

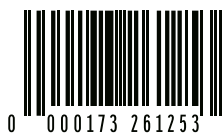
4(46) 2016

ASPIRACJE

*chińskie tapety typu print-room / Henryk Sienkiewicz /
Symplex S₄ / WIZUALNE NIEWIDZIALNE*



*Jerzy Boniński / Jacek Dyrzyński /
współczesna dydaktyka sztuk wizualnych*



ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (5% VAT)

ARTUR WINIARSKI

MALARSTWO

MOTYWY POSTSOWIECKIE



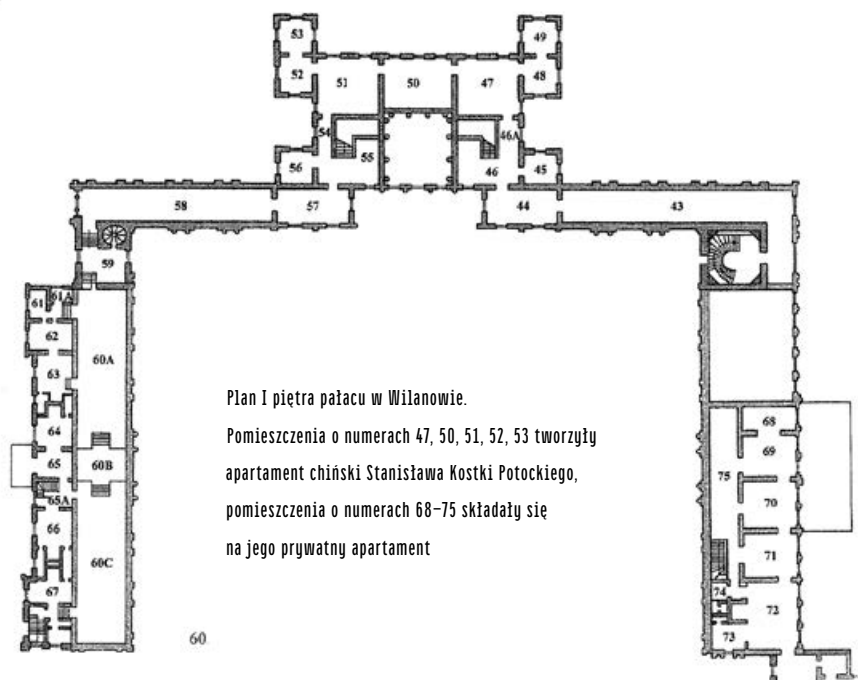
20 maja - 30 czerwca 2017
Zakopane, ul. Bogdańskiego 16a
czynne po umówieniu telefonicznym 18 206 69 69 lub 695 482 204

G A L E R I A
**ANTONIEGO
RZĄSY**

ASPIRACJE

- 2** Marzenna Ciechańska
Chińskie tapety typu *print-room* z pałacu w Wilanowie – próba identyfikacji”
Chinese Wallpaper in *Print-Room* Style
from Wilanów Palace; An Attempt at Identification
- 14** Barbara Osterloff
**Henryka Sienkiewicza
Warszawa teatralna**
Henryk Sienkiewicz's Theatrical Warsaw
- 22** Artur Winiarski
**Ironiczni kontrkonceptualiści
Symplex S₄/Sympleks S₄**
Ironic Counter-Conceptualists:
Symplex S₄/Sympleks S₄
- 30** **WIZUALNE NIEWIDZIALNE.
Sztuki wizualne w Polsce – stan,
rola i znaczenie**
Visual and Invisible: Visual Arts in Poland – Condition,
Role and Significance (Excerpts from the Project Report)
- 50** Marta Kawecka
Różne rodzaje wolności
Different Kinds of Freedom
- 56** Danuta Stępień
Ikar
Icarus
- 60** Artur Winiarski
Cząstki elementarne malarstwa
Elementary Particles of Painting
- 64** Tomasz Opania
Edukacja przez partycypację
Restart: A Banned Exhibition
- 70** Marek Wasilewski
Artysta jako antropolog – antropolog jako artysta?
An Artist as an Anthropologist - An Anthropologist
as an Artist?
- 74** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Galeria Sztuki Dawnej
Gallery of Old Art
- 76** **Wydawnictwa**
Publications
- 80** **Kalendarium**
Chronicle of Events
- 84** **Summaries**

Chińskie tapety typu *print-room* z pałacu w Wilanowie – próba identyfikacji



Plan I piętra pałacu w Wilanowie.
Pomieszczenia o numerach 47, 50, 51, 52, 53 tworzyły
apartament chiński Stanisława Kostki Potockiego,
pomieszczenia o numerach 68–75 składały się
na jego prywatny apartament

Stanisław Kostka Potocki (1755–1821) był znawcą, kolekcjonerem i mecenasem sztuk pięknych, w 1774 roku ożenił się z Aleksandrą z Lubomirskich, córką księżnej Izabeli Lubomirskiej, ówczesnej właścicielki pałacu w Wilanowie. Majątek Wilanów księżna Lubomirska przekazała Potockim w 1799 roku. Stanisław i Aleksandra w 1805 roku otwarli główną część pałacu dla publiczności, tworząc jedno z pierwszych w Polsce muzeów. Muzeum działa do dzisiaj. Potocki przełożył na język polski dzieło Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Alterthums (Dzieje sztuki starożytnej)*, wzbogacając je o kilka napisanych przez siebie rozdziałów. Wydane w 1815 roku pod tytułem *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* było pierwszym opublikowanym w języku polskim dziełem dotyczącym historii sztuki. Zainteresowanie Potockiego sztuką Chin przejawiało się napisaniem rozdziału *O sztuce u Chińczyków* oraz urządzeniem w części muzealnej pałacu apartamentu chińskiego, gdzie umieścił główną część swojej kolekcji sztuki wschodniej Azji. Apartament ten, składający się z pięciu pokoi i sionki, znajdujący się na I piętrze korpusu pałacu

Marzenna Ciechańska

Wstęp

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie¹ posiada liczną kolekcję przedmiotów sztuki chińskiej i w stylu chińskim gromadzoną przez kolejnych właścicieli pałacu wilanowskiego od XVII wieku². Częścią tej kolekcji jest zbiór 55 dzieł na papierze z II połowy XVIII, które pełniły funkcję papierowych obić ściennych w pokojach pałacu³. Obecnie 48 jest przechowywanych w magazynie, siedem jest częścią ekspozycji stałej. Większość obiektów tego zbioru pochodzi z dekoracji ścian apartamentu chińskiego urządzonego przez hrabiego Stanisława Kostkę Potockiego na początku XIX wieku. Apartament ten był częścią ekspozycji muzealnej.

¹ Król Jan III Sobieski (król Polski w latach 1674–1696) nabył posiadłość Milanów leżącą niedaleko Warszawy wraz z dworem o nazwie Villa Nova w 1677. Od tego czasu zaczęto używać nazwy Wilanów. Na zlecenie króla w kolejnych latach powstał tu barokowy pałac, letnia rezydencja króla, zaprojektowany przez Augustyna Loccego Młodszeo. Więcej informacji na www.wilanow-palac.art.pl/historia. Pałac był rozbudowywany przez kolejnych właścicieli Elżbietę Sieniawską, Agusta III Mocnego, Czartoryskich, Lubomirskich, Potockich. Więcej informacji w:

W. Fijałkowski, *Wilanów i zespół pałacowo-ogrodowy*, Warszawa 1962, oraz idem, *Wnętrza Pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977.

² Więcej informacji na temat chinoiserie w Wilanowie w: D. Zaslawska, *Chinoiserie w Wilanowie*, Warszawa 2008.

³ Więcej informacji w: M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne w Wilanowie studium portretowe. Historia, technologia, konserwacja*, Warszawa 2010.

Gabinecik chiński
(nr 52 na planie), stan
z lat pięćdziesiątych
XX wieku na fotogra-
fiach z Archiwum PKZ,
publikowanych
w M. Ciechańska,
*Papierowe obicia
ścienne w pałacu
w Wilanowie*, 2010



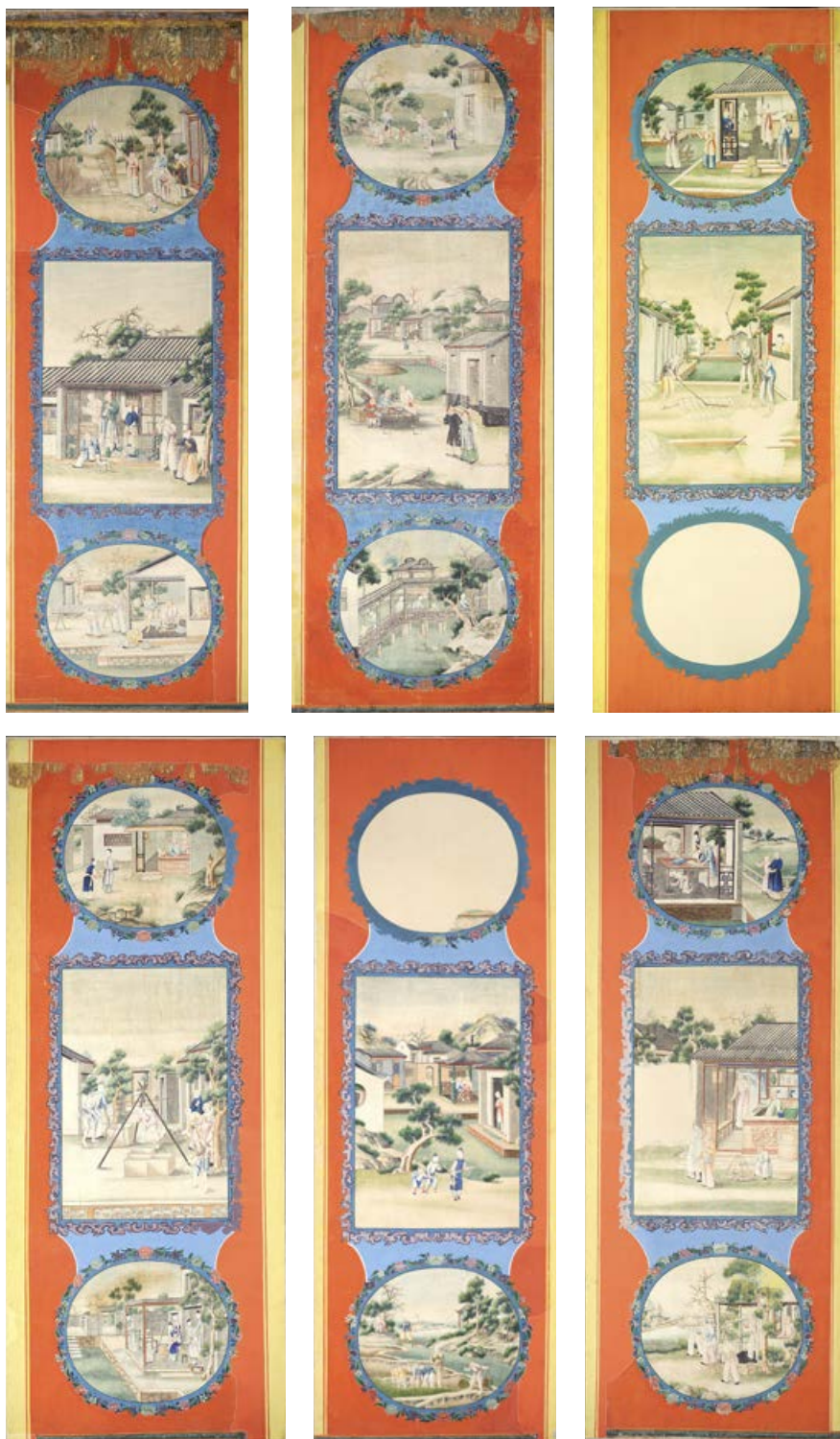
z niewielkimi zmianami przetrwał w oryginalnej formie do lat 50. XX wieku (il. 1). Ściany apartamentu były dekorowane malowidłami na papierze, drzeworytami i tapetami chińskimi, uzupełnione kompozycjami malarzkimi na ścianach i sufitach w stylu chińskim, wykonanymi przez miejscowych artystów (il. 2-4).

W ramach całościowej konserwacji pałacu prowadzonej po II wojnie światowej, której jednym z założeń było przywrócenie wnętrzu z korpusu pałacu wyglądu z XVIII wieku, podjęto decyzję o usunięciu wystroju w stylu chińskim z pokoiów I piętra korpusu⁴ i przeniesieniu zdjętych ze ścian malowideł i drzeworytów do magazynu. Podczas przygotowań do konserwacji apartamentu wykonano w 1955 roku inwentaryzację fotograficzną wnętrza. Dokumentacja zawiera fotografie wszystkich ścian pokoiów apartamentu chińskiego. W tej dokumentacji nie znalazło się między innymi dziewięć obiektów sztuki chińskiej w formie paneau na papierze, przechowywanych obecnie w magazynie Muzeum (Wil. 1868, 1877, 1899, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917). Brak jest jakiegokolwiek informacji o pomieszczeniu, z którego pochodzą te obiekty.

Jak wynika z zachowanych dokumentów (inwentarzy), przedmioty sztuki chińskiej znajdowały się także w wielu innych pomieszczeniach pałacu. Na parterze korpusu



4 Więcej o tej decyzji w: A. Ekielska-Mardal, *Konserwacja dekoracji ściennych apartamentu chińskiego w Wilanowie w latach pięćdziesiątych XX wieku. Dyskusje i dokumenty*, w: „Studia Wilanowskie” 2010, t. XVII.



Wil. 1877 Wil. 1913 Wil. 1914
 Wil. 1915 Wil. 1916 Wil. 1917

Fot. T. Rizov-Ciechański

w XVIII wieku powstał, istniejący do dziś, gabinet lakowy Augusta Mocnego, zaś w południowym skrzydle pałacu na I piętrze znajdował się prywatny apartament Potockiego, który również zdobiły obiekty chinoiserie. Dekoracja tego apartamentu uległa zasadniczej zmianie w połowie XIX wieku, kiedy to wnuk Kostki Potockiego August Potocki urządził tu swój prywatny apartament⁵. Jak wyglądały pokoje tego apartamentu za czasów Kostki Potockiego, wiadomo jedynie z jego zapisków oraz inwentarza pałacowego z 1832 roku⁶. Dekoracje tapetami chińskimi lub w stylu chińskim znajdowały się też już wcześniej w apartamencie, który urządziła dla siebie księżna Lubomirska w latach 80. XVIII wieku na parterze skrzydła południowego. Niestety, te tapety nie zachowały się. Pokoje kilkakrotnie odnawiano, w 1825 roku strawił je pożar. Źródłem informacji o wystroju tych pokoi jest inwentarz pałacowy z 1793 roku⁷, opisy tapet są tam jednak bardzo lapidarne⁸.

W latach 2011–2014 zrealizowano projekt badawczy zatytułowany *Zespół chińskich papierowych obić ściennych z XVIII wieku z pałacu w Wilanowie. Badania technologiczne i konserwatorskie*⁹, którego celem było rozpoznanie kolekcji 55 dzieł sztuki chińskiej na papierze pod kątem stylistyczno-formalnym, technologicznym oraz konserwatorskim. W ramach tego projektu poddano analizie również wymienione wcześniej dziewięć tajemniczych paneau i to one są tematem niniejszego artykułu.

Przedmiot badań (il. 5–13)

Z dziewięciu papierowych paneaux, które naklejono na płótno i napięto na drewnianych krosnach, osiem ma zbliżone wymiary: wysokość od 242 do 265,5 cm, szerokość od 83 do 101,5 cm; jeden (Wil. 1899) jest dużo mniejszy – 100 na 40 cm. Wszystkie mają czerwone tło obramowane z boku żółtymi pasami, od góry kompozycję zamyka malowany żółty lambrekin, od dołu – wąski szlak z motywem plecionki. Na sześciu (Wil. 1877, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917) widnieją po trzy medaliony, dwa owalne i jeden centralnie umieszczony prostokątny, przedstawiające barwne chińskie sceny rodzajowe. Medaliony obramowane są barwnymi bordiurami; owalne – o motywie kwiatowym, prostokątne – ornamentem ze stylizowanych liści. Jedno paneau (Wil. 1867) przedstawia centralnie umieszczony pełnopostaciowy stylizowany

5 Ciechańska, *Papierowe obicia...*

6 *Inwentarz Wszelkich Mebli i Ozdób Pokojowych w pokojach pałacu wilanowskiego... w miesiącu czerwcu 1832 roku spisany*, AGWil AGAD.

7 *Inwentarz Pałacu Wilanowskiego i Wszystkich w nim znajdujących się Mebli, Obrazów etc. diebus Septembris 1793 spisanego*, AGWil i AGAD.

8 Ciechańska, *Papierowe obicia...*

9 Projekt był finansowany przez Narodowe Centrum Nauki w ramach grantu badawczego

o numerze N N 105 359740, kierownik dr hab. Marzenna Ciechańska, zespół realizujący: Dorota Dzik-Kruszelnicka, Elżbieta Modzelewska, Diana Długosz-Jasińska, Tymon Rizov-Ciechański, Zofia Koss, Elżbieta Jeżewska, dr Władysław Sobucki, dr Joanna Kurkowska, Anna Ekielska-Mardal.

wizerunek chińskiej damy z dwojgiem dzieci na neutralnym tle. Przedstawienie ma wymiary 158 na 66 cm. I ujęte jest od góry i dołu błękitnymi półkolami z realistycznie malowanymi wazami, górna wisząca z bukietem kwiatów, dolna stojąca z pokrywą. Wil. 1912 to dwa barwne obrazy umieszczone jeden nad drugim, górny przedstawia scenę rodzajową we wnętrzu – dwie kobiety z dziećmi; z dolnego zachowała się jedynie górna niewielka część, na której widać fragmenty roślin. Wil. 1899, ten najmniejszy, zawiera dwa niewielkie barwne drzeworyty *nian-hua*. Na wszystkich planszach kompozycję uzupełniają błękitne formy o charakterze architektonicznym.

Wszystkie te obiekty były wcześniej naprawiane, a w połowie XX wieku konserwowane i restaurowane, noszą ślady rozległych zniszczeń różnego typu i mają duże ubytki oryginalnej materii.

Przed przystąpieniem do badań wiadomo było, że te dziewięć obiektów znajdowało się w pałacu wilanowskim już przed II wojną światową, że poddano je konserwacji w latach 60. Nie było wiadomo, z jakiego pomieszczenia pałacu pochodzą. Jak już wspomniano, nie znajdują się na fotografiach dokumentujących dekoracje ścian apartamentu chińskiego z I piętra korpusu. W inwentarzu muzealnym figurują jako plansze

dwu- i trzykwatrowe, datowane na XVIII/XIX wiek, technika gwasz na papierze. Nie znaleziono dokumentacji prac konserwatorskich z połowy XX wieku. Technologia obiektów nie była wcześniej badana.

Na temat tych obiektów pisze Danuta Łazarska w katalogu do wystawy *Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa* w 1993 roku oraz w monografii *Chinoiserie w Wilanowie* wydanej w 2008 roku pod nazwiskiem Zasławska. Nie dają się, jak pisze, w sposób przekonujący przyporządkować do żadnego wnętrza¹⁰. W katalogu medaliony z plansz Zasławska określa jako słabe przykłady rzemieślniczego malarstwa chińskiego¹¹, natomiast w późniejszej o kilkanaście lat monografii charakteryzuje plansze z medalionami jako „intrygujący cykl sześciu plansz dekoracyjnych z chińskimi scenami rodzajowymi”, a same medaliony jako subtelne i delikatne w kolorystyce sceny rodzajowe typowe dla XVIII-wiecznej produkcji warsztatowej¹². Sześć (Wil. 1877, 1912, 1913, 1915, 1868 i 1899) było prezentowanych w 1993 roku na wystawie *Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa* i dwa publikowano w katalogu do tej wystawy, to jest część środkową Wil. 1868 oraz Wil. 1899¹³. W *Chinoiserie w Wilanowie* Zasławska publikuje trzy z sześciu plansz z medalionami¹⁴.



Wil. 1868 Wil. 1912 Wil. 1899
Fot. T. Rizov-Ciechański

10 Zasławska, *Chinoiserie...*, s. 256.

11 D. N. Łazarska, *Chińskie dekoracje malarskie i drzeworyty*, w: *Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa*, praca zbiorowa, Warszawa 1993, s. 24–35.

12 Zasławska, *Chinoiserie...*, s. 256.

13 *Osobliwości Dalekiego Wschodu...*, s. 28, 35.

14 Zasławska, *Chinoiserie...*, il. 82.

W ramach prowadzonych przez autorkę niniejszego tekstu w latach 2007–2010 prac badawczych, związanych z konserwacją tapet w stylu chińskim z połowy XIX wieku z pokoju z alkową z I piętra skrzydła południowego oraz nad historią tapet na terenach Polski, prowadzono kwerendę w archiwach w poszukiwaniu informacji o papierowych obiciach ściennych w pałacu w Wilanowie. Znalezione informacje oraz omawiane w niniejszym artykule obiekty zamieszczono w publikacji *Papierowe obicia ścienne w pałacu w Wilanowie studium portretowe*¹⁵. W tejże publikacji znalazły się informacje o chińskich tapetach zachowanych w Polsce i o tych, o których wiadomo z inwentarzy pałacowych, że istniały.

