniejszemu „życiu”. Różne proporcje składników, różna temperatura wypalania poszczególnych partii (w tym „szwów” i późniejszych sklejeń) dawała doskonale efekty w codziennej praktyce teatralnej tworzenia atrap z góry skazanych na krótkotrwały żywot. Nikt nie przewidział tak intensywnej eksploatacji w trakcie przedstawień ani tego, że na kanwie oszalałającego sukcesu *Umarłej klasy* manekiny zmieniały swój status. Dodatkowo na zły stan zachowania wpłynęły niewłaściwe warunki przechowywania i transportu oraz zrozumiałe z punktu widzenia codzienności teatralnej, ale niewłaściwe dla obiektu materiały stosowane do doraźnych napraw (żółknące kleje, taśmy klejące, plastry, bandaże, farby i kosmetyki do retuszu).

Przechowywanie, pakowanie i transport²⁶

Na stan zachowania omawianych obiektów, oprócz czynników określonych w poprzednim punkcie, ma wpływ sposób pakowania, przechowywania i transportu. Niezwykle istotny jest fakt, że manekiny do *Umarłej klasy* początkowo przez całe lata nie były traktowane jako dzieła sztuki, ale jako elementy scenografii teatralnej. Dopiero znacznie później (1984) Kantor wytypował pewne obiekty, które miały być przeznaczone przede wszystkim do ekspozycji, i przekwalifikował ich status – uznał je za „autorski odcisk linii papilarnych” i namaścił jako dzieła sztuki, z wszelkimi konsekwencjami dotyczącymi ich ochrony i konserwacji.

Manekiny uznawane za elementy scenograficzne od momentu powstania przechowywane były jak inne tego typu obiekty.

Kantor przygotowywał lalki do pierwszego spektaklu *Umarła klasa* w 1975 jeszcze w Krzysztoforach przy ulicy Szczepańskiej, w wilgotnych piwnicach, gdzie manekiny były też czasowo przechowywane. Po spektaklach przez wiele lat wracały do magazynów na ulicy Kanińskiej bądź do wynajmowanych pomieszczeń przy ulicy Sarego w Krakowie (2004–2012), gdzie warunki wilgotnościowe również nie były korzystne. Przypuszczalnie

²⁶ Oprac. na podstawie informacji uzyskanych podczas rozmowy z Marcinem Ciężadlikiem, głównym inwentaryzatorem i odpowiedzialnym za opiekę i ochronę kolekcji Cricoteki, jej przechowywanie, transport, pakowanie i organizację od roku 2005, przeprowadzonej przez dr Monikę Jądzińską 14 czerwca 2013, oraz *Planu gospodarczego dla Magazynu Zbioru i Magazynu Skrzyń Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

po przedstawieniu owinięte w folię lalki kładziono do prostych skrzyń ze sklejki. Niektóre były wysielane miękkim materiałem i dostosowane do konkretnego obiektu. Inne były duże, mieściły parę manekinów, które kładziono jeden na drugim lub obok siebie. Po 1989 roku zbudowano specjalne skrzynie do kompletu obiektów wystawienniczych *Dzieci w lawkach z „Umarłej klasy”*. Każda miała dwie osobne komory na dwa obiekty, z przystosowanymi do wymiarów lalki półkami. Od 2005 roku do opakowywania obiektów używano fizeliny, a newralgiczne elementy zabezpieczano gąbką owiniętą agrowłókniną, zapobiegającą w trakcie transportu niekontrolowanemu przesuwaniu się elementów, czemu służył także system odpowiednio zamocowanych linek i gumowych pasów.

W 2005 roku rozpoczęto prace nad odpowiednim zabezpieczeniem i przechowywaniem obiektów w magazynach Cricoteki, kupiono nowe regały, sporządzono opis stanów zachowania i zamówiono ekspertyzy konserwatorskie (2003–2005) określające wytyczne dotyczące magazynów, metod przechowywania, opakowania, transportu oraz najpilniejszych prac naprawczo-konserwatorsko-profilaktycznych. Magazyny zostały przeniesione na ulicę Przemysławą, gdzie nowe pomieszczenia zapewniały podstawowe standardy przechowywania. Problem stanowiło usytuowanie magazynów (centrum Krakowa), wiążące się z wysokim stężeniem zanieczyszczeń w powietrzu, co pogłębiał brak klimatyzacji lub wentylacji. Kurz i brud są bardzo niekorzystne dla obiektów zabytkowych, gdyż przyspieszają i stymulują wzrost oraz aktywność mikroorganizmów. Ponadto znajdujące się w magazynie niezabezpieczone materiały organiczne mogą wydzielać różne kwasy oraz organiczne cząstki lotne, których koncentracja w niewłaściwie wentylowanych pomieszczeniach może doprowadzić do zwiększenia tempa i zakresu degradacji obiektów.

Zakupiono termohigrografy zapewniające stały monitoring połączony z rejestracją poziomu temperatury i wilgotności (2006–2007). Wcześniej stosowane były elektroniczne rejestratory pozwalające na codzienną kontrolę i zapisy. Znaczne i gwałtowne wahania temperatury i wilgotności względnej (RH) mogły spowodować degradację obiektów. Średnia wilgotność względna w czasie zimy, przy włączonej instalacji grzewczej, wynosiła 25%, natomiast latem kształtowała się w granicach 40% i powyżej. Średnia temperatura zimą wynosiła około 20° C, latem 25–27° C, a nawet 28° C. Są to problemy, z którymi borykała się wtedy większość magazynów muzealnych w Polsce.

Ustalenie odpowiednich parametrów wilgotnościowo-temperaturowych w magazynach daje realną szansę na przedłużenie żywotności znajdujących się w nim obiektów zabytkowych.

Wahania klimatu, niestety, nadal były odczuwalne pomimo zakupu nawilżaczy, ale zmiany nie były już tak dramatyczne: maksymalny spadek wilgotności w okresie zimowym sięgał 40% RH, latem dochodził do 50–65% RH. Obecnie dane klimatyczne utrzymują się na poziomie temperatury 18° C, wilgotności – 45–55%. Przy każdym wywozie związanym z wypożyczeniem czy nową wystawą kontrolowany jest stan zachowania i sporządzane są odpowiednie raporty. Okna, główne źródło szkodliwego światła i promieniowania UV, zostały zaopatrzone w blokujące promieniowanie UV żaluzje. Wymieniono świetlówki emitujące promieniowanie ultrafioletowe, sprzyjające chemicznemu rozkładowi wielu materiałów, w tym tworzyw sztucznych²⁷. Jest to działanie nieodwracalne, nawet jeżeli zostanie odcięte źródło emisji światła, zaś efekt jest kumulatywny. Dodatkowo w magazynie znajdowały się lampy żarowe (żarówki),

Fragment Manekina –
głowa dziewczynki (1989).
Fotografia luminescencji
wzbudzonej światłem UV.
Fot. R. Stasiuk



Manekin (1989). Fotografia
w świetle IR. Widoczne
różnice w partii mundurka
wynikające z zastosowania
dwóch różnych materiałów.
Fot. R. Stasiuk

Sztuka współczesna stanowi ważną część naszego dziedzictwa kulturowego. Aby obecne i przyszłe pokolenia miały szansę poprzez jej istnienie ocenić nas i nasze czasy, musimy zadbać o jej przetrwanie. Ma to szczególne znaczenie w przypadku sztuki niekonwencjonalnej lub stworzonej z materiałów, które okazują się mniej trwale niż te tradycyjne. Dylematów związanych z konserwacją sztuki współczesnej i nowoczesnej nie da się uniknąć, ale trzeba stale pogłębiać wiedzę, doświadczenie i umiejętności, aby móc im wyjść naprzeciw. Mam nadzieję, że projekt, którego niewielkim fragmentem jest powyższy tekst, stanowić będzie kolejny krok w ratowaniu spuścizny naszych czasów.

Monika Jądzińska – konserwator-restaurator dzieł sztuki, adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (od 1999); doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie historii sztuki, Instytut Sztuki Polskiej PAN w Warszawie (2010). Specjalizuje się w teorii i praktyce konserwacji malarstwa sztalugowego i obiektów sztuki współczesnej. Kierownik projektu NCN o tworzywach sztucznych w dziełach sztuki; uczestnik krajowych i międzynarodowych projektów (m.in. europejskie: *CHIC*, *PRACTIC's*, *Inside Installations*, *Cesare Brandi*, *Raphael*); wicekoordynator INCCA CEE, członek ICOM, członek Zespołu Sterującego programu *Kolekcje Sztuki Współczesnej* przy MKiDN (2016, 2017) oraz ekspert Komisji Unii Europejskiej w zakresie oceny projektów w dziedzinie Ochrony Dziedzictwa Kulturowego (2014). W swoim dorobku ma liczne realizacje konserwatorskie z zakresu sztuki dawnej i współczesnej oraz prace kuratorsko-konserwatorskie związane z prewencją konserwatorską (Japonia). Autorka ponad 30 tekstów na temat ochrony, opieki i konserwacji sztuki, w tym sztuki współczesnej. Opublikowała książkę *„Duże dzieło sztuki”. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012.

generujące ciepło, a wzrost temperatury przyspiesza reakcje chemiczne i procesy starzeniowe oraz wpływa na wilgotność względną powietrza.

Obiekty są okresowo delikatnie oczyszczane z kurzu przy pomocy odkurzacza lub suchych, miękkich tkanin. Zardzewiałe elementy były odrdzewiane i zabezpieczane. Włosy manekinów, pomimo licznych sugestii osób postronnych dotyczących konieczności umycia ich odpowiednim szamponem, były tylko delikatnie przyczesywane i gładzone w celu uzyskania pożądanej fryzury. Od 2010 roku wszystkie obiekty Cricoteki przechowywane były w skrzyniach lub na regałach w specjalnie uszytych pokrowcach z tkanin bawełnianych²⁸.

²⁷ Dane na rok 2013.

²⁸ Ibidem.

Sprzątaczką i mistrz ceremonii. Jung w Repassage'u

Maryla Sitkowska

Krzysztof Jung wchodził na scenę artystyczną w czasach, gdy słowa „performans” nie było jeszcze w języku polskiej krytyki i teorii sztuki; nie używali go też sami performerzy, choć już tę formę artystyczną praktykowali. Trudno precyzyjnie określić, kiedy i przez kogo termin ten został po raz pierwszy u nas użyty. Z pewnością jako hasło tytułowe zbiorowego wydarzenia artystycznego (wtedy zwykle się to nazywało imprezą) pojawia się po raz pierwszy w warszawskiej Galerii Remont Henryka Gajewskiego¹ oraz w lubelskim BWA, prowadzonym przez Andrzeja Mrocza².

Sytuację z nazewnictwem komplikuje fakt, że choć nienazywana performansem, forma ta była jednak obecna w polskiej sztuce od lat 50. – poczynając od ruchu sensybilistów wrocławskich, przez polskie happeningi, których autorem i patronem był Tadeusz Kantor, a oryginalnymi ich twórcami między innymi Włodzimierz Borowski i Andrzej Matuszewski – po lata 70., kiedy wraz z pojawieniem się neoawangardy szeroką falą rozlały się najrozmaitsze odmiany sztuki efemerycznej. Przybierały różne nazwy, zazwyczaj autorskie, jak „Działania” duetu KwieKulik, „gry” i „rozmowy plastyczne” Wiktora Gutta, Waldemara Raniszewskiego i Jana Stanisława Wojciechowskiego oraz „determinacje miejskie” czy „akcje rytualne” Jerzego Kaliny. Do tego należy dodać, jako znaczący kontekst, wiele zjawisk wykształconych przez teatr studencki oraz „parateatr” i „przedsięwzięcia” animowane przez Jerzego Grotowskiego. W poczynaniach Teatru Laboratorium znalazł zresztą kontynuację – wtedy należący już do zamkniętej przeszłości – sensybilizm. Razem uczyniły z Wrocławia mocny ośrodek sztuki efemerycznej o własnych korzeniach i specyfice silnie związanej z teatrem. Podobnie „teatralna” była tradycja kręgu krakowskiego, od lat jeszcze międzywojennych związanego z teatrem plastyków Cricot. Nestorzy polskiego performan-

su Jerzy Beres i Jerzy Warpechowski właśnie stamtąd czerpali impulsy do samodzielnych kroków na drodze ku autorskim formom performansu.

W Warszawie zacyzmy była teoria Formy Otwartej Oskara Hansena, sformułowana po raz pierwszy w opublikowanym w 1959 roku manifestie jego pióra. „Będzie to sztuka zdarzeń” – przewidywał Hansen, mając na myśli – co ważne – nie autorskie wystąpienia performerów, lecz działania sprowokowanych przez artystów ludzi, odbiorców, których zwykło nazywać „uczestnikami”. Rzeczą artysty było stworzenie otoczenia, sytuacji (w sensie przestrzennym), materialnych ram dla spodziewanego twórczego działania uczestnika.

Ponieważ Hansen był architektem i projektował osiedla, bloki i mieszkania, myślał również – a może przede wszystkim – o poczynaniach użytkowników mających na celu dostosowanie funkcji owych „jednostek mieszkaniowych” do ich potrzeb czy wręcz ozdobienie ich wedle własnego pomysłu. Fakt, że teoria i idee Hansena nie poszły w kierunku utylitarnym, znalazły natomiast kontynuatorów w świecie „czystej” sztuki rytu konceptualnego, należy przypisywać niesprzyjającym wszelkiej prawdziwej innowacji czasom PRL-u. Po prostu Hansen nie miał szans wypróbować swych koncepcji w praktyce architektonicznej w wystarczającej liczbie realizacji, umożliwiającej osiągnięcie założonych, idealistycznych (niektórzy mówią: utopijnych) celów.

Forma Otwarta zainspirowała natomiast całe pokolenie artystów, którzy mieli okazję poznać ją jako studenci Hansena na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pierwszym i decydującym krokiem było przełamanie konwencji dzieła jako skończonego, zamkniętego w kształcie nadanym przez artystę



Krzesto (Krasimirze Dimczewskiej), 1978.
Fot. G. Kowalski

1 I AM – Międzynarodowe Spotkania Artystów – Warsztaty Performance, kwiecień 1978.
2 Performance and Body, październik 1978.

obiektem – obrazem, rzeźbą czy jakiegokolwiek innej formy. Przełamanie to z perspektywy czasu nie wydaje się niczym rewolucyjnym ani nowatorskim, nawet u schyłku lat 50. Trzeba jednak wziąć pod uwagę zarówno fakt, że działo się to w dekadzie zdefiniowanej przez socrealizm, jak i reakcje nań, a także to, że teoria Hansena głoszona była przez wykładowcę Akademii Sztuk Pięknych, ostoi – i nie była to w tym czasie jedynie etykieta – wartości i praktyk akademickich. Uczniowie Hansena, by tworzyć w duchu Formy Otwartej, musieli przejść swoistą inicjację, która polegała na zakwestionowaniu wszystkiego, do czego przywykli jako przyszli artyści, a także na zrozumieniu i zaakceptowaniu zupełnie nowej koncepcji sztuki i swojej roli w jej tworzeniu.

Do pokolenia pierwszych absolwentów i akolitów Hansena należał Emil Cieślak, jego długoletni asystent na Wydziale Rzeźby, od 1964 prowadzący samodzielną pracownię na Wydziale Projektowania Plastycznego. Tam doszło do spotkania Krzysztofa Junga, od 1971 roku studenta tego wydziału, z Emilem Cieślakiem i – poprzez niego – z kręgiem artystów wywodzących się z pracowni Hansena w warszawskiej ASP, a pośrednio z samym Hansenem (nie mamy dowodu na to, że znajomość Junga z Hansenem przekroczyła korytarzowe „dzień dobry” studenta, kierowane do profesora).

Artyści wywodzący się z pracowni Hansena to w latach 70. krąg galerii Repassage. Od 1973 roku prowadziła ją Elżbieta Cieślak, początkowo z Włodzimierzem Borowskim, a od 1974 – samodzielnie, a właściwie z mężem, Emilem. Razem sygnowali teksty programowe *Prasować? Przejść ponownie? Cerować?*, ukazujące się w zbiorczych katalogach Repassage'u. Razem też pracowali w galerii na co dzień, a to w przypadku niszowej, permanentnie niedoinwestowanej placówki miało całkiem konkretne znaczenie – prowadzona była w istocie „bezkosztowo”. I poniekąd w ten styl galerii wpisane są pierwsze kontakty Junga z Repassage'em.

Wspominał, że bywał w galerii jako student. Widział pamiętne realizacje z 1975 roku – *Obchód* Jerzego Kaliny i *Krzesto* – *tableau* Grzegorza Kowalskiego³. Po debiucie w galerii w czerwcu 1976 roku, którym był pokaz dokumentacji aneksu do dyplomu (prezentacja wybranych dyplomów była zwykłą praktyką galerii), Jung przyłgął do tego miejsca, znajdując w nim przyjazną atmosferę, nowe znajomości, inspirujące tematy artystyczne. Musiał być stałym gościem nie tylko wernisaży, skoro po pewnym czasie jego codzienna obecność i pomoc zostały oficjalnie usankcjonowane „posadą” sprzątaczką. Bywalcy

galerii z tego czasu wspominają, że lubił zmiatać nago – czy nie były to pierwsze kroki ku performowaniu w tej samej przestrzeni? Swego rodzaju „mierzenie” jej sobą?

Znamienny jest wspomniany debiut Krzysztofa Junga w Repassage'u, który był zarazem pierwszą (nie licząc obrony dyplomu na macierzystym wydziale) prezentacją jego „teatru plastycznego”. Termin ten należałoby dopisać do listy autorskich określeń, jakimi w początkach lat 70. artyści performerzy sygnowali swoją sztukę. Charakteryzując tę ideę – zainspirowaną pomysłem teatru dla niewidomych – Jung intuicyjnie zbliżył się do istoty performansu:

Jedną z zasadniczych stron takiego działania miało być wytworzenie teatru w teatrze. Akcja plastyczna rozwija się dla części odbiorców w sferze oddziaływania dźwiękowo-dotykowego i automatycznie stają się oni aktorami dla tej części [widzów], dla której akcja plastyczna rozwija się w sferze wyłącznie wizualnej. Jest to próba włączenia środków pozornie nieplastycznych (dotyk, dźwięk) do działania czysto plastycznego. Z tym, że zakres oddziaływania tych środków ogranicza się do jednej osoby. [...] Treść spektaklu sięga do najgłębszych prawd ludzkiej egzystencji. Jest to pytanie i odpowiedź o związkach łączących nas z otaczającym światem⁴.

Adresat projektu „teatru plastycznego”, jego bohater – niewidomy – jest domyślnie tożsamy z performerem. Ten zaś jest aktorem dla widzącej publiczności. Między doznaniem aktora i publiczności zachodzi nieprzekraczalna, egzystencjalna różnica, uwypuklona w cytowanej konkluzji.

Warto dodać, że ambiwalentną rolę wyznaczał artyście również Hansen. Miał on być, z jednej strony, technicznym projektantem struktury, czyli „tła” umożliwiającego odbiorcom i użytkownikom twórczą aktywność, ową „sztukę zdarzeń”. Jednak z drugiej strony artysta *de facto* był sprężyną poruszającą twórcze moce innych. Była to rola sprawcy i demiurga, zatem nadrzędna, władcza (a sprowadzając rzecz do terminologii teatralnej – reżyserska).

Pierwsze wystąpienie Krzysztofa Junga w Repassage'u – *Publiczne motanie przestrzeni* – zostało przezeń określone jako „drugi spektakl teatru plastycznego”. Artysta „opisał” wnętrze galerii w trakcie kilkudniowego, publicznego „nitkowania” (to również autorskie określenie techniki wiązania nici tak, by krzyżując się i oddziałując wzajemnie systemem napięć tworzyły sprężystą strukturę przestrzenną, zarazem zwartą i przezroczystą).

Na przełomie lat 1977 i 1978 z Repassage'u odeszli Cieślakowie, którzy wyjechali na stałe do Francji. Była to poważna zmiana w funkcjonowaniu galerii, dotąd

3 M. Sitkowska, *Kalendarium*, w: *Krzysztof Jung (1951–1998)*, red. eadem, Warszawa 2001, s. 187.

4 Cyt. za: *Galeria Repassage [X 1976 – XII 1977]*, RU SZSP Uniwersytet Warszawski, mpis, w: *ibidem*, s. 50.



Uprzedmiotowienie, 1979, archiwum Krzysztofa Junga, dzięki uprzejmości Muzeum ASP w Warszawie

autorskiej. Cieślarrowie nie wskazali następcy, wskutek czego przez pierwsze pół roku (do końca sezonu, czyli do czerwca 1978) działała ona pod bliżej nieokreślonym zarządkiem zbiorowym, realizując kalendarz ustalony częściowo jeszcze przez Cieślarów.

Wczesną wiosną 1978 roku Jung pokazał w Repassage'u serię prac: environment *Krzeseło* (2–12 marca) oraz – w trakcie trwania wystawy – performanse *Przemiana* (10 marca) i *Miłość* (12 marca). *Krzeseło* było kontynuacją teatru plastycznego, a ściślej – *Publicznego motania przestrzeni*, tym razem z obiektem w roli głównej. Legenda repasażowa głosi, że wybrany przedmiot – obciążone wieloraką symboliką i odniesieniami krzesło – nieoczekiwanie samo

„zaperformowało” Jungowi w trakcie nitkowania. Napięcia nitki spowodowały mianowicie uniesienie solidnego drewnianego siedziska kilkanaście centymetrów nad podłogą – i tak zostało zarejestrowane na dokumentacji fotograficznej. Oba performanse wyróżniała rola ich twórcy i mistrza ceremonii – po hansenowsku służebna i demiurgiczna zarazem. W *Przemianie* ograniczył się do zaaranżowania sytuacji, w której skrępowana nitkami postać oraz powiązana z nią publiczność fizycznie współodczuwały wzajemne poruszenia. W *Miłości* autor również ustąpił pola wybranym aktorom – wykonawcom, których powiązał nimi.

Z pewnością ten blok prezentacji, wyróżniających się na tle innych działań pokazywanych w Repassage'u w tym czasie, mógł przyczynić się do powierzenia Krzysztofowi Jungowi kierownictwa galerii. Objął je w październiku 1978 roku i sprawował do końca 1979⁵. Sprawami administracyjnymi zawiadywała u jego boku Grażyna Schmidt. Galerię pod swym kierownictwem nazwał Repassage 2 – dla odróżnienia od wcześniejszego jej okresu, związanego z Cieślarami, ale też dla podkreślenia ciągłości tradycji miejsca, funkcjonującego pod nazwą Repassage już od pięciu lat.

W czasie kierowania Repassage'em Krzysztof Jung zaprezentował w galerii i jej bezpośrednim otoczeniu pięć autorskich realizacji. Był współautorem (z Grzegorzem Kowalskim) wystawy *Dokumentacja wybranych działań 1977–79 r.*, uczestniczył w zbiorowej kreacji pod nazwą *Ściana skupienia* Daniela Wnuka. Jednak kto wie, czy nie najważniejszą pracą była rozbudowana odpowiedź na pytanie Grzegorza Kowalskiego *Czy mógłbyś i czy chciałbyś potraktować mnie jako przedmiot?*⁶. Zaproszeni uczestnicy tej wielomiesięcznej akcji ustosunkowywali się do tytułowego pytania w sposób niewerbalny – własnymi działaniami, kontrakcjami, pracami o różnym charakterze jak fotografie i obiekty (którym *ex post* towarzyszyły komentarze słowne). Odpowiedź Junga była najbardziej rozbudowana. Przybrała charakter ciągu działań i „żywych obrazów”, nawiązujących do prac Kowalskiego. Subtelna gra znaczeń, czytelnych czasami tylko dla pytającego i odpowiadającego, a także głębokie porozumienie łączące kilkunastoosobową grupę „ludzi Repassage'u” nadały pracy Junga charakter bliski psychodramie.

Repassage 2 pod kierownictwem Krzysztofa Junga był niewątpliwie ważnym, choć stosunkowo krótkim okresem w historii placówki. Jung utrzymał autorski status galerii, nadając jej przy tym inny niż Cieślarrowie rys. Galeria była przede wszystkim jego pracownią, miejscem realizacji własnych prac i ich prezentacji (czasem publicznych, częściej – ograniczonych do wybranego kręgu odbiorców i uczestników). Krzysztof Jung jako szef bynajmniej nie wycofywał się na drugi plan ani nie ustępował pola innym,

przeciwnie – miał poczucie władztwa nad galerią i w roli *primus inter pares* je sprawował.

Galeria pod jego kierownictwem otworzyła się też na inne zjawiska, charakterystyczne dla tendencji końca lat 70. Nie brakło w niej, jak za Cieślarów, wystąpień opozycyjnych czy kontestujących zakłamanie PRL-owskiego systemu politycznego (w tym jego własne *Calopalenie IV. Epitafium uliczne pamięci Jana Palacha*). Doszło też do spektakularnego, acz jednorazowego powrotu duetu KwieKulik, kontestującego Repassage od czasu objęcia go przez Cieślarów. Chyba tylko koncyliacyjnemu i uwodziecielskiemu stylowi postępowania Krzysztofa Junga należy przypisać, że w Repassage'u 2 została zaprezentowana jedna z najważniejszych prac KwieKulik – instalacja *Cóś* (28 marca – 10 kwietnia 1979 roku). Wreszcie – pojawili się nowi artyści, którzy przejmą później główną rolę w kolejnej odsłonie galerii (Re'Repassage Romana Woźniaka) – Nicole Grosperre, Daniel Wnuk i Jerzy Słomiński – a wraz z nimi duch punka i innych subkultur młodzieżowych, mail art, a także klimaty odmienności seksualnych.

Pół żartem, pół serio wyrzucając Elżbiecie Cieślarrowej hermetyczny i towarzyski charakter Repassage'u pod jej i Emila Cieślara kierownictwem, Roman Woźniak wspominał:

Ja jako studenciak nie cierpiałem tam wchodzić, bo siedziała tam zgrana paczka, która [taksowała wchodzących]: „Acha, obcy”. Natomiast zostawiały mi [w pamięci] dzieła, obce ekspresje, ekspresje, których nie miałem w innych galeriach ani na Akademii. Wisiał słoń, wisiały gołe baby – i to było fascynujące... byle nie otrzeć się o ten stolik zarozumiałych ludzi⁷.



7 Informacja ustna, 4 października 1990, z taśmy magnetofonowej spisała M. Sitkowska, Archiwum Repassage, mpis.



Czas Repassage'u 2 Krzysztofa Junga na pewno przybliżył galerię do tego, by pozostając autorską, stała się w swym finale również pokoleniową.

Uprzedmiotowienie, 1979, archiwum Krzysztofa Junga, dzięki uprzejmości Muzeum ASP w Warszawie

Maryla Sitkowska – historyk sztuki, krytyk. W 1974 ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1975–1990 pracowała w Gabinetie Grafiki i Rysunków Współczesnych Muzeum Narodowego w Warszawie, w latach 1990–2013 kierowała Muzeum ASP w Warszawie. Autorka wielu wystaw i towarzyszących im katalogów, a także opracowań monograficznych artystów współczesnych, m.in. *Grupa 1982–1992* (1992), *Sigma Galeria Repassage Repassage 2 Re'Repassage* (1993), *Powinność i bunt. ASP w Warszawie 1944–2004* (z Grzegorzem Kowalskim, 2004), *Sztuka wszędzie. ASP w Warszawie 1904–1944* (2012), katalogów i monografii Krzysztofa Junga (2001), Grzegorza Kowalskiego (2002), Krzysztofa M. Bednarskiego (2009), Katarzyny Kozyry (2010), oraz wydanego przez ASP w Warszawie katalogu oeuvre Władysława Skoczylasa, który uważa za ukoronowanie swej kariery zawodowej (*Władysław Skoczylas 1883–1934* [2015]).

5 W istocie, z powodu trwającego od października do grudnia 1978 roku remontu galerii, Jung kierował nią przez rok (w czasie remontu odbywały się działania uliczne w ramach Studenckiej Jesieni Kulturalnej oraz miał miejsce udział Repassage'u w wystawie polskich galerii niekomercyjnych

Profile sztuki w Galerii Maximal Art w Poznaniu). Por. *Sigma, Galeria Repassage, Repassage 2, Re'Repassage*, red. M. Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1993, s. 45.

6 Por. G. Kowalski, *Pytania, Poznania* 2014, s. 120–125.

Różni malarze z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – wystawa prowincjonalna

Magdalena Sołtys

Profesjonalnym artystom (również kuratorom), bynajmniej nie tym istniejącym na marginesie życia artystycznego, a wręcz przeciwnie, zdarzają się – i to wcale nierzadko – zaproszenia do zorganizowania wystaw pod adresami, które śmiało można nazwać prowincjonalnymi, w częściach kraju oddalonych od stolicy i innych większych miast. Wielu z tych artystów nie zbudowałoby tak obszernych życiorysów artystycznych, gdyby mieli ograniczać pokazywanie swoich prac do znajdujących się w największych miastach najważniejszych galerii – do współpracy z którymi trzeba przecież też zostać zaproszonym. Wielu artystów czuje się dobrze i bezpiecznie, mając „na karku” kolejną umówioną wystawę, chce z pewną częstotliwością instytucjonalnie potwierdzać swoją obecność w świecie sztuki. Niektórzy cenią sobie praktyki popularzatorskie daleko poza centrami oraz odbiorców spoza własnego środowiska – naturszczyków, świeżych, „niezależnych” i bez przesądów. I to, że publiczność małych miast traktuje wystawy, a szczególnie ich wernisaże, dość dostojnie. Kiedy indziej to właśnie na prowincji znajduje się ważna galeria z programem nie à propos swojego kontekstu – bez inspiracji, całkiem rozłącznym z utartą małomiasteczkową konwencją, czego przykładem jest Galeria 72, wchodząca w skład Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie (zmierzająca do swego 45-lecia).

Oczywiście wielość wystaw, wynikająca z chętnego przyjmowania przez artystę zaproszeń, nie jest argumentem przemawiającym na rzecz uznania go ani za dobrego, ani za złego, ani za znaczącego, ani za nieznaczącego, nawet nie musi się przekładać na popularność, a wręcz

przeciwnie – może utrwalać nieobecność w naświetlonej, komentowanej przestrzeni kultury. Jedni wolą ostrą selekcję miejsc, inni przyjmują zaproszenia do pomniejszych galerii, nieprofilowanych sztuką muzeów czy instytucji, które nawet nie są galeriami, choć w jakiejś formie zawierają je w sobie – jak domy kultury. Pewnie i jedno, i drugie podejście ma swoje plusy i minusy, zawsze istnieje jakiś rachunek zysków i strat.

Można zapatrywać się na przyjmowanie takich zaproszeń od strony ego, własnych „prestizowych” interesów i ambicji – cokolwiek się przez to rozumie – a można z perspektywy tak zwanego dobra wspólnego. Pojechać gdzieś – na prowincję (a są przecież tacy, którzy uważają, że jest nią wszystko, co znajduje się za rogatkami Warszawy) – to popularyzować kulturę, jak się ją w uproszczeniu nazywa, „wyższą” tam, gdzie z zewnątrz dociera jej relatywnie mało, przez większy bądź mniejszy filtr, wedle jakiś selekcyjnych kryteriów, a gdzie powstaje i dominuje kultura będąca obliczem regionu. (Na marginesie mówiąc, interesujące jest kulturowe, tożsamościowe rozpoznawanie prowincji. I tu zamiast określenia „prowincja” stosuje się teraz inne – „nowoczesny regionalizm”. Mówi się też o kultywowaniu „małych ojczyzn”). Co do upotocznionego wartościującego rozumienia pojęcia „prowincja” – które sugeruje, by widzieć w niej wszelkie zapóźnienia – cywilizacyjne, kulturalne, gospodarcze czy polityczne – należy zachować czujność osądu i realizm. Absurdalne byłoby formułowanie już wstępnych oczekiwań wobec prowincji – porównywalnych do centrów. Ale można zostać mile zaskoczonym.

Wystawy w domach kultury mają głęboki sens popularzatorski i dydaktyczny. Studenci, których uczymy, są zawsze skądś – niekoniecznie z Warszawy, często z miasteczek i wsi – i choćby dlatego warto, by tam pokazywali

się szczególnie artyści z ASP. Na prowincji domy kultury, zwane dziś często ośrodkami czy centrami (na nazewnictwo ma wpływ negatywna konotacja, wynikająca z faktu, że domy kultury były instytucjami popularnymi w bloku socjalistycznym, i być może swojski, nieformalny wydźwięk słowa „dom”), są głównymi lub jedynymi publicznymi miejscami spotkań z kulturą. Działają oczywiście także w skali gmin, osiedli... I w Warszawie możemy od-

i urządzeniami do prowadzenia specjalistycznej działalności kulturalnej.

(Kultura w 2009 roku, GUS, Warszawa 2010, s. 180.)

Te pomieszczenia to świetlice, czytelnie, pracownie, na przykład fotograficzne, filmowe, modelarskie, przestrzennie wystawowe... W instytucjach tych organizuje się

Paweł Susid, bez tytułu z tekstem: „czasem aż boje się koleczy, że...”, 2000, akryl na płótnie, 41x41 cm. Fot. J. Sielski



wiedzić liczne domy kultury służące konkretnym miejskim lokalnościom.

Dom kultury według Głównego Urzędu Statystycznego:

Prowadzi wielokierunkową działalność społeczno-kulturalną. Mieści się w odrębnym, specjalnie wzniesionym lub adaptowanym budynku z salą widowiskowo-kinową, z odpowiednio przystosowanymi pomieszczeniami

rozmaite występy, spektakle, koncerty, pokazy filmów, spotkania z tak zwanymi ciekawymi ludźmi, wystawy działalności artystycznej – i zawodowej, i amatorskiej, gry i zabawy, kluby zainteresowań, zespoły samokształceniowe, kursy, warsztaty, amatorskie koła artystyczne (plastyczne, teatralne czy muzyczno-wokalne) i techniczne, zajęcia dla seniorów...

Przed laty usłyszałam konstatację, że Warszawa jest stolicą prowincji. Zresztą o tej właśnie prowincji świata



Jarosław Modzelewski
Co? Każda z prac otwiera się
na inną sekwencję
antagonizmów. Czym?
Pogubieniem, 2015, tempera
żółtkowa na płótnie,
180×230 cm. Fot. J. Sielski –
dzięki uprzejmości Galerii
Wizytującej w Warszawie

wiele opowiada sztuka jednego z artystów wystawy – Jarosława Modzelewskiego. Wszystko zależy od układu odniesienia i skali. I tym sposobem nasz dystans do prowincji staje się względny. Prowincja większego ośrodka hoduje własną prowincję. Coraz mniej sensowne stają się rozważania o prowincji geograficznej, a coraz istotniejsze – o prowincji mentalnej, która może się rozmaicie sytuować. Czy jadąc na prowincję, zawsze trafimy na prowincję? Każde takie doświadczenie z osobna może przynieść odpowiedź na to pytanie.

Przyjęliśmy zaproszenie do Galerii A im. Michała Faryseja Starogardzkiego Centrum Kultury, żeby w ramach cyklu „Sztuka polska” zaprezentować zbiorową wystawę malarstwa z kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Uznaliśmy to przedsięwzięcie za dobry pomysł.

ASP w Warszawie – której korzenie sięgają 1816, a od 1932 roku ma status akademii – ma bogatą tradycję malarstwa. Sam Wydział Malarstwa w 2009 roku uroczysto obchodził 60-lecie istnienia i zbliża się już do kolejnej rocznicy. Historia malarstwa w ASP to nie jedynie historia Wydziału Malarstwa – skądinąd znakomita – to historia całej uczelni. Wybitni malarze prowadzili i prowadzą przecież pracownie malarstwa i rysunku także na innych wydziałach. W historii sztuki polskiej po 1945 roku zaznaczyły się wyraźnie choćby takie nazwiska pedagogów i zarazem wybitnych malarzy jak Eugeniusz Eibisch, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Aleksander Kobzdej, Tadeusz Dominik, Zbigniew Gostomski, Rajmund Ziemiński, Jan

Tarasin, Jacek Sienicki, Ryszard Winiarski, Stefan Gierowski, Roman Owidzki, Marian Czapla, Bronisław Kierkowski... A także Jacek Sempoliński, Teresa Pągowska, Jerzy Tchórzewski, Andrzej Dłużniewski czy aktualnie w niej pracujący Łukasz Korolkiewicz, Leon Tarasewicz, Stanisław Baj... Do grona absolwentów Akademii, którzy opuścili jej mury, należą zdecydowanie różni malarze – nieżyjący już Kajetan Sosnowski, Roman Opalka, Jan Lebenstein, Krystiana Robb-Narbutt, Jerzy Mierzejewski, Tomasz Tatarczyk, Jerzy „Jurry” Zieliński, i żyjący Zbigniew Makowski, Jan Dobkowski, Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Edward Dwurnik, Antoni Fałat... Nie sposób zapomnieć o Wojciechu Fangorze, który – co ciekawe – w latach 1953–1961 był docentem w ASP w Warszawie. Nazwiska mówią tu więcej niż komentarze do nich. I chcą się mnożyć. Przy czym nie zaczęłam nawet wymienić tych z młodszych generacji.

Wystawa w Starogardzie Gdańskim jest zatem jedną z wielu możliwych odsłon, zarazem konfiguracji malarzy ASP w Warszawie.

A samo malarstwo – jak je określa, dość lapidarnie, *Encyklopedia PWN* – to: „gałąź sztuk plastycznych, której istotą jest posługiwanie się linią i barwą (niekiedy tylko plamą barwną) na płaszczyźnie”. Niby nic, a jednak tak wiele. Wiele możliwości. Malarstwo odtwarza rzeczywistość w sensie dosłownym i przenośnym, staje w opozycji do niej, afirmuje ją, komentuje, trawestuje, daje możliwość ucieczki. Jest narzędziem reagowania na życie i na współczesność różnego czasu i okoliczności. Jest zapisem

osobowości autora, wyrazem jego ekspresji, inklinacji, potrzeb emocjonalnych, duchowych i religijnych, stosunku do przyrody, nauki, innych ludzi i społeczeństwa jako całości. Przestrzenią nieskrępowania. Malarstwo to „alternatywne” źródło energii dla twórcy i odbiorcy.

Na wystawie *Różni malarze...* można odnaleźć – w dużej ogólności – wątki historyczne, polityczne, społeczno-polityczne, egzystencjalne/filozoficzne, erotyczne, obyczajowe, kulturowe (czy antropologiczne), temat natury. Mamy przed oczami pejzaż, martwą naturę, wnętrze, figurę, portret, akt, osobliwą scenę rodzajową... To wszystko z różnych stylistycznych porządków. Czytamy ironię, aluzję, symbol, znak, koncept artystyczny, niejednoznaczny narzecz i prosty tekst. Czujemy dramaturgię zdarzeń i nawet przez chwilę jest nam do śmiechu. Mamy również możliwość porównania różnych kompozycji, kolorytów, faktur, modelunków i walorów malarskich.

Współodczuwamy z artystami problemy współczesności, na przykład poczucie zagrożenia czy absurdu w pracach Jarosława Modzelewskiego czy Jacka Staszewskiego. Wczytujemy się w komentarz do sztuki i świata sztuki – szczególnie u Pawła Susida, o edukacji rozprawia Andrzej Zwierzchowski, charakter kultury medialnej, współczesnej komunikacji obrazuje Maciej Duchowski, zjawiskiem języka zajmuje się Błażej Ostoja Lniski... Wczytujemy się nade wszystko w komentarz do codzienności! I codzienność, z którą – chcąc nie chcąc – jesteśmy za pan brat, warto zauważyć w sztuce. Przez wieki wnikliwie dokumentowała ona przecież ludzką codzienność. Artyści, których obrazy zawisły na ścianach Galerii A, ujmują ją specyficznie dla sztuki współczesnej. To dobry przykład-motywu, by pokazać różnorodność ich stylów i postaw.