Cel badań

Celem badań prowadzonych w ramach projektu było zdobycie jak najszerszej wiedzy o zespole 55 obiektów; rozpoznanie pod względem historycznym, formalno-stylistycznym, technologicznym i stanu zachowania obiektów oraz charakteru zniszczeń zespołu, zakresu wcześniejszych przemalowań, napraw i konserwacji. To rozpoznanie miało także prowadzić do opracowania założeń konserwatorskich i prawidłowej metodyki konserwacji tego złożonego i różnorodnego zespołu, a następnie wykonania modelowej konserwacji dwóch wybranych obiektów.

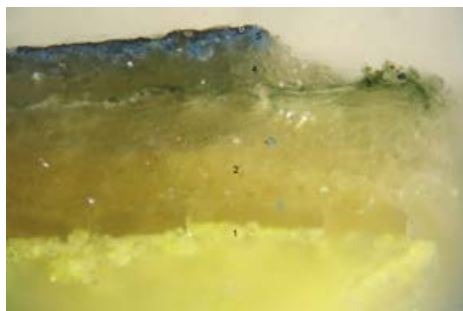
Taki też ogólny cel przyświecał badaniom opisywanej w niniejszym tekście grupie dziewięciu obiektów będącej częścią zespołu. Podjęto próbę odpowiedzi na szereg pytań. W którym z pomieszczeń pałacu znajdowały się te obiekty? Czy ich forma jest oryginalnym zamierzeniem twórcy, czy też są dziełem „wtórnym”, swego rodzaju *collage* powstałym przez wycięcie fragmentów z chińskich tapet panoramicznych i naklejenie ich oraz chińskich malowideł i drzeworytów już w trakcie dekoracji w pałacu? Gdzie i kiedy powstały? Jaki był pierwotny wygląd plansz? Jaki był zakres konserwacji? Jaki jest obecnie stan zachowania obiektów? Oraz próbę określenia, jakich zabiegów konserwatorskich wymagają. W trakcie badań wybrano również jeden (Wil. 1868) z tych obiektów do konserwacji przeprowadzanej w ramach projektu.

Metodyka badań

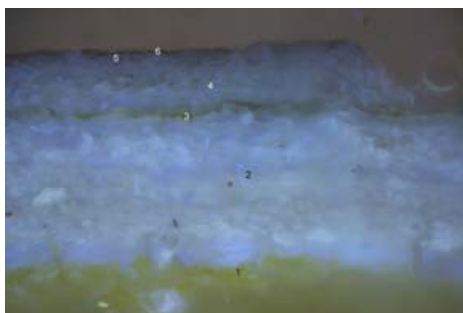
Aby odpowiedzieć na postawione pytania, przeprowadzono kwerendę biblioteczną, archiwalną oraz muzealną, badania stylistyczno-formalne i ikonograficzne, wykorzystując metody porównawcze w oparciu o podobne

obiekty z kolekcji europejskich oraz badania technologiczne i materiałoznawcze.

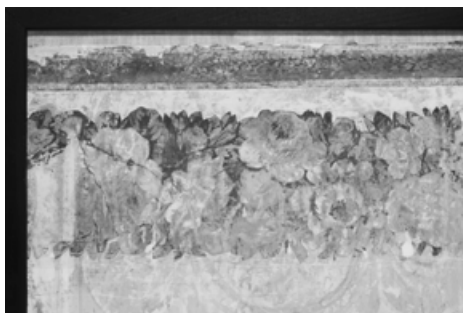
W celu określenia sposobu wykonania wszystkie obiekty analizowano w świetle VIS odbitym i przechodzącym, IR i UV oraz przeprowadzono obserwację mikroskopową. Wykonano badania składu włóknistego papierów z trzech obiektów (tych, z których można było pobrać próbki – Wil. 1867, 1917, 1912), badania stratygrafii warstw malarskich na pobranych próbkach, badania spoiw oraz klejów metodą FTiR i wypełniaczy farb metodami mikrochemicznymi oraz mikroskopem skaningowym ze sprzężonym z mikrosondą elektronową EDS (Wil. 1867, 1877) i metodą spektroskopii ramanowskiej oraz metodą LA-ICPMS (Laser Ablation Inductively Coupled Plasma Mass Spectrometry) w pobranych próbkach (Wil. 1867)



Przekrój stratygraficzny próbki z wewnętrznej krawędzi bordiury z owalnego medalionu Wil. 1877, powiększenie x 420. Widoczne warstwy, podłoże papierowe z warstwą żółtej farby; 2. warstwa papieru naklejonego medalionu o grubości 0,175 mm; 3. warstwa zielonej farby o grubości do 0,029 mm; 4. warstwa papieru bordiury o grubości 0,035 – 0,049 mm; 5. warstwa gruboziarnistej niebieskiej farby o grubości 0,014 – 0,028 mm; 6. warstwa czarnej farby o grubości do 0,007 mm. Fot. E. Jeżewska



Przekrój stratygraficzny próbki z wewnętrznej krawędzi bordiury z owalnego medalionu Wil. 1877, widoczny w świetle UV, powiększenie x 420, fluorescencja warstw 1. i 3. charakterystyczna dla warstw zawierających olej roślinny, w warstwie 2. papierowe podłoże widoczne są trzy warstwy papieru. Fot. E. Jeżewska



Fragment bordiury z górnej partii Wil. 1867 ze wzorem kwiatowym w idoczny w IR pod żółtym lambrekinem. Fot. T. Rizou-Ciechański



Fragment bordiury ze wzorem kwiatowym widoczny po usunięciu przemalowania. Fot. D. Dzik-Kruszelnicka

15 Ciechańska, *Papierowe obicia...*



oraz badania składu pierwiastkowego nieniszczącą metodą XRF (Wil. 1867, 1912, 1917, 1877).

Badania obiektu Wil. 1867 są częścią projektu doktorskiego Doroty Dzik-Kruszelnickiej¹⁶. Wyniki badań zamieszczono w dokumentacji konserwatorskiej¹⁷ oraz w części opublikowano¹⁸. Drzeworyt barwny będący częścią Wil. 1912 (górny drzeworyt) był analizowany w ramach pracy magisterskiej Diany Długosz pod kierunkiem Marzenny Ciechańskiej¹⁹.

Omówienie wyników

Poniżej omówione zostały te wyniki, które były kluczowe dla odpowiedzi na stawiane pytania badawcze.

Na podstawie badań ustalono budowę warstwową obiektów. Płócienny dublaż na kłajster oraz drewniane krosna są wtórne, dodane w trakcie XX-wiecznej konserwacji. Podstawę wszystkich dziewięciu obiektów tworzyły bryty papieru uzyskane ze sklejenia na zakładkę arkuszy



Fragment dekoracji papierowymi obiciami w stylu *print-room*, apartament chiński w zamku w tańcu. Fot. T. Rizow-Ciechański

Mały chiński pokój (*small Chinese room*) w Esterházy Palace w Eisenstadt. Esterházy Privatstiftung, Esterházy Palace. Fot.: Andreas Hafenscher



Pokój chiński (*Chinese room*) na II piętrze Esterházy Palace w Eisenstadt.

Fot. T. Rizow-Ciechański

papieru czerpanego. Cała powierzchnia papieru pokryta została połyskliwą żółtą farbą o spoiwie, w którym zidentyfikowano klej zwierzęcy i olej roślinny, mineralny pigment litharge zawierający tlenek ołowiu PbO.

Na żółte tło naklejono obrazy, grafiki, bordiury i szlaki. Do klejenia stosowano klej skrobiowy. Bordiury okalające medaliony naklejono na krawędzie malowideł.

Wyniki badań identyfikacji składu włóknistego podłoża papierowego pokazują pewne zastanawiające różnice. W podłożu Wil. 1912 i 1917 zidentyfikowano włókna morwy papierowej, natomiast w Wil. 1867 len w szlakach zamykających kompozycję zarówno szerokim górnym, jak i wąskim dolnym w Wil. 1867, w Wil. 1917 także len,

16 Konserwacja obiektu Wil. 1867 jest częścią realizowanego projektu doktorskiego Doroty Dzik-Kruszelnickiej, którego promotorem jest M. Ciechańska.

17 D. Dzik-Kruszelnicka, *Konserwacja i restauracja obiektu „Kobieta z dwójką dzieci” Wil. 1867 ze zbiorów Muzeum króla Jana III w Wilanowie*, ASP w Warszawie 2014, mpis, dostępny w Dziale Dokumentacji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

18 D. Dzik-Kruszelnicka, M. Ciechańska, E. Jeżewska, J. Kurkowska, *Conservator's Investigation of the*

Chinoiserie in the Wilanów Palace, w: *Paper Conservation: Decisions and Compromises. ICOM-CC Graphic Document Group Interim Meeting/Extended abstracts, Vienna, 17–19 April 2013*, red. L. Watteuw i Ch. Hofmann, Wien 2013, s. 117–121.

19 D. Długosz-Jasińska, *Konserwacja i restauracja drzeworytu chińskiego „Dwie kobiety i dwoje dzieci” o numerze Wil. 1902, z kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*, praca magisterska pod kier. M. Ciechańskiej, ASP w Warszawie 2014, mpis.

natomiast w bordiurze wokół medalionu w Wil. 1917 – włókna morwy papierowej. Występowanie lnu może świadczyć, że panneau było wykonane w Europie z wykorzystaniem chińskiego malowidła, ale nie musi, ponieważ Europejczycy, jak stwierdza Wappenschmidt, wysyłali w XVIII wieku półprodukty do Chin²⁰. Natomiast identyfikacja włókien morwy papierowej wskazuje, że całość wykonana była w Chinach.

W chińskich przedstawieniach zidentyfikowano spoiwa zawierające klej zwierzęcy, gumy roślinne i dodatek oleju roślinnego.

W bordiurach wokół medalionów kwiatowy wzór barwny leży na błękitnym tle, w którym zidentyfikowano azuryt w spoiwie zawierającym klej glutynowy z dodatkiem oleju roślinnego. Wzór ten jest narysowany (drukowany) czarną kreską i pokolorowany kryjącą farbą o spoiwie zawierającym klej zwierzęcy z dodatkiem oleju roślinnego (il. 14). Niektóre elementy wzoru pokryte są błyszczącą warstwą zawierającą olej roślinny.

Bordiura wokół prostokątnego centralnego medalionu jest inna w formie i kolorze. Jest to stylizowany ornament liściowy malowany jednym kolorem fioletowo-różowym o różnym walarze, kolor kładziony jest od najjaśniejszego do najciemniejszego techniką tęczową (il. 15).

Jak już wspomniano, znajdujące się na ścianie obiekty przemaalowano w XIX wieku. Najpierw medaliony połączono błękitnymi formami malowanymi farbą zawierającą błękit pruski z dodatkiem węglanu wapnia w spoiwie z kleju zwierzęcego. W obiekcie Wil. 1867 błękitne półkola namalowano również farbą o takim samym składzie. Następnie tło wokół chińskich obrazów zamalowano czerwoną farbą (z cynobrem w spoiwie mającym w składzie klej zwierzęcy), pozostawiając żółte marginesy wzdłuż bocznych krawędzi, które pokryto warstwą węglanu wapnia. W górnej partii namalowano żółty lambrekim (w farbie zidentyfikowano klej glutynowy oraz ugier – żółcień żelazową). W obiekcie Wil. 1877 wzdłuż górnej krawędzi występuje bordiura w postaci wąskiego szlaku o ornamencie plecionym, taka sama jak wzdłuż dolnej krawędzi w pozostałych obiektach. Stwierdzono, że we wszystkich występował taki szlak wzdłuż górnej krawędzi, ale nie zachował się ze względu na ubytki papieru. Podobnie żółty baldachim (poza Wil. 1877) jest zachowany fragmentarycznie w części poniżej szlaku. Zaobserwowano również, że czerwone tło i baldachim przykrywają naklejony, poniżej tego szlaku, pas barwny o szerokości około 10 cm i nieregularnych krawędziach. Fotografie w poczerwieni pokazały wzór składający się z kwiatów, między innymi róż (il. 16). Okazało się, że w obiektach Wil. 1867 oraz Wil. 1913 i Wil. 1917 także zachowały się takie szlaki. W ramach prac konserwatorskich Wil. 1867 usunięto miejscowo przemaalowanie czerwoną farbą,

dzięki czemu można było określić w większym stopniu kolorystykę wzoru (il. 17), zawierającą biel, róż, czerwien i błękit.

Obiekt Wil. 1899 jest dużo krótszy niż pozostałe, co wynika prawdopodobnie ze zniszczenia dolnej części, a w oryginale mógł mieć tą samą wysokość co pozostałe.

Malowidła i drzeworyty chińskie wykorzystane w trzech planszach (Wil. 1867, 1912, 1899) znajdują analogie w dekoracji apartamentu chińskiego w korpusie pałacu. Wizerunek kobiety z dwojgiem dzieci (Wil. 1867) jest wielce zbliżony – różni się jedynie kolorami – do Wil. 1893, który był wykorzystany w Gabineciku (il. 2), natomiast drzeworyty z Wil. 1912 należą do tej samej serii drzeworytów z warsztatu *Wschodzącego słońca*, należącego do rodziny Dai²¹, które dekorowały pokój pierwszy chiński (il. 3). Drzeworyt górny z planszy Wil. 1899 należy do tego samego cyklu co drzeworyty z Gabineciku I (il. 2). Technologia tych obiektów i jej badania nie są tutaj szerzej omawiane, gdyż nie są istotne dla odpowiedzi na postawione pytania dotyczące całych plansz²².

Grupa dziewięciu plansz dzieli się wyraźnie na dwie części, jedna zawiera sześć o jednorodnej technologii i stylistyce, druga trzy, z których każda plansza jest indywidualną kreacją. Łączy je wszystkie pierwotne żółte tło, szlaki wzdłuż dolnej i górnej krawędzi oraz późniejsze przemaalowanie (czerwone tło i żółty lambrekim).

Dekoracje w typie *print-room* w rezydencjach europejskich

Termin tapety lub dekoracje *print-room* oznacza naklejone na ścianach, pokrytych tapetą, ryciny okolone papierową ramką – bordiurą. Miały dawać wrażenie ściany zawieszonej obrazami.

Moda na tego typu dekoracje pojawiła się na początku XVIII wieku, a ich wykonywanie często stanowiło zajęcie młodych dam, które kolekcjonowały różnego typu grafiki czy akwarele, wycinały ilustracje z książek i naklejały je na ściany pokryte jednobarwną tapetą. Manufaktury produkujące tapety wytwarzały także zestawy bordiur, które naklejano na ścianę wokół grafik (il. 18). Już w połowie XVIII wieku rozpoczęto w Anglii produkcję gotowych tapet *print-room*. Do tego typu dekoracji wykorzystywano także modne wówczas chińskie drzeworyty i malarstwo.

20 F. Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten für Europa. Vom Rollbild zur Bildtapete*, Berlin 1989.

21 Więcej na temat warsztatu Dai w: Długosz-Jasińska, *Konserwacja i restauracja drzeworytu...*

22 Technologia malowidła z Wil. 1867 jest przedstawiona w dokumentacji Dzik-Kruszelnickiej

(*Konserwacja i restauracja obiektu...*), natomiast technologia drzeworytów z Wil. 1912 w:

Długosz-Jasińska, *Konserwacja i restauracja drzeworytu...*, gdzie omówiono technologię

całej serii sześciu znajdujących się w Wilanowie drzeworytów z warsztatu Dai.

Tapeta chińska w stylu *print-room* zniszczona w czasie II wojny światowej, pałac Freienwalde, Brandenburgia (fotografia publikowana w: H. Schmitz, *Schloss Freienwalde*, Berlin 1927)



Z czasem wykształciła się chińska tapeta *print-room*, nazywana także medalionową. Na gładkich lub pokrytych kwiatowym wzorem, często wzbogaconym plecionkami, wazami, ptakami, tapetach naklejano jeden lub kilka prostokątnych lub owalnych medalionów z chińskimi przedstawieniami okolonymi floraturowymi bordiurami. W Anglii, która dominowała w produkcji tapet *print-room*, firmy takie jak Bromwich, Leigh, Crompton i Spinnage specjalizowały się w dostarczaniu i instalowaniu chińskich tapet tego typu. Moda rozpowszechniła się i w innych krajach – Niemczech, Austrii, Holandii. Wappenschmidt uważa, że początkowo tapety takie produkowano w Europie, wykorzystując sprowadzane z Chin malowidła i grafiki, ale duży popyt na nie spowodował, że rozpoczęto produkowanie ich w Kantonie, o czym świadczy cytowany za Lubberhuisen-Van Gelder przez Wappenschmidt²³ fragment spisu produktów przywiezionych przez Holenderską Kompanię Wschodnioindyjską w 1788 roku, w którym wymieniono: w skrzyni nr 2 – 48 arkuszy tapety o błękitnozielonym tle pokrytym

kwiatami, na każdym prostokąt i dwa medaliony z ptakami kwiatami i owocami oraz w skrzyni nr 5 – 48 arkuszy, na których na błękitnozielonym tle pokrytym kwiatami był jeden prostokąt i dwa medaliony ze sklepami i warsztatami (*In the kas No. 5 48 vellen Hoog celadonne grond met ranken an bloemen, op eyder baan en quaetron an 2 medaljons met winkels en fabrieken*)²⁴.

Tapety *print-room* modne były również na przełomie XVIII i XIX wieku, wykorzystano je w tym czasie między innymi do dekoracji Błękitnego Salonu w pałacu Schönbrunn, w pałacu Esterházycy w Eisenstadt (il. 19, 20), w pałacu w Charlottenburgu, na zamku w Łańcucie (il. 21).

Ustalono, że chińskie tapety typu *print-room* zachowały się *in situ* do dziś w pałacach Schönbrunn (Chiński Pokój Błękitny) w Wiedniu i Esterházycy w Eisenstadt w Austrii, na zamku w Łańcucie w Polsce, w pałacu w Erddig, w Heanton Satchville w Devon, Milton House w Northamptonshire, Clifton Hall w Nottighamshire, w Osterley Park w Londynie, Newbridge House w hrabstwie Dublin, w pałacu w Rheinsbergu w Berlinie, pałacu Veltrusy na Słowacji. Wiadomo również, że znajdowały się w pałacach Charlottenburg i Niederschönhausen (dziś w Niemieckim Muzeum Tapet w Kassel); Muzeum Wyrobów Rzemiosła Artystycznego i SMPK w Berlinie; Herrenhausen w Hannoverze; pałacu w Wilanowie – część jest przechowywana w magazynie, a część nie zachowała się; zniszczonym pałacu we Freienwalde; Kilnwick Hall

23 Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten...*, s. 63, 64.

24 Cyt. za Lubberhuisen-Van Gelder, *Chinesische geschilderde behangels*, „Oud Holland” 1941, nr 1, s. 32; Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten...*, s. 64.

w York; Headfort House w Kells; Fawley Court w Bucks; Mawley Hall w Shropshire; Oxburgh Hall w Londynie.

Szczególnie interesujące w odniesieniu do omawianego zespołu z Wilanowa są nieznanego pochodzenia tapety z Muzeum Sztuki Zdobniczej (SMPK, znajdujące się w Pałacu Köpenick) w Berlinie oraz analogiczne do nich z pałacu w Rheinsbergu, pałacu Freienwalde oraz w Erddig. Są to medalionowe tapety przedstawiające sceny produkcji

i handlu porcelaną, ryżem i jedwabiem. Tapety te mają podobne medaliony, a nawet kilka identycznych, oraz bordiury jak wilanowskie. Tapety z Rheinsbergu i Erddig analizowano na podstawie aktualnych barwnych fotografii, tapety z Freienwalde na podstawie jednej czarno-białej fotografii z roku 1927²⁵. Tapety znajdujące się w Muzeum w Berlinie oglądano *in situ*, pozwoliło to na wykonanie pomiarów i porównanie kolorystyki, faktury i techniki wykonania.

Tapety w SMPK i Rheinsbergu mają błękitne tło, na którym znajdują się barwne kwiatowe ornamenty oraz okolone bordiurami o kwiatowym wzorze trzy medaliony zakomponowane wzdłuż pionowej osi symetrii, dwa owalne i pomiędzy nimi jeden prostokątny. Na dziewięciu brytach z SMPK znajdują się cztery identyczne medaliony różniące się od wilanowskich jedynie szczegółami kolorystycznymi (środkowy i dolny medalion z Wil. 1915, górny z Wil. 1913, górny z Wil. 1914) (il. 22 i 23).