Modzelewski bywa nazywany „malarzem ikon codzienności”. Maluje najczęściej kadry wyjęte z szyku zwykłości, sceny z bezpośredniego otoczenia. Świat z reguły niespektakularny, niespecjalny, pozornie niepięknoszoplanowy, a w istocie stanowiący jedyny plan zdarzeń, nierzucający się w oczy, a będący nieustannym przedmiotem patrzenia... Zarazem – paradoksalnie do swojej bezapelacyjnej zwykłości – świat nieokreślony, tajemniczy, nieoczywisty, niejednoznaczny... Choć na pewno nie relatywny. Nadto Modzelewski uważa, że do warsztatu należy prosta obserwacja, praca z bezpośredniego doświadczenia, więc warsztat artysty może weryfikować właśnie codzienność. Natomiast Paweł Nowak opowiada o codzienności ludzkiego ciała, intymności, erotyce, codzienności interpersonalnej, rodzinnej, uczuciowej. Przyznaje, że liczy się dla niego „tylko osobisty kontakt z innym człowiekiem”. Jego sztuka to niemal naiwna pochwała świata bezpośrednio doświadczanego, namacalnego, do ogarnięcia, do obejrzenia, do przemierzenia i do przeżycia. To powrót do kryteriów codzienności, elementarza życia.

Spójrzmy jeszcze raz na obrazy Modzelewskiego. I te, które dotyczą zadeklarowanej zwykłości, i te, które dotykają ewidentnie dramatycznych sytuacji. Należy zdawać sobie sprawę, że dramaty Modzelewskiego są uczestnikami powszechnej zwykłości, to z jej – a nie z innego – porządku wyrastają. Stąd pewnie niepokój, który czai się tu pod skórą codzienności. W jej przestrzeni znajdują się przyczajony *spiritus movens*, tajemne przejście do warstwy sensu istnienia, metafizyka, po prostu duchowość. Nie ma chyba alternatywy dla codzienności, ale może ma ona przepastne dno? Dramatyczne na pewno są przedstawienia Nowaka. Prezentuje on widzowi – w towarzystwie krwistych/szkarłatnych płócien – szklane serca, które są zdehumanizowane, laboratoryjne. Nadziane na metalowe pręty tkwią na naturalnej wysokości czy w wielości umieszczone są na metalowej konstrukcji

Jarosław Modzelewski,
Dbałość o właściwe
proporcje...”, 2016,
tempera żółtkowa
na płótnie, 180×90 cm.
Fot. J. Modzelewski



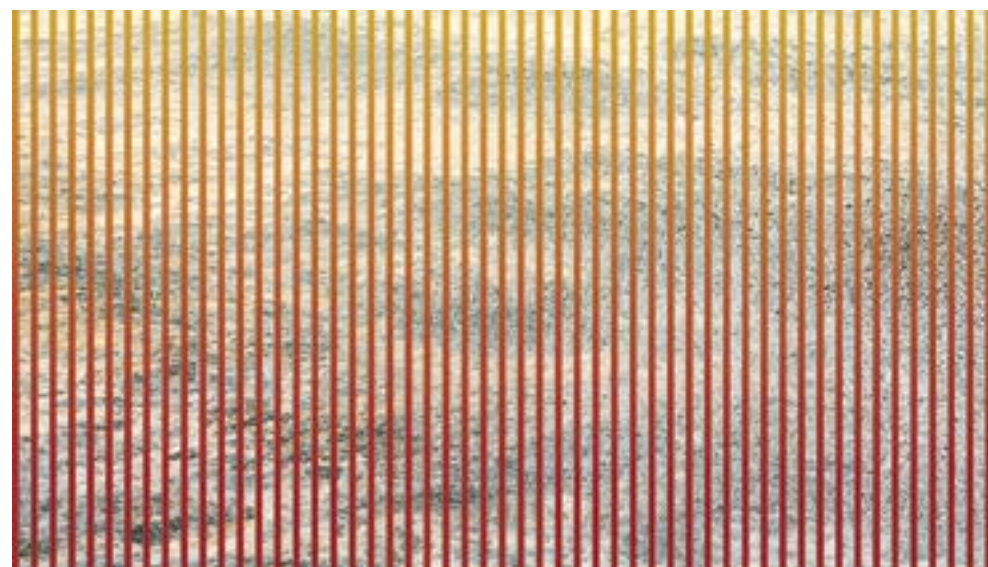
(duchampowskiej) suszarki do butelek, która ich relacje przestrzenne porządkuje. Nowak mówi dobitnie o koegzystencji ludzkiej we współczesnym świecie. Jakby wyrażał diagnozę – ludzie znajdują się w pozbawionych relacji układach, anonimowi, bez więzi, bez zaangażowania, bez miłości, osobni a skonfigurowani lub osobni i jako zsumowani. Nowak zaleciłby wielu ludziom transfuzję uczuć, transfuzję mentalne, żeby uświadomili sobie to, co jest ważne w życiu – otworzyli się na ludzi.

Staszewski z kolei pokazuje inną wersję codzienności – dyktowaną graficzną, nieustępliwie linearną scenografią, odzwierciedlającą jakby warstwy ograniczeń, w jakie zakomponowany jest człowiek, i organizację rzeczywistości. Gra głównie banalnymi rekwizytami codzienności, trywializując *entourage*, ale w gruncie rzeczy kreuje inną wersję dramatu – będącą rodzajem niby to gry w agresję oraz złośliwość codzienności, która w istocie ma potencjał zła i która w związku z tym niejednokrotnie wpędza jednostkę w alienację, powoduje potrzebę ucieczki i ukrycia się. Uciec, ale dokąd? Codzienność Duchowskiego to gęstwina bodźców informacyjnych, komunikacyjnych. Oddaje się on wnikliwej obserwacji stechnicyzowanej, pełnej harmidru cywilizacyjnego, głośnej, nowoczesnej codzienności. Bliska jest mu koncepcja artysty reportera. Codzienność to także komunikacja interpersonalna, struktura języka, która ofiarowuje szansę na porozumienie, o czym wiele opowiada sztuka Ostoja Lniskiego, także sloganami potoczności. Codzienność to repetycja, standaryzacja, reprodukcja, unifikacja – sugerowane jego graficznym warszatem – metaforyzujące życie w ogóle. Sceny o edukacji szkolnej (i miłosnej) Zwierzchowskiego, czy to nie codzienność? Hasła pisane na jego obrazach to także często cytaty wyjęte wprost z potoczności. Zresztą codzienność (codzienność prywatna) artysty jest dla niego

tkanką poetycką – wspomnienia z dzieciństwa i młodości czy zmarłego, bliskiego człowieka, nadto powszechnie dekodowane znaki kultury i historii. Jeden ze swoich obrazów *Uległość* (2009) – zresztą nieodosobniony to przypadek – Zwierzchowski pokrył tekstem, jak wyjaśnia, młodzieżowego wiersza, a zaczyna się on: „ostatnio codzienność/ żyje się nie tak/ wie się to/ a jednak/ żyje się/ to podle...”. Krzysztof Wachowiak natomiast od lat maluje proste, banalne, bliskie dziecięcym fascynacjom, ocierające się o popkulturę tematy, codzienność obyczajową, również w kontekście politycznym. W PRL-u na obrazach prezentował torty monstrualne jak jakaś socarchitektura (ten cykl kontynuuje – i jeden z tortów można zobaczyć w Galerii A) oraz niezapomniane portrety prominentów i te – wkomponowane w uroki rzeczywistości przypartej do muru – przedstawiające zwykłych ludzi



Andrzej Zwierzchowski,
Nauka, 2010, 150×200 cm.
Fot. F. Wolski



Jacek Staszewski,
Zalew W. 01, 2016,
akryl na płótnie,
folia solwentowa,
120×210 cm.
Fot. J. Staszewski

Maciej Duchowski, *BAND* –
instalacja malarska, technika
własna: kable elektryczne,
grafit, dźwięk, Galeria Wysta-
wa, Warszawa, styczeń 2016.
Fot. Maciej Duchowski



w sytuacjach, nazwijmy to, towarzyskich. Koleś z papieroskiem i wódeczką. Susid zaś maluje proste i ironiczne anegdoty oraz opowiadki dotyczące pełnego spektrum doświadczeń codzienności – często w „komiksowej” konwencji, w formule rozmalowanego, jakby niestarannego szablonu. Lapidarnie i przesywająco celnie opowiada o współczesnym życiu, zjawiskach potocznych i kultury jako takiej, polityce, społeczeństwie – sprowadzając je do bezpretensjonalnych, trafionych w punkt diagnoz i tym samym obnażając. To są spostrzeżenia/stwierdzenia z codzienności na różne szczegółowe tematy – ważne, poważne, jakiegokolwiek i nieważne... Susid jest obserwatorem z „rentgenem”, poetą i komentatorem codzienności, kolekcjonerem trywialnych faktów, które – podobnie jak u Modzelewskiego – są podstawową treścią bycia w świecie. Malarz ironizuje, współodczuwa, podgląda, jest świadkiem, dystansuje się... Pisze na swoich płótnach mądre rzeczy, które nie aspirują do jakichkolwiek mądrości. Skromne, niezobowiązujące moralitety od niechętnia. I jeszcze banalizuje swoje teksty, czyniąc je bardziej prawdziwymi i wiarygodnymi. Dyskursem swojej sztuki odpowiada na dyskurs codzienności czy w ogóle dyskursy wytwarzane i słyszalne wokół niego.

Każde ze spojrzeń sytuuje się inaczej wobec problemu. I nie jest jednowymiarowe. Codzienność zawiera w sobie niecodzienność, metafizykę, niebezpieczeństwo, zostaje obśmiana, jest tragicomiczna.

A metafizyka, do której artyści lubią się odwoływać? Odbiorca odnajduje ją w przestrzennej ascezie Zwierzchowskiego, wyczuwa, przeczuwa w atmosferze Modzelewskiego. On – jak można niejednokrotnie przeczytać – „szuka wymiaru pionowego”. Odbiorcę przechodzi dreszcz, dotyka mistyczno-sensualne doświadczenie, kiedy obcuje z „żywą”, pulsującą tkanką płócien Nowaka. Tu także jest miejsce na metafizykę.

A egzystencjalizm? Egzystencjalne tony twórczości Modzelewskiego brzmią samotnością i smutkiem, i też ironią. Wyrażane są przez artystę w sposób opanowany, surowy, trzeźwy, beznamiętnie – niby to w ramach obserwacji nieuczestniczącej. Pisze się, że uprawia on realizm egzystencjalny. Nowak serwuje egzystencjalizm zasadzony na emocji, uniesieniu, zaangażowaniu, całkowitym odsłonięciu siebie. Susid odkrył, że życie okrutnie streszcza się w hasłach, sentencjach, stwierdzeniach – w całej ich galaktyce. To taki egzystencjalizm ilustrowanych wersetów bez złudzeń. W wersji Staszewskiego jest zaś zdystansowany do człowieka postawionego w roli obiektu, sprawozdawczy, oschły – a to wzmacnia niebagatelnie siłę wyrazu. Egzystencja Wachowiaka jest przeżyta, beczelna, zjednująco pospolita, zdarza się, że przasna.

Na wystawie można zobaczyć po prostu obrazy w zestawach reprezentujących poszczególnych malarzy, kompletach, w których te obrazy na swój sposób zająbiają się, licują ze sobą, tworzą jedną opowieść. Ale także



Krzysztof Wachowiak,
Zastawa stołowa, 2012, olej
na płótnie, 150×200 cm.
Fot. A. Ciołek

instalacje malarskie. Można zapoznać się z tworzącą specyficzną system instalacją Duchowskiego oraz wrażeniowo-sensualną – Nowaka, którą pod nazwą *Transfusion* prezentuje w kolejnych galeriach w nowych odsłonach. Tym razem jest to sugestywny wyimek, przytoczenie z większej całości – zachowujące się jednak jak komplet, a nie dekomplet. W instalacjach malarskich obrazy często uzupełniają prace w innych technikach – odlewy szklane (Nowak), dźwięk (Duchowski). W katalogu zwraca na siebie uwagę jedna abstrakcja, która tylko powierzchownie odsyła nas do ortodoksyjnego dla niej purystycznego języka. Mianowicie abstrakcja Modzelewskiego, która jest znacząca – rozstrzyga o tym tytuł i kontekst całej twórczości. Podobnie można podejrzewać Duchowskiego o inklinacje do geometrycznego układu form czy ewentualnie mrocznej, monochromatycznej dekoracyjności – nic bardziej mylnego, geometryzowanie służy mu do budowania sensu, wzmocnienia przekazu, a opiera się na typowych kształtach blejtramu – kwadracie i prostokącie. Czyli jest wyrazem dość tradycyjnego wyboru sztalugowej konwencji malarskiej – po prostu podłoża, tyle że w wielości elementów, pewnej standaryzacji, a nie w pierw wyrazem chęci geometryzowania,

które jest służebne. Pojawiają się za to w wielu obrazach liczne elementy czy rozwiązania języka abstrakcyjnego, w tym geometrycznego. Prace Zwierzchowskiego, dla przykładu, posiadają jasne, białawe, eteryczne, subtelne i właśnie niemal abstrakcyjne powierzchnie tła. Można stwierdzić, że Nowak za to reprezentuje ekspresyjną abstrakcję, która jednak jest w fizjologicznym skojarzeniu dość jednoznaczna. Inaczej mówiąc, odrealnia swój biologiczny świat przedstawiony. Susid używa języka geometrii, szablonu, konstruktywistycznego wzorca. Twórczość Staszewskiego jest mocno osadzona w myśleniu abstrakcyjnym, rygorze kompozycji i struktury, niemal w filozofii linii.

Abstrahowanie w tych obrazach zawsze czemuś istotnemu służy, przekracza wsobną sensowność elementarnych reguł takiego, a nie innego wyrażania plastycznego, to abstrahowanie realizuje się w jakimś „realizmie” czy po prostu z niego się bierze – jak czarna szkolna tablica w obrazie Zwierzchowskiego. Susid, stwierdzając na płótnie, że: „prawie wszystko jest abstrakcją geometryczną”, wcale nie zaprzecza moim wcześniejszym słowom. W gruncie rzeczy opisuje figury geometryczne jako znaki konwencjonalne – służebne wobec komunikacyjnych

wymogów rzeczywistości. Język abstrakcyjny jest zatem – co warto podkreślić – nośnikiem sensów. Ze względu na tematykę proporcje tej wystawy ewidentnie przeważają na stronę malarstwa przedstawiającego. Modzelewski to dla przykładu – z „definicji” – główny reprezentant realistycznego kanonu i tradycji figuratywnej w polskim malarstwie współczesnym. Jego realizm jest surowy. Staszewski także wypracowuje realizm przy zachowaniu powściągliwości środków – mniej znaczy więcej. Czyżby odjęcie detalu, skrótowość lepiej definiowały realizm?

Na tej wystawie to, co niekoniecznie przedstawia, zaczyna przedstawiać to, co przedstawia, ucieka w niekonkretność i niedopowiedzenie.

Figuracja wykształca się na różne sposoby – ekspresyjnie, zawiadacko, luźno z gestu, jak u Wachowiaka, oszczędnie, zwięźle, lapidarnie, niezbitcie, bezdyskusyjnie, jak u Modzelewskiego, czy konstytuuje się rysunkiem, syntetycznie, skrótowo, lekko i eterycznie, z szybkiego, czystego gestu, jak u Zwierzchowskiego. Staszewski zaś figurę ludzką wypracowuje, pilnując jej zwięzłej, opanowanej, starannie obrysowanej formy.

A kolor? Obrazy są i kolorowe, czyli polichromiczne, i monochromatyczne. Kolor w instalacji malarskiej Duchowskiego jest bliskoznaczny surowcowi – grafitowi – czy nawet ten kolor jest jednoznaczny z surowcem, kolor jest grafitem. A to ciekawe w swej prostocie i naturalności rozwiązanie, które służy przecież mówieniu o kulturze. Poza tym jego kable występują w kolorach podstawowych, obarczonych technicznym kodowaniem – techniczną symboliką. Susid lubi każdy kolor, i z każdego koloru wydobywa siłę – nie „rozpieszcza” go, trochę z nim walczy. Chętnie korzysta z witalności, komunikatywności, jakie można osiągnąć poprzez określone zestawienia kolorystyczne. Zwierzchowski natomiast „edukuje” na płótnie o kolorach.

Techniki malarskie są tu różne: olej, tempera, akryl, technika mieszana. Są i płótna, i znajdzie się jeden papier – Susida, który pokazuje, jak podłoże pozwala malarstwu inaczej się wyrażać, zmienić tembr.

I co ważne, jest czysty tekst, słowo pisane, litera – u Susida, Zwierzchowskiego, Ostoja Lniskiego. Czytamy jedyne w swoim rodzaju sentencje Susida – właściwie są to emblematy w sensie kompozycji literacko-obrazowych. Pozbawiona złudzeń, lakoniczna, czasem drapieżna konkluzja z niedopowiedzeniem, czy może to mniej mgławki rebus, widnieje na pracach Zwierzchowskiego. Ostoja Lniski operuje ciągłym fakturalnym/tekstowym zapisem, który jest niemal mimetyczny względem organicznych struktur, nimi podyktowany. Prześmiewcze bywają hasła-tytuły Wachowiaka (choć muszą odesłać tu odbiorców do innych nieprezentowanych na wystawie

prac z dorobku artysty). Ostoja Lniski pisze i powiela tekst, krótkie hasła. Zestawia ze sobą świat żywy i świat nazwany, odzwierciedlony dyskursywnie. A – warto mieć świadomość – relacja między językiem a rzeczywistością wcale nie jest transparentna, wręcz przeciwnie – arbitralna. Język formuje człowieka, formatuje/formuje tę rzeczywistość.

Wagę warsztatu rysownika mocno akcentują obrazy Staszewskiego czy Zwierzchowskiego. Duchowski tworzy rysunek, zaplatając w nieodgadnione układy przewody elektryczne.

Malarstwo materii uprawia Ostoja Lniski, także na swój sposób robią to Nowak czy Duchowski. Ledwo muśnięte są zaś płótna Zwierzchowskiego. Zatem albo wzmocniona zostaje materialność, albo wydarza się dematerializacja przedstawienia.

Każdy z artystów ma inne podejście do estetyzmu. Zwierzchowski jest elegancki, wysmakowany, wysublimowany, zachowuje jednak czujność, konstytutywną dla jego twórczości wątpliwość, bo obawia się, że: „ładność zabija prawdę”, jak zauważyła Anda Rottenberg, krytyczka i historyczka sztuki. Sublimacją osiąga wyraz piękna,

Krzysztof Wachowiak,
Portret działaczki, 1975,
olej na płótnie, 100×80 cm,
część dyplomu z malarstwa
w Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie.
Fot. A. Ciołek





Błażej Ostoja Lniski,
Figura zielona,
2011, olej na płótnie,
160×115 cm.
Fot. P. Mirowska

ale w najmniejszym stopniu nie uwodzi urodziwością. Wachowiak natomiast dopuszcza się antyestetycznych praktyk z premedytacją i radością. Nowak estetyzuje fizjologię, intymność człowieka – plamy szkarlatu, krwi przeobraża w jakieś dziwnie piękne kwiatostany.

Widzowie mogą obejrzeć obrazy z ostatnich lat i najświeższy obraz Modzelewskiego (*Dbalność o właściwe proporcje...*, wrzesień 2016), a także wczesne prace, choćby *Portret działaczki* (1975), który był częścią pracy dyplomowej Wachowiaka czy papier Susida bez tytułu, z tekstem:

dom zaledwie II piętrowy... (1987). Rozpiętość chronologiczna obejmuje 40 lat. Rozważa się problem dezaktualizacji dzieł czy ich aktualności, starzenia się w odbiorze, mówi się, że „jakieś działo przetrwało próbę czasu”. Właśnie Wachowiak – jakże aktualny politycznie w czasach PRL-u, kontestujący ustrój – kiedy znalazł się pod koniec lat 80. na emigracji w Australii, odniósł artystyczny i rynkowy sukces. Jego malarstwo, tak dalece wpasowane w kontekst polityczny Polski, potwierdziło się w odbiorze poza nim i bez niego, ujawniając swój uniwersalizm. A nawet dużą

atrakcyjność dzięki wnikliwemu i dosadnemu traktowaniu obyczajowości ludzkiej, tworzeniu z wycucia fizjonomii i brawurowego gestu trafnych charakterystyk postaci i sytuacji. Co ostatecznie pozwala na adaptację takiego malarstwa na każdym gruncie kulturowym i społecznym. A także przemieszczenie w czasie – te obrazy mówią też do nas o nas aktualnie. Wachowiak jest ewidentnie prześmiewczy, a jego spojrzenie na PRL było lobuzerskie.