Wysokość berlińskich tapet jest zbliżona do wilanowskich, natomiast inny jest rozstaw medalionów, wilanowskie umieszczono bliżej siebie, co może potwierdzać, że zostały wycięte z oryginalnych brytów i naklejone na nowy papier. Bryty berlińskich tapet są szersze. W tapecie z pałacu w Rheinsbergu znajduje się medalion identyczny z górnym z Wil. 1877. Bordiury wokół owalnych



Tapeta typu *print-room* (numer inwentaryzacyjny W-1956,3) z Kunstgewerbemuseum Berlin (Schloss Köpenick), datowana na ok. 1788 r. Fot. T. Rizov-Ciechański

25 H. Schmitz, *Schloss Freienwalde*, Berlin 1927.

Dekoracje ścian papierowymi obiciami w stylu *print-room* w apartamencie chińskim w zamku w Łańcutu. Fot. T. Rizov-Ciechański





Medalion z tapety z Berlina podobny do dolnego medalionu z Wil. 1915, Kunstgewerbemuseum Berlin (Schloss Köpenick). Fot. T. Rizov-Ciechański

medalionów są bardzo podobne do wilanowskich. Bordiura wokół prostokątnego medalionu jest podobna do owalnych, natomiast inna niż w wilanowskich. Datowanie tapet berlińskich na lata 80. XVIII wieku jest zbliżone do okresu zakupów londyńskich Lubomirskiej i Potockiego oraz okresu przebudowy i rozbudowy jej apartamentu w pałacu, w tym Gabineciku przy Niży.

Na archiwalnej fotografii z pałacu we Freienwalde (il. 24), zniszczonego w 1945 roku, widoczna jest tapeta medalionowa zbliżona do berlińskiej. Na zdjęciu widocznych jest sześć brytów. Identyczny jest układ medalionów na tapecie o zbliżonym kwiatowym wzorze do tapet berlińskich. Scena na jednym z widocznych na fotografii medalionów jest identyczna ze sceną z dolnego medalionu z planszy Wil. 1915. Bordiury wokół owalnych medalionów są podobne do berlińskich, natomiast inna jest bordiura wokół środkowych medalionów. Jej forma bardzo przypomina tę okalającą wilanowskie prostokątne medaliony. Tapeta datowana jest przez Wappenschmidt na lata 80. (?)²⁶, natomiast w pokoju znalazła się najwcześniej w 1799 roku (data wybudowania pałacu).

W Erddig (<http://virtualtours.nationaltrust.org.uk/erddig/chinese.html>) medaliony zupełnie inaczej zaproponowano, prawdopodobnie ze względu na wysokość ścian. Umieszczone są tak jak wilanowskie na gładkim tle. Jakie było oryginalnie, trudno powiedzieć, ponieważ jest przemalowane (Wappenschmidt podaje żółte, na fotografiach są różowawe) wokół bordiur, natomiast bordiury wokół medalionów mają wzór kwiatowy, zbliżony do berlińskich i wilanowskich, ale na żółtym tle. Na tapecie jest piętnaście owalnych medalionów, z których trzy są europejską produkcją i jeden prostokątny medalion. Medaliony umieszczone po trzy owalne w pionie na brycie, natomiast prostokątny umieszczono pojedynczo. Wśród nich dwa są identyczne z medalionami z Wilanowa – z górnymi znajdującymi się na planszach Wil. 1913 i Wil. 1915. Analiza na podstawie fotografii nie pozwala na pewne stwierdzenie, czy były one podobnie jak wilanowskie wycięte wraz z bordiurami i naklejone na gładką tapecę, czy są oryginalne. Tapety datowane są przez Wappenschmidt na 1780 (?), a przez Emile de Bruijn na lata 70. XVIII wieku. W tym czasie pokój, który był garderobą, został urządzony jako gabinet porcelany. De Bruijn stawia hipotezę, że zostały sprowadzone przez ojca lub wujka żony właściciela posiadłości – dyrektorów kompanii wschodnioindyjskiej²⁷.

Dekoracje typu *print-room* znajdują się również w urządzonym przez Izabelę Lubomirską w końcu XVIII wieku apartamencie chińskim w pałacu w Łańcucie. To jedyne, które przetrwały w Polsce *in situ*. Apartament wymieniony jest w *Inwentarzu pałacowym* z 1804 roku. Wykorzystano w nim drzeworyty chińskie naklejone na czerwoną i żółtą tapecę. Okolone są bordiurami w geometrycznym wzorze na kształt ram. Okres powstania apartamentu łańcuckiego pokrywa się z powstaniem pokoi chińskich Potockiego. Ale stylistyka bardziej jest zbliżona do wystroju pokoi z apartamentu chińskiego z korpusu pałacu, dlatego też nie opisywane są tutaj szerzej (il. 21).

Na podstawie fragmentu z *Inwentarzu Pałacu Wilanowskiego i Wszystkich w nim znajdujących się Mebliów, Obrazów etc. diebus Septembris 1793 spisane*²⁸ opisującego tak zwany Gabinecik przy Niży:

Ściany angielskim papierem z Landszaftami Hińskimi w Osobki i Kwiaty w wazonach na dnie farfurowym, Szlaki zielone przeplatane, przy tych

26 Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten...*, s. 188.

27 E. de Bruijn, A. Bush, H. Clifford, *Chinese Wallpaper in National Trust Houses*, Swindon 2014.

28 *Inwentarz 1793*.

Szlak drugi z Różów i innych kwiatków różnego koloru i gatunku.

Można stwierdzić, że była to prawdopodobnie tapeta typu *print-room* przywieziona przez Lubomirską z Londynu. Gabinet przy Niży był częścią apartamentu Lubomirskiej, odnowionego w latach 80. na parterze południowego skrzydła (obecnie jest tam klatka schodowa – il. 1). Zachowane zapiski z pamiętnika wskazują, że Potocki przy urządzeniu swojego apartamentu korzystał z rzeczy przekazanych mu przez żonę²⁹, może wykorzystał również pozostałości przechowywane w magazynie posiadłości lub po redekacji apartamentu żony.

Urządzenie przez Potockiego pokoi chińskich muzealnych i prywatnych zbiega się w czasie z urządzeniem apartamentu chińskiego w Łańcucie przez Lubomirską oraz powstaniem wystroju Błękitnej Sali w Schönbrunn, pokoi w Charlottenburgu, Freienwalde i Eisenstadt.

Wnioski i podsumowanie

Uzyskane wyniki nie pozwalają na jednoznaczne odpowiedzi na postawione pytania, a nawet implikują nowe pytania; pozwalają jednak postawić hipotezy.

Można postawić hipotezę, że pierwotnie medaliony pochodziły z tapety „w landszafty chińskie”, którą Izabela Lubomirska kupiła w Anglii i która zdobiła Gabinet przy Niży. Być może wycięto je z usuwanych podczas zmiany dekoracji brytów lub z niewykorzystanych i przechowywanych brytów, podobnie szlaki zamykające kompozycję w obiektach wilanowskich mogą być szlakami z Gabinetu przy Niży, które Potockiemu „dała...żona”³⁰.

Odkrycie podobieństwa bordiur okalających owalne medaliony w wilanowskich brytach do wzoru bordiur z błękitnych tapet w Berlinie oraz owalne i prostokątne we Freienwalde pozwalają wnioskować, że są to fragmenty z podobnej tapety. Natomiast inny rozstaw medalionów w tapetach czyni wielce prawdopodobnym stwierdzenie, że medaliony wraz z bordiurami wycięto z tapet identycznych czy też zbliżonych do tapet z Freienwalde i wtórnie naklejono na żółty papier. Wycięto z chińskich medalionowych tapet medaliony wraz z okalającymi je bordiurami i naklejono na żółte gładkie tapety. Bryty wykończono szlakami takimi jak te, które zdobiły tapetę w Gabinetu przy Niży. Można przypuszczać, że medalionów, naklejonych na żółty papier, Potocki użył do dekoracji swojego prywatnego apartamentu, dodając bryty z naklejonymi obrazami typu *nian-hua* w latach 1804–1806³¹. Wykorzystał je do dekoracji pokoju nazywanego w inwentarzu z 1832 roku „pokojem z figurami chińskimi”³². W roku 1821 w ramach odświeżania apartamentu Potocki zlecił malarzowi Kicińskiemu przemalowanie tła na czerwono

z zamalowaniem szerokiego szlaku w róże i namalowanie żółtego lambrekinu w pokoju żółtym³³. Nie wiadomo, który to był pokój w apartamencie. Apartament składał się z czterech pokoi. Wiadomo, że otwierający ciąg pokój sypialny był wyklejony zieloną tapetą, zaś zamykający ciąg gabinet Kiciński pomalował „w kratki”. Z pozostałych dwóch pokoi, jeden nazywany był „pokojem z figurami chińskimi”, a potem „salonem w guście chińskim”. Inwentarz z 1832 roku nie opisuje ścian „pokoju z figurami chińskimi”, ale kolorystyka wystroju, obicia mebli, zasłony, utrzymane w kolorze żółtym, pomarańczowym i czerwonym pasują do kolorystyki panneau, żółte firanki pasują do żółtego lambrekinu. Można zatem wnioskować, że to tam znajdowały się opisane panneau. Wysokość brytów także pasuje do wysokości pokoju.

Obecnie nie można określić, czy błękitne formy namalowano zaraz po naklejeniu medalionów, jako element kompozycji, czy też później jako element zmiany wyglądu panneau. Analiza kolejności nakładania warstw wskazuje, że namalowano je przed czerwonym tłem. Wskazuje to, że namalowano je wcześniej i są częścią kompozycji na żółtym tle (il. 25). Sposób malowania waz na błękitnym tle w Wil. 1867 jest dużo precyzyjniejszy i na wyższym poziomie niż sposób malowania lambrekinu. O błękitnych elementach również nie mówi kontrakt Kicińskiego. Dlatego też można stwierdzić, że powstały one wcześniej.

Przeprowadzone badania pokazały, że panneau są złożone chronologicznie, technologicznie i stylistycznie. Grupa sześciu brytów medalionowej tapety być może powstała z tapety, która zdobiła Gabinet przy Niży przez wycięcie z niej medalionów wraz z bordiurami lub z jakiś niewykorzystanych brytów. Podobnie wygląda tapeta z Erddig, gdzie medaliony w bardzo podobnych bordiurach naklejono na gładki papier. Ponieważ tapety były konserwowane, trudno określić, jaki był oryginalny kolor podłoża. Wappenschmidt podaje żółty, obecnie kolor jest różowawy.

W zapiskach Potockiego z archiwum wilanowskiego nie znaleziono informacji o zakupie chińskich papierów, a są tam wyszczególnione liczne nawet bardzo drobne wydatki, jedyna wzmianka dotyczy „naklejenia chińczyka na płótno”. Można zatem przypuszczać, że te papiery

29 *Pamiętnik Interesów samego JW Hrabiego Potockiego Senatora Wojewody 1797–1812*, AGWil AGAD, za: Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne...*, s. 116.

30 *Ibidem*.

31 Zgodnie z zapiskami w: *Pamiętnik Interesów samego JW Hrabiego Potockiego Senatora Wojewody 1797–1812*,

w latach tych Potocki urządzał swój prywatny apartament.

32 *Inwentarz Wszelkich Mebli i Ozdób Pokojowych w pokojach pałacu wilanowskiego....w miesiącu czerwcu 1832 roku spisany*, AGWil AGAD.

33 Kontrakt Potockiego z Kicińskim z 1821 r. znajduje się w *Anteriora 305 AGWil AGAD*, fotokopia w: Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne...*, s. 217.



Fragmety bordiur okalających medaliony z tapet z Berlina i Wilanowa.
Fot. T. Rizov-Ciechański

zostały zakupione w trakcie podróży do Anglii w latach 80. XVIII wieku i albo pozostawione przez Lubomirską po opuszczeniu pałacu, albo przeniesione z warszawskiego pałacu Potockiego. W dekoracji apartamentu chińskiego muzealnego w korpusie pałacu także wykorzystano wycięte fragmenty tapet figuralnych. Znaczyć to może, iż wykorzystano zachowane fragmenty z usuniętych gdzie indziej dekoracji lub przechowywanych niewykorzystanych fragmentów. Obecność w pokojach apartamentu muzealnego analogicznych do występujących na planszach 1867, 1899 i 1912 malowideł i drzeworytów potwierdza tezę, że ostateczny kształt medalionowych wilanowskich tapet na żółtym tle nadany został w Wilanowie. Pozostaje pytanie, dlaczego część brytów wykonano z papieru z włókien morwy papierowej, a część z lnu.

Przeprowadzone dotychczas badania znacznie poszerzyły wiedzę o tapetach *print-room* z Wilanowa, ale nie dały jednoznacznych odpowiedzi na pytanie o pochodzenia, daty powstania i miejsce ekspozycji w pałacu,

pozwalają jednak stwierdzić, że od pierwszych lat XIX wieku mogły stanowić dekorację prywatnego apartamentu Potockiego i to tak zwanego pokoju z figurami chińskimi oraz że medaliony z bordiurami oraz malowidła i drzeworyty pochodzą z XVIII wieku i są chińskimi produktami eksportowymi. Być może dalsze badania technologiczne sześciu brytów tapety medalionowej pozwolą na pełniejsze odtworzenie ich historii. Badania takie możliwe będą podczas prac konserwatorskich. Jednak brak szerszych opisów tapet w źródłach z XVIII i XIX wieku pozwala jedynie domniemywać.

Tapety *print-room* z Wilanowa wpisują się w modę na ten typ chińskich dekoracji w rezydencjach europejskich, panującą na przełomie wieków. W tym czasie powstają dekoracje medalionowymi tapetami *print-room* w Berlinie, Eisenstadt i Schönbrunn.

Marzenna Ciechańska – dr hab., profesor nadzw., nauczyciel akademicki, konserwator-restaurator, malarka; absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1990). Od 1993 roku pracownik Katedry Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP w Warszawie, w latach 2008–2012 prodziekan, od 2012 dziekan Wydziału; rzeczoznawca Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie opieki nad zabytkami; od 2008 członek zarządu ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education); specjalizuje się w konserwacji-restauracji papieru i książki, szczególnie interesują ją obiekty wielkoformatowe; prowadzi projekty badawcze i konserwatorskie; autorka licznych publikacji z zakresu konserwacji i restauracji dzieł sztuki.



Aleksander KaroŹi,
portret Henryka
Sienkiewicza

publicysta był znakomitym obserwatorem i zarazem kronikarzem swoich czasów (na pewno nie gorszym od Bolesława Prusa, autora *Kronik*). Zaczynał karierę jako dziennikarz warszawskiej prasy popowstaniowej (a więc cenzurowanej przez Rosjan). Pierwszym jego opublikowanym tekstem była recenzja z teatru, z wystawienia komedii Victoriena Sardou *Nasi najserdeczniejsi*¹. Ten debiut dziennikarski na łamach „Przeglądu Tygodniowego”, który stanie się wkrótce bojowym organem pozytywizmu warszawskiego, wyprzedził debiut literacki przyszłego pisarza – publikację rozprawki historycznoliterackiej o Mikołaju Sępie-Sarzyńskim (na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”). A także ogłoszenie pierwszej powieści *Na marne*, w 1872 w tygodniku „Wieniec”, z ilustracjami Henryka Pillatiego. W początkach kariery dziennikarskiej nasz autor zdobywa największą poczytność jako felietonista piszący pod pseudonimem Litwos dla „Gazety Polskiej”. Będzie też pisał dla innych czasopism warszawskich (oprócz już wymienionych także „Niwy”, potem „Słowa”). Swoje felietony poświęcał zagadnieniom życia społecznego, kulturalnego i obyczajowego, stał się też kronikarzem życia stołecznego high life’u. Chętnie przyjmowany w domach arystokracji i elity kulturalnej Warszawy, bywał również w teatrze, co należało do obowiązków kulturalnego człowieka z towarzystwa². Toteż Warszawa teatralna, oglądana przez kilkanaście lat z przerwami, spowodowanymi głównie podróżami felietonisty (Wiedeń, Paryż, Ameryka, Afryka), zajmie w jego publicystyce miejsce niepoślednie.

Henryka Sienkiewicza Warszawa teatralna

Barbara Osterloff

W roku 2016, ogłoszonym rokiem Henryka Sienkiewicza, przypomniano twórczość naszego noblisty, kiedyś powszechnie czytanego przez pokolenia Polaków. W jego rozległym dorobku, obok popularnych powieści, wielokrotnie adaptowanych przez teatr i film, poczesne miejsce zajmuje publicystyka. Jest ona stosunkowo mniej znana, a warta dzisiaj lektury – barwna, żywa, świetna literacko, uwodząca plastycznością i pięknem języka. Sienkiewicz

- 1 *Wystąpienie gościnne p. Wincen- tego Rapackiego w roli Caussade’a w komedii „Nasi najserdeczniejsi”, „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 16.*
- 2 *„Widziałam też Litwosa – pisała Eliza Orzeszkowa w liście do Tomasza Teodora Jeża – o którym to tylko powiedzieć można, że natura stworzyła go w chwili bardzo dobrego humoru.*

Piękny jest, wymowny, genialny, a w oczach ma jakiś ogień posepny, świadczący o cierpieniach, które zapewne miarą swą dosięgają miary człowieka, w którym mieszka ją”. List z 25 III 1880, cyt. za: *Henryk Sienkiewicz, materiały zebrala i wstępem opatrzyła J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1966, s. 27.*

Przyszły autor Trylogii śledził zjawiska różnorodne, dokumentując bujność form i gatunków warszawskiej Melpomeny. Raz zasiadał na widowni Teatru Wielkiego lub Rozmaitości w gmachu Corazziego na placu Teatralnym, kiedy indziej w Teatrze Letnim w Ogrodzie Saskim, który miał swoje niedogodności. „Wiatr wykręca po nim, jak mu się podoba; fluksye, bóle zębów, reumatyzmy, strzykania w uszach są najpospolitszymi wrażeniami, jakie się z nich wynosi”³. Z nastaniem „sezonu ogórkowego” młody redaktor odwiedzał teatryki ogródkowe. Wyprawiał się aż... na

„Już to trupa pana Trapszy odznacza się wcale poważnym dobozem grających, a tacy artyści jak pan Zaręba lub Morozowicz, mogliby stanowić cenny nabytek dla każdej, a zatem i dla naszej stałej sceny”⁵. Znacznie łaskawiej oceniał te imprezy, które organizowano na cele szlacheckie i „moralne”. Należały do nich przedstawienia w sali Towarzystwa Dobroczynności przy Krakowskim Przedmieściu 62 (w dawnym klasztorze karmelitanek bosych, wzniesionym przez Jana Baptistę Gislénego), gdzie amatorzy wywiązywali się ze swoich ról „jak prawdziwi artyści”. Było to zasługą doświadczonych aktorów, którzy kierowali próbami (Bolesław Leszczyński, Helena Modrzejewska). Reklamował i recenzował także Sienkiewicz przedstawienia organizowane na rzecz tak zwanego Przytuliska⁶. Donosił, że za „tysiąc rubli za jeden wieczór”⁷ nie chciała na ten cel zaśpiewać słynna w Europie sopranistka Adelina Patti, natomiast dochód przyniosły ułożone przez artystę malarza Wojciecha Gersona popularne w tej epoce „żywe obrazy”. Zebrana tego wieczoru w Teatrze Wielkim publiczność oglądała grupowe, wzorowane na malarstwie kompozycje przedstawiające między innymi Semiramis ciągniętą przez lwy, chrześcijankę tulącą się do krzyża, Szatana przebitego włócznią św. Michała... Wysłuchano też orkiestry pod batutą dyrygenta Quattriniego. Na koniec Aleksandra Rakiewiczowa, rzadko już występująca znakomita artystka warszawskiej sceny, deklamowała wiersz Grajnera *Natura ciągnie wilka do lasu*⁸.



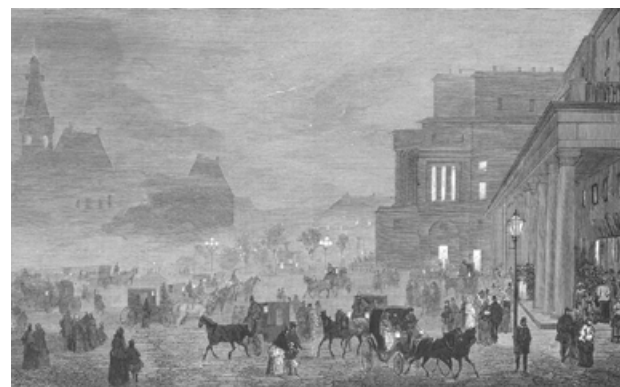
Warszawa. Plac Teatralny

Varsovie. Place du Théâtre

Widok Teatru Wielkiego w Warszawie w latach 70.-80. wieku XIX

drugą stronę Wisły, na praski brzeg, gdzie działał teatrzyk Antokol Antoniego Kraszewskiego w Parku Aleksandryjskim (dzisiaj Praskim). Nie zawsze jednak wychodził z teatrzyków zadowolony, bo „wesoly tłum niewiele do śmiechu potrzebuje”. Drażnił go „kierunek bachiczno-offenbachowski” tych scenek, będących jego zdaniem „szkołą... zepsucia”⁴. W tonie pół żartem, pół serio ferował niby surowe wyroki: „najmniej stosunkowo grzeszyło Tivoli, najwięcej Eldorado”. Zdarzały się jednak pochwały:

Widok Teatru Wielkiego w Warszawie w latach 70.-80. wieku XIX



3 H. Sienkiewicz, *Pisma*, t. 58, *Chwila obecna część I*, Warszawa 1903, s. 211.

4 H. Sienkiewicz, *Pisma*, t. 60, *Chwila obecna część III*, Warszawa 1903, s. 58 i 61.

5 H. Sienkiewicz, *Pisma*, t. 78, *Pisma ulotne*, Warszawa 1906, s. 310.

6 Był to zakład „Przytulisko dla biednych kobiet”, działający w Warszawie przy

ulicy Wilczej 5. Zob. T. W. Świątek, R. Chwiszczuk, *Warszawski ruch społecznikowski*, Warszawa 2010.