Modzelewski pokazuje współczesnego człowieka zagubionego pomiędzy historią a transcendencją. Jak skonstatał Jan Michalski, krytyk i galerzysta, malarz oswoił nas z naszą historycznością. Inaczej rozprawiał się z socrealizmem Modzelewski, a całkiem inaczej Wachowiak z PRL-em.

Problem znaku i ideogramu występuje u Susida i Wachowiaka. W ogóle znak, uproszczenie, synteza, skrót formalny czy myślowy, lapidarność formy cechują, jak już sygnalizowałam, wszystkie obrazy z wystawy. Ostoja Lniski łączy znak litericzny i znak organiczny. A nawet nadaje znakowi charakter znamienia, jak „figurze”, czy blizny, jak literze. Lapidarną, zwięzłą formą pracują Modzelewski czy Zwierzchowski. Z koloru-surowca w polu blejtramu Duchowski robi znak.

Warsztat, nawet najlepszy, może realizować odmienne cele. Doskonały warsztat wszystkich panów różnicuje ich na tych, którzy są pedantami i widać to w ich obrazach, i na tych, którzy nie chcieliby być nawet o to posądzeni. Pedantyczny jest Modzelewski, Ostoja Lniski i Staszewski są bardzo zdyscyplinowani, pieczołowici. Susid czy Wachowiak cieszą się swobodą, jaką osiągają w swoich obrazach. Obaj zasługują na określenie „szybci malarze” (i nie znaczy to bynajmniej nic złego). W ich obrazach odzwierciedla się dynamika tworzenia, pomysłu. Ostoja Lniski, Modzelewski, Staszewski chyba wmyślają się w obraz. Zwierzchowski też, ale z pierwiastkiem jakby iluminacji. Jedni są spontaniczni, „natchnieni”, inni pracują z koncepcją, według receptury (np. dwa figuratywne obrazy zostały namalowane przez Modzelewskiego według tabeli *Co? Czym?* – stosowanej wspólnie z Markiem Sobczykiem).

Z tego grona malarzy Nowak i Ostoja Lniski poruszają w jakimś wymiarze znaczące dla sztuki wielkie tematy – natura–kultura, natura–społeczeństwo. Robi to Ostoja Lniski, utożsamiając zapis językowy i organiczny. Nowak – pokazując człowieka wśród ludzi. Wielozmysłowy odbiór świata, jakiego doświadczamy, stanowi podstawowe pole poczynań Duchowskiego. Przy czym ten sensualny aspekt jest, rzecz jasna, zakomponowany w kulturze, a jej wzory i mechanizmy go regulują.

Ostoja Lniski, zajmując się replikacją form, a co za tym idzie ich tożsamością i różnicą, porusza się w wąskim spektrum. Zarówno Modzelewski, jak i Wachowiak

zdecydowanie kojarzeni są z kontekstem nowej ekspresji. Kierunek w sztuce potrafi jednak jeszcze bardziej różnicować niż budować powinowactwa i podobieństwa. Ten przykład tego dowodzi – szerokością spektrum nowej ekspresji.

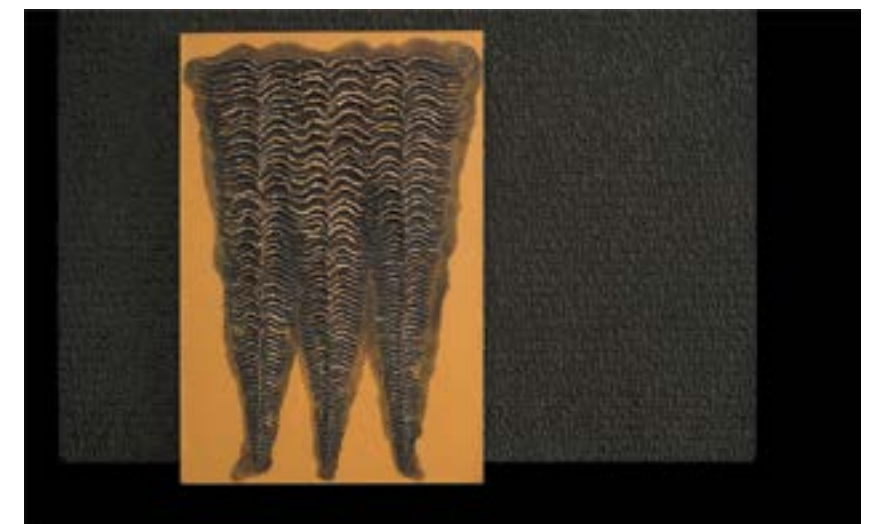
Ci malarze są doprawdy różni. Łączy ich malarstwo, wyróżnia w każdym wypadku jego oryginalność, która tak zastanawia Ostoja Lniskiego w jego sztuce.

Ostatecznie każdy odbiorca zrozumie tych malarzy na swój sposób. I samodzielnie określi ich cechy. A wiele zostaje do zauważenia na ich obrazach.

Artykuł jest wersją tekstu przygotowanego do katalogu wystawy *Różni malarze z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, 28.10 – 10.12.2016, Galeria A im. Michała Faryseja Starogardzkiego Centrum Kultury, Starogard Gdański. Uczestnicy: Maciej Duchowski – Wydział Malarstwa, Jarosław Modzelewski – Wydział Malarstwa, Paweł Nowak – Wydział Grafiki, Błażej Ostoja Lniski – Wydział Grafiki, Jacek Staszewski – Wydział Grafiki, Paweł Susid – Wydział Sztuki Mediów, Krzysztof Wachowiak – Wydział Malarstwa, Andrzej Zwierzchowski – Wydział Architektury Wnętrz. Kuratorka wystawy – Magdalena Sołtys.

Magdalena Sołtys – socjolog i antropolog kultury, antropolog współczesności, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Krytyk sztuki, redaktor wydawnictw jej poświęconych. Kurator wystaw sztuki współczesnej, autorka ekspozycji, współpracownik i współtwórca galerii.

Błażej Ostoja Lniski,
z cyklu „Listy, «Figury»”
(fragment), 2016, olej
na płótnie, 160×115 cm.
Fot. B. Ostoja Lniski



Konferencja *NIE WOLNO*–? Bunt wobec stereotypów w postawach artystycznych

Harenda, Zakopane, 27.09 – 1.10.2016

Agnieszka Łukaszewska

Zakopane, nazwane przez Rafała Malczewskiego „pepkiem świata”, przyciągało w początkach ubiegłego wieku artystów z całej Polski i ze świata. Jego *genius loci* oraz echo Witkacowskich prowokacji i buntu wciąż inspirują niepokorne umysły. Tej jesieni, przy okazji konferencji, Zakopane znów stało się miejscem konfrontacji postaw artystycznych. W szóstej już, organizowanej przeze mnie, edycji spotkań artystów, teoretyków, pedagogów oraz studentów wyższych szkół artystycznych wzięło udział dziesięć uczelni z Polski i zagranicą: Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Warszawie i Łodzi, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy w Bydgoszczy, Lwowska Akademia Sztuk Pięknych (Ukraina) oraz kuratorzy i formacje artystyczne.

Temat konferencji dotyka fundamentów procesu twórczego i czynników, które go determinują. Pytanie postawione w jej tytule zachęciło uczestników do przyjrzenia się zakazom, stereotypom czy ograniczeniom wolności działań artystycznych, i powiodło ku refleksji nad znaczeniem buntu artysty. Buntu rozumianego na wiele sposobów – od spektakularnego negowania wszelkich zasad aż po subtelny zmianę osobistych nawyków – wpisanego jednak w twórcze poszukiwania i często wskazywanego jako ich niezbędny element. Wydaje się, że twórcy związani z uczelniami artystycznymi, akademiami, uprawnieni są w sposób szczególny do rozważań nad wolnością myśli i artystycznej wizji, poza wszelkimi stereotypami. Nie dlatego, że terminy „akademia” i „akademicki” stosuje się czasem na określenie tego, co konwencjonalne. Ale

dlatego, że w pierwotnym założeniu akademii – utworzona przez Platona w starożytnej Grecji *akademeia* – była miejscem spotkań wielorakich idei i postaw. Tegoroczna konferencja na Harendzie stała się właśnie okazją do zestawienia skrajnie różnych osobowości artystycznych i odmiennych koncepcji sztuki, ustanowiła strefę artystycznej wolności.

Konferencję podzielono na prelekcje teoretyków, które nakreśliły zakres problematyki, wprowadzając bazę pojęciową i narzędzia do dyskusji, oraz prezentacje praktyków – artystów. Podsumowaniem części teoretycznej była dyskusja panelowa. Uczestnicy zastanawiali się, czy wobec głoszonych dzisiaj tez o całkowitej wolności w sztuce, da się jednak wskazać granice wolności artysty, wyznaczone na przykład przez etykę, religię, ekonomię, politykę, rynek sztuki, warsztat twórcy itp. Rozważali także, gdzie pojawiają się stereotypy, które mogą blokować działania artystyczne (np. edukacja artystyczna, działania kuratorskie itd.). Dyskutujący zgodnie przyznali, że artyście nie da się niczego zabronić; jedyne zakazy, które mogą go blokować, to te wewnętrzne, autocenzura. Przyznali też, że artyście w społeczeństwie „wolno więcej”, ma on niejako przyzwolenie na łamanie zasad, bycie innym. Następnie dociekali znaczenia buntu artysty: czy następuje on w momencie zwątpienia, jest efektem krytycznej analizy, czy też przeciwnie – może być przejawem siły i pewności własnych, artystycznych racji. Jako najistotniejsze wskazane zostały skutki kontestacji. Dyskutujący uznali, że nie ma sztuki bez przekraczania własnych ograniczeń, bez ziarna buntu. Zakazy, tabu, przeciwności, jakie napotyka artysta, mogą się okazać inspiracją i impulsem do działań, poszukiwania

Uczestnicy - prelegenci:

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Wydział Sztuki, Instytut Grafiki i Wzornictwa:
dr hab. Agnieszka Łukaszewska, prof. UP

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wydział Grafiki:
prof. Henryk Gostyński,
Eksperymentalne Laboratorium Naukowo-Badawcze:
Anna Wieluńska, Kenaya Huanca-Viliam,
Aleksandra Misztur, Mateusz Machalski,
Maciej Januszewski, Stanisław Gajewski,
Jan Gostyński, dr Staszek Wójcik, Cyrk Wójcika,
dr hab. Jacek Staszewski, prof. ASP,
dr hab. Rafał Kochański, prof. ASP,

Wydział Rzeźby
dr Krzysztof M. Bednarski

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzny:
mgr Małgorzata Jędrzejczyk,
Natalia Kozłowska.

Lwowska Akademia Sztuk Pięknych, Ukraina
prof. Galina Nowożeniec

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie,
Wydział Artystyczny, Instytut Sztuk Pięknych
dr Robert Kuśmirowski

Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi,
Wydział Grafiki i Malarstwa
dr Katarzyna Miller

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
dr Barbara Pilch

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach,
Instytut Sztuk Pięknych
dr Wojciech Wierzbicki

Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy
w Bydgoszczy
dr Piotr Toloczko

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
prof. Marek Basiul
dr Jakub Jaszewski

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie,
Wydział Grafiki:
dr hab. Piotr Panasiewicz, prof. ASP,
dr Krzysztof Świętek,
mgr Bartłomiej Chwilczyński,
Grupa Porno (Mateusz Czapek,
Dawid Polony, Radim Koros),
absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Galeria F.A.I.T. w Krakowie
Gawel Kownacki

innowacyjnych rozwiązań. To, co niekonwencjonalne, kontrowersyjne, wszelkie obszary graniczne mogą przecież kryć potencjał do nowych zjawisk w sztuce.

Pytania, które padły w trakcie dyskusji panelowej i sformułowane wnioski, stanowiły punkt odniesienia dla kolejnych prelegentów. Odpowiedzi można szukać w ich tekstach i prezentacjach prac. Publikacja pokonferencyjna porządkuje podejmowane na Harendzie wątki, przemyślane i uzupełnione o reprodukcje prac. Łączy unikalny zestaw świadectw twórczych poszukiwań; nietypowy, bo ukazujący je od kulis. Przyjrzyć się można nie tylko rezultatowi pracy artystów, lecz także procesowi powstawania projektów, dojrzewania idei i postaw.

Agnieszka Łukaszewska – ur. 1974, dr hab., profesor nadzw. na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Zajmuje się rysunkiem, grafiką oraz działaniami intermedialnymi. Absolwentka Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2000, dyplom z wyróżnieniem). Doktorat na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2008); habilitacja (2016). Zajmuje się rysunkiem, grafiką oraz działaniami intermedialnymi. Stypendium Twórcze Miasta Krakowa (2003). Wyróżnienie na VII Triennale Rysunku Współczesnego w Lubaczowie (2011). Grand Prix na Ogólnopolskim Biennale Sztuki 44. Salon Zimowy w Radomiu (2015). Prace w zbiorach m.in. Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych Imprint w Warszawie, Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie oraz Muzeum Kresów w Lubaczowie.

NIE WOLNO—?

Bunt wobec stereotypów w postawach artystycznych

Henryk Gostyński

Pomiędzy ideę
I rzeczywistość
Pomiędzy zamiar
I dokonanie
Pada Cień
[...]
Pomiędzy koncepcję
I kreację
Pomiędzy wzruszenie
I odczucie
Pada Cień

(T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, część V,
przeł. Czesław Miłosz)

Stan niezaspokojenia, cień między tym, co zamierzone, i tym, co wypełnione, który u T. S. Eliota towarzyszy istnieniu „wydrążonych ludzi”, źródło cierpienia w trwaniu zawieszonym między życiem a śmiercią, ruchem i bezwładem, może być także źródłem radości, impulsem dla nieustannie odradzającego się wewnętrznego nakułu tworzenia. Jeżeli proces stawania się obrazu ujmie się tylko jako ekspresję wizji, nie uznając obecności „cienia”, uwierzy się, że to, co wyobrażone, da się w pełni wyrazić, dościsnąć, to sam akt wyrażania stanie się działaniem mało ekscytującym, uwieńczonym złudnym poczuciem uchwycenia snu i przykucia go do płótna czy kartki papieru. Mówienie o procesie twórczym w kategoriach idei i jej wyrazu nie oddaje sprawiedliwości sile tworzywa, jego niedającej się zlekceważyć obecności. Zapis



Portrety—Śmierć, 2012,
druk cyfrowy, akryl,
emulsja

marzenia, kilka ruchów ołówka lub pędzla, które „wystarczy”, aby otrzymać wierny, dokładny i trwały obraz wizji – sformułowania te wyrastają z przeświadczenia, że kreuje się jedynie marzeniem, w materii zaś – jedynie urzeczywistnia, czyni namacalnym, wyraża to, co stworzone. Tymczasem pojmowanie dzieła jako odtworzenia, wyrazu jakiegoś świata to rozumienie go, przy wszelkich możliwych zastrzeżeniach, jako tworu „naśladowanego”, niezależnie od tego, czy „konserwuje” ono, czy też „potęguje” (jak mówił Breton) to, co istniałoby także bez udziału wyobraźni, czy odtwarza Bretonowski model wewnętrzny. Tworzywo nie jest zaledwie nośnikiem marzenia lecz równouprawnionym przedmiotem wizji, ogarnianym przez sny na jawie, wrywanym przez nie ze stanu potencjalności, deformowanym i przekształcanym. Imaginacja tworząca obejmuje zarówno pejzaż, odbicie w lustrze, światło, przestrzeń jak i kamień, farbę, tusz, grafit, kartkę papieru. Stwarzaniu świata marzeniem nie można wyznaczyć ani początku, ani końca, nie przebiega ono według porządku poprzedzającego doznania i następującego podporządkowania materii wyobrażonemu kształtowi.

Przez cały czas stawiam sobie pytanie: czym jest, czym może być malarstwo? I wciąż nie znam odpowiedzi. Wiem za to na pewno, czym nie jest. Malarstwo to nie farba, blejtram, płótno, rama i idea. Na pewno nie! Moje poszukiwania artystyczne dotyczą ciągle tych samych problemów natury egzystencjalnej takich jak życie i śmierć, rozpad, degradacja, przemijanie, miłość, seks, nienawiść, przemoc...

Wykorzystuję takie środki, jakie w danej chwili, czy sytuacji uważam za najbardziej odpowiednie, nie spekuluję. Staram się szukać granic malarstwa czy może raczej granic obłądki. Za każdym razem, stając przed kolejnym problemem, kolejnym artystycznym wyzwaniem, czuję, że muszę zacząć „wszystko” od nowa, od samego początku... stanowczo sprzeciwić się samemu sobie, swoim przyzwyczajeniom, upodobaniom, fascynacjom. Muszę się zbuntować.

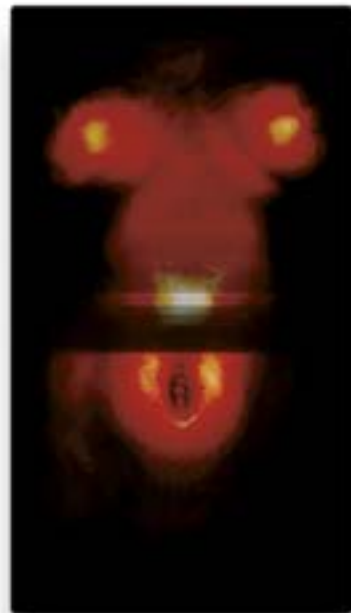
— Bunt:

W moim przekonaniu wszystko, co w sztuce jest istotne, wywodzi się ze świata przeżyć artysty. W tym konkretnym przypadku, z moich przeżyć i doświadczeń. Tam rozgrywa się cały dramat twórczy. Tam zdarzają się porażki i rodzą się sukcesy. Tam też powstają nowe, fascynujące przestrzenie wyobraźni. Postawa artysty nie może polegać na spokojnej pewności założeń i środków. Należy uważać, żeby stan szczęśliwej kontemplacji nie przerodził się w bezowocną beczynność (w błogostan). Osobność, bezkompromisowość, ryzyko, odwaga, to niezbędne cechy, a zarazem atuty artysty. Bez tego twórczość jest zwyczajnie jałowa.



— Wolność:

Uważam, że dla artysty w tak zwanym procesie tworzenia równie ważne jest to, co powstało, jak i to, z czego musiał zrezygnować, co się nie dokonało, co nie powstało, mimo wcześniejszego zamysłu. Bardzo ważny jest wybór i podejmowanie decyzji. Można śmiało powiedzieć, że decyzja jest istotą procesu tworzenia. Bez niej, bez dokonywania wyborów, bez ryzyka nie ma sztuki. Zaś istotą wyboru może być rezygnacja. Wybór może dotyczyć tego, co powstanie na rzecz tego, co zostało odrzucone, lub odwrotnie. Wolność to zdolność do samoograniczenia, rodzaj wewnętrznej dyscypliny. Wybitny malarz i myśliciel Georges Braque uważał, że obraz jest skończony wtedy, kiedy z początkowego zamysłu nie pozostanie już nic. Czyli, kiedy zaakceptuje się zaistniały stan rzeczy, zrezygnuje z wcześniejszych zamiarów, dokona wyboru,



Portrait A., 2015,
druk cyfrowy, akryl,
video (oprogramowanie
Piotr Welk)

a wyobraźnia i świadomość twórcy otworzą się na nowe, zaskakujące jego samego przestrzenie.