7 Sienkiewicz, *Pisma*, t. 78, s. 20.

8 Ibidem, s. 86.

9 Sienkiewicz, *Pisma*, t. 60, s. 71.

Wyjście z Teatru Wielkiego w mglisty zimowy wieczór, „Kłosa” 1873, nr 349, s. 41.

Z kolei spektakl dany na koniec zjazdu „kolejników” zachwyił publiczność „mistrzowską grą” Alojzego Żółkowskiego i „nózkami baletniczek” w balecie *Twardowski*⁹.

Za godną wzmianki w jednym z felietonów uznał Sienkiewicz informację o budowie cyrku końskiego przy ulicy Włodzimierskiej, kolejnej atrakcji dla mieszkańców miasta. Odnotował też występy „wielkiego artysty”, niejakiego pana Clementiego, który grał na specjalnie skonstruowanej harmonijce i „wstrząsał nerwami i duszami słuchaczy utworem własnej kompozycji zatytułowanym »Bitwa pod Sedanem«”¹⁰. Jako ruchliwy, rzutki kronikarz życia Warszawy lat 70. i 80. XIX wieku nie omijał Sienkiewicz rozmaitych fet, ówczesnych eventów; kulturalnych i towarzyskich: balów maskowych, loterii fantowych i kwest „na potrzebujących”. Głównym natomiast terenem jego obserwacji teatralnych pozostawały sceny Warszawskich Teatrów Rządowych, działające pod dyktando Rosjan, ale grające w języku polskim, co w latach bezwzględnej rusyfikacji było magnesem dla publiczności. Toteż tłumnie odwiedzano Teatr Wielki i scenę Rozmaitości, mieszczącą się w prawym skrzydle okazałego budynku, górującego nad „teatrowiskiem”, czyli placem Teatralnym z przylegającymi doń ulicami. Sienkiewicz bywał tutaj jeszcze za młodości. Z paradyżu (czyli z najtańszych miejsc, znajdujących się tuż pod sufitem sali) wraz ze swoimi kolegami ze Szkoły Głównej: Józefem Kotarbińskim (później wybitnym aktorem) i Aleksandrem Świętochowskim (przyszłym „papieżem pozytywizmu”) podziwiał wielkich aktorów. Piękną pochwałę tegoż paradyżu, miejsca niezapomnianych oczarowań, przeżyć i emocji, zapisał po latach w jednym z felietonów:

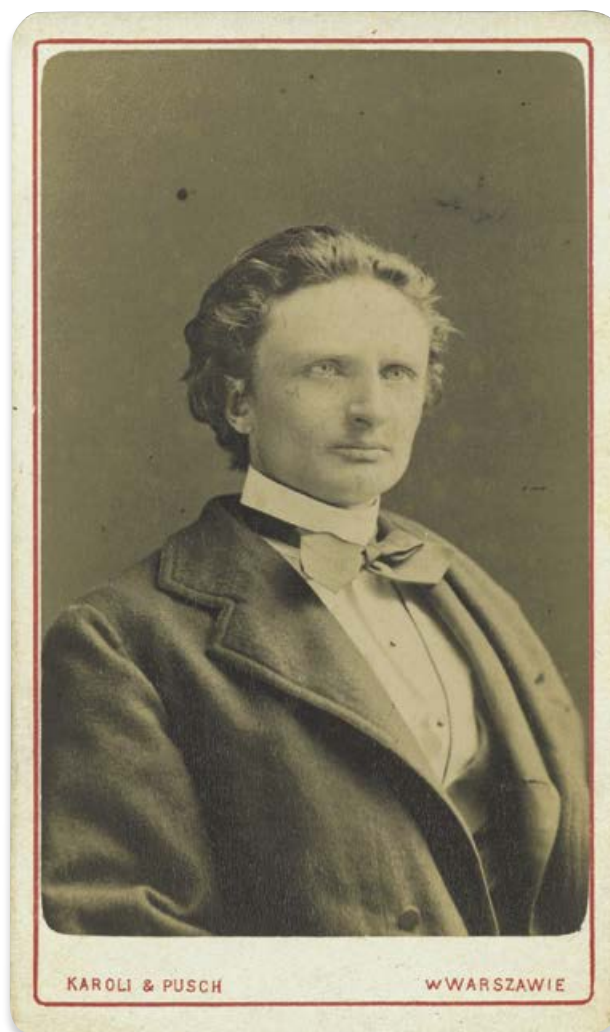
Oklask tu zawsze bije jak burza, entuzjazm dłuższy. Spójrzcie na tę czarną, zbitą masę głów pochylonych z paradyżu na scenę. Oczy tu mało nie wypadną z orbit; dech w piersiach zatałkowany, każde słowo łowione w locie tysiącem uszu, twarze odbijają każde wrażenie, jakby zwierciadła. Miło jest mówić do publiczności, która tak umie słuchać, dlatego artyści powinni czuć i czują dla niej wdzięczność. Oczy każdego wywołanego artysty i każdej artystki biegną przede wszystkim ku górnym sferom teatru; dla nich najprzejmniejszy uśmiech i dla nich najserdeczniejsza podzięką. I słusznie¹¹.

Jednak pisał też Sienkiewicz o innych przyzwyczajeniach publiczności, tych zasługujących raczej na naganę, jak

wchodzenie do teatru po rozpoczęciu przedstawienia i wychodzenie przed jego zakończeniem.

O Wincentym Rapackim

W felietonach Sienkiewicza zapisał się legendarni aktorzy Warszawy epoki gwiazd. Bohaterem jego pierwszej, wspomnianej recenzji teatralnej jest jednak artysta przybyły z Krakowa. Wincenty Rapacki, bo o nim mowa, cieszył się opinią „istnego Proteusza na scenie naszej”¹², słynął z kunsztu charakteryzacji, niezmiernie wówczas cenionego. Z docieklivością i pasją portretował różne „okazy” ludzkie, co poprzedzał długimi, analitycznymi studiami z natury. Warszawska publiczność zobaczyła go po raz pierwszy 8 kwietnia 1869 na scenie Rozmaitości, gdy rolę w komedii *Nasi najserdeczniejsi* rozpoczął swoje występy gościnne. Ten inauguracyjny wieczór Sienkiewicz opisał w tonie entuzjastycznym. Powitał przede wszystkim wielki aktorski talent swojego niemal rówieśnika (oba należeli do pokolenia lat 40. XIX wieku, jednak Rapacki był od Sienkiewicza o sześć lat starszy). I nie szczędził słów zachwytu nad skalą tego talentu, jego zdaniem, „nadzwyczaj szeroką”:



Portret Wincentego Rapackiego

10 H. Sienkiewicz, „Gazeta Polska” 10 VIII 1875.

11 Cyt. za: J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 197.

12 Cyt. za: R. Górski, *Wincenty Rapacki*, Warszawa 1960, s. 38.

Wszystko, co leży między łzami smutku a śmiechem radości, między promienną namiętnością nieokielzanej natury ludzkiej a spokojem mnicha, między burzą a pogodą, światłem a ciemnicą – wszystko ma być dla niego przystępne. Cóż to za ogromny świat uczuć i myśli! A pamiętajmy, że prawdziwy artysta kładzie nieklamane momenty życia w charaktery, które przedstawia. Czuć za stu ludzi to żyć za stu! Oto świat arcyzmu! Ale z tych westchnień, łez, bólu, żądz, pragnień i rozkoszy, z tego wydobyć piękna i moralną prawdę – oto cel arcyzmu! I dlatego raz w imię młodości, drugi w imię sztuki, trzeci w imię jej ideałów – z radością witamy p. Rapackiego na naszej scenie¹³.

Oddając hold talentowi krakowskiego artysty, Sienkiewicz wyraził nadzieję, że zobaczy go w innych, bardziej poważnych rolach, bo ta pierwsza była „nienajwdzięczniejsza”, a to z powodu błędów autora¹⁴. Sardou dał „charakter nielogiczny”, „mierną” postać. Jednak Wincenty Rapacki potrafił pokonać słabości sztuki, niekonsekwencje w rysunku mieszczaucha poczciwca, którego Sardou uczynił tylko „łatwowiernym głupcem”. Pogłębił i uwiarygodnił charakterystykę postaci. Dał sylwetkę wyrazistą, nakreślona z wielką swobodą i naturalnością dykcji:

[...] widzieliśmy tylko grę, i grę połączoną z doskonałą charakterystyką, z akcją tak naturalną, tak rzec by można plastyczną, iż lepszej nie podobna żądać od najwytrawniejszego artysty. Caussade nielogicznym jest u Sardou – w rozwiązaniu komedii u p. Rapackiego jest zawsze sobą¹⁵.

Szczególną uwagę Sienkiewicz zwrócił na głos Rapackiego:

w pierwszych aktach pełen tych tonów wewnętrznej swobody, wesołości – głos dobronny i naturalny, w akcie trzecim i czwartym, gdy drga boleścią i zwątpieniem, ani na chwilę nie przestaje być głosem Caussade'a. Świat konsekwencji istnieje wszędzie, a w głosie i ruchu tak samo jak i w myśli¹⁶.

We wszystkich tych pochwałach, dodajmy, zapisały się przekonania, które należały do kanonu wymagań



stawianych aktorowi przez ówczesną krytykę. Wielką wagę przywiązywano do „przejęcia się” rolą i utrzymania jej w przyjętym charakterze. Musiała być konsekwentna, w stylu jednolita, zaś w komedii konieczne otoczona humorem i „cieplem”. Te warunki Rapacki spełnił z nawiązką. „Podniósł” autora i stuszczał niedostatki literackiego pierwowzoru. Wykazał się twórczym podejściem do roli, co krytyka również wysoko ceniła. Podziw Sienkiewicza wzbudziła znakomita technika aktorska, której elementy opisał w cytowanej recenzji. Zabrakło w niej jednak czegoś, co dostrzegli inni warszawscy sprawozdawcy teatralni – interesujących, drobnych szczegółów, którymi Rapacki zbudował postać sceniczną. Sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” znalazł je:

w całym sposobie bycia, w ubraniu nawet, począwszy od niedbalego związania chustki na szyję, i rozbiegających się w różne strony kołnierzyków, aż do odpiętego i wiszącego łańcuszka od zegarka, który zapewne przy poszukiwaniach w ogrodzie o jakiś krzak zawadził¹⁷.

Podobała się też gra mimiczna Rapackiego, zwłaszcza w IV akcie, w scenie pisania listów. Wszystkich tych elementów roli nie znajdziemy w recenzji Sienkiewicza. Najwyraźniej nie miał ambicji (a może odwagi) stworzenia literackiego, wielowymiarowego portretu roli.

13 *Wystąpienie gościnne...*

14 Tak też się stało, Rapacki wystąpił

20 razy w kilku jeszcze sztukach,

m.in. w komediach Aleksandra Fredry

i w *Kupcu weneckim* Shakespeare'a jako Shylock.

15 *Wystąpienie gościnne...*

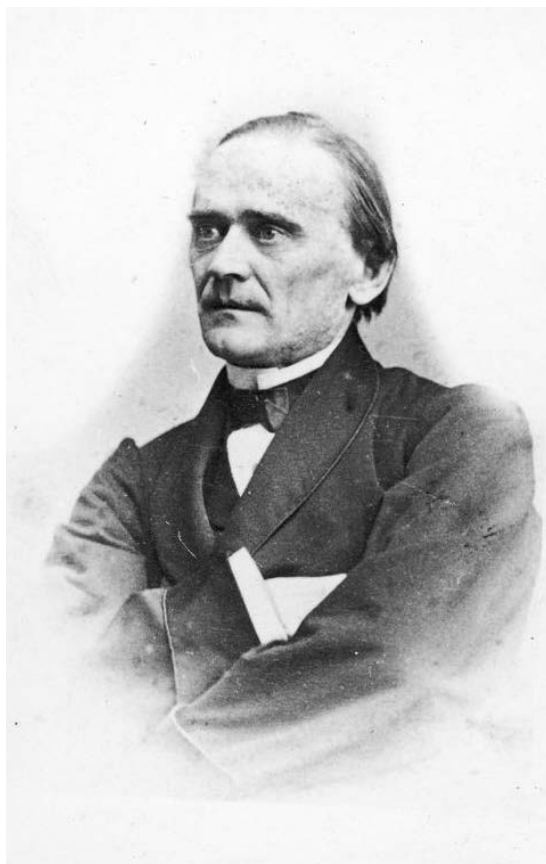
16 *Ibidem.*

17 Górski, *Wincenty...*, s. 45.

A jednak to on zauważył wybitny atut krakowskiego artysty – „szczególniejszą zdolność przywiązywania do siebie publiczności”. Podobną władzę nad widzami dostrzegł w jego partnerze Janie Królikowskim, który stworzył zabawną figurę lekarza homeopaty. Nic więc dziwnego, że obaj „rozłamywali się sztuką i publicznością, jakby kawałkiem chleba”.

Twórczości wielkiego artysty Sienkiewicz towarzyszył również w latach późniejszych. Odnotował jako nowość próbę czytania dramatu *Kopernik* Rapackiego. Zrecenzował premierę jego dramatu historycznego *Wit Stwos* (1875). Zajął się w niej głównie analizą literacką, podkreślił walory kilku postaci w sztuce, zwłaszcza drugoplanowych:

[...] są kreślone znakomicie i o całe niebo postać Wita przenoszą. Wieje z nich iście średniowieczny duch. Taki Daischler, Erdmuta, Starzec-żebrak to typy jakby żywcem ze średniowiecznych czasów wyjęte, schwyte na gorącym uczynku, nacechowane ogromną prawdą¹⁸.



Dodajmy, że na premierze rolę tytułową grał Jan Królikowski, Starca natomiast sam autor, który po raz kolejny zadziwił publiczność „wyborną charakterystyką” i „prawdą życiową” (jak zauważył Henryk Struve¹⁹).

O Romanie Popiel

Sienkiewicz przywiązywał dużą wagę do pojęcia „artysta”. Owszem, dostrzegał aktorów – rzemieślników sceny, bez których żaden zespół teatralny tak wtedy, jak i dzisiaj nie może się obejść. Jego zachwyty i aplauz budzili jednak ci, w których pracy górował nad rzemiosłem element twór-



czości, zawsze natchnionej, a często wręcz tajemniczej – jak u wspomnianego już Rapackiego, a przede wszystkim u największych, jak Alojzy Żółkowski, który „stoi już w pełni geniuszu na szczycie rozwoju i sławy”²⁰. Znalazły się w tym gronie także aktorki. Jednym z najlepszych „nabytków” Warszawskich Teatrów Rządowych w latach

Romana Popiel jako
Jadwiga w *Zbudziło
się w niej serce*,
M.W. von Königswintera

18 Henryk Sienkiewicz, *Kronika teatralna*.
„Wit Stwos”, dramat w pięciu aktach z faktów
dziejowych, napisał Wincenty Rapacki,
artysta dramatyczny, „Niwa” 1875, nr 12.

19 H. Struve, *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1875, nr 513.



Portret Romany Popiel
w roli (z lat 70.-80
XIX wieku)

70. XIX wieku była Romana Popiel. Karierę sceniczną rozpoczynała we Lwowie, szybko stając się ulubienicą publiczności. Siły i środki lwowskiej sceny Sienkiewicz cenił, o czym pisał w felietonie *Ad usum Delphini. Wspomnienie teatru we Lwowie*. Specjalnością ukształtowanej w tym zespole 22-letniej „Popielki”, jak ją nazywano, były role pełnych wdzięku podlotków i uroczych pensjonarek. Jedną z nich wybrała na swój warszawski debiut w maju

1875 roku. W sentymentalnej jednoaktówce, „dramatycznej sielance” *Zbudziło się w niej serce* Königswintera, zagrała Jadwigę, córkę leśniczego, młodzieńką dziewczynę, w której budzi się miłość. „Ta rola przypadła do jej wieku, toteż była bardzo naturalna, naiwna i niewinna, że porwała warszawską publiczność”²¹. Okazała nie tylko talent, ale, jak zauważył Władysław Bogusławski, „pięknością szczerego uczucia zastąpiła [...] mdlawy i wodnisty sentymentalizm niemieckiego autora”²². Od tej pory, na całych dziesięć lat, nim rozstała się ze sceną, „Popielka” była w Warszawie ulubienicą publiczności. Idealną wykonawczynią ról mieszczących się w empii „pierwszej naiwnej”. Sienkiewicz nie szczędził młodej artystce słów podziwu i zachwyty w swoich felietonach na łamach „Niwy”. Kiedy wystąpiła w komedii *Filiberta* Augiera, swoją recenzję rozpoczął od obszernej analizy kompozycji samej sztuki. Tytułowa bohaterka, wyjaśniał, jest młodą i bogatą dziedziczką margrabiowskiej fortuny, obdarzoną „niepospolitą inteligencją, szlachetną duszą i czystym kochającym sercem”²³. Do szczęścia brakuje jej tylko pewności siebie, wiary we własną urodę.

Bogactwo uczuć tej dziewczyny prawdziwe może być nazwane świetnym, a przy tym ileż to poezji w tych jej zwątpieniach, w tych przejściach od radości do goryczy, od nadziei do rozczarowań. Ileż tu delikatnych odcieni podpatrzonych z niezmierną bystrością i prawdą życiową, która tym większą stanowi zasługę autora, że otoczenie, wśród którego rzecz swą prowadzi, było arcyszczym i konwencjonalnym²⁴.

Poświęcając bohaterce Augiera tak wiele uwagi, przygotował Sienkiewicz mocny grunt dla pochwały wybornej gry swojej ulubionej Popielki. Nową wersję historii Kopciuszka aktorka nasyciła taką prawdą przeżyć, że „chwilami widz istotnie zapomina, że ma przed sobą scenę, i sądzi, że patrzy na życie samo”. Talent Romany Popiel jest „do najwyższego stopnia oryginalny, samodzielny, a pełen prawdy”. Co więcej,

zdaje się w obecnej chwili dochodzić do szczytu rozwoju, rozszerzającym przy tym co chwila dotychczasowy swój zakres. [...] Cechą tego talentu jest zupełny brak konwencjonalności; nie masz w nim nic sztucznego, nic, jeśli się tak godzi wyrazić, nastrojonego z góry, dlatego niektóre role pomienionej artystki wyglądają jakby świetne improwizacje, tym tylko od rzeczywistości różne, że od rzeczywistości piękniejsze i bardziej poetyczne²⁵.

20 Sienkiewicz, *Pisma*, t. 60, s. 148.

21 Cytuję opinię Michała Chomińskiego za: J. Pini-Suchodolska, *Romana Popiel*, Warszawa 1963, s. 50.

22 Ibidem, s. 27.

23 H. Sienkiewicz, *Teatr. „Filiberta”, komedia w 3 aktach Emila Augiera, przekład wierszem Kazimierza Kaszewskiego, „Niwa” 1875, t. VII.*

24 Ibidem.

25 Ibidem.

Helena Modrzejewska,
fotografia prywatna,
Warszawa 1882.

Jej Filiberta to „arcydzieło” – orzeka na koniec Sienkiewicz. Krótkie wzmianki o „Popielce” zawierają także inne jego felietony. Kiedy recenzuje *Sabinę* Michała Bałuckiego, najlepszą jego zdaniem postać w tej powieści – Klarcie, „jasną, świetlistą istotę” – porównuje do postaci granych przez Romanę Popiel²⁶. Widzi też w aktorce następczynię słynnej Wiktoryny Bakalowiczowej, a może nawet Heleny Modrzejewskiej.

Świat aktorski tamtych czasów

O kim jeszcze Sienkiewicz pisał w swoich sprawozdaniach? O wielu innych aktorach i aktorkach Warszawy teatralnej. Byli wśród nich Bolesław Ładnowski, Stanisław Dobrzański, Aniela Aszpergerowa, Magdalena



Portret aktorki Marii

Deryng (rycina z „Tygodnika Ilustrowanego”)

Micińska, aktor charakterystyczny Józef Grzywiński, liryczny amant Edward Wolski, epizodysta Jan Jaśkiewicz, komik Adolf Ostrowski, Jan Chęciński (omawiany jako autor) czy Józef Kotarbiński. Pojawiła się też, przybyła ze Lwowa, osiemnastoletnia Maria Deryng. Sienkiewicz był świadkiem początków jej kariery w Warszawie, kiedy gościnnie wystąpiła w roli Małgorzaty w scenie więziennej w piątym akcie tragedii Goethego *Faust*. Ujrzał w aktorce zadatki „na genialną, w przyszłości artystkę”²⁷.

Jednak Maria Deryng, reprezentująca emploty amantki romantycznej zarówno w dramacie, jak i w komedii, po wyjściu za mąż opuściła scenę.

Często też wielkim gwiazdom Warszawy teatralnej Sienkiewicz poświęcał miejsce w swoich felietonach. Odnotował walkę o bilety na przedstawienie *Otella* z wielkim tragikiem Bolesławem Leszczyńskim w tytułowej roli, by zauważyć, że jego znakomita gra „podnosi do demonicznej potęgi wspaniały, jakkolwiek przerażający efekt” tragedii Shakespeare’a²⁸. Zapowiedział też jubileusz Jana Królikowskiego, występującego w popisowej roli Jana Kazimierza w *Mazepie* Słowackiego, gdzie



Amelię grała Helena Modrzejewska, której zresztą jeszcze Sienkiewicz nie znał (poznają się u niej w domu przy ulicy Granicznej jesienią roku 1874). O innej, entuzjastycznie ocenionej przez krytykę, roli Królikowskiego – starego Millera w *Intrydze i miłości* nie wspominał jednak ani słowem w obszernym sprawozdaniu na łamach „Niwy”, wypełnionym po brzegi analizą wartości literackich tragedii (1875). Sienkiewicz wielokrotnie przyznawał, iż pobieżne uwagi o grze aktorów „nie przynoszą pożytku ani artystom, ani

publiczności”²⁹. Czy rzeczywiście dlatego najczęściej pomijał w sprawozdaniach aktora? Czy też, jak sugeruje Józef Szczublewski, początkującemu redaktorowi nawet w roku 1873 (czwartym po dziennikarskim debiucie) nie pozwalano jeszcze o nich pisać? Pamiętajmy, że w prasie warszawskiej istniało wówczas grono stałych, znacznie bardziej od Sienkiewicza doświadczonych, by nie powiedzieć kompetentnych, recenzentów (Kazimierz Kaszewski, Władysław Bogusławski). Później, kiedy pisarz debiutuje z sukcesem jako autor sztuki *Na jedną kartę* wystawionej w *Rozmaitościach* w roku 1881, sprawozdania teatralne zanikają w jego publicystyce.

Czytane dzisiaj felietony Sienkiewicza są ciekawym świadectwem kultury Warszawy i życia teatru tamtych czasów. Są także cennym przyczynkiem do dziejów sztuki scenicznej XIX wieku i jej estetyki. Sienkiewicz miał ugruntowane poglądy na sztukę teatru tworzoną według sprawdzalnych reguł.

Każde dzieło sztuki polega na wcieleniu pewnych idei i przekonań w zewnętrzne, zmysłowe kształty. W dziele scenicznym te pojęcia muszą być zakłęte



Teatrzyk ogródkowy
w Warszawie

26 H. Sienkiewicz, *Pisma*, t. 77, *Pisma ulotne 1869–1873*, Warszawa 1905, s. 150.

27 Sienkiewicz, *Pisma*, t. 60, s. 155.

28 Sienkiewicz, *Pisma*, t. 78, s. 166.

29 Recenzja z *Filiberty* Augiera, zob. przypis 23.



Widok Teatru Letniego
w Ogrodzie Saskim.

w dusze i ciała ludzkie. Dramat musi tworzyć człowieka, któremu obserwacja winna dostarczać cech indywidualnych. [...] żywych ma tworzyć, kto akta życiowe na scenie przedstawia, serca – kto ruchy serc, dusze – kto porywy dusz. Siła dramatyczna leży w życiu, nie w paradoksie – choćby najjaśniejszej doktryny.³⁰

Podobne przekonanie odnajdujemy w jego postrzeganiu sztuki aktora, podporządkowanej z zasady nadrzędności autora. Zadaniem aktora/aktorki jest całkowite przekształcenie się w odtwarzaną osobę, tak by widz mógł zapomnieć o wykonawcy i być przekonany, że widzi żywą, działającą postać. Tak przekształcała się na scenie Popielka, tak Derynżanka, tak asy warszawskiej sceny: Żółkowski, Królikowski, Rapacki.

Sienkiewiczowi bliska była idealistyczna koncepcja *belle nature*. Pojęcie prawdy wiązał wartościami takimi jak harmonia, ład i piękno (nie tylko estetyczne, lecz również moralne, wszak „teatr jest szkołą obyczajną”). Ten pozytywista pozostał w teatrze postromantykiem, choć często posługiwał się słowem „tendencja”. Rodowód

pozytywistyczny dostrzec też można w kategorii „typu”, którą wnikliwie analizował w komediach, dominujących w repertuarze ówczesnej sceny. Cenił zakorzenienie postaci w realistycznie odtworzonym środowisku danej grupy społecznej, ale nie akceptował brutalnego weryzmu, fotografii życia³¹. Pojęcie typu rozumiał jako spotęgowany charakter, „bo inaczej nie byłby on typem”, czyli pewien idealny obraz cech ludzkich. Trzeba dodać, że kategorię „typu” i „typowości” odnosił również do tak zwanego *emploi* aktorskiego, rozumianego jako pewien zespół środków przypisanych do postaci z danego „wydziału ról” i zarazem specjalizacja (naiwna, amantka romantyczna, matka, subretka i inne). Świadczy o tym choćby ta uwaga: „grając królowe nie należy nigdy siadać w pozycji, w jakiej się rozdiewa kalosze, stawać tak, jak się staje do nakręcenia wysoko wiszącego zegara, a chodzić tak, jak się chodzi oglądając pajęczyny po kątach”³².

Tekst jest skróconą wersją rozprawy, która ukaże się w tomie *Sienkiewicz i teatr* pod redakcją prof. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej.

Barbara Osterloff – dr nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, krytyk teatralny i historyk teatru. Profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, prorektor tej uczelni w dwóch kadencjach (2008–2016). Od roku 2002 do dzisiaj wykłada historię dramatu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest autorką monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2012) i książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (IV wydanie rozszerzone – w druku). Należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Polskiego PENClubu.

30 H. Sienkiewicz, „Piękna”, *dramat w 4 aktach* Wł. Okońskiego, „Słowo” 27 X 1882.

31 Charakterystyczna wydaje się krytyczna uwaga o aktorce Sophie Alexandrine Croisette, która w paryskim przedstawieniu *Sfinks* zagrała scenę śmierci z naturalistyczną dosłownością szczegółów: „rzuca się

w konwulsje, pieni, przewraca oczy, blednie, kona z całą okropnością konania, sztywnieje, i wreszcie przed oczyma widzów staje trup z otwartymi oczyma i zsiniałymi ustami”, co „dał na nerwy” widzom (Sienkiewicz, *Pisma*, t. 78, s. 19).

32 Sienkiewicz, *Pisma*, t. 60, s. 20.

Ironiczni kontrkonceptualiści Symplex S₄/Sympleks S₄

Artur Winiarski

W pierwszej połowie lat 70. XX wieku w środowisku malarzy warszawskich dało się zauważyć próby łączenia się w grupy artystyczne o charakterze pokoleniowo-towarzyskim w imię obrony malarstwa przed „niezwykle ekspansywnym konceptualizmem”¹. Powstałe grupy nie publikowały manifestów ani programów, łączyły je więzi środowiskowe, koleżeńskie i zbliżone poglądy artystyczne wypowiedziane raczej podczas wernisaży, na prywatkach czy w lokalach gastronomicznych niż na oficjalnych forach. Zawiązały się znane grupy – Neo-Neo-Neo, O poprawę, a niebawem związana z nią Śmietanka. Wkrótce, w 1975 roku, miała się pojawić może najbardziej kontrkonceptualna, obecnie niemal zupełnie zapomniana, w rezultacie konsekwentnego pomijania przez krytyków i historyków sztuki, grupa o nazwie Symplex S₄, po chwili przemianowana na Sympleks S₄². O latach 70. można powiedzieć, że są dekadą albo omijaną przez historyków polskiej sztuki współczesnej i kwitowaną zdawkowymi opisami o charakterze szkicowym, albo są traktowane jako okres kontrastowo odmienny w swej stagnacji i amorficzności wobec początkowej fazy lat 80., które zaznaczyły się wybuchem społecznej rewolty Solidarności i towarzyszącym mu fermentem artystycznym, a w konsekwencji dokonującym się przełamaniem obowiązujących dotychczas w PRL-u



Marian Czapla. Początek lat 70.

- 1 Określenia tego użył Wojciech Włodarczyk w książce *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych* (Warszawa 1990, s. 9).
- 2 Obecnie żadna z osób, z którymi rozmawiałem na ten temat, teraz nie potrafi wytłumaczyć okoliczności tej zmiany ani tego, co oznaczała ta nazwa. W pierwszym katalogu grupy ze stycznia 1975 r. nazwa brzmi Symplex S₄, natomiast od katalogu

wydanego w marcu 1976 r. pojawia się już nazwa Sympleks S₄. W języku łacińskim *simplex* oznacza prostotę, ale tylko wtedy, gdy zachowana jest pisownia jak wyżej, np. *Simplex est ratio veritas* – Prosta jest racja prawdy. Natomiast „simpleks” to prosty układ teletransmisyjny, umożliwiający naprzemienne przesyłanie sygnałów w obu kierunkach łącza telekomunikacyjnego.

Powoduje konieczność przełączania z odbioru na nadawanie i odwrotnie. Z kolei „sympleks” to termin matematyczny, oznaczający uogólnienie odcinka, trójkąta i czworoboku na dowolne wymiary. Jakie znaczenie niesie symbol S₄, nie wiadomo. W niniejszym tekście będę używał częściej spotykanej nazwy Sympleks S₄.

kodów kulturowo-politycznych³. O ile jednak artyści reprezentujący kierunki konceptualne i eksperymentujące lat 70. doczekują się ostatnio interesujących opracowań syntetyzujących ich dokonania, czego wyrazem może być *Sztuka polska lat 70. Awangarda* Łukasza Rondudy i Piotra Uklańskiego czy ciepły opis tych środowisk, jaki możemy znaleźć w publikacji *Sztuka w Polsce 1945–2005* Andy Rottenberg, to malarze szeroko rozumianego „pokolenia 70.” już nie. Jeszcze ci starsi nieco, jak twórcy Neo-Neo-Neo, „Dobson” Dobkowski i „Jurry” Zieliński, czy Śmietanki: Tomasz Ciecierski, Edward Dwurnik, Łukasz Korolkiewicz i Włodzimierz J. Zakrzewski mają swoje enklawy i poświęcone im rozdziały w różnych „zarysach”, „sztukach polskich”, „sztukach w...”, o tyle ci młodszy, debiutanci połowy lat 70., zupełnie są pomijani. A przecież nie brakowało wtedy interesujących debiutów: Marian Czapla, Krzysztof Wachowiak, Piotr Szemiński, Marek Wyrzykowski, Czesław Radzki, Stanisław Młodożeniec i wielu innych. Być może zjawisko niedostrzegania, a nawet pewnego lekceważenia lat 70. wynika z utrwalonego stereotypu czasów застоju i wytworzonego wrażenia oczekiwania na wielkie wydarzenie, jakim miała się stać rewolucja Solidarności. Istnieje pogląd wyrażony przez Wojciecha Włodarczyka:

Poczucie zagrożenia kultury, poczucie niestabilności politycznej, opóźnienia cywilizacyjnego powodowały, że sztuka polska w okresie postalinowskim, a przed „Solidarnością” nie była zbyt nowatorska ani zbyt radykalna formalnie. Jeżeli kulturę pojmujemy jako stabilny, zhierarchizowany zespół wartości i wynikających z niej zachowań, to sztuka polska pełniła w tym czasie wobec kultury raczej funkcje ornamentalne, ani nie próbując naruszyć jej stabilności, ani nie wskazując na wartości pomijane. W jakiś sposób była zachowawcza [...], a w obrębie całej kultury polskiej była dyscypliną drugorzędą⁴.

Wynika z tego, że dopiero wybuch Solidarności i jego konsekwencje widoczne również w sztuce polskiej są godne skupienia uwagi. Rozliczne podejmowane próby przetrwania totalitaryzmu poprzez sztukę, poszukiwanie prywatnego doświadczenia artystycznego, odnajdywanie schronów przeciw opresji komuny i uprawianie sztuki jako azylu – zjawiska częste w czasach PRL-u – są w tej optyce niejako mniej kulturotwórcze. Trudno nie odnieść wrażenia, przy pełnym zrozumieniu rangi wydarzeń lat 80., które faktycznie przełamały obowiązujące dotychczas w socjalistycznej Polsce kody kulturowo-polityczne, że



SYMPLIKS S4

determinujący to wszystko radykalizm cesury historycznej związanej z granicą lat 70. i 80. jest bardzo pomocny przy układaniu opisów historii sztuki. A szuflady historyków sztuki raz uporządkowane i zatrzęsnięte niełatwo ponownie otworzyć.

Lata 70. w malarstwie w Polsce były zupełnie inne niż poprzednia dekada lat 60. Dobięł kresu przemożny wpływ kapistów zarówno na życie artystyczne, jak i na szkolnictwo. Dojrzało i skostniało pokolenie „arsenalowców”, zaś różne formy abstrakcji stały się niemal obowiązującym wzorcem malarskim. Na oblicze sztuki w Polsce rosnący wpływ zaczął wywierać model konceptualistycznego rozumienia języka sztuki, w wielu swych aspektach

Okładka katalogu
Sympleks S4 z 1977 r.,
od góry z lewej: Andrzej
Bąkowski, Marian
Czapla, Maja Gumińska,
Piotr Kasprzak, Janina
Kowalewska-Tarkowska,
Ryszard Owczarek, Piotr
Szemiński, Krzysztof
Wachowiak

3 Por. Włodarczyk, *Lata osiemdziesiąte...*, s. 10.

podważający rolę tradycyjnego malarstwa, a nawet w ogóle negujący jego sens. Fala konceptualizmu rozlewała się skrycie acz intensywnie. Była na czasie, trafiała w ówczesne oczekiwania, również te kontestacyjne i kontrkulturowe, dawała pole do wyrażania buntu i niezgody wobec systemu władzy i była produktem z... Zachodu. No i wreszcie, co jest nie bez znaczenia, konceptualizm był tani. Nie wymagał gromadzenia drogich i trudnodostępnych farb i podobraz. Bywało, że aby zostać artystą, wcale nie trzeba było ukończyć Akademii Sztuk Pięknych. Warto przypomnieć, że wówczas bardzo trudno było się dostać na studia artystyczne.

Nurt konceptualny płynął zrazu po obrzeżach oficjalnego życia artystycznego. Robiono go obok zbiurokratyzowanego systemu wystawienniczego, w małych środowiskowych grupkach, które organizowały półprywatne enklawy artystyczne w klubach studenckich, przy galeriach, teatrach, empikach, a także przy okazji festiwali studenckich, sympozjów czy innych wydarzeń kulturalnych. Nie produkowano katalogów, plakatów, wystarczał powielacz, radiowęzeł, aparat fotograficzny czy coraz bardziej dostępny kserograf.

Reakcja środowisk malarskich na konceptualizm zaznaczyła się w dwojaki sposób. Z jednej strony znaleźli się malarze, którzy próbowali zaakceptować pewne elementy konceptualizmu i podejmowali próby ich asymilacji do własnej twórczości. Dało się dostrzec zjawisko „Następowania mimowolnego wchłonięcia intelektualnych osiągnięć konceptualizmu i zastosowania ich do tradycyjnych dziedzin sztuki”, jak zauważa Anda Rottenberg, gdy opisuje sytuację w malarstwie i rzeźbie lat 70. w rozdziale *Śmietankowe ogrody poznania w zarysie Sztuka w Polsce 1945–2005*⁵. Na zupełnie innych pozycjach stanęli malarze nieakceptujący konceptualizmu. Próbowali wyrażać sprzeciw wobec tej narastającej siły, która stawiała nacisk na „myślenie” w opozycji do „widzenia”. Już sam fakt negowania przez konceptualizm tej zasadniczej wartości, jaką w sztukach pięknych jest umiejętność „widzenia”, wystarczał i przez wielu malarzy konceptualizm był odbierany jako sprzeczny z podstawowymi zasadami malarstwa, naruszał też przekonanie o wiodącej i niepodważalnej pozycji malarstwa w plastyce. Pierwszą zasygnalizowaną tu postawę wobec konceptualizmu zaproponowali malarze z grupy Neo-Neo-Neo, którzy oprócz tradycyjnych obrazów zaczęli wystawiać także pomalowane w psychodeliczne barwy obiekty wycięte z różnych materiałów, prezentowane przez nich w pejzażu miejskim, na ulicach i skwerach blokowisk. Przyjęli formułę ni to akcji-działania, ni to wystawy. Również drogą prób asymilacji pewnych elementów konceptualizmu podążali malarze skupieni w grupie Śmietanka. Pozostali w zasadzie wierni malarstwu, lecz próbowali

penetrować nowe obszary inspiracji. Wskazywali na literaturę i psychologię jako podglebie twórczych możliwości malarstwa, podejmowali różne próby odkrywania nowych porządków estetycznych, akceptowali pastisz i cytat, a także fotografię jako pomocne narzędzie malarskiej kreacji. Niektórzy z artystów Śmietanki, jak Ewa Kuryluk czy Włodzimierz J. Zakrzewski, po pewnym czasie porzucali malarstwo na rzecz innych form wypowiedzania się, zaś Łukasz Korolkiewicz miał epizody *happenerskie*.

Zupełnie odmienną drogą poszli malarze reprezentujący druga zaznaczoną tu postawę – nie czynili żadnych koncesji na rzecz konceptualnych form twórczości, odrzucili konceptualne propozycje zmiany języka sztuki i nie godzili się na podważenie dotychczas obowiązujących filozofii, estetyk i etyk oraz hierarchii istniejących w sztuce. Najważniejsze pozostawało dla nich malarstwo, aczkolwiek zdawali sobie sprawę, że po konceptualizmie nigdy nie będzie ono już takie samo. Stanowisko jednoznacznego sprzeciwu wobec konceptualizmu, dążącego w ich odczuciu do zniszczenia malarstwa w rezultacie postulowanego procesu dematerializacji przedmiotu sztuki, zajęli malarze z grupy Symplex S₄/Sympleks S₄. Ich sprzeciw wobec prób anihilacji malarstwa przez konceptualizm jest bodaj jedyną tak wyrazistą i jednoznacznie określoną postawą uwidocznioną w tamtym okresie. Grupa jest jednym z najbardziej pomijanych zjawisk artystycznych nie tylko lat 70., ale w ogóle w piśmiennictwie poświęconym polskiej sztuce współczesnej⁶.

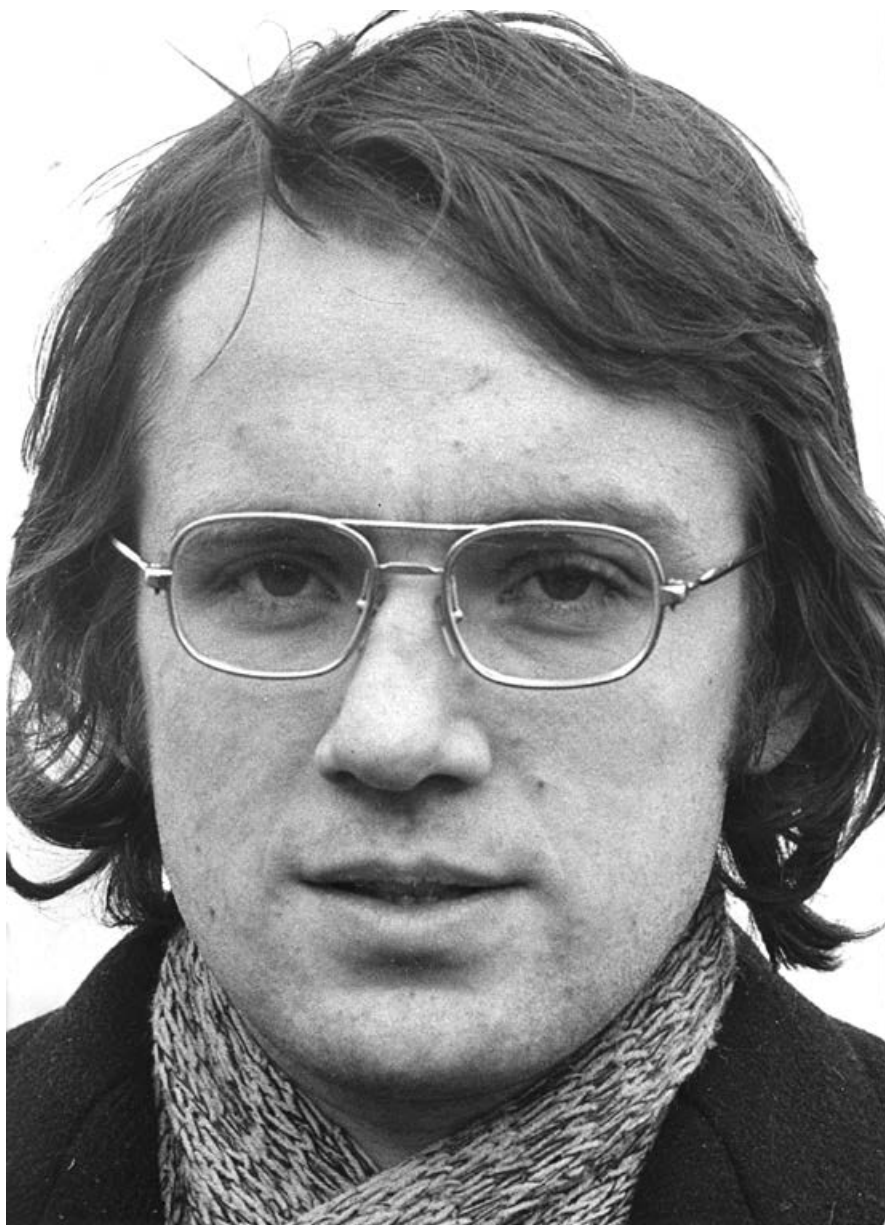
Malarze skupieni w Sympleksie S₄ podkreślali przede wszystkim zagrożenia dla istnienia malarstwa wynikające z konceptualnej wizji sztuki. Znamienna jest wypowiedź, jakiej udzielił w wywiadzie na temat Sympleksu S₄ jeden z założycieli grupy, Krzysztof Wachowiak: „Wyszła wtedy taka książeczka Czartoryskiej o konceptualizmie. I ona

5 Por. A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 208.

6 W kompendiach syntetyzujących wiedzę o polskiej sztuce współczesnej odnalazłem tylko siedem wzmianek o grupie Sympleks S₄. Dwukrotnie wymienia ją Wojciech Włodarczyk w książce *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948–2008* (Warszawa 2008), dwukrotnie *Słownik malarzy*

polskich. Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku (t. 2, Warszawa 2001), jest też adnotacja Zbigniewa Taranienki w publikacji *Galeria Studio. Wystawy i dzieła* (Warszawa 1998), akapit w *100% Malarstwa* Jakuba Dąbrowskiego (Warszawa 2009) oraz nota w wydawnictwie *Powinność i bunt* (Warszawa 2004).