Istotą działań artystycznych jest przekraczanie granic, dążenie do ogarnięcia nowych obszarów lub uwzględnienia nowych aspektów. W dzisiejszym świecie to, co nazywa się „obiektem, czy przedmiotem sztuki“, nie jest rzeźbą, obrazem, rysunkiem, filmem. To, do jakiej dyscypliny przynależy czy da się je w ogóle przyporządkować – nie ma większego znaczenia. Jest rodzajem instalacji czy – jak to teraz jest modne – jest intermedialne. Jest ciągłym dialogiem, rozmową z widzem, rodzajem prowokowania, wymuszaniem reakcji.

Odbiorca często wchodzi w przestrzeń „obrazu“, staje się jej uczestnikiem, jednym ze składowych materii – materii życia.

Prezentowane tu Portrety z cyklu „Kamuflaż“ to obrazy bezwyjściowości ludzkiej egzystencji oraz izolacji człowieka od innych. To, co niemożliwe, wydaje się możliwe w rzeczywistości o zdeformowanym porządku. Przekształcana jest materia samego życia, przetwarzana w dążeniu do dotknięcia marzenia, do jego

Portrait, 2015,
druk cyfrowy,
akryl, emulsja



obiektywizacji wbrew rzeczywistym prawom przyczyny i skutku. Wielowymiarowość tych Portretów graniczy ze sferą niedookreślonej przestrzeni. Na tej granicy pomiędzy światem zmysłowym i pozazmysłowym przebywają dziwacznymi, okrutnymi, czasem przerażającymi przedstawicielami rodzaju ludzkiego. Wąski skrawek przestrzeni realnej jest miejscem, w którym demony mają rację bytu. Staralem się nadać Portretom nowy sens, czyniąc z nich nie tylko obiekt godny zachowania, ale dzięki niedoskonałości – przedmiot artystycznych dążeń. Taka postawa opiera się na sceptycyzmie wobec jakiegokolwiek możliwości skończenia. Wszystko, co stworzone, pozostaje dziełem cząstkowym, fragmentem wszechświata. W miejsce ludzkiego



dążenia do absolutu i skończoności proponują inny cel – potrzebę niedokończonego i niedoskonałego. Portrety są w pół drogi pomiędzy zniszczeniem a odradzaniem się na nowo.

Obraz jest przedmiotem materialnym, ale oznacza to też, że jest on poddawany działaniom sił, nad którymi malarz nie zawsze panuje. Praca marzenia sennego polega zawsze na deformacji tego, co przedstawiane: obraz senny jest zniszczony. Materia obrazu może obrócić się przeciwko sobie samej, walczyć ze sobą i się wyniszczać, a wszystko to dzieje się bez kontroli malarza. Na pierwszy



plan wychodzą autonomiczne, materialne procesy. Oczywiście artysta je inicjuje, dopuszcza do pewnych możliwości, ale później obraz jest pozostawiony sam sobie, „maluje się sam“. To wszystko sprawia, że ma on charakter marzenia sennego.

Materia malarska zdaje się żyć, kształtować, zmieniać. Portrety sugerują życie. Dziura, rozerwanie, jest otwarciem na nową, inną przestrzeń; może oznaczać ból, ucieczkę, strach. Za nią zaś jest pustka.

Portrait, 2012,
druk cyfrowy,
akryl, emulsja

Portrait, 2015,
druk cyfrowy,
akryl, emulsja

Henryk Gostyński – ur. 1960, malarz, absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1985, dyplom z wyróżnieniem z malarstwa u prof. Jerzego Tchórzewskiego), z grafiki warsztatowej u prof. Zenona Januszewskiego). Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, fotografią, działaniami intermedialnymi. Od 1985 roku pracuje na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, obecnie profesor zwyczajny, od 2010 prowadzi Pracownię Malarstwa dla studentów II-V roku. W 2012 założył formację artystyczną: Eksperymentalne Laboratorium Naukowo-Badawcze. Organizuje i współorganizuje konferencje i sympozja poświęcone działaniom artystycznym.

Restart. Zakazana wystawa

Agnieszka Łukaszewska

Napotykanne ograniczenia i zakazy dotyczące pola kreacji zawsze stanowiły dla mnie okazję do refleksji nad moimi artystycznymi decyzjami i pomagały konstituować (oraz umocnić) własne przekonania. Stawały się istotnym bodźcem i inspiracją do pracy, a ich przekraczanie wpisałam w swój sposób działań. Temat konferencji jest właściwie moim artystycznym *credo*.

Aby przybliżyć źródła takiej postawy, muszę sięgnąć do początków mojej edukacji i wychowania. Moja rodzina związana była ze sztuką od trzech pokoleń, większość przyjaciół rodziców była artystami, uczęszczałam także do szkół artystycznych. Zanim rozpoczęłam naukę w krakowskim liceum plastycznym, moją edukacją zajmował się ojciec, krakowski grafik i profesor akademii. *Artystyczna kuchnia* nie była więc dla mnie czymś obcym, odrębnym, co musiałam odkrywać, wchłonęłam ją jako jeden z oczywistych elementów otaczającej mnie rzeczywistości. Bawiąc się, jako dziewczynka, przyniesionymi przez ojca kartami do głosowania na Radzie Wydziału, słuchałam dyskusji dorosłych o programach nauczania, sylabusach, wystawach końcoworocznych, celach oraz formach kształcenia. Wolny czas oraz wakacje spędzałam na doskonaleniu rysunkowego studium z natury oraz narzędziowej antyki w ćwiczeniach z literatury, wprowadzaniu w tajniki grafiki warsztatowej oraz nauce historii sztuki. Poznawałam warsztat rysunkowy,



graficzny i malarski od strony rygorystycznych reguł: budowy dzieła, kompozycji, etapów pracy, doboru szlachetnych i wysokiej jakości materiałów. Świat sztuki jawił mi się jako oparty na klarownych, wręcz dogmatycznych i arbitralnych zasadach. To one oraz krakowska Akademia Sztuk Pięknych i krakowska szkoła grafiki mnie ukształtowały. Jednak skutek był zupełnie inny, niż można by założyć – zaczęłam wszystko robić odwrotnie. Już jako studentka ASP zaczęłam poszukiwać ekspresji

Wyznania znalezione w szatni, 2016,
fotografia cyfrowa

Aspiracje 3(45) 2016

Restart, 2016,
performans, wideo

w drobnych dysonansach, dobierając potem z pełną premedytacją zestaw łamanych reguł. Celem takiego eksperymentu było uzyskanie pełniejszego, wielowarstwowego obrazu świata. Postępowanie niekonwencjonalne, wbrew wpajany mi zasadom, uznałam za pomocne w zwiększeniu ekspresji prac i uzyskaniu bardziej sugestywnego przekazu podejmowanych przeze mnie wątków egzystencjalnych. Staralam się połączyć dopełniające się sprzeczności i oprócz nostalgii, przemijania, akcentowanych niedoskonałości czy deformacji ukazać także piękno i trwanie – zapisane w rysunkach, performansach czy fotografiach momenty, przywołane obrazy, mają ocaleć przed zapomnieniem. To przewrotna afirmacja życia, we wszystkich jego aspektach.

Pierwszym projektem, który wybrałam do prezentacji, jest *Restart. Zakazana wystawa*. Został on zrealizowany w zakupionym w zeszłym roku przez krakowską akademię budynku byłej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej przy ul. Syrokomli w Krakowie, użytkowanym do 2012 roku przez Zespół Szkół Odzieżowych nr 1. Zafascynowana ponadstuletnim, naznaczonym historią gmachem, postanowiłam zorganizować w jego pustych pomieszczeniach wystawę; chciałam, żeby wzięli w niej udział współpracownicy z Wydziału. Zaatakowali mnie jednak zwierzchnicy i po awanturze, jaką wywołała ta inicjatywa, nie mogłam już urządzić wystawy w zaplanowanym składzie i terminie. Postanowiłam przeprowadzić

Piwnica szkolna, 2016,
fotografia cyfrowa

Restart, 2016, performans,
fotografia cyfrowa, wideo



tam samodzielnie działania artystyczne, a jako formę ich dokumentacji – wystawy, której nie było – wybrałam klasyczny katalog, opatrzony numerem ISBN.

Projekt składa się z cyklu fotografii wykonanych w budynku, performansu przeprowadzonego w jednej z sal, video, muzyki oraz cyklu rysunków. Celem działań było wywołanie echa dawnego życia budynku. W zdegradowanych, postpeereelowskich wnętrzach pojawiła się krawcowa, uczennice, pracownice szkoły, maszyna do szycia oraz manekiny. Słowo *restart* lub *reset* oznacza zakończenie pracy dowolnego urządzenia elektronicznego w celu ponownego uruchomienia. Jako tytuł wydarzenia artystycznego jest wyświechtane, banalne, szkolne, w złym guście, nieodpowiednie. Zdecydowanie niegodne tej roli, dlatego tak intrygujące. Uważam, że właśnie to słowo, wraz z przywoływanymi skojarzeniami, znakomicie pasowało do działania artystycznego w tym miejscu, czyli przestrzeni zdegradowanej, zniszczonej, naznaczonej śladami ludzkiej egzystencji i powikłanej historii. Tytuł nawiązuje do specyfiki miejsca oraz czasu.

Przestrzeń, w której odbył się performans, jest ze swej natury niedoskonała, wyjątkowa i nie dla każdego. Nie jest galerią. Moją intencją było pokazanie siły artysty, który takie miejsce (pospolite, zwyczajne, nieważne) podnosi do rangi sztuki. To miejsce dzięki obecności artysty otrzymało, na chwilę, nową jakość. To, co zniszczone i zdegradowane, stało się dla mnie wartością – w salach i sprzętach noszących ślady wcześniejszego użytkowania odnalazłam wskazówki do budowy przywołanych obrazów i portretów. W budynku starej szkoły odzieżowej

przestrzeń realna zderzyła się z przestrzenią wyobraźni. W nadanym rzeczywistości nowym porządku zniknęły granice dla obszaru kreacji, otwierając wolność w kształtowaniu wizji.

Kolejnym projektem, w którym sięgnęłam po zakazane tematy, jest *Psie mleko*. Dotyczy on sfery tabu związanej z relacjami ludzi i zwierząt. Opisuje kulisy miasta i dzisiejszej cywilizacji. Ukazuje pomijane i wypierane ze świadomości obrazy: rozdeptane i rozjechane ciała zwierząt, szkielety, skóry, wnętrzności, odchody. Choć



Ruda z portierni, 2016,
pastel, papier, 100×70 cm

drastyczne, to spowszedniałe i oswojone przez codzienny kontakt, niezauważane i nieprzystające do utrwalonej przez media wizji współczesnego człowieka dobroczyńcy – płacącego 1% podatku na schroniska dla zwierząt, jedzącego jajka od kur tylko z wolnego wybiegu, noszącego wyłącznie sztuczne futra. *Psie mleko* nie opisuje sytuacji wyjątkowych, ale zwyczajne; dokumentuje, to, z czym mieszkańcy miast mają codziennie kontakt, wokół swoich domów, a czego nie chcą dostrzegać. To *motywy niewidzialne*. Eleganccy ludzie nie opowiadają przecież, w co wdepnęli i co ich pupile zrobili na trawniku, ewentualnie zawiną efekty w zakupione specjalne woreczki o leśnym zapachu, a znajomym opowiedzą o pięknym spacerze. Miłośnicy zwierząt przeważnie nie zwrócą też uwagi na leżące tygodniami na trawniku

szczątki kota, gołębia, czy jeża; przejdą obok obojętni na poszczególne fazy rozkładu ich ciał, futer i upierzenia. To współlistnienie sprzeczności uznałam za kluczowe: patos i to, co marginalne, tragizm i komizm, ohyda i piękno. Zdjęcia śmieci, odchodów i nieżywych ptaków są obrzydliwe, ale też przejmujące, piękne i monumentalne jednocześnie; pełne egzystencjalnych oksymoronów.

Prace podzielone zostały na trzy cykle: PRO AMICITIA MORI (szczątki zwierząt), TABU (*niewygodne* motywy) i DOKARMIANIE (absurdy dokarmiania zwierząt). Chciałabym, aby złożyły się w jak najpełniejszy obraz życia w mieście i rządzących nim mechanizmów, współlistnienia oraz współzależności ludzi i zwierząt, nowoczesnej cywilizacji oraz pierwotnych instynktów. Choć opisują zwierzęta, to przecież budują także portret człowieka.

Eksperymentalne Laboratorium Naukowo-Badawcze

Henryk Gostyński

EKSPERYMENTALNE LABORATORIUM NAUKOWO-BADAWCZE powstało w 2012 roku jako forma działalności artystycznej, wykorzystując takie zjawiska jak: antysztuka, ohyda, zły gust, kicz, brzydota, banal, nonsens, kpina etc. Jako forma absurdu, wyśmiania i wyszydzenia wartości i postaw powszechnie uznanych za poprawne, dobre i jedynie słuszne. Wreszcie jako forma stanowczego sprzeciwu wobec stereotypów.

Już sama nazwa – EKSPERYMENTALNE LABORATORIUM NAUKOWO-BADAWCZE – jest dłuższa niż działalność Laboratorium i podkreśla

pretensjonalność, pryncypialność, nonsens, absurd, głupotę, kiczowatość, czyli wszystkie cechy, które kojarzą się z czymś marnym, miernym, niedorzecznym, nieobyczajnym.

Poprzez działania EKSPERYMENTALNEGO LABORATORIUM, pokazujemy możliwości, jakie daje postawa artysty wynikająca z twórczego buntu wobec wszystkiego co kształtuje życie człowieka. Taka postawa daje prawo do formułowania poglądów na każdy temat. Zmusza też do wyjątkowej odpowiedzialności. Mamy prawo i obowiązek przyglądać się światu krytycznie i podważać rzeczy, które innym wydają się oczywiste czy objawione.

Mamy też obowiązek działać rozważnie.

Ludzkość od zawsze wykorzystuje krytyczną energię artystów na rzecz przemian światopoglądowych.

Dzięki artystom świat się unowocześnia i wyzwala z przestarzałych wartości, następuje rozwój cywilizacji. Spojrzenie artysty jest zdecydowanie bardziej wnikliwe i sięga głębiej niż przeciętnego człowieka. Dzięki takiemu spojrzeniu, „nieważny”, „uśpiony” fragment rzeczywistości nagle staje się ważnym inspiratorem i powodem przemian.

Twórcy od zawsze byli cenieni za taką postawę; wymuszali zmianę spojrzenia na otaczającą rzeczywistość, co powodowało rozwój świata. Od zawsze też ceniono ich za bezkompromisowość.

Podstawowy skład E.L.N-B.:

Henryk Gostyński
Stanisław Wójcik
Maciej Januszewski
Anna Wieluńska
Mateusz Machalski
Kenaya Huanca-Villan
Stanisław Gajewski

Sny kamienia

Zofia Jabłonowska-Ratajska

„Ja cała zbudowana jestem ze wspomnień, nie powstałoby nic, gdybym moich doznań nie zatrzymywała. Teraz one zamieniły się w moją twórczość. Więc ulotność chwili – to nie są żadne »tematy«, ale moje uczucia, prawdziwe i jedne. Nie chcę, żeby zginęły”^{*}.

Bardzo rzadko możemy dziś na wystawach zetknąć się z rzeźbą w materiale szlachetnym, ukrywającą tajemnicę, która umyka słowom. Zobaczyć prace, które nie wstydzą się wzniosłości, piękna, bo dotykają jego istnienia z czułością i świadomością zranienia i utraty, a jednocześnie zdecydowanie, pewną ręką wybitnej artystki.

Barbara Falender opowiada o tym, że budują ją emocje, wspomnienia, pragnienia i lęki. Jej rzeźby unoszą ludzkie doświadczenia w ich intensywności, w tym, co najgłębiej dotyka każdego: narodziny, miłość, śmierć. Ludzkie ciało w różnych etapach życia, piękne, kruche, pożądające i pożądane, poddane zniszczeniu, bywa raz odsłaniane za pośrednictwem gładkiego marmuru,



wypolerowanego brązu, innym razem chronione wewnątrz kamiennych sarkofagów. Szkoda, że wciąż aktualne okazuje się stwierdzenie sprzed wielu lat, że zbyt rzadko możemy oglądać jej twórczość. Szansę taką dwa pokazy – w galerii Salon Akademii podczas Festiwalu Warszawa Singera, a od grudnia 2016 do końca stycznia 2017 wystawa w warsztatach kamieniarskich braci Wiśniewskich w Milanówku. To dobra okazja, by przypomnieć choć niektóre z rzeźb i motywów twórczości tej wyjątkowej artystki. Na początek zatem erotyka, zmysłowość, którą tak otwarcie i śmiało pokazywała w latach 70., męska i kobieca nagość, nienasycenie i pożądanie,

Rok 2001, 2005

^{*} Nie chcę, żeby zginęły, z Barbarą Falender rozmawia Zofia Jabłonowska, „Kresy” 1996, nr 2(26), s. 197.



Izyda, 2007

nagość różnicowana także za pośrednictwem tworzywa, w jakim została wykonana. Tak o słynnych *Poduszkach erotycznych*, śladach ciał pozostawionych w miękkiej pościeli, mówiła sama artystka: „»Poduszki« z epoksydu były cielesne, stały się fetyszami skłaniającymi do brania do rąk, marmury były ciężkie i niedostępne, brązy – lśniące i zimne, porcelany – delikatne jak wydumuszka, nie do dotykania”. Rzeźbiąc owe, odsłaniające jedynie cząstkę tajemnicy, nasycone erotyczną, życiodajną energią ciała, Falender wyraża ich siłę wprost, w sposób otwarty. Kiedy jednak w 2001 roku, pod wpływem ataków na World Trade Center, rzeźbi postać nagiego chłopca w klasycznym kontrapoście, rozpostartą między dwoma filarami (potem powtarzana w różnych wersjach), o które zdaje się opierać i wspierać je jednocześnie, jego młode, nagie ciało zyskuje wymiar alegorii. Zresztą artystka ucieka przed podziałami, nie wyodrębnia „tematów” – miłość, śmierć, narodziny, starość współistnieją i przenikają się w jej rzeźbach – nasycone oryginalnością jednostkowego, autentycznego doświadczenia. Pokazując piękno i zmysłowość ludzkiego ciała odwołuje się do klasycznych kanonów postaci, korzysta z całego arsenału tradycji i mitologii – kuje, gładzi szlachetne materiały: czarne, białe, kremowe, szare i różowe marmury, alabastry, kuszące jak złoto brązy. Tak jak tylko fragmenty nasyconych ciał widzimy bez pomocy lustra my sami, rzeźbione

przez nią nogi, biodra, ręce są jak chwile życia, jak fragmenty całości, którą budujemy stopniowo, wypełniając ją swoimi własnymi doświadczeniami. I której nie doświadczamy samotnie. Ta całość może spełnić się tylko w chwilach szczególnych, granicznych. Taki sens ma *Sarkofag erotyczny*, gdzie postać kobieca spleciona z ciałem mężczyzny wyjątkowo zyskała całe ciało – bo spełnienie, jeśli się zdarza, to dlatego że okupione zostało stojącym

Widok na morze, 2009
i Klepsydra, 2005



Poduszki erotyczne, 1973–2006



na przeciwnym biegunie dramatem, śmiercią (Sarkofag poświęcony jest Romeo i Julii). Taki sens ujawnia *Jednia*, ukazująca zespolonych całunem matkę i dziecko lub przenikająca się jedność kobiety i mężczyzny w rzeźbie *Terra*. Stopniowo Barbara Falender coraz bardziej rozczłonkowuje swoje rzeźby, ukrywa je w faldach, szczelinach, pęknięciach, komplikuje ich fakturę, jak na przykład w *Hommage dla Aliny Szapocznikow*. W cyklu „Kolumn” artystka tnie piłą, rani porcelanowe odlewy Wenus Medycejskiej, o twarzy współczesnej, bliskiej jej kobiecie. Podda je weryfikacji klasyczne piękno, które w popularnej wersji porcelanowych bibelotów straciło już swą rangę. Ono także musi przejść przez cierpienie i zniszczenie.