Krzysztof Wachowiak,
lata 70.



nas naprawdę wkur...”⁷. Malarze Sympleksu S₄ postulowali nieco utopijne pojęcie odrodzenia się malarstwa jako sumy indywidualnych postaw twórczych, dopracowujących się własnych sposobów obrazowania, własnego języka, opartego na bardzo osobistych przeżyciach i doznaniach, określanych modnym wówczas słowem-kluczem – trauma. Każdy miał sam na własną rękę tego szukać. Grupa miała być „niezobowiązującym układem prezentacji postaw”, jak ujął to Piotr Kasprzak. A tak przedstawiał sens istnienia grupy Piotr Szemiński:

byliśmy szczerze pogubieni [...] wspólne wystawianie było potrzebne w tym pogubieniu, niezaradności, a rodzaj tej wspólnoty pobudzał [...] aktywność malarską i neutralizował obawy niezauważenia [...].⁸

Tak więc środowisko grupy postrzegane było przez samych jej członków jako koleżeńskie grono wspierające się przy organizacji wystaw i wystąpien. Miało służyć dyskusji i ścieraniu się poglądów bez obowiązującego programu czy opublikowanego manifestu. W grupie nie powstały dominujące, narzucane innym rozwiązania twórcze. Trwałą i niepowtarzalną wartością dla malarzy Sympleksu S₄ był klasyczny warsztat malarski. Wartość sama w sobie, odgradzająca ich od „tandety” warsztatowej niektórych wytworów konceptualizmu. Zaś w przestrzeni idei, jak napisał w przedmowie do katalogu grupy z 1977 roku Henryk Hinz, stawiali na:

[...] malarstwo zmierzające do odkrywania nieznanych i tajemniczych właściwości ludzkiego świata, a także do konstytuowania tego świata. Przedmiotem tego poszukiwania i konstrukcji zarazem jest zobiektywizowany świat kultury, ściślej – mówiąc językiem filozofa kultury – formy symboliczne tego świata⁹.

Sympleksowcy dostrzegali istnienie na Zachodzie, w różnych krajach, malarzy, którzy od pewnego czasu realizowali koncepcję sprzeciwu-reakcji na konceptualizm. W Niemczech „nowych dzikich”, jak Anselm Kiefer czy Georg Baselitz, we Włoszech malarzy „transawangardy” reagujących na arte povera – włoską odmianę konceptualizmu, w USA Juliana Schnabla czy twórców kierunku bad painting. Jednak naczelną, jak się wydaje, koncepcją twórczą było przekonanie, że malarstwo po doświadczeniu konceptualizmu nigdy już nie będzie takie jak niegdyś. Konceptualizm coś zmienił na zawsze i w Sympleksie S₄ doskonale sobie z tego zdawano sprawę. Wyrazem tego przekonania stała się ironia, która była zarówno obowiązującą metodą prowadzenia dyskusji w grupie, jak

7 Krzysztof Wachowiak udzielił kilku wywiadów o Sympleksie S₄ autorowi niniejszego tekstu w czerwcu 2017. „Książeczka o konceptualizmie” to wydany przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe w serii „Style-Kierunki-Tendencje” zarys *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* Urszuli Czartoryskiej (Warszawa 1975).

8 H. Hinz, Wstęp do katalogu V – *ostatnia wystawa malarstwa Grupy Sympleks S₄*, Warszawa 1979.

9 H. Hinz, *Malarstwo nierozrywkowe*, w: *Sympleks S₄*, Lublin 1977.

i postawą wobec konceptualizmu, ale też wobec otaczającego świata Peerelu. Ironia jako zamaskowana kpi-
na, pozorna aprobata wyczekująca na sposobność, by
wypowiedzieć swój sarkastyczny, odwrócony porządek
postrzegania świata. W malarstwie grupy ten ironicz-

niż tylko „ornamentem” na tle głównych nurtów kultury
polskiej. Paradoksalnie być może w tym przełomowym
momencie historycznym akurat szczególnie malarstwo
poddane presji konceptualizmu, ciśnieniu różnych neo-
awangard, nagle wyzwolone z koloryzmu oraz abstrak-
cjonizmu i w ogóle przez moment różnych -izmów było
zaskakująco aktualne i nośne twórczo.

Związek Polskich Artystów Plastyków – Okręg Warszawski

**V – Ostatnia
Wystawa Malarstwa
GRUPY SYMPLEKS S-4
4 – 16.I.79 r.**

Dom Artysty Plastyka, Warszawa, Mazowiecka 11-a

Okładka ostatniego
katalogu grupy
Sympleks S4

ny stosunek do świata udało się w pełni zmanifestować
bodaj tylko Wachowiakowi, choć próbował też Szemiński
swoimi kolorowymi swastykami i rozmazanymi kontu-
rami PRL-u, a po latach ten delikatny cień ironii widać
również w późnym malarstwie Czapli.

Być może właśnie z chwilą pojawienia się malarzy
Sympleksu S4, a wkrótce z nadchodzącym momen-
tem buntu społecznego Solidarności, niosącym wśród
licznych swoich konsekwencji także ferment twórczy
przelamujący ustalone w Peerelu schematy artystyczne
i kulturowe kody, polska sztuka stała się czymś więcej

* * *

W opracowaniu poświęconym Wydziałowi Malarstwa
ASP w Warszawie w latach 1948–2008 Wojciech Włod-
arczyk odnotował:

Od 1972 roku zaczęła działać na warszawskiej
Starówce „Galeria Młodych Krzywe Koło” prowa-
dzona przez absolwenta pracowni Gierowskiego
Ryszarda Owczarka. [...] W tym kręgu i przy bez-
pośredniej inspiracji Gierowskiego zawiązała się
w 1974 roku grupa „Sympleks” (m.in. Marian Cza-
pła, Piotr Kasprzak, Piotr Szemiński, Krzysztof
Wachowiak. [...] Ich hasłem było „Stawiamy na
malarstwo” [...]. Wierność malarstwu członków
grupy „Sympleks” nie była całkiem bezzasadna,
ponieważ popularność fotografii i filmu, perfor-
mance oraz konceptualizmu coraz mocniej zazna-
czały swoją obecność wokół Akademii¹⁰.

Należy dodać, że w pierwszym katalogu grupy towarzy-
szącym wystawie w Galerii Studio oprócz wymienionych
malarzy znaleźli się jeszcze Andrzej Bąkowski, Maja
Gumińska, Janina Kowalewska-Tarkowska, Ryszard
Owczarek i Ewa Stankiewicz, jedyna która nie była absol-
wentką pracowni Gierowskiego, lecz Kobzdeja. Wystawa
odbyła się pod szyldem „Pokolenie XXX – Warszawa –
Sztuka”, co zapewne można rozszyfrować, znając termi-
nologię slangu Peerelu, jako wystawę pokolenia XXX-lecia
Polski Ludowej, twórców z Warszawy, „robiących”
w sztuce. Z wymienionego składu wypadła wkrótce
Ewa Stankiewicz, niewymieniana już w katalogu z 1977
roku, towarzyszącego wystawie grupy w BWA w Lublinie.
Ostatnia wystawa Sympleksu S4 miała miejsce w Domu
Artysty Plastyka w Warszawie w styczniu 1979 roku.
W gronie inspiratorów powstania grupy, o czym trzeba
nadmienić, znalazł się jeszcze wykładowca filozofii w ASP
w Warszawie Henryk Hinz, autor wstępów do katalogów
grupy, który miał bliskie kontakty z Gierowskim i ze stu-
dentami z jego pracowni. W latach 1975–1979 grupa miała
pięć wystaw „katalogowanych”, przy czym trzecia wysta-
wa, która odbyła się w Salonie Sztuki Współczesnej ART
w marcu 1977 roku, została zrealizowana w gronie tylko
czterech malarzy: Bąkowskiego, Czapli, Szemińskiego
i Wachowiaka, zapewne twardego jądra grupy, choć, co

trzeba zaznaczyć, autorzy ci nie występowali w katalogu wystawy pod oficjalnym szyldem Sympleksu S₄. Wszyscy niemal członkowie grupy po jej rozpadzie pozostali wierni malarstwu¹¹. Aczkolwiek z perspektywy czasu najbardziej wyrazistymi, jednorodnymi, ponadczasowymi i przebijającymi się do szerszej publiczności postawami twórczymi bez wątplenia zaznaczyli się Czapla i Wachowiak. Krańcowo różni. Czapla poszukujący koncepcji malarskiej na wyrażenie sacrum i wiary, ale też niewolny od ironicznego spojrzenia na problemy erotyki w tradycji malarstwa i kultury polskiej. Niekiedy zaskakująco bliski bywa w swych późnych obrazach gombrowiczowskiemu figurom Efeba usytuowanego w opozycji wobec Męczennika i Ulana. I Wachowiak zaczynający od zaślinionego Breźniewa i zapawianych działaczy

Marian Czapla,
Modlitwa, z cyklu
„Romantycznego”, 1978.
Fot. W. Hołnicki-Szulc



peerelowskiego komsomolu, z biegiem lat zmierzający do wyrażenia swej wielkiej ironii poprzez namalowanie dziury w... kosmosie.

Grupa Symplex S₄/Sympleks S₄ jest zjawiskiem artystycznym należącym do grona wykluczonych z wiedzy o sztuce współczesnej w Polsce. Przyczyn tego zjawiska jest wiele. Wraz z koniecznością przywrócenia Sympleksu S₄ do kanonu obowiązującej wiedzy o polskim malarstwie grupa powinna również stać się przedmiotem badań, których celem byłoby określenie jej miejsca w historii współczesnego malarstwa polskiego, a także okoliczności i powodów dotychczasowego niebytu. Projekt takiego badania opracowany został na Wydziale Malarstwa przez autora tekstu. Jego plonem będzie monografia Sympleksu S₄, wystawa oraz konferencja naukowa.

Artur Winiarski – ur. 1960, dr hab., zajmuje się wyłącznie twórczością malarską, której tematem jest szeroko rozumiany pejzaż post-sowiecki traktowany jako ostrzeżenie przed totalitaryzmem. Studia na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie (1989–1994); dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego. Pracuje na macierzystym wydziale na stanowisku profesora nadzwyczajnego.

¹⁰ W. Włodarczyk, *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948–2008*, Warszawa 2008, s. 92.

¹¹ Jedynie, jak się zdaje, Bąkowski tworzy obecnie instalacje.



Andrzej Bąkowski,
Bez tytułu, 1975.
Fot. W. Holnicki-Szulc



Maja Gumińska,
Kompozycja,
1970/71 (dyplom).
Fot. W. Holnicki-Szulc



Krzysztof Wachowiak,
Z roboczą wizytą, 1979.
Fot. W. Zubala



Piotr Szemiński,
Kompozycja, ok. 1975.
Fot. W. Holnicki-Szulc

Wizualne Niewidzialne.

Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie



CELE I PRZEBIEG BADAŃ

Celem projektu była rekonstrukcja statusu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Przedsięwzięcie to wydało nam się istotne dlatego, że w naszym kraju od lat nie są prowadzone kompleksowe badania na temat współczesnej sztuki, zaś wiedza na jej temat ma charakter szczątkowy i fragmentaryczny. Inspiracją dla autorów była publikacja Aleksandra Wallisa *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko* (1964), opierająca się na całościowych badaniach obszaru sztuk wizualnych w Polsce, odgrywająca istotną rolę w rozwoju socjologii sztuki w naszym kraju. Nie mamy ambicji, by porównywać nasz projekt z tym przedsięwzięciem, ale liczymy na to, iż przeprowadzone przez nas badania nie tylko pozwolą spojrzeć na sytuację sztuk wizualnych w Polsce w sposób szeroki i empirycznie ugruntowany, ale także okażą się użyteczne.

W trakcie prowadzonych analiz przyglądaliśmy się sztukom wizualnym w Polsce z trzech perspektyw: po pierwsze – odbiorców sztuki (a często raczej potencjalnych odbiorców), czyli osób niezajmujących się profesjonalnie sztuką; po drugie – ogólnopolskiej prasy niespecjalistycznej; po trzecie – samych artystek i artystów oraz innych osób działających w świecie sztuki (kuratorów i kuratorek, krytyczek i krytyków, decydek i decydentów odpowiedzialnych za politykę kulturalną, osób prowadzących instytucje artystyczne lub w nich pracujących).

Zakładamy, że sytuacji sztuk wizualnych w Polsce nie da się określić, biorąc pod uwagę tylko jeden z tych trzech kontekstów. Pomimo że świat artystyczny jest niezwykle autonomiczny i zdolny do określania warunków profesjonalizacji, kształcenia, kryteriów oceny jakości pracy artystycznej, autonomia ta nie sprawia, iż przestaje być on częścią świata społecznego, który go współokreśla, decyduje o jego kondycji i kierunkach zmian, jakim on podlega. Co więcej, jak staramy się pokazywać w naszych raportach, ogromną rolę w kształtowaniu statusu sztuk wizualnych pełnią właśnie odbiorcy, ich kompetencje, potrzeby związane z obcowaniem ze sztuką. To właśnie te czynniki, o czym często się zapomina, decydują o tym, czy sztuka jest komukolwiek potrzebna, czy się ją kupuje i kolekcjonuje, a co za tym idzie – jak wiedzie się osobom, które ją tworzą, i czy stanowią one kategorię uznawaną za istotną w polityce kulturalnej państwa oraz samorządów. Jeżeli tak ogromną rolę w kształtowaniu świata sztuk wizualnych mają odbiorcy, a jednocześnie założymy, że ich wiedza o świecie jest kształtowana przez media, to musimy także przyjąć, iż dla poznania statusu sztuk wizualnych w Polsce niezbędne jest zrekonstruowanie sposobów informowania o nich w przekazach medialnych, powodów i kontekstów pojawiania się tego typu informacji oraz ocen i hierarchizacji zjawisk artystycznych.

Wśród najważniejszych pytań, jakie sobie postawiliśmy i na które znaleźliśmy częściową choćby odpowiedź, znalazły się następujące:

- Czym jest sztuka i czym są sztuki wizualne? Jak określa się jej/ich granice, istotę, sens?
- W jakim zakresie sztuka przenika do ogólnopolskiej prasy, w jakim zaś do życia codziennego – na ile jest obecna w naszych praktykach i domach? Jaką sztukę lubimy, a jaką niekoniecznie?
- Jakie są rola i funkcje sztuki w świadomości Polek i Polaków, jakie zaś – w świadomości osób kończących uczelnie artystyczne i związanych ze sztukami wizualnymi? Gdzie powinno się ją, ich zdaniem, pokazywać i jak powinno się ją finansować?
- Co to znaczy być artyst(k)ą? Jakie są wyobrażenia na temat artystek i artystów? W jaki sposób zostaje się artyst(k)ą? Jaka jest sytuacja zawodowa absolwentek i absolwentów ASP; w jaki sposób zarabiają na życie, gdzie i jak często wystawiają swoje prace oraz je sprzedają?
- Jacy aktorzy tworzą świat sztuk wizualnych w Polsce i jakie hierarchie są w nim obecne? Jakie pokolenia i środowiska twórców? Kto i dlaczego jest w nim mniej, kto zaś bardziej dostrzegany – widzialny?
- Jakie są możliwości, a jakie problemy i bolączki świata artystycznego, a zwłaszcza artystek i artystów?

Prowadzona przez nas analiza świata sztuki w Polsce miała głównie charakter deskryptywny – staraliśmy się odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie „co i jak istnieje?”, ale nie mniej istotnym jej celem było zrozumienie uchwyconych w trakcie badań zależności, a także wymiar aplikacyjny naszego przedsięwzięcia. Mamy nadzieję, że przedstawione wyniki będą pomocne w planowaniu polityki kulturalnej państwa, wskażą najważniejsze problemy, z jakimi boryka się środowisko artystyczne, oraz przyniosą istotne informacje o funkcjonowaniu systemu edukacji artystycznej w naszym kraju.

Badania składały się z następujących etapów:

1. Analiza danych zastanych (*desk research*), której przedmiotem były najważniejsze raporty z badań nad sztuką prowadzonych w ostatnich latach w Polsce;
2. Ilościowo-jakościowa analiza zawartości przekazów prasowych (badaniu poddana została losowa próba ponad 3000 artykułów prasowych opublikowanych między czerwcem 2010 a czerwcem 2015 na łamach „Polityki”, „Gościa Niedzielnego”, „Gazety Wyborczej” oraz „Rzeczpospolitej”, zawierających słowa kluczowe mogące wskazywać na obecność sztuk wizualnych);

3. Ogólnopolskie badania sondażowe prowadzone w oparciu o wystandaryzowany kwestionariusz ankiety na reprezentatywnej próbie dorosłych mieszkańców Polski (N=930);
4. Badania sondażowe prowadzone w oparciu o wystandaryzowany kwestionariusz ankiety na próbie 318 osób, które ukończyły Akademię Sztuk Pięknych w Polsce w latach 1975–2012;
5. Indywidualne wywiady pogłębione (N=70) prowadzone z artyst(k)ami, przedstawiciel(k)ami świata sztuki oraz z decydent(k)ami.

Szczegółowe ustalenia badawcze oraz informacje na temat przebiegu badań prezentujemy w czterech raportach podsumowujących prace w każdym z etapów (od 2 do 5). W niniejszym dokumencie przedstawiamy zaś podstawowe tezy skonstruowane w oparciu o analizę zgromadzonego materiału badawczego oraz najważniejsze ustalenia płynące z analizy informacji pozyskanych w trakcie poszczególnych etapów badań. Raport końcowy ma być więc próbą syntezy ogromnego zbioru informacji pozyskanych w trakcie badań, ale nie może zostać potraktowany jako wyczerpujące sprawozdanie z ich przebiegu oraz ustaleń poczynionych w ich trakcie. Ma on przedstawiać najważniejsze wnioski, jakie płyną z badań, oraz zachęcać do zapoznania się z bardziej szczegółowymi ustaleniami przedstawionymi w raportach częściowych zamieszczonych na stronie internetowej: <http://wizualneniewidzialne.pl>. Każdy z raportów częściowych zawiera również streszczenie najważniejszych ustaleń pochodzących z danego etapu projektu.

Projekt został zrealizowany w ramach Programu Obserwatorium Kultury MKiDN przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie we współpracy z Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Centrum Badania Opinii Społecznej (CBOS).

Skład zespołu badawczego: dr hab. Dorota Folga-Januszewska, prof. ASP (ASP w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie), prof. Marek Krajewski (UAM w Poznaniu), prof. Paweł Nowak (ASP w Warszawie), dr Filip Schmidt (UAM w Poznaniu), Joanna Kiliszek (ASP w Warszawie – koordynacja), Katarzyna Urbańska (ASP w Warszawie), Grażyna Wielicka (ASP w Warszawie), dr Natalia Hipsz (CBOS), Zbigniew Marczewski (CBOS).

W opracowaniu posługujemy się pojęciem *artystki/artysty* określając absolwentki i absolwentów ASP, a więc przede wszystkim uczestników czwartego z wymienionych wcześniej etapów badania, natomiast określenie *odbiorcy* dotyczy Polek i Polaków niezajmujących się zwykle profesjonalnie sztuką, a więc przede wszystkim uczestników trzeciego etapu badania.

NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA Z POSZCZEGÓLNYCH ETAPÓW BADAŃ¹

W tej części raportu prezentujemy najważniejsze ustalenia badawcze poczynione w poszczególnych etapach badań. Zachęcamy jednocześnie do zapoznawania się z pełnymi raportami z każdej części przeprowadzonych przez nas analiz zgromadzonego materiału.

Desk research – najważniejsze ustalenia badawcze

Dokonana przez nas analiza materiałów prowadzi do następujących wniosków:

1. Po zapoznaniu się z zawartością 30 raportów można stwierdzić, iż w Polsce nie prowadzi się badań, które w sposób kompleksowy rekonstruowałaby sytuację, w jakiej znajdują się sztuki wizualne. Mamy raczej do czynienia ze studiami dotyczącymi ich wybranych aspektów (praca i sytuacja zawodowa, pleć jako czynnik różnicujący sytuację twórców, sztuka jako jeden z przemysłów kreatywnych) albo z analizami dotyczącymi wybranych regionów Polski.
2. Przejrzenie materiałów badawczych dotyczących sztuki, które powstały w ostatniej dekadzie, prowadzi do wniosku, iż ogromną trudność sprawia określenie, kim jest artysta, a dokładniej – konkurują ze sobą trzy spojrzenia na osoby uprawiające sztukę. Tego rodzaju jednostki traktowane są jako twórcy, artyści i rzemieślnicy, zaś o określonej kategoryzacji decydują talent, powiązania, kreatywność lub umiejętności techniczne. Definiując profesję artysty, najczęściej przyjmuje się perspektywę ekonomiczną lub związaną z wykształceniem (ukończenie uczelni artystycznej) czy formalnie wykonywanym zajęciem.
3. Nie istnieją wiarygodne dane dotyczące liczby artystów, tym bardziej artystów wizualnych w Polsce. Nie ma obowiązku rejestracji działalności artystycznej, zaś Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie prowadzi bazy danych i nie dysponuje potwierdzonymi danymi statystycznymi odnoszącymi się do liczby osób parających się sztuką. Z kolei związki zawodowe czy zrzeszenia twórcze skupiają ograniczoną ilość artystów. Ze względu na przepisy dotyczące ochrony danych osobowych (Dz. U. 2016, poz. 922) i sposób ich interpretacji uczelnie artystyczne najczęściej nie udzielają informacji o swoich absolwentach.
4. Artyści nie są w dużej mierze dostrzegani przez system wytworzony po 1989 roku. Poza nielicznymi stypendiami, nagrodami czy innymi formami doraźnego wsparcia **pomija** się ich w dystrybucji publicznych środków, chociaż to oni są sensem i podstawą tworzenia kultury. Podpisane zaledwie z kilkoma instytucjami w 2014 roku w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystek i artystów* jest pierwszą inicjatywą wskazującą na konieczność wypłacania artystom honorariów za wystawy.
5. Na podstawie analizy materiałów zastanych można stwierdzić, iż żaden z artystów nie utrzymuje się wyłącznie lub na stałe z przyznawanych stypendiów, nagród czy rezydencji, zwłaszcza że są one nieregularne, bardzo skromne, a w ostatnich latach coraz bardziej zbiurokratyzowany i restrykcyjny jest tryb ich przyznawania. System grantów nieraz zmusza artystów do zakładania własnych firm lub fundacji. Poza tym nie istnieje system wspierania pracowni dla artystów. Artyści są mylnie postrzegani jako przedsiębiorcy, a ich sztuka jako towar. Ignorowanie specyfiki zawodu artysty wyraża się między innymi w nieuwzględnianiu zawodów artystycznych w regularnie przeprowadzanych przez ogólnopolskie instytuty badawcze analizach prestiżu zawodów.
6. W konsekwencji nie istnieją wiarygodne dane dotyczące średnich zarobków artystów. Jedyne dane pochodzące z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego to średnie wynagrodzenie w publicznych instytucjach kultury, co może być o tyle mylące, że większość pracowników tego typu podmiotów nie jest artystami. Analiza raportów (zob. zwłaszcza *Czarna Księga Polskich Artystów*, 2015 i *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawskiego*, 2014) pokazuje, że:

1. Przedstawiamy wybór najważniejszych ustaleń badawczych, zawartych w *Raporcie końcowym* autorstwa prof. Marka Krajewskiego i dr. Filipa Schmidta.

- W zawodzie pozostają ci, którzy utrzymują się z wielu prac i zleceń;
 - Praca na etacie jest wyjątkiem, zwłaszcza jeśli chodzi o etat związany z działalnością artystyczną;
 - Większość artystów pracuje w systemie projektowym;
 - Zaledwie 20% posiada rodziny, duża część żyje z oszczędności poprzednich pokoleń (np. w miarę wysoki stan posiadania mieszkań);
 - Członkowie tej kategorii społecznej funkcjonują w warunkach stałej, rzadko natomiast skrajnej biedy, a jej dochody są zróżnicowane, tak że część zarabia niewiele, część natomiast więcej niż wynosi średnia krajowa;
 - Niski poziom zarobków i zlikwidowanie świadczeń zdrowotnych i emerytalnych dla artystów w 1991 roku powoduje, że wielu z nich, aby nie płacić składek ZUS, nie rejestruje się jako wykonawcy wolnych zawodów. Aby uzyskać świadczenia i ubezpieczenie społeczne podejmują oni pracę na choć ułamkowy etat, rejestrują się jako bezrobotni, a niektórzy dokonują rejestracji w KRUS.
7. Pomimo tych przeciwności artyści deklarują, że ich twórczość i praca mają charakter wyjątkowego powołania i są źródłem społecznego wyróżnienia. Według raportu *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce, 2013* aż 97,1% badanych artystów nie chce rezygnować z zawodu. Są dumni z możliwości tworzenia sztuki i posiadania unikalnego wykształcenia. Kreatywność uznają za najważniejszą i wciąż niedostatecznie wynagradzaną cechę. Są gotowi do największych poświęceń. Twórcy wspomnianego wyżej raportu *Fabryka sztuki* opisują tę gotowość dowcipnie, powołując się na *artyzol* – tajemniczą substancję, która wyzwala się w twórczych procesach i która sprawia, że „pracownicy sztuki z entuzjazmem angażują się w projekty artystyczne, pomimo swojej obiektywnej pauperyzacji i prekaryzacji”.
8. Kształcenie artystów w Polsce ma status uprzywilejowany, bowiem Polska – obok Niemiec, krajów skandynawskich, Francji i Austrii – w systemie edukacji ma wydzielone szkolnictwo artystyczne. Odnośne dane przedstawiają się następująco:
- Istnieje siedem uczelni plastycznych, do których należą: sześć Akademii Sztuk Pięknych (w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie i we Wrocławiu) oraz Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, a kształceniem w zakresie sztuk wizualnych zajmują się też Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu i wydziały plastyczne (Wydział Malarstwa i Nowych Mediów oraz Wydział Sztuk Wizualnych) Akademii Sztuki w Szczecinie. Ponad 1100 osób kończy

corocznie uczelnie plastyczne (dane z 2010 roku). Na siedmiu uczelniach plastycznych studiuje ponad 50% (7149) wszystkich studentów uczelni artystycznych, w tym blisko 60% na studiach stacjonarnych (4225) i ponad 40% (2924) na studiach niestacjonarnych.

- W obszarze sztuk plastycznych tytuł magistra sztuki można uzyskać tylko na wspomnianych dziewięciu uczelniach po ukończeniu kierunków: architektura wnętrz, edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, grafika, konserwacja i restauracja dzieł sztuki, malarstwo, rzeźba, scenografia, wzornictwo. Na programy innych szkół, kadre nauczycielską czy poziom kształcenia minister właściwy do kultury i ochrony dziedzictwa narodowego nie ma wpływu, podlegają one bowiem ministrowi właściwemu do spraw nauki.
- W latach 2007–2013 poczyniono wiele inwestycji, zwłaszcza infrastrukturalnych (nowe budynki w ramach funduszy europejskich), co nie zawsze przekłada się na sytuację związaną z poziomem kadry oraz wysoką jakością nauczania. Inwestycje europejskie w budynki lub rozbudowę ASP w Warszawie, Łodzi, Gdańsku, Krakowie i we Wrocławiu oraz na UA w Poznaniu wynosiły 178,1 mln zł przy ogólnej wartości tych inwestycji wynoszącej 236,9 mln zł. Rozbudowa infrastruktury nie zmienia faktu, że kształcenie artystów w Polsce jest w wielu przypadkach przestarzałe, skierowane na model nauki mistrz-uczeń, przy czym większość wykładowców nie może wykazać się dorobkiem artystycznym wysokiej jakości, a kadra profesorska jest silnie zmaskulinizowana. Obszary charakterystyczne dla tej problematyki można opisać na podstawie analizy materiałów następująco:

- Praca w ramach dydaktycznego modelu mistrz-uczeń uznawana jest za siłę systemu albo, przeciwnie, za przejaw obecności przestarzałego trybu przekazywania wiedzy. Zwraca się uwagę na deficyt kształcenia w zakresie „sztuk czystych” i nadmierny rozwój sztuk stosowanych;
- Kształcenie artystyczne w Polsce jest najbardziej elitarną i najdroższą formą kształcenia, obejmującą wysoki stopień bezpośredniości kontaktów z edukatorami. Jak podają autorki raportu *Marne szanse na awans? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych* (Warszawa 2015): „Na uczelniach artystycznych na jednego pracownika naukowego przypada zaledwie 4,2 studenta, zaś w podgrupie uczelni plastycznych – 4,7. Aby zrozumieć, jak wyjątkowa jest to sytuacja, wystarczy porównać ją do średniej krajowej (16 studentów na pracownika naukowego) bądź do uczelni z drugiego krańca spektrum: uczelnie ekonomiczne, gdzie jeden

pracownik naukowy przypada na 27 studentów. Oznacza to, że edukacja artystyczna jest najdroższą formą kształcenia w Polsce – droższą nawet od studiów medycznych. W 2013 roku kształcenie jednego studenta uczelni publicznej w Polsce kosztowało średnio 17,6 tys. zł. W wyższych szkołach artystycznych kwota ta wynosi trzy razy więcej: 37,8 tys. zł².

→ Brakuje systemu właściwej oceny losów absolwentów oraz praktycznej oceny pozyskanej wiedzy i umiejętności, która mogłaby spowodować modyfikację programów nauczania. Uczelnie nastawione są głównie na kształcenie wielkich artystów, nie zastanawiają się nad praktyczną stroną zawodu, którego uczą. Jak deklarują absolwenci w analizowanych raportach, w trakcie ich edukacji brakowało konkretnych zajęć, które w polskiej rzeczywistości ułatwiłyby studentom samodzielne funkcjonowanie. Problemem jest nieprzygotowywanie absolwentów do samodzielnej pracy zawodowej – tym bardziej że polskie prawo premiuje zatrudnienie etatowe. Studenci nie dowiadują się, jak działać na rynku, jak wyceniać swoją pracę, jak konstruować umowy. Dodatkowo brakuje programów wspierających młodych artystów. Działający w latach 2004–2007 program *Talent*, który był wariantem programu rządowego *Pierwsza praca*, aktywizującego zawodowo absolwentów, został zlikwidowany.

→ Występuje dysproporcja pomiędzy okresem studiowania na uczelniach plastycznych, gdzie 77% studentów stanowią kobiety, a etapem kariery akademickiej, gdzie zaledwie 22% kadry profesorskiej to kobiety. Według raportu (dane z 2015 roku) najwięcej kobiet pracuje na stanowiskach akademickich w Toruniu (52%), najmniej – w Warszawie i Poznaniu (31%). Również w Toruniu odsetek kobiet wśród profesorów (27%) jest trzy razy wyższy niż w Katowicach, gdzie stanowią one zaledwie 8% profesorów (w tym zero z 17 profesorów zwyczajnych).

9. W obszarze funkcjonowania instytucji pokazujących w Polsce sztukę współczesną istnieje zatrważający rozdźwięk pomiędzy podmiotami tego rodzaju prowadzonymi przez MKiDN² a analogicznymi podmiotami prowadzonymi przez jednostki samorządów terytorialnych, wyrażający się w dysproporcjach merytorycznych, kadrowych, finansowych i generalnie kompetencjach do podejmowania decyzji m.in. urzędniczych. Sieć instytucji prezentujących sztukę nie jest w Polsce ani gęsta, ani bogata, a najdotkliwiej odczuwane, zwłaszcza na poziomie lokalnym i samorządowym, są pozamerytoryczne kryteria finansowania działań kulturalnych. Największa różnorodność instytucji kultury i bogactwo oferty artystycznej reprezentowana

jest w dużych miastach, przy czym takie ośrodki jak Warszawa i Kraków mają wyjątkowo uprzywilejowany status. Dla przykładu około 70–75% środków finansowych z programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego przeznaczanych jest na instytucje warszawskie. Nowo powstające muzea (2013 – dzisiaj) mają przeważnie charakter historyczny, a od 2011 roku, według statystyk GUS, liczba muzeów i miejsc prezentacji sztuki współczesnej spada w skali roku o około 5%. Inne problemy instytucji sztuki, na które wskazują autorzy analizowanych raportów, to między innymi:

- niemożliwość długoterminowego planowania i utrzymania ciągłości działania spowodowana funkcjonowaniem w logice projektowej;
- przestarzała infrastruktura;
- kwestie kadrowe – niewystarczająca liczba pracowników lub niskie płace i brak narzędzi motywowania kadry;
- relacje z mediami – brak zainteresowania mediów sztuką współczesną i działalnością placówek ją wystawiających, a także ignorowanie wydarzeń spoza Warszawy przez media ogólnopolskie;
- niedostosowanie sytuacji prawnej, która reguluje działalność sektora publicznego, do realiów działalności placówek kulturalnych, połączona z nadmierną i nasilającą się biurokracją;
- lokalne konflikty, brak otwartości środowiska i problemy związane z odbiorem sztuki współczesnej;
- nierówne traktowanie instytucji III sektora (fundacje, stowarzyszenia) w porównaniu z instytucjami publicznymi, zwłaszcza w kwestii dotacji i grantów;
- instytucje zmuszone są do pogoni za sukcesem finansowym, frekwencyjnym, medialnym, a jednocześnie do funkcjonowania w ścisłym biurokratycznym gorsecie; na tej sytuacji najczęściej traci artysta, ponieważ instytucje unikają wynagradzania artystów za pracę, a chociaż honoraria artystów są wpisywane do budżetu, w ramach oszczędności najczęściej skreślane są jako pierwsze;
- odrębną kwestią jest nieproporcjonalnie wyższa pozycja kuratora niż artysty w hierarchii instytucji.

2 Instytucje prowadzone i współprowadzone przez MKiDN to: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu (współprowadzone), Muzeum Sztuki Nowoczesnej (współprowadzone), Muzeum Sztuki w Łodzi (współprowadzone). W 2014 r. istniało 339 galerii prezentujących sztuki wizualne, z czego instytucje państwowe to ok. 2%, instytucje samorządowe – ok. 60% (w tym rozwinięty system – dawniej prowadzonych centralnie – Biur Wystaw Artystycznych w mniejszych miastach), galerie prywatne, komercyjne – ok. 35%.

10. W Polsce, według przeanalizowanych raportów z badań, zaledwie około 10% artystów utrzymuje się ze sprzedaży dzieł. Raport *Fabryka sztuki* podaje następujące dane:
- jedynie 14% budżetów artystów pochodzi ze sprzedaży prac i jest to mniej niż wynosi odsetek ich budżetów pochodzący z pomocy ze strony rodziny i partnerów;
 - 75% badanych nie otrzymuje z rynku sztuki żadnych przychodów albo ich zyski są marginalne;
 - przeważają przychody z tytułu honorariów autorskich na poziomie około 16% wśród artystów, ale często nie są to dzieła sztuki, lecz publikowane teksty lub warsztaty;
 - istnieje nierówność w dochodach ze sprzedaży prac pomiędzy mężczyznami – 12% a kobietami – 7% domowego budżetu;
 - 2% badanych wskazało, że utrzymuje się tylko i wyłącznie ze sprzedaży prac na rynku sztuki (od 90 do 100% całego budżetu).
11. Na scenie międzynarodowej znanych jest zaledwie kilkanaście nazwisk polskich twórców, a część młodszego pokolenia rozpoczęła karierę międzynarodową na fali zainteresowania Polską w momencie przystąpienia Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku. Dodatkowo brak odpowiedniej edukacji w obszarze sztuk wizualnych już na poziomie szkoły podstawowej oraz brak finansowej stabilizacji Polaków przyczyniają się do braku zainteresowania kupnem dzieł sztuki. Jak formułuje to jedna z artystek przywoływanych w omawianym tu raporcie: „Obrazy czy grafiki nie są artykułem pierwszej potrzeby”. Najczęściej zakupów dokonują: państwo – MKiDN w ramach programu *Kolekcje* oraz prywatni kolekcjonerzy, w dużym stopniu z zagranicy.
12. Zainteresowanie sztuką współczesną pozostaje na poziomie około 1% w skali społeczeństwa i jest zróżnicowane ze względu na wykształcenie, wiek, miejsce zamieszkania i dostępność sztuki. Największą grupę zainteresowaną sztuką stanowią mieszkańcy większych miast, w wieku od 25 do 35 lat, z niepełnym wykształceniem wyższym. Konsumpcja współczesnej sztuki odbywa się na poziomie odwiedzania wystaw, najchętniej znanych lub lokalnych artystów, ekspozycji tematycznych lub mówiących o miejscu, w którym się odbywają, oraz pokazów interdyscyplinarnych. Dużą rolę w odbiorze sztuki zaczyna odgrywać Internet.
13. Artyści, teoretycy, krytycy oraz społeczni aktywiści wskazują w analizowanych raportach na konieczność zrewidowania wizji polityki kulturalnej, która dotychczas prowadzona jest niekonsekwentnie, bez kompleksowego oglądu sytuacji, a także z pozycji konserwatywnych lub rynkowego traktowania kultury. Jak twierdzą oni w *Manifeście Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*, kultura „jest jednym z pól sporu o bardziej demokratyczne, egalitarne i wolne społeczeństwo. Na tym polu przeprowadzana jest aktualnie transformacja, która – jeśli nie poddamy jej społecznym konsultacjom, radykalnej krytyce i zmianom – przynieść może katastrofalne skutki zarówno dla wytwórców kultury, jak i dla całego społeczeństwa (zakładając, że kulturę postrzegamy jako publiczne dobro, a nie przywilej wąskiej grupy obywateli)”³.
14. W zakresie polityki kulturalnej obserwowane są:
- dominacja punktu widzenia biurokratów i ekonomistów, co skutkuje odpowiednimi regulacjami prawnymi;
 - komercjalizacja kultury;
 - instrumentalizacja kultury;
 - likwidacja i osłabianie sektora publicznego w kulturze.
15. Proponowana zmiana polityki kulturalnej powinna polegać na:
- likwidacji centralnego, biurokratycznego modelu zarządzania kulturą i utworzeniu społecznych rad do spraw kultury i sztuki;
 - prawnym zrównaniu różnorodnych form własności intelektualnej;
 - rozwiązaniu problemu bezpieczeństwa zdrowotnego i socjalnego twórców kultury i szerzej – pracowników sektora kultury;
 - położeniu akcentu na elementarną edukację w dziedzinie kultury współczesnej.
16. Ministerstwo powinno – mając ogólnopolski przegląd sytuacji oraz dostęp do danych – odgrywać rolę pionierską, także wobec samorządów, we wprowadzaniu standardów polegających na wdrażaniu nowatorskich propozycji, transparentności i dbaniu o szeroką popularyzację sztuki współczesnej. [...]

3 Komitet Rewolucji Kulturalnej; R. Dziadkiewicz, G. Jankowicz, Z. Libera, E. Majewska, L. Makowska, N. Romik, J. Simon, J. Sowa, K. Szreder, B. Świątkowska, *Manifest Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*, 20.10.2009, <http://warszawa.ngo.pl/wiadomosc/488104.html> [dostęp: 20.12.2015].

OGÓLNOPOLSKI SONDAŻ WŚRÓD ODBIORCÓW – NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA BADAWCZE

W tej części raportu prezentujemy najważniejsze ustalenia badawcze, których interpretacje przedstawiamy w dalszych częściach raportu.