W żadnej z jej prac nie odnajdujemy rutyny, za każdym razem trzusi się tak samo, doświadczając, raniąc ręce, odkrywając specyfikę kolejnego, konkretnego tworzywa. W zależności od wielkości, koloru i właściwości kamienia, który ma unieść jej rzeźbę, odkrywa i zakrywa tę ludzką fizyczność, wtapia w naturę lub uzupełnia innym tworzywem. A tam, gdzie ciało pozostaje bezbronne, przemawia geometria – jak w *Fatum* w formie piramidy. Przenikanie i współistnienie pozytywu i negatywu, czerni i bieli, ciała i geometrii, tego, co żeńskie i męskie, antycznej tradycji rzeźby ze współczesnym myśleniem, zwartej

formy z jej rozczłonkowaniem – zdaje się wyznaczać etapy jej twórczej drogi.

Kamienie, których „wszystka cisza jasnym ogniem płonie” (*W ciszy*, Thomas Merton) okazują się przy każdej kolejnej rzeźbie jedynym, niezbędnym surowcem do tego, co już duchowo istnieje i musi się materialnie spełnić. Artystka znajduje więc za każdym razem, wybiera swój kamień, a czasami to one ją znajdują, zdają się narzucać formę. Tak jak różowy marmur, w którym zakłęła urodę, wpatrzonego w swe ciało *Narcyza*. Odlamki tego marmuru ukryła potem wewnątrz sarkofagu poświęconego własnej matce. W nowszych dziełach więcej jest nie tylko zakrywania ciała, ale i oddalenia i odchodzenia. Łoże Penelopy, czyli pleciona – utkana z metalowych nitek kula, kryła w sobie początkowo figurki z plasteliny. Stopiły się w ogniu, wrzucone przez artystkę do ogniska. Puste, przecięte w połowie „łoże” artystka umieszcza blisko *Widoku na morze*, czyli zastylej w cemencie i pomalowanej na jasny kobalt fali. Owemu morzu w ostatnich wystawach towarzyszy autoportret artystki, wpatrzony w niedostępny, daleki horyzont.

Jednym z motywów, do których się odwołuje się, przyjmujące różne formy, sarkofagi. Pierwszym z nich były, wspomniane już, splecione w miłosnym uścisku postaci

Pośrodku Szkic do *Sarkofagu dla Rodziców*, 2010

Na pierwszym planie rzeźby z cyklu „Wenus Medycejska”, 1995–2000

Romea i Julii. Tu jeszcze pozwalała na oglądanie, dotykanie ciała. Ale w *Sarkofagu* z ledwo obrobionych kostek czarnego marmuru z 1993 roku, pracy poświęconej matce artystki, po raz pierwszy zabrania widzowi kontaktu ze złożonymi w nim fragmentami ciała, wykutymi w różowym marmurze. „O, nigdy nie myślałem o kamieniu w słowach śmierci. Zawsze odczuwałem w nim serce, jego życia pulsowanie” (*Pieśni wędrowca*, Aleksander Wat). Z kolei jedną z najnowszych jej prac stanowi *Sarkofag dla rodziców*, stojący w oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie – Ośrodku Kultury Europejskiej Europeum. Sarkofag – owo śmiertelne łoże, na którym spoczywają połączone całunem postaci zmarłych, umieszczony został na kołysanym wiatrem hamaku. Znowu śmierć jawi się tu jako sen, ciężar marmuru połączony z lekkością nietrwałego kojarzonego z odpoczynkiem hamaku nawiązuje do idei renesansowych nagrobków z leżącymi, pogrążonymi w śnie postaciami i neoplatonickiej teorii snu, rozumianej jako „śmierci młodszy brat”.

Ganimedes I, 1986



Fot. A. Aleksiewicz, dzięki uprzejmości galerii Salon Akademii

Ciężar i lekkość, temperatura emocji i dystans – takie też pozostają jej rzeźby, bliskie i zachęcające do kontaktu, a jednocześnie oddalone wzniosłością marmuru. Kamienie wypełnione – jak pisał Herbert (wiersz *Kamyk*) – „dokładnie kamiennym sensem”. Oraz prawdziwymi uczuciami.

Zofia Jabłonowska-Ratajska – historyk i krytyk sztuki, kuratorka, autorka filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w „arteonie”, „EXICIE”, „Obiegu”.

Ikoniczność wspomnień w fotografii Krzysztofa Jabłonowskiego

Piotr Janowczyk

Fotografia Krzysztofa Jabłonowskiego ma coś z ikony. Nie w sensie formalnym. Bo to przecież inna plastyka, inny temat i nie ma tu mowy o jakiegokolwiek religijności. A jednak ta sama myśl – że przez obraz można dotknąć niewidzialnego, tego co niematerialne. W tej grupie twórców traktujących artystyczny artefakt jako drogę do abstrakcyjnej idei są idealisci i romantycy spod znaku Christiana Boltanskiego, poszukujący mistyki ukrytej w symbolu. Krzysztof Jabłonowski z pewnością jest jednym z nich. Potwierdził to ekspozycją w galerii A19 *Pamięć fotografii*.

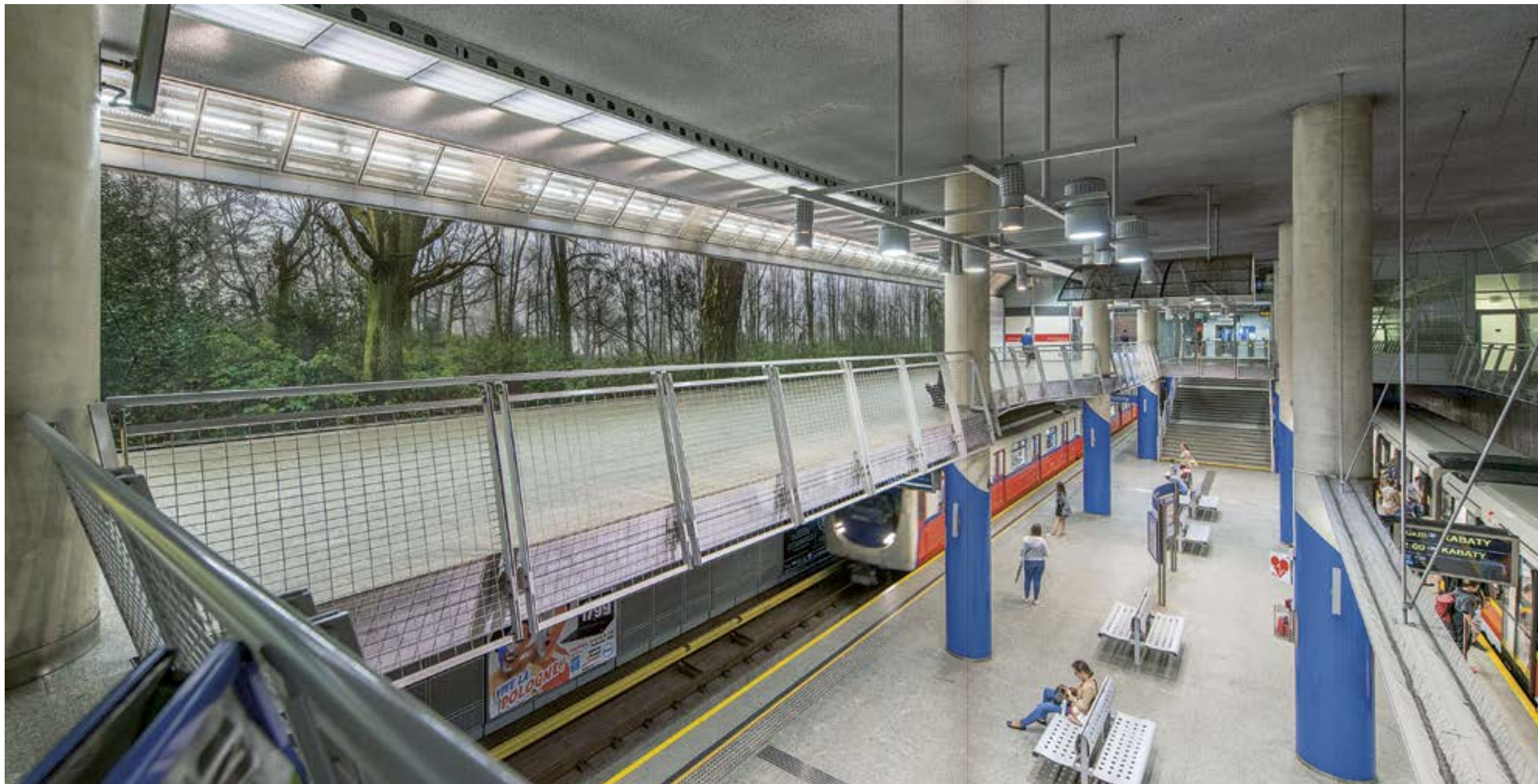
Symbolem-kluczem stało się archiwalne zdjęcie – jedyny zachowany wizerunek antenata autora – zmarłego w Auschwitz-Birkenau przedwojennego oficera. „To zdjęcie było jedynym świadectwem jego istnienia. Pamiętam, jak wnikliwie wpatrywałem się w każdy szczegół uchwycony przez fotografa i za każdym razem odkrywałem coś nowego” – tłumaczył autor. Dokumentalne zdjęcie z rodzinnego albumu stało się rodzinnym artefaktem – ikoną, która poprowadziła go w sferę monumentalnej metafory zrealizowanej w przestrzeni galerii. Jabłonowski wypełnił długą na ponad trzydzieści metrów ścianę kolażem, zbudowanym z przenikających się fotografii rodzinnych, wymieszanych i nakładających się na tagowaną typografię.



Swoją uwagę dla archiwaliów ujawnił już we wcześniejszych realizacjach. Tu potwierdził ją słowami: „Uwielbiam stare zdjęcia, ich historię, zapach, a przede wszystkim cenię sobie fizyczność tych magicznych przedmiotów...”. Zainteresowanie materialnymi świadectwami upływu czasu w postaci fotograficznych archiwaliów zbliża koncepcje Jabłonowskiego do Jerzego Lewczyńskiego czy realizacji Wojciecha Prażmowskiego. Wagi dodaje mu skala realizacji i specyfika Galerii A19 usytuowanej w przejściu podziemnym na stacji metra Marymont w Warszawie. Dzięki niej fotograficzne miniaturki rozrosły się do powierzchni ponad stu dwudziestu metrów kwadratowych, zaś przestrzeń publiczna nadała rezonansu intymnej podróży autora w świat rodzinnych wspomnień.

Krzysztof Jabłonowski
Pamięć fotografii
Galeria A19,
stacja metra Marymont,
Warszawa
25.02 – 8.06.2016

Fot. archiwum



EOS SP567058

Agnieszka Maria Wasieczko

Projekt *EOS SP567058*, zrealizowany w przestrzeni warszawskiej stacji metra Marymont, to efekt współpracy Izabelli Bryzek i Davida Tolleya. Wykorzystując wielkoformatową fotografię, zadali oni pytanie o relacje pomiędzy człowiekiem i naturą.

Na wspólną wystawę Izabelli Bryzek, absolwentki warszawskiej ASP oraz Davida Tolleya, wykładowcy Ruskin School of Art na Uniwersytecie Oksfordzkim, złożyła się tylko jedna, wielkoformatowa fotografia, która zajęła mocno wydłużoną, prostokątną ścianę Galerii

A19 na antresoli stołecznej stacji metra Marymont. Na zdjęciu znalazł się uwieczniony zamglony las, a w nim – pomniejszona, półprzezroczysta postać kobiety. Odwrócona do widza, patrzy przed siebie, przypominając bohaterów obrazów niemieckiego romantyka Caspara Davida Friedricha. Przydymiony ton przybrał również „ognisty” wzór ubrania postaci. Dzięki temu jej sylwetka została bardziej ukryta w wyludnionym, nienaruszonym jeszcze przez człowieka pejzażu.

Projekt ten opracowano z myślą o określonej przestrzeni. Artyści, którzy zmierzili się z niestandardowym, „pasowym” formatem ściany, starali się wykorzystać potencjał jej otoczenia. Nieprzypadkowe okazały się również kolorystyka oraz nieco zagadkowy tytuł realizacji.

Dopisując EOS do numeru SP567058, będącego lokalnym oznaczeniem fotografowanego lasu, twórcy nie tylko przywołali imię greckiej bogini poranka, ale również swe doświadczenie pracy przed świtem. Szary kolorystyka zdjęcia „podpowiedziała” również betonowa architektura metra. Największe, widoczne pnie drzew kojarzą się z masywnymi filarami znajdującymi się na stacji. Artystów zainteresował nie tylko charakterystyczny, mroczny klimat malarstwa Friedricha, ale również jego stosunek do natury i przekonanie o małości człowieka we wszechświecie.

Odniesieniem do twórczości Friedricha jest też dialog z tradycją przedstawiania człowieka i natury. W jaki sposób, używając innych środków niż dawni mistrzowie, można wydobyć skalę takich miejsc jak ściana na stacji metra, by oddać podobny nastrój? Bryzek i Tolley wykorzystali w przestrzeni publicznej wielkoformatową fotografię inaczej niż twórcy reklam – podjęli temat relacji człowieka z naturą w kontekście stacji metra z uwagi na potrzebę coraz bardziej świadomego wykorzystywania zieleni w architekturze i planowaniu miast. Postanowili „wprowadzać odrobinę natury do nienaturalnego środowiska betonowego podziemia stacji metra”, uwieczniając liście i konary drzew, a prezentację ich fotografii potraktowali jako próbę „podzielenia” się swoją „ucieczką” na łono przyrody z widzami, którzy na stacji metra Marymont przejdą obok ich zdjęcia.

Izabella Bryzek i David Tolley

EOS SP567058

Galeria A19, stacja metra Marymont, Warszawa

10.06 – 30.09.2016

Fot. archiwum artystów

Agnieszka Maria Wasieczko – ur. 1974, historyk i krytyk sztuki, niezależna dziennikarka. Absolwentka Wydziału Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się głównie sztuką współczesną, architekturą i designem. Publikowała teksty w czasopismach, magazynach, katalogach wystaw oraz internecie. Współpracowała m.in. z kwartalnikami „Exit” i „Artluk”, „CoCAin – Review of Contemporary Art Centres and Museum”, portalem obieg.pl oraz miesięcznikiem „Architektura – Murato”. W Instytucie Sztuki PAN pisze pracę doktorską poświęconą wizjom miast w filmach niemych z lat 20. XX wieku.

Wystawy zrealizowane w ramach cyklu „FOTO METRO”, organizatorzy: Galeria A19, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Filip Burno, *Spektakl i modernizacja. Miasta włoskie w okresie faszyzmu 1922–1945*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016, s. 742.

Władysław Misiak

To jest książka niezwykła, tak jak osobliwy jest problem architektury miast włoskich okresu faszyzmu. Jedną z zasadniczych trudności, które trzeba pokonać, podejmując tę problematykę, jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak, w jakim ujęciu pisać o okresie rządów faszystowskich zgodnie piętnowanych w literaturze przedmiotu. Jak można sądzić, autor wykorzystał najbardziej stosowne ujęcie oceny architektury okresu faszyzmu w analizowanym kraju, skupiając uwagę na waloryzowaniu ocenianych obiektów (architektura) i realizacji przestrzennych (urbanistyka) ściśle od strony profesjonalnej. Oczywiście ważny jest kontekst ideowy, kulturowy i społeczny, w jakim powstały oceniane wytwory tego kresu, jednak głównym kryterium jest dążenie do obiektywnej oceny zgodnej z kanonami waloryzowania architektury towarzyszących jej realizacjom z dziedziny sztuk plastycznych i urbanistyki.

Faszyzm włoski był specyficzny, inny niż na przykład faszyzm niemiecki, co miało następstwa również w dziedzinie architektury i związanych z nią sztuk plastycznych. Trudno jednak znaleźć przyczyny zafascynowania dyktatorską, a zarazem zniewalającą doktryną wybitnych architektów i wizjonerów rozwoju miast, co nie było wyjątkowe, bowiem wystarczy powołać się na tak wybitnych twórców z innych dziedzin kultury i nauki, jak Eugène Ionesco, Emil Cioran, Mircea Eliade. 90 procent wybitnych architektów i urbanistów było członkami Narodowej Partii Faszystowskiej, w większości ze względów oportunistycznych, w celu otrzymywania prestiżowych i intratnych zamówień rządowych.

Łatwiejsze jest wyjaśnienie atrakcyjności faszyzmu dla przeciętnych obywateli państwa włoskiego. Doktryna ideologiczno-ustrojowa dostarczała prostym ludziom całościową wizję świata, uporządkowanego, ze wskazaniem właściwego miejsca dla każdego. Jak przekonują analizy źródłowe przejawów ideologii faszystowskiej przeprowadzone w książce, architektura i urbanistyka stały się skutecznym medium torującym drogę do pozyskania możliwie szerokiej legitymizacji poczynań władz na czele z *Duce* Benito Mussolinim.

Architektura i urbanistyka (nowe miasta ery faszystowskiej) nawiązywały do mitów przeszłości poprzez manipulowanie pamięcią (rzymiańskość) i tworzenie nowych mitów wyjątkowości *nowych Włochów* epoki faszystowskiej jako nosicieli najlepszych cech kultury śródziemnomorskiej. Z jednej strony w realizacjach architektonicznych faktycznie nawiązywano do wymogów klimatu śródziemnomorskiego (płaskie dachy, arkady, krużganki, podcienie, pergole, tarasy), zaś z drugiej strony architekci zmuszeni byli honorować wymogi ideologii, projektowali obszerne place na wiece i demonstracje, balkony na gmachach rządowych dla przemawiającego Mussoliniego.

Trzeba przyznać, że przywódcy faszyzmu włoskiego na czele z *Duce* w sposób mistrzowski i wyrachowany wykorzystywali miasta jako narzędzia propagandy idei faszystowskich – budując monumentalne obiekty publiczne oraz umiejętnie socjotechnicznie opracowując spektakle na placach miejskich, pochody, a także obchody rocznic ruchu faszystowskiego. Konsekwentnie stosowano idee faszystowskie w kształtowaniu nowych miast,

przede wszystkim nowej dzielnicy Rzymu E.42, gdzie miała być zorganizowana Wystawa Światowa w 1942 roku, oraz zespołu pięciu miast na terenie Agro Pontino.

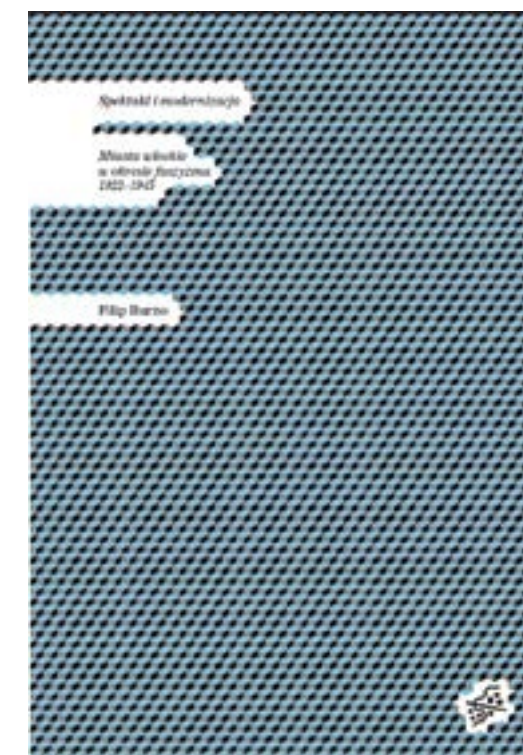
Władze faszystowskie pod przewodnictwem Mussoliniego były zainteresowane stworzeniem i lansowaniem narodowego stylu architektury faszystowskiej. Jednak jednoznacznie narodowy faszystowski styl architektury w praktyce się nie ukształtował. Rywalizowali ze sobą zwolennicy różnych odmian modernizmu, a w szczególności – akademickiego historyzmu ze stylami odwołującymi się do tak zwanego Drugiego Futuryzmu. Jeden z czołowych ideologów faszyzmu włoskiego Giovanni Gentile użył trafnego określenia *modernistyczny nacjonalizm* w odniesieniu do rywalizujących stylów architektury okresu włoskiego faszyzmu.

W recenzowanej książce nie pominięto ważnego problemu często dyskutowanego w literaturze przedmiotu – stosunku Mussoliniego do architektury i architektów. Nowy bezwzględny dyktator w wielu kwestiach ideologicznych, ustrojowych i militarnych, w dziedzinie architektury i urbanistyki wykazywał skłonność do zawierania kompromisów z architektonicznymi projektantami i zespołami przedstawiającymi mu swoje projekty do zatwierdzenia. Mussolini miał swoją wizję faszystowskiego modelowania kształtu miast poprzez architekturę i urbanistykę. Stąd też, jeżeli przedstawiane mu projekty odbiegały od jego wyobrażonego modelu, zdarzały się odrzucenia, na przykład zaawansowanego projektu rozwiązań architektonicznych (cztery szklane wieżowce) i urbanistycznych (trasy szybkiego ruchu) dla nowego miasta E.42.

Interesującym problemem poruszonym w książce Filipa Burno jest kwestia, w jakiej mierze architektura i urbanistyka okresu faszystowskiego była w pełni oryginalna i nie ulegała wpływom obcego modernizmu. Faktycznie przyznać należy, że dostrzeżono wpływy zewnętrznych prądów i koncepcji, lecz nie miały one zasadniczego znaczenia. Odnotować należy niewielkie nawiązania do idei miast idealnych, koncepcji *miast ogrodów* angielskiego projektanta miast Ebeneza Howarda (dwie dzielnice ogrodowe w Rzymie). W 1934 odwiedził faszystowski Rzym Le Corbusier. Nie był w pełni zachwycony zobaczoną architekturą i nowymi rozwiązaniami urbanistycznymi.

Istotnym wątkiem prowadzonych analiz w recenzowanej książce jest eksponowanie towarzyszących realizowanym projektom architektury dzieł z zakresu sztuk plastycznych, rzeźb, płaskorzeźb, malowideł ściennych, sgraffitów, mozaik. Dodać należy, że do tych realizacji zaangażowano wybitnych twórców.

W budownictwie mieszkaniowym najwyższej klasy obiekty realizowano dla zamożnych członków społeczeństwa i wyższych warstw klasy średniej. Na znacznie



mniej skalę i w skromniejszym stylu architektonicznym budowano osiedla dla mniej zarabiających. Jak stwierdza autor książki, władzom faszystowskim nie udało się rozwiązać problemu mieszkaniowego najuboższych mieszkańców miast.

Niezwykle ważnym uzupełnieniem merytorycznym tekstu książki są liczne ilustracje, schematy, plany i mapy miast oraz regionów.

Autor objął badaniami zamknięty pod względem historycznym okres – lata 1922–1945, czasy bezwzględnej dyktatury ustroju faszystowskiego we Włoszech. Filip Burno nie zamyka jednak ostatecznie swojego obszernego opracowania, otwiera perspektywę dalszego postępowania badawczego poświęconego frapującemu problemowi dalszego powojennego losu dokonań z dziedziny architektury, towarzyszącym jej wytworom sztuki i urbanistyki okresu faszystowskiego.

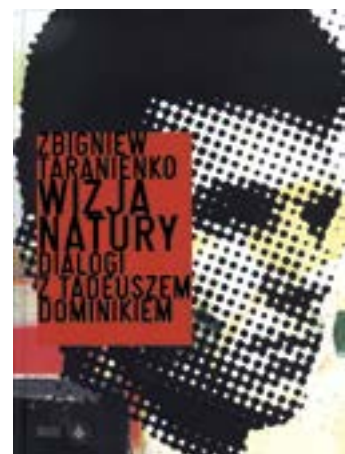
Władysław Misiak – socjolog, prof. dr hab. Jego zainteresowania naukowe obejmują socjologię miasta, kulturę i globalizację. Pracuje na Uniwersytecie Warszawskim.



Between Science and Art. Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, red. Marzenna Ciechańska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, s. 352, ilustr., 28 cm, proj. graficzny Paweł Osiał

Between Science and Art („Między nauką a sztuką”) to zbiór dziesiętnastu tekstów napisanych przez pracowników naukowo-dydaktycznych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Teksty prezentują wyniki badań naukowych w dziedzinach nauki, sztuki i teorii konserwacji, przeprowadzonych w ramach różnego typu projektów badawczych. Tom zawiera jedynie wybór tekstów dotyczących projektów ukończonych w ostatnich latach. Artykuły przedstawiają konserwację dziedzictwa kulturowego jako obszar działalności człowieka, łączący nie tylko różne dyscypliny, lecz także dwa aspekty kultury: sztukę – rozumianą jako działanie twórcze spełniające się w fizycznym dziele i naukę, której celem jest zrozumienie. Innym czynnikiem wpływającym na kształt tej książki jest chęć przedstawienia dokonań naukowych Wydziału w szerokim spektrum zainteresowań badawczych kadry akademickiej.

Autorzy tekstów: Krzysztof Chmielewski, Marzenna Ciechańska, Joanna Czernichowska, Katarzyna Górecka, Monika Jadzińska, Paweł Marek Jakubowski, Elżbieta Jeżewska, Aleksandra Krupska, Weronika Liszewska, Grażyna Macander-Majkowska, Jacek Martusewicz, Maja Mroczkowska-Szerszeń, Anna Nowicka, Anna Dorota Potocka, Wiesław Procyk, Tytus Sawicki, Władysław Sobucki, Monika Stachurska, Danuta Stępień, Iwona Szmelter, Izabela Zajac, Anna Zatorska.



Zbigniew Taranienko, *Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydawnictwo BOSZ, Warszawa–Olszanica 2016, s. 272, ilustr., 28 cm, proj. graficzny Lech Majewski

Dialogi odsłaniają niepisaną teorię malarstwa Tadeusza Dominika (1928–2014), malarza i pedagoga ASP w Warszawie. Forma dialogów z artystami, którą Zbigniew Taranienko uprawia od wielu lat – służy zgłębianiu tajemnic ich twórczości i szerszej refleksji nad formą i materią sztuki. W dialogach z Tadeuszem Dominikiem rozmówcy dociekali sedna specyficznego malarstwa natury uprawianego przez artystę, którym nawiązywał on do osiągnięć malarstwa abstrakcyjnego, wykorzystując także swą niezwykłą umiejętność harmonizowania barwy. Tytułowy wątek dialogów dotyczy przestrzennej wizji natury, która jest następnie opracowywana jako obraz. W wizji, w odróżnieniu od szkicu zawierającego transpozycję zauważonej formy, obecny jest także kolor. Malowanie Tadeusza Dominika opierało się głównie na kolorze, było oddaniem wizji jakiegoś zespołu barw; czasem kontur i rysunek są w obrazie prawie nieobecne. Są w nim jednak formy natury, przypominające organiczne kształty. Niemniej istnieją także prawa obrazu. Kompozycja ma się zgadzać w samym obrazie, a nie z wizją. Od początku nie ma więc zgodności z naturą – tak jak w abstrakcji i w malarstwie, które odchodzi od fotograficznego realizmu.



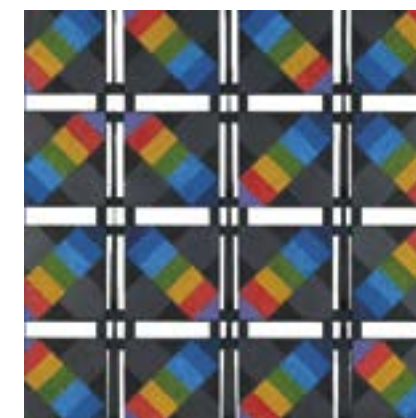
***Sztuka w procesie / proces w sztuce. Ku nowej filozofii ochrony dziedzictwa kultury*, projekt badawczy i redakcja naukowa Iwona Szmelter, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, s. 172, ilustr., 31 cm, proj. graficzny Maciej Januszewski**

Celem tej publikacji jest przekazanie nowej filozofii ochrony dziedzictwa i kształtowanie świadomości znaczenia procesów sztuki w zjawiskach kultury. Jest ona ukierunkowana na zagadnienia ochrony sztuki w procesie, stale towarzyszącej człowiekowi, rozpatrywane teoretycznie i ukazane na przykładach. W opracowaniu opisujemy i określamy definicje „sztuki w procesie” jako łamiącej bariery dyscyplin sztuk wizualnych, często z elementami performatywnymi, w aspekcie czasowym przekraczającej materialną żywotność przedmiotu sztuki. Dziedzictwo sztuki w procesie ma zatem charakter kompleksowy, zarówno materialny, jak i niematerialny.

[...] Wspólny mianownik wypowiedzi różnych autorów, których teksty znalazły się w tym tomie, mówi o potrzebie reorientacji w tradycyjnej filozofii sztuki, a także konieczności ochrony samej sztuki w celu sprostanania tym wyzwaniom.

W części pierwszej tomu omówiliśmy zagadnienie sztuki w procesie i możliwości jej zachowania dzięki opiece konserwatorsko-kuratorskiej. W drugiej części oddajemy głos współczesnym artystom związanym ze sztuką w procesie i syntezą sztuk, a w trzeciej części, kończącej publikację, znalazły się opracowania dotyczące przykładów konserwacji – restauracji dzieł tego typu. (z *Wprowadzenia* Iwony Szmelter)

Autorzy rozdziałów monografii: Iwona Szmelter, Dorota Folga-Januszewska, Hanna B. Hölling, Natalia Andrzejewska, Monika Jadzińska, Monika Korona, Anna Kaleta-Kunert, Jerzy Michał Murawski, Joanna Krakowian, Anna Tomkowska, Joanna Kiliszek, Anna Kowalik, Katarzyna Mikstal.



Jacek Dyrzyński. *Malarstwo*, red. Artur Winiarski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 182, ilustr., 30 cm, proj. graficzny Błażej Ostoja Lniski; wybór i układ ilustracji Jacek Dyrzyński

Jacek Dyrzyński – artysta malarz, studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie w latach 1966–1972. Dyplom z wyróżnieniem zrealizował w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja, aneks z grafiki w pracowni prof. Haliny Chrostowskiej, ale swoją karierę akademicką związał z prof. Romanem Owidzkim i jego Pracownią Kompozycji Brył i Płaszczyzn. Jacek Dyrzyński to znakomity malarz związany z nieortodoksyjnym nurtem geometrycznym polskiego malarstwa współczesnego. Reprezentant zaskakująco interesującego pokolenia malarzy debiutujących w latach 70. XX wieku, które wniosło znaczący, często jeszcze nierozpoznany wkład twórczy do historii malarstwa polskiego. Wieloletni pedagog i dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie, prorektor uczelni w latach 1999–2005. Profesor zwyczajny. Jacek Dyrzyński zaproponował własną malarską interpretację procesu transformacji światła, barwy, przestrzeni i materii: faktury i reliefu – w obraz malarski. Stworzył indywidualną syntezę elementarnych części malarstwa pozbawionych jakichkolwiek relacji semantycznych. Postawił na tworzenie układów elementów wyłącznie plastycznych, których odbiór odbywa się na fali rezonansu sensualnego z wyłączeniem odniesień treściowych. Na skutek tej radykalnej decyzji artystycznej powstało malarstwo, w którym Jacek Dyrzyński odsłania niezwykle bogactwo zależności plastycznych, jakie zachodzą między barwami, światłem, formami i przestrzenią. [Artur Winiarski z noty na okładce]

Kalendarium

Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP)

LIPIEC

4–18 lipca

W Galerii o22 Domu Artysty Plastyka zaprezentowano wystawę *Debiuty w sekcji tkaniny – Anna Hlebowicz i Karolina Lizurej*. Obie artystki są absolwentkami Wydziału Malarstwa. Wernisaż odbył się 5 lipca.

12–31 lipca

W Galerii Promocyjnej w ramach corocznej wystawy *Salon Letni* swoje prace pokazali: Katarzyna Dyjewska, Robert Jaworski, Arkadiusz Karapuda, Leszek Margasiński, Piotr Młodożeniec, Marta Nadolle, Dominika Owczarek, Magdalena Pela, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, Agnieszka Zabrodzka.

15 lipca – 28 sierpnia

W Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie miała miejsce wystawa prac Janusza Knorowskiego *Made in Poland*. Artysta jest profesorem nadzwyczajnym na Wydziale Malarstwa.

16–17 lipca

W ramach drugiej edycji festiwalu *Otwarta Ząbkowska* Galeria Uległa zorganizowała w Barze Ząbkowskim wystawę malarstwa *Plóciennik Art* Pawła „Szawła” Plóciennika, studenta III roku Wydziału Malarstwa.

22 lipca – 31 sierpnia

W galerii Zbrojownia Sztuki oraz Auli ASP w Gdańsku zaprezentowano *VIII Ogólnopolską Wystawę Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych*. Z ASP w Warszawie prace zaprezentowali: Michał Orzechowski z Wydziału Rzeźby, *bez tytułu*, promotor prof. Piotr Gawron; Barbara Rej (laureatka

Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w wysokości 15 000 zł) z Wydziału Malarstwa, *Z młodej piersi się wyrwało*, promotor prof. Jarosław Modzelewski; Zuzanna Sękowska z Wydziału Grafiki, *Twarze wojny I, II*, promotor prof. Błażej Ostojka Lniski; Wiktoria Wojciechowska (laureatka Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska w wysokości 8000 zł) z Wydziału Sztuka Mediów, *Sparks*, promotor dr hab. Prot Jarnuszkiewicz, prof. ASP. W jury ASP w Warszawie reprezentował prof. Wojciech Zubala, prorektor ds. studenckich.

SIERPIEŃ

1–25 sierpnia

W Galerii Domu Artysty Plastyka pokazano ekspozycję prac Wiesława Kruczkowskiego *Oto człowiek. Mała retrospektywa*. Artysta był pedagogiem na Wydziale Malarstwa.

5–28 sierpnia

W Konduktorowni w Częstochowie odbyła się wystawa Janusza Knorowskiego *Made in Poland*.

www.czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/1,35270,20502441,made-in-poland-janusza-knorowskiego-czyli-wystawa-na-dwie.html

5 sierpnia – 4 września

W Galerii Bardzo Biała zaprezentowano eksperyment wystawienniczy *Jagna Żdzirska*

nie umie malować z udziałem słuchaczy studiów doktoranckich ASP: Izabeli Chamczyk, Pawła Lyjaka, Magdy Magdziarz, Pauliny Penc, Iwony Teodorczuk-Możdżyńskiej. Kurator: Agnieszka Zgirska.

5 sierpnia – 30 października

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu w ramach projektu *Kadry pod napięciem* pokazano ekspozycję *Wędrownka* Aleksandry Szczodry, doktorantki na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego.

19 sierpnia – 2 września

W Galerii Sztuki Wystawa odbyła się wystawa prac Mikołaja Chylaka *Trzeci obraz*. Artysta jest doktorantem na Wydziale Malarstwa.

26 sierpnia

W Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lutosławicach została otwarta ekspozycja plakatów wykonanych do drugiej edycji Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Skrzypcowego im. Zbigniewa Seiferta przez studentów Wydziału Sztuki Mediów ASP. Na wystawie zaprezentowano ponad 50 projektów. Jury, w składzie: Rafał Olbiński – przewodniczący, Paweł Brodowski – „Jazz Forum”, Aneta Norek-Skrycka – prezes Fundacji im. Zbigniewa Seiferta oraz dr Katarzyna Stanny – prowadząca Pracownię Projektowania Intermedialnego na Wydziale Sztuki Mediów, wybrało zwycięski projekt, którego autorką jest Magdalena Wieczorek. Uczestnicy wystawy: Anna Bartosiewicz, Katarzyna Boniecka, Gloria Faron, Kalina Gołędzinowska, Mateusz Kajma, Stanisław Klucznik, Mateusz Kluczny, Milena Kossakowska, Gabriela Kozłowska, Anna Kraszewska, Anna Łukasiewicz, Martyna Mazur, Marta Nowak, Kacper Pieniek, Karolina Polkowska, Karolina Ptasznik, Nikodem Rosiński, Marcin Sobianowski, Gabriela Sołowiej, Paulina Szczepanek, Magdalena Szczęśniak, Jakub Tschierse, Magdalena Wieczorek, Dorota Wigierska, Alicja Wolanin. Wszystkie projekty można obejrzeć na stronie: <http://zbigniewseifert.org/proj/2016/konkurs-na-plakat-seifert-competition-2016.html>.

27 sierpnia – 4 września

W galerii Salon Akademii w ramach *XIII Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera* pokazano wystawę rzeźb Barbary Falender. Po wernisażu odbył się recital Izabelli Rzeszowskiej, której akompaniował Michał Salomon. Kurator: Lech Majewski.

27 sierpnia – 10 września

W Centrum Promocji Kultury na Pradze Południe zaprezentowano wystawę prac Łukasza Majcherowicza *In statu nascendi*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa.

się studentki i absolwentki Wydziału Scenografii ASP w kategoriach: dyplom magisterski – scenografia teatralna *ex aequo* Marta Kozera i Agata Rogulska; dyplom magisterski – scenografia filmowa Magdalena Wójcik; dyplom za realizację teatralną Martyna Kander. Wyróżnienia otrzymały Agata Orłowska i Aleksandra Gąsior. Nagrodę specjalną ZASP przyznano Martynie Kander.

10 września

W Ośrodku Dziejów Ziemi Mielnickiej – Muzeum w Mielniku odbyła się wystawa *Stanisław Baj – Malarstwo*. Artysta jest profesorem sztuk pięknych i pedagogiem w ASP.

10–30 września

W Galerii Browarna w Łowiczu na wystawie *Kolekcja/Korekcja* ze zbiorów Elżbiety i Andrzeja Biernackich zaprezentowano prace m.in. byłych i obecnych pedagogów ASP: Stanisława Bąja, Piotra Bogusławskiego, Konrada Krzyżanowskiego, Ludwika Maciąga, Pawła Nowaka, Włodzimierza Pawłaka, Jacka Sempolińskiego, Jacka Sienickiego, Mariusza Woszczyńskiego, Marka Wyrzykowskiego i Gustawa Zemly.

13 września – 12 października

W Nałęczowie w ramach projektu *Miesiąc Mistrzów* miały miejsce dwie wystawy Stanisława Bąja – *Rzeka* w Galerii im. M. E. Andriollego oraz ekspozycja rysunku i malarstwa *Matka* w Małej Galerii Liceum Plastycznego im. J. Chelmońskiego.

16 września – 31 stycznia 2017

W Muzeum Okręgowym w Sandomierzu pokazano wystawę rzeźb i rysunków Adama Myjaka *Powroty*. Podczas wernisażu wystawy burmistrz Marek Bronikowski i przewodniczący Rady Miasta Robert Pytka nadali artystę tytuł Honorowego Obywatela Miasta Sandomierza. Uroczystość uświetnił recital Ewy Błaszczuk. Kurator: Bożena Ewa Wódz.

17 września – 16 października

W galerii Atlas Sztuki w Łodzi zaprezentowano wystawę malarstwa *Z kolekcji Stefana Gierowskiego*. Artysta w latach 1961–1996 był pedagogiem na Wydziale Malarstwa.

WRZESIEŃ

4 września

W galerii Salon Akademii w ramach *XIII Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera* dr Amalia Reisenhel wygłosiła wykład *Orientalizm w żydowskiej architekturze sepulkralnej*.

7–8 września

W kampusie SGGW Justyna Szymańska, studentka Wydziału Malarstwa, zaprezentowała autorską rekonstrukcję *Projekt Muzeum*.

W Galerii XX1 w ramach Festiwalu Sztuki Wizualnych „Relacje” miało miejsce wspólne działanie artystyczne *Eliza Proszczuk – Pożyc sobie*, polegające na wyszywaniu życzeń dla siebie. Artystka jest asystentem na Wydziale Sztuki Mediów.

9–25 września

W Muzeum Śląskim w Katowicach w ramach 4. edycji Festiwalu Nowej Scenografii na wystawie Wymiary scenografii pokazano wybrane prace dyplomantów i absolwentów uczelni przygotowujących studentów do zawodu scenografa oraz debiutanckie scenografie zrealizowane w ciągu ostatnich pięciu lat. Pośród laureatów *Konkursu o nagrodę scenograficzną im. Jerzego Moskala* znalazły

19 września – 14 października

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *KSIĄŻKA ŻYWA*. Wernisaż odbył się 16 września. W wystawie udział wzięli: Jacek Ambrożewski, Emilia Bartkowska, Marta Basak, Katarzyna Betlińska, Patricia Bliuj-Stodulska, Magdalena Boffito, Michał Chojecki, Agnieszka Cieślińska, Oksana Draczkowska, Agata Dudek, Zofia Estrada-Osmycka, Anna Filiupczak, Mariusz Filipowicz, Zosia Frankowska, Stanisław Gajewski, Henryk Gostyński, Magda Grabowska, Piotr Grabowski, Monika Hanulak, Krzysztof Jablonowski, Maciej Januszewski, Zygmunt Januszewski, Grzegorz Jarzynowski, Rita Kaczmarska, Paweł Kastusik, Anna Koźbiel, Rafał Kucharczuk, Laura Kudlińska, Aniela Kupiecka, Wójtek Kwiecień-Janikowski, Grażka Lange, Aneta Lewandowska, Mateusz Machalski, Lech Majewski, Sławomir Marzec, Paweł Nowak, Magdalena Nowakowska-Troniewska, Dorota Optulowicz McQuaid, Jacek Ostaszewski, Błażej Ostoję Lniski, Alina Potemska, Andrzej Rudziński, Jan Rusiński, Natalia Sajewicz, Piotr Smolnicki, Justyna Sokółowska, Aleksandra Tubielewicz, Kuba Turczyński, Maria Vesela, Andrzej Węclawski, Ryszard Winiarski, Jakub Wróblewski, Basia Żuchowska. Kurator wystawy: Dorota Folga Januszewska.

24–25 września

W galerii sztuki Pola Magnetyczne odbyła się wystawa Wiktora Gutta, pedagoga na Wydziale Wzornictwa, i Waldemara Raniżewskiego (1947–2005) *Kultura niszcząca*.

24 września – 24 października

W Domu Kultury Kolorowa Anna Wójcik, tegoroczna dyplomantka na Wydziale Malarstwa, pokazała swoje prace na wystawie *Nie jesteśmy tacy sami*.

24 września – 30 listopada

W galerii Monopol miała miejsce wystawa Łukasza Korolkiewicza, pedagoga na Wydziale Wzornictwa, i Krzysztofa Zarębskiego *Ciemne miejsce za zamkniętymi drzwiami*.

25 września – 9 października

W Centrum im. Ludwika Zamenhofa w Białymstoku w ramach projektu *Niech się spełni* Eliza Proszczuk prowadziła warsztaty

z osobami z Ośrodka Leczenia, Terapii i Rehabilitacji Uzależnień w Zaczerlanach – Stowarzyszenia MONAR. Uczestnicy wyszywali swoje życzenia.

27–30 września

Na Wydziale Malarstwa w sali nr 67 zaprezentowano wystawę dyplomową Olgi Żuchowskiej.

27 września – 1 października

W Zakopanem odbyła się międzynarodowa konferencja *NIE WOLNO – ? Bunt wobec stereotypów w postawach artystycznych*, w której wzięło udział dziesięć ośrodków akademickich. ASP reprezentowali: prof. Henryk Gostyński, Eksperymentalne Laboratorium Naukowo-Badawcze (Anna Wieluńska, Kenaya Huanca-Villan, Henryk Gostyński, Mateusz Machalski, Maciej Januszewski, Stanisław Wójcik, gościnnie: Aleksandra Misztur, Jan Gostyński), Stanisław Wójcik (Cyrk Wójcika), dr hab. Jacek Staszewski, dr hab. Rafał Kochański ze studentami, dr Krzysztof M. Bednarski.

27 września

Na Wydziale Malarstwa w sali 64 pokazano wystawę dyplomową Angeliki Kordowskiej *Serce zimy*.

27 września – 24 października

Na Wydziale Malarstwa w sali nr 67 zaprezentowano wystawę dyplomową Olgi Żuchowskiej.

29 września

Decyzją radnych Białej Podlaskiej Stanisław Baj z Wydziału Malarstwa otrzymał tytuł Honorowego Obywatela Miasta. Artysta od wielu lat wspiera Muzeum Południowego Podlasia.

Opracowała Eugenia Krasińska-Kencka.

25. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie

REMEDIACIE

11 czerwca – 25 września 2016
Muzeum Plakatu w Wilanowie
Stanisława Kostki Potockiego 10/16
www.biennale-postermuseum.pl

MW / Muzeum Plakatu

projekt: Emilia Bojanczyk / Podpunkt

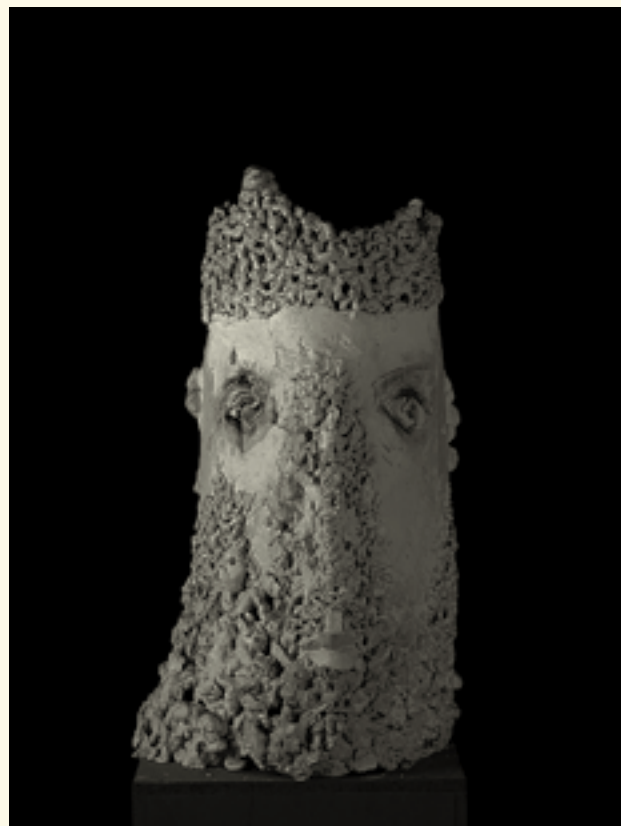
Kultura STGU akademia WAREXPO STUJOM KULTURA gazeta Futu LABEJ LIX pl

Summaries

Monika Murawska

Elusiveness: Roman Pietrzak's Sculpting Trails

The author declares that elusiveness is what fascinates her in art. A work of art remains elusive, eluding words, even in the case of 3D works, so sensual as the sculptures of Roman Pietrzak. Most of this work remains in the world of imagination and is filled with objects from the world of dreams. The author follows three suggested trails that may lead to taming the elusiveness of the material of which this artwork is composed. The first trail – surrealism – although banal, conceals extraordinary potential. Pietrzak's



sculptures, like surrealist objects, begin to belong to two worlds – the familiar world and the mysterious one, hidden behind a curtain, as is also shown by Pietrzak's monumental bronze sculpture of the curtain. The second trail refers to what constitutes the essence of most works of art: their materiality, and thus their spatiality. Nothing is specified and everything is "almost" (Didi-Huberman) also in the sculptures of Roman Pietrzak. Sculpture, coexisting with space, being born with it, would create a place where we could dwell (Heidegger). Set in the field Roman Pietrzak's sculptures are the embodiment of this idea. The third trail is that of silence. The work of art does not use words that have meaning, which can be presented as statements and understood. It is about what cannot be expressed directly, at the same time becoming an important, perhaps even essential part of the work itself. We discover it ourselves. What remains silent in the case of Pietrzak's sculptures is that they are, for example, hollow inside, that their open-work is often filled with space that contributes to the work itself; it is their affiliation with, or rather painful longing for the open space.

Barbara Osterloff

A Poet Leaves

The monographic exhibition *A Poet Leaves. Tadeusz Różewicz* at the Museum of Literature in Warsaw is the first comprehensive attempt to present Tadeusz Różewicz's biography and work after the poet's death in the form of multi-faceted display. *A Poet Leaves. Tadeusz Różewicz* is a unique exhibition, distinguished by its completeness and depth of a substantive view of man and artist. The exhibition scenario has been prepared by Małgorzata Wichowska (also the exhibition's curator, together with Małgorzata Górczyńska). Interesting artistic arrangement of space is the work of Witold Błazejowski. The entire range of exhibition techniques available today has been used; traditional glass cabinets have been "reserved" for priceless manuscripts and private memorabilia, while other originals, such as paintings by some famous painters and ready mades, can be viewed without any barriers, close up. They are used here not only as quotes of the represented reality, but as means of the creation of metaphorical space. Light is an important element of the exhibition display, as it creates the mood, sets the individual plans, interacts with objects/exhibits. Similarly, there is colour, contrasting white and black, which acquire symbolic value. The artistic vision is also derived from the topoi of the poet's imagination, such as the dark tunnel-cage in the room devoted to Różewicz's theatre (including the staging of *The Trap*). Różewicz's



theatre is associated at the exhibition with other topics, which makes us revise certain commonly accepted views. It is primarily the matter of a charge of nihilism, often raised against the work of Tadeusz Różewicz. Meanwhile, the authors of the exhibition have been able to show something very important: Tadeusz Różewicz's complex attitude to faith and religion, changing over time – his many years of "bickering with God".

Monika Jadzińska

The Mannequins from Tadeusz Kantor's *Dead Class*

Contemporary art is an important part of our cultural heritage. In order for present and future generations to have a chance to judge us and our times through its existence, we must take care of its survival. This is particularly important in the case of unconventional or man-made materials (e.g. plastics), which paradoxically turn out to be less durable than traditional ones. The article analyzes some of the most famous dolls in the history of the world puppet theatre – the mannequins from Tadeusz Kantor's *Dead Class*. For a long time, they were not considered a full-fledged artwork, but they were not only part of the set

design, either. They were the co-actors, without whom the spectacle would not have materialized. There have been many studies on the *Dead Class*, but in order to discover and understand the phenomenon of the mannequins, it is necessary to begin with a thorough analysis of the process of origination, inspiration, material, technique, role in the spectacle and difficult history, taking into account the over two thousand shows around the world. Many questions come to mind: who made the mannequins, how and from what material? What were their fortunes? What caused the current bad state of preservation? Why are the faces presenting corpse-white children's faces red and full of coloured spots today? Why is one of the mannequins, the most damaged one, stuck with tapes and band-aids, so different from the others? These are just some of the many issues for which we are trying to find explanations. The article presents wider issues related to the idea of manne-



quins in Kantor's art, the history of their use in theatrical plays, and, more generally, the use of plastic materials (in costumes, dolls, as ready-mades) by Kantor. It summarizes the results of comprehensive, long-lasting identification studies of two sets of mannequins, the state of their preservation, the causes of damage, the conditions of storage, packaging and transport.

Maryla Sitkowska

The Housekeeper and Master of Ceremonies: Jung at the Repassage

Krzysztof Jung entered the art scene at a time when the word "performance" was not yet in the language of Polish criticism and art theory. That form was nevertheless present



in Polish art from the 1950s. The author emphasizes in particular the role of the theory and practice of Open Form of Oskar Hansen, an educator at the Academy of Fine Arts in Warsaw, as “the art of events”. Emil Cieślak, his long-time assistant at the Faculty of Sculpture, belonged to Hansen’s first generation of graduates and acolytes, and from 1964 directed an independent studio at the Faculty of Visual Design. That is how Krzysztof Jung met Emil Cieślak and – through him – a circle of artists from the Hansen studio, as from 1971, Jung was a student at the Faculty. In the 1970s, they formed a circle of Repassage Gallery, where Jung made his debut. This gallery was also the first to present his “visual theatre” (apart from his degree piece). This term should be added to the list of author’s expressions, with which performance artists referred to their art in the early 1970s. When describing this idea – inspired by the concept of the theatre for the blind – Jung intuitively approached the essence of performance: “The action is developing for some members of the audience in the sphere of touch-and-sound interaction, and they automatically become actors for that part of the audience for whom the action develops in the visual sphere only”. At the turn of 1977 and 1978 Cieślak and his wife, who ran the gallery, departed from Repassage, as they left for France permanently. In the early spring of 1978, Jung showed a series of works at the Repassage, and in effect he was entrusted with managing the gallery, called Repassage 2. The gallery was primarily his studio, the place where he realized his own work and presented it (sometimes to the general public, more often – to a selected

audience and participants). Under his leadership, the gallery also opened up to other phenomena, characteristic for the trends of the late 70s. There was no shortage, as when the Cieślaks ran it, of political pieces opposing or contesting the political system of the Polish People’s Republic.

Magdalena Soltys

Various Painters from the Academy of Fine Arts in Warsaw: A Provincial Exhibition

Between 30 October and 9 December 2016, the “A” Gallery of Starogard’s Cultural Centre will show the exhibition titled *Various Painters from the Academy of Fine Arts in Warsaw*, with the participation of Maciej Duchowski, Jarosław Modzelewski, Paweł Nowak, Błażej Ostojka Lniński, Jacek Staszewski, Paweł Susid, Krzysztof Wachowiak and Andrzej Zwierzchowski (curated by Magdalena Soltys). This exhibition is one of many possible configurations of painters from the Warsaw Academy. And it is supposed to be popularizing, especially since we are in the so-called provinces. Among the themes, we find historical, political,



socio-political, existential/philosophical, erotic, cultural, or anthropological ones, and nature themes. Before our eyes, we have a landscape, a still life, an interior, a figure, a portrait, a nude study, a peculiar genre scene... And all from different stylistic orders. We read irony, allusion, symbol, sign, artistic concept, ambiguous narrative and simple text. We feel the drama of events and we are even momentarily laughing. We also have the ability to compare different compositions, colours, textures, modeling and painting qualities. Along with the artists we experience contemporary issues, such as a sense of danger or absurdity – in Jarosław Modzelewski or Jacek Staszewski. We delve into

a commentary on art and the world of art, especially in Paweł Susid, on education – Andrzej Zwierzchowski; the nature of media culture, contemporary communication is illustrated by Maciej Duchowski, the phenomenon of language is addressed by Błażej Ostojka Lniński. Krzysztof Wachowiak mischievously characterizes man, his customs, also history. On the whole, these are comments on the quotidian life. Due to the themes of the exhibition figurative painting clearly dominates, although the artists make use of the language of abstraction.

Agnieszka Łukaszewska

DON'T DO THAT-?, a Conference: Revolting Against Stereotypes in Artists' Attitudes

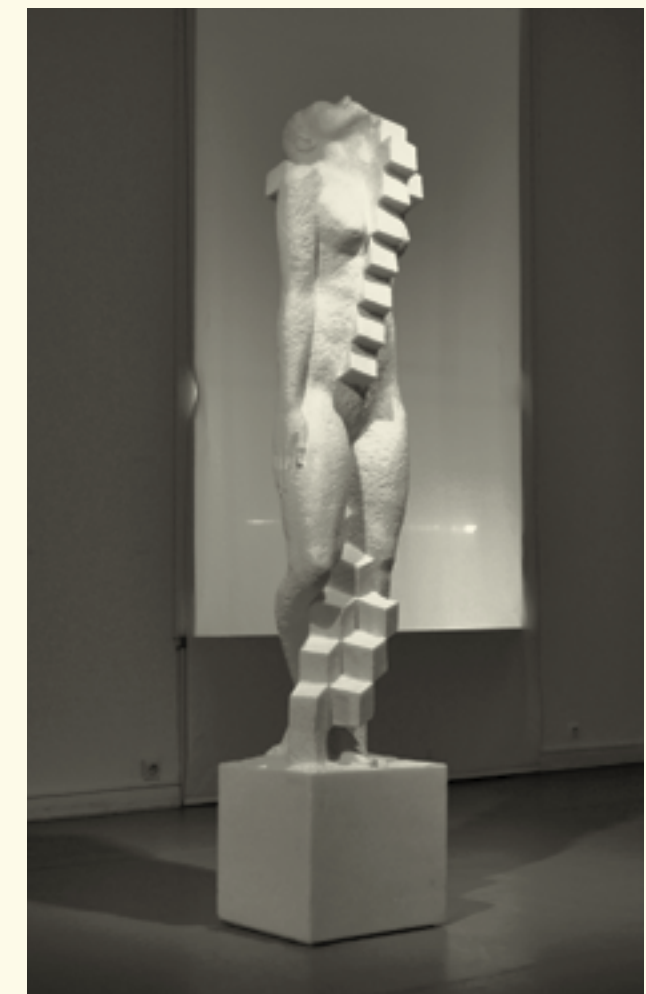
The topic of the conference touches on the foundations of the creative process and factors that determine it. The question in its title encouraged the participants to look at the prohibitions, stereotypes or limitations of artistic freedom, and to reflect upon the meaning of the artist’s rebellion. Rebellion understood in many ways – from the spectacular denying of all the rules to the subtle change of personal habits – but as part of the creative search and often considered its essential element. The artists associated with academies of arts seem to be entitled in particular to deliberate on freedom of thought and artistic vision, beyond all stereotypes. Not because the terms “academy” and “academic” sometimes apply to the definition of what is conventional. The 2016 conference in Harena, Zakopane, became an opportunity to juxtapose extremely diverse artistic personalities and different concepts of art, establishing a zone of artistic freedom. In their discussions, the artists agreed that there was nothing that an artist could be forbidden to do; the only bans that can block them are the inner ones, self-censorship. They also admitted that the artist in society “is freer”, has a kind of permission to break the rules, to be different. They recognized that there was no art without exceeding one’s own limits, without the seed of rebellion. What is unconventional, controversial, all boundary areas may conceal the potential for new phenomena in art.

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Stone Dreams

Barbara Falender tells us about emotions, memories, desires and fears. Her sculptures carry human experiences in their intensity, including what touches everyone most deeply: birth, love, death. Beautiful body, fragile, desirable,

desiring and desired, destroyed, is sometimes exposed through smooth marble or polished bronze, at other times protected inside stone sarcophagi. The artist shuns division, does not distinguish between „themes” – love, death, birth; old age coexist and interpenetrate in her sculptures – saturated with the originality of individual, authentic experience. Depending on the size, colour and properties of the stone, she uncovers and covers human physicality, blending it into nature or complementing it with other materials. And where the body remains defenseless, geometry speaks – as in *Fatum* in the form of a pyramid. The penetration and coexistence of the positive and negative, black and white, body and geometry, the feminine and masculine, the ancient tradition of sculpture and contemporary thinking, the compact form and its fragmentation – seems to mark the stages of her creative path. The weight and lightness, the temperature of the emotions and the distance – such are her sculptures, close and encouraging contact, but at the same time distanced by the sublime marble.





Roman Pietrzak, *Fryga*, 2014,
gips, metal, drut, 220×45×80 cm.
Fot. M. Kalina

ASPIRACJE 3(45) 2016

**Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie / Academy of Fine Arts
in Warsaw Quarterly**

Wydawca / Published by

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Academy of Fine Arts in Warsaw
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:

Katarzyna Olesińska (sekretarz redakcji / Editorial Assistant),
Piotr Szymor (redaktor naczelny / Editor-in-Chief)

Rada redakcyjna / Advisory Board:

prof. Paweł Nowak, prof. Wiktor Jędrzejec,
dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP

Opracowanie graficzne i skład / Designed and typeset by

Headmade Studio | Marcin Władyka, Warszawa

Druk / Printed by

Miller Druk, Warszawa



projekt: Emilia Bojanczyk / Podpunkt

ALENDER BARBARA



SALON AKADEMII

27.08 - 4.09.2016

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE
KRAKÓWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5 (WEJŚCIE DO UL. TRĄGUTTA)

WYSTAWA CZYNNA

PN. - PT., GODZ. 12.00-18.00

SOB. - ND., GODZ. 12.00-16.00

13. FESTIWAL KULTURY ŻYDOWSKIEJ

Warszawa  Żydów