1. Czym według Polek i Polaków jest sztuka?

USTALENIA BADAWCZE

- Zdaniem Polek i Polaków bezdyskusyjnymi przejawami sztuk wizualnych są malarstwo (zaliczane do sztuki przez 92% respondentów), rzeźba (97%), grafika i rysunek (85%). Można więc powiedzieć, iż to właśnie te formy tworzenia są *prototypami sztuki*⁴, wobec których określa się przynależność do tej formy ludzkiej twórczości innych jej przejawów. Dostyc często zalicza się też do sztuki fotografię (za sztukę uważa ją 79% ankietowanych), film (71%), jubilerstwo (71%) i projektowanie (69%). Zdania są bardzo podzielone – po pierwsze, jeśli chodzi o grafikę komputerową (uznawaną za sztukę przez 53% uczestników badania), graffiti (44%), komiks (42%) i tatuowanie (42%), a więc w ujęciu historycznym zjawiska stosunkowo nowe i nadal często lokowane w sferze rozrywki. Po drugie, duże zróżnicowanie opinii dotyczy praktyk kulturowych bliższych codzienności, a więc garncarstwa (uznawanego za sztukę przez 63% Polek i Polaków), gotowania (57%), fryzjerstwa (40%), tworzenia gier komputerowych (35%).
- W granicach sztuki rzadko natomiast lokowane są te formy twórczości, które są typowe dla sztuki współczesnej. Głównym powodem tego zjawiska jest to, iż Polki i Polacy po prostu nie znają takich jej przejawów jak bio art ($\frac{3}{4}$ ankietowanych nie zna tego pojęcia, nie potrafi się do niego odnieść lub odmawia odpowiedzi), performans (60% respondentów), street art (60%), happening (51%) i video art (50%). Ponadto deklarujący znajomość tych form twórczości wahają się, czy uznać je za sztukę: do zjawisk artystycznych zaliczyłaby je mniej więcej co druga z takich osób, a w przypadku happeningu – co czwarta.
- Ankietowani nie boją się dokonywać podziałów polegających na odróżnianiu sztuki od tego, co nią nie jest. Dostyc rzadko wybierano odpowiedź wskazującą na kontekstualny charakter sztuki („Czasami jest to sztuka, a czasami nie”), uniemożliwiający dokonania jednoznacznego podziału na formy

twórczości, które do niej należą, i formy z niej wykluczone. Taka odpowiedź była szczególnie rzadka, gdy chodzi o malarstwo (1%), rzeźbę (4%) czy grafikę i rysunek (8%), ale nie występowała często także w przypadku innych praktyk kulturowych, nawet takich jak gotowanie (22%) czy fryzjerstwo (24%). Częstość wybierania odpowiedzi „Czasami jest to sztuka, a czasami nie”, co istotne i znaczące, rośnie wraz z poziomem wykształcenia.

- W przypadku takich zjawisk jak malarstwo, rzeźba, grafika i rysunek oraz film wraz z rosnącym wykształceniem rośnie nieco odsetek osób, które uważają te formy za sztukę, w tym osób niemających co do tego wątpliwości. Odwrotna zależność dotyczy form tworzenia bliższych życiu codziennemu, czyli fryzjerstwa, garncarstwa i gotowania: im wyższe wykształcenie, tym mniejsza gotowość do zaliczenia ich do sztuki lub przynajmniej pewność dotycząca takiego sądu.

WNIOSKI I TROPY INTERPRETACYJNE

- Osoby posiadające wyższe wykształcenie nie znają zjawisk charakterystycznych dla sztuki współczesnej, w przeciwieństwie do wspomnianych *prototypów sztuki*. Oznacza to, iż *znanie się* na sztuce współczesnej nie należy do repertuaru zobowiązań, jakie nakłada wyższe wykształcenie, inaczej niż znajomość bardziej kanonicznych form sztuki jak rzeźba czy malarstwo. Podobnie jak w przypadku każdej innej formy praktyk kulturowych również w sztuce mamy do czynienia z takimi jej przejawami, które są na tyle nowatorskie, że znane tylko osobom profesjonalnie zajmującym się jej tworzeniem lub interpretowaniem. To z kolei może wskazywać, iż świat sztuki uległ procesowi daleko idącej autonomizacji w określaniu tego, co jest, a co nie jest sztuką, ale nie pociąga to za sobą automatycznego kwalifikowania tego rodzaju zjawisk jako artystycznych poza tym światem.

4 Na temat kategorii prototypów i ich roli w procesach kategoryzacji zob. Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalczak-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011, s. 53–57.

- Polki i Polacy mają skłonność do esencjalistycznego rozumienia sztuki, a więc są przekonani, iż ma ona swoją istotę i kilka zaledwie bezdyskusyjnych przejawów. Wyraźne sądy na temat sztuki wydają się oparte nie tyle na jej dobrej znajomości, co raczej na skłonności do przyjęcia, iż ma ona swoje prawomocne formy (malarstwo, rzeźba, rysunek), zaś inne rodzaje twórczości można uznać za sztukę, jeśli są w jakiś sposób podobne do tych kanonicznych, prototypowych. Tego rodzaju prawidłowość wskazuje również, że podstawą sądów kategoryzujących są podziały popularyzowane przez główne instytucje legitymizujące określone formy kultury jako właściwe i prawomocne (szkoła i muzeum). To zapewne dlatego za sztukę nie uznaje się powszechnie form tworzenia o charakterze użytkowym, bliskich codzienności albo najnowszych, często bardzo progresywnych rodzajów działań artystycznych (np. street art czy bio art).
- W polu kultury w Polsce toczy się walka o uznanie pewnych zjawisk za prawomocne jej elementy. Najprostszym sposobem uzyskania takiego statusu jest nazwanie czegoś sztuką, bo kojarzy się nam ona z mistrzostwem, biegłością, sprawnością manualną, znanstwem (taka strategia jest obecna w przypadku prób legitymizowania jako form twórczości takich aktywności jak fryzjerstwo, gotowanie czy grafika komputerowa). Z drugiej strony walka ta dotyka także zjawisk artystycznych, które są na tyle odmienne od tradycyjnie rozumianej sztuki, że próbuje się im odmówić takiego miana, mimo że są one za takie uznawane przez świat artystyczny. Zestawienie ze sobą tych dwu procesów wskazuje, że sztuka, pomimo pozornie marginalnego znaczenia, nadal jest istotną *monetą* w grach o władzę w polu kulturowym, a co za tym idzie, że nadal funkcjonuje jako medium ustalania społecznych hierarchii wartości. Nadal więc najbardziej wartościowe formy tworzenia jesteśmy skłonni określać mianem sztuki.

2. Do czego służy sztuka i czym jest dobra sztuka?

USTALENIA BADAWCZE

- Zdaniem Polek i Polaków sztuka powinna być przede wszystkim piękna (88% odpowiedzi twierdzących) oraz powinna wzruszać (76%). 68% ankietowanych uważa, że sztuka powinna pomagać zrozumieć otaczający nas świat, 63% – że powinna wychowywać, 56% – że powinna być użyteczna społecznie, a 49% – że powinna wzmacniać postawy patriotyczne. Rzadziej widzi się w niej narzędzie zmiany społecznej (41%), rozwoju gospodarczego (37%), oporu wobec

niesprawiedliwego systemu (35%), oczekuje, że będzie służyć Kościołowi (33%) lub przewidywaniu, co zdarzy się w przyszłości (25%). Mało który z badanych zgadza się na wykorzystywanie sztuki w roli narzędzia działań politycznych przez sprawujących władzę (14%). Połowa ankietowanych uważa, że sztuka nie powinna niczemu i nikomu służyć, choć większość z nich jest niekonsekwentna i jednocześnie przypisuje sztuce pewne zadania wymienione powyżej.

- Grupując poszczególne odpowiedzi na temat roli sztuki w szersze kategorie, możemy powiedzieć, że Polki i Polacy zgadzają się co do traktowania sztuki jako narzędzia estetyzacji i doświadczania świata (powinna być piękna i powinna wzruszać), są podzieleni jeśli chodzi o stosowanie jej jako narzędzia władzy i wychowania oraz oczekiwania od niej użyteczności społecznej, a rzadko oczekują od niej angażowania się w spory, walkę polityczną, opór wobec niesprawiedliwego systemu lub przewidywanie przyszłości. Istnieje silna korelacja między poparciem dla idei społecznej użyteczności sztuki a poparciem dla sztuki wychowującej, propatriotycznej i prokościelnej. Użyteczność sztuki jest najczęściej utożsamiana właśnie z zaprzęgnięciem jej w służbę realizacji wartości bliskich światopoglądom konserwatywnym.
- Jeśli zapytać Polki i Polaków, czym charakteryzuje się *dobra sztuka*, uzyskamy dwa rodzaje odpowiedzi – dobra sztuka ma budzić dużo pozytywnych emocji (67% wskazań) oraz skłaniać do myślenia i dyskusji (65% wskazań). Ponad połowa z nas uważa także, że dobra sztuka wyróżnia się tym, iż zostaje zauważona i zapamiętana. Nieco mniej ankietowanych jest zdania, że dobra sztuka jest użyteczna (39%), mówi coś nowego o świecie (36%), prowokuje do działania (29%) albo wzmacnia tożsamość narodową i patriotyzm (25%). Dość rzadkie jest oczekiwanie, że dobra sztuka będzie zrozumiała dla każdego (22%), realistyczna (21%) i będzie się wszystkim podobać (21%), a także – że będzie się dobrze sprzedawać. Rzadko oczekuje się również, że będzie budzić negatywne emocje (19%) lub wzmacniać religijność (17%).
- Grupując poszczególne odpowiedzi na temat *dobrej sztuki* w szersze kategorie, możemy powiedzieć, że dla Polek i Polaków dobra sztuka to sztuka *pozytywnie urefleksyjniająca* (budząca zachwyt, wzruszenie, ale też pozwalająca lepiej rozumieć świat i samego siebie). Dość często oczekują również, że będzie *mówić coś nowego, prowokując do działania* i będąc użyteczną. Natomiast tylko w niektórych środowiskach oczekuje się częściej, że będzie to sztuka patriotyczno-narodowa albo też – że będzie budzić negatywne emocje, aby zwrócić uwagę na istotne kwestie społeczne.

- Polki i Polacy widzą miejsce i rolę sztuki w społecznym świecie w podwójnej perspektywie. Po pierwsze, traktują ją jako zjawisko odnoszące się do sfery doświadczeń i przeżyć, które ją wzbogaca. Tym samym odtwarzają sposób traktowania sztuki w szkolnych programach nauczania oraz prawomocnej kulturze jako coś, co nie powinno niczemu służyć, ale być raczej ulokowane poza prozą codzienności, tam gdzie przechowywane są szczególnie cenne wartości. W tej perspektywie sztuka, choć jest integralną częścią porządku, postrzegana jest jednocześnie jako coś, co poza ten porządek wykracza, ale po to, by go wzbogacać, upiększać, urefleksyjniać. Po drugie, spora część z nas uznaje głównie te role sztuki, które sprawiają, iż jest ona funkcjonalnym elementem systemu, służącym jego reprodukcji, integracji, wprowadzaniu aksjologicznego ład. To drugie spojrzenie jednak bardzo różnicuje Polaków, a częściej preferują je słabiej wykształceni, osoby religijne i deklarujące prawicowe poglądy.
- Od sztuki oczekuje się przede wszystkim, iż będzie na nas oddziaływać, na naszą pamięć, wiedzę, sposób myślenia oraz działania. Lecz jest jeden wyjątek od tej reguły: sztuka ma budzić emocje, ale nie te o charakterze negatywnym, które rodzą sprzeciw i opór wielu ludzi. Wprawdzie tylko co trzeci z ankietowanych uważa, że dobra sztuka to taka, która podoba się wszystkim i/lub jest zrozumiała dla każdego, ale jednocześnie zdecydowana większość wyznacza sztuce granicę w postaci zakazu wzbudzania negatywnych emocji. Ujawnia się tutaj niechęć wobec takiej sztuki, która oddziałuje poprzez wzbudzanie kontrowersji oraz pracę z trudnymi emocjami.

3. Instytucjonalne ulokowanie i finansowanie sztuki w opinii Polek i Polaków

USTALENIA BADAWCZE

- Miejscem sztuki według respondentów są przede wszystkim muzea i galerie, a w dalszej kolejności – media. Natomiast istnieją różnice zdań i liczne wątpliwości co do tego, czy sztuka powinna się znajdować w przestrzeni publicznej, a zwłaszcza w instytucjach publicznych.
- Przypisywaniu sztuce zadań wychowawczych, patriotycznych, religijnych i oczekiwaniu od niej użyteczności częściej towarzyszy poparcie dla prezentowania prac artystów w kościołach, a także w instytucjach publicznych; odpowiedziom przypisu-

jącym sztuce funkcję estetyczną (sztuka jako coś, co powinno być piękne oraz wzruszać) częściej towarzyszy poparcie dla prezentowania jej w galeriach i w Internecie; wraz z poparciem dla idei sztuki jako przestrzeni oporu lub przeciwnie – jako narzędzia władzy, rośnie też akceptacja dla uznania, iż jej miejscem mogą być instytucje publiczne.

- W kwestii finansowania sztuki wśród uczestników badania przeważają dwa sposoby myślenia. Pierwszy z nich można nazwać modelem neoliberalnym: artyści powinni na siebie zarabiać, nie oczekiwać niczego od państwa, mogą ich finansować prywatni sponsorzy, zaś państwo może ewentualnie wspierać najwybitniejszych. Drugi model, który można nazwać opiekuńczym, polega na wspieraniu sztuki z podatków na poziomie centralnym i samorządowym, finansowaniu przez państwo kształcenia artystek i artystów oraz budowy i rozwijania instytucji artystycznych, wzmacnianiu przez nie bezpłatnej edukacji artystycznej. Oba modele mają licznych zwolenników i przeciwników, choć nieznacznie większym poparciem cieszy się model państwowego finansowania sztuki.
- Stosunek do wyżej wskazanych modeli wiąże się przede wszystkim z wykształceniem oraz intensywnością kontaktu ze sztuką, a w mniejszym stopniu – z dochodami oraz wiekiem i religijnością. Wykształcenie, ponadprzeciętne dochody oraz kontakt ze sztuką silnie zmniejszają prawdopodobieństwo wyrażenia poparcia dla tez składających się na model neoliberalny, choć nie oznaczają akceptacji modelu opiekuńczego (zdania takich osób są podzielone). Z kolei poparcie dla finansowania sztuki z prywatnych środków sprzyja zajmowanie niższych pozycji w społecznych hierarchiach (czy też – przynależność do klasy ludowej i niższej średniej). Gdyby o finansowaniu sztuki mieli decydować robotnicy, rolnicy, emeryci i renciści, bezrobotni i gospodynie domowe, wówczas artyści musieliby w pełni na siebie zarabiać i nie oczekiwać wsparcia państwa lub otrzymywali-
by jedynie najwybitniejsi.

WNIOSKI I TROPY INTERPRETACYJNE

- Polki i Polacy są silnie przywiązani do przekonania, iż miejscem sztuki są instytucje artystyczne. Oznacza to, iż postrzegają sztukę jako enklawę, która powinna być oddzielona od rzeczywistości jednoznacznie granicami. Ich niejednoznaczność dopuszczają tylko te osoby, które widzą w sztuce funkcjonalny element porządku społecznego, wzmacniający jego integrację wokół konserwatywnych wartości, oraz te, które widzą w niej narzędzie krytyki oraz oporu, a więc również

dostrzegają możliwość instrumentalizowania sztuki. Dla pozostałych sztuka ma swoje ustalone miejsce, którego zmienianie nie jest w pełni akceptowane – być może dlatego, że przysparza to kłopotów poznawczych i podważa prawomocną wiedzę o sztuce.

- Opisane prawidłowości dotyczące społecznego poparcia dla różnych modeli finansowania sztuki i opieki na nią można zinterpretować jako wypadkową dwu czynników. Po pierwsze, artyści mogą być traktowani przez osoby zajmujące niższe pozycje społeczne jako przedstawiciele elity, a ta nie tyle zasługuje na wsparcie ze strony państwa, co raczej zobowiązana jest do pomagania innym, gorzej usytuowanym jednostkom. Po drugie, można przypuszczać, że sztuka jest przez takie osoby częściej traktowana jako zbytek, którego finansowanie jest możliwe wówczas, gdy zostaną zaspokojone bardziej podstawowe potrzeby. Innymi słowy, w tym drugim wypadku artyści postrzegani są jako dodatkowe podmioty konsumujące publiczne środki, które powinno się przeznaczyć na inny cel.
- Polki i Polacy akceptują opiekuńczą rolę państwa w odniesieniu do sztuki, ale rozumianej jako dobro wspólne, dystrybuowane i wspierane przez instytucje publiczne, będące częścią kultury i dziedzictwa oraz wspomagające procesy edukacyjne. Mają jednak problem z zaakceptowaniem wspierania przez państwo samych artystek i artystów. Ten specyficzny splot dwu ideologii – etatyzmu i neoliberalizmu – wydaje się oparty nie tylko na silnym rozdzielaniu tego, co publiczne i prywatne, ale też na obecności w świadomości Polek i Polaków przekonania o konieczności praktykowania rywalizacyjnego indywidualizmu. Istotnym aspektem tego przekonania jest założenie, że trzeba radzić sobie samemu, a więc że państwo nie powinno nikogo uprzywilejowywać i to nawet wtedy, gdy tworzy on(a) to, z czego wszyscy potem korzystamy. Tego typu postawa prowadzi też do wniosku, iż Polki i Polacy widzą sztukę przede wszystkim przez pryzmat jej wytworów, a ignorują wytwórców – artystki i artystów. Dlatego też łatwiej o akceptację dla stwierdzenia, iż państwo powinno wspierać sztukę, niż innego – że powinno wspierać artystki i artystów oraz ich kształcenie.

4. Co Polki i Polacy myślą o artyst(k)ach?

USTALENIA BADAWCZE

- Dla przeważającej części Polek i Polaków artyst(k)a to każda osoba tworząca obiekty artystyczne. W ich oczach statusu artysty nie gwarantuje ukończenie uczelni artystycznej, a tym bardziej – liceum plastycz-

nego. Co ciekawe, większy odsetek mieszkańców Polski jest skłonny uznać, że artyst(k)ą można nazwać osobę, która jest pomysłowa i twórcza (49%) lub perfekcyjna w tym, co robi (40%), niż taką, która ukończyła wyższą szkołę artystyczną (35%).

- Prawie 60% ankietowanych deklaruje, że nie zna żadnego artysty, niecałe 30% – zna taką osobę ze słyszenia, a niecałe 10% – osobiście.
- 40% uczestników badania, którzy deklarują, że znają, przynajmniej ze słyszenia, jakąś artystkę lub jakiegось artystę, jako źródło tej wiedzy wskazuje audycje radiowe i telewizyjne (48% takich osób), Internet (23%) i gazety (22%). Zaledwie 22% uczestników (a więc 8% Polek i Polaków) zetknęło się z twórczością osoby, której znajomość deklaruje, w trakcie jej występu/wystawy.
- Poproszeni o wskazanie nazwisk znanych sobie artystek i artystów Polki i Polacy wskazują jednak bardzo wiele nazwisk spoza głównych obiegów sztuki, przede wszystkim znanych lub członków rodziny tworzących sztukę. Drugą najczęściej pojawiającą się kategorią byli nieżyjący mistrzowie i postacie należące już do kanonu sztuki, jak Matejko, Kossak, Fangor, Kantor, Hasior, Wróblewski, Boznańska. Nieco mniej liczna okazała się kategoria nazwisk współczesnych gwiazd sztuk wizualnych (w tym niektórych paradoksalnie uznawanych za takie raczej poza światem artystycznym niż w jego obrębie), jak Nowosielski, Duda-Gracz, Świerzy, Abakanowicz, Mitoraj, Starowiejski czy Beksiński. Niemal nie pojawiały się natomiast nazwiska twórców reprezentujących progresywne nurty w sztuce współczesnej ani tych dopiero rozpoczynających twórczą aktywność.
- W oczach Polek i Polaków najważniejsze bolączki artystek i artystów dotyczą sfery egzystencjalno-finansowej: niepewność jutra (43% ankietowanych), brak pieniędzy potrzebnych do tworzenia sztuki (34%), brak wystarczającego wsparcia dla twórczości artystycznej ze strony państwa (33%) oraz zapotrzebowanie na pracę artystyczną (33%).
- Dla większości respondentów zupełnie nieistotne są kwestie związane z ograniczaniem swobody wypowiedzi artystycznej, jak cenzura, na którą jako źródło kłopotów artystów wskazuje 6% respondentów, czy też konserwatyzm polskiego społeczeństwa, który za istotny problem dla artystów uważa tylko 7% Polek i Polaków.

WNIOSKI I TROPY INTERPRETACYJNE

- Mówiąc o kryteriach uznania kogoś za artyst(k)ę, Polki i Polacy wydają się przypisywać większą wagę

umiejętności zaprezentowania i wykorzystywania kompetencji twórczych niż ich formalnej certyfikacji. Pierwsza interpretacja sugeruje, że oznacza to bardzo niskie zaufanie do instytucji edukacyjnych, poświadczających dyplomem posiadanie umiejętności dających prawo do posługiwania się mianem artystki/artysty. To dopiero kompetencje, poświadczone wysoką jakością prac, pozwalają na ubieganie się o status twórcy. Mówiąc jeszcze inaczej, Polki i Polacy ignorują proces formalizacji kompetencji, „kulturę certyfikatu”, tak charakterystyczne dla nowoczesnego państwa, i podstawą swoich sądów kwalifikujących jednostkę do określonej kategorii czynią jej faktyczne umiejętności. Można w tym zjawisku widzieć przejaw charakterystycznego dla polskiego społeczeństwa braku zaufania do instytucji publicznych, w tym państwa, ale można też postrzegać je raczej w kontekście umasowienia kształcenia oraz perturbacji i gwałtownych zmian, jakim ulega system edukacyjny, w tym ten związany z kształceniem artystów. Jak się wydaje, zwłaszcza w ostatnich latach, jego prawo do potwierdzenia statusu artysty uległo znacznej delegitymizacji. W świetle takiej interpretacji opinia, zgodnie z którą ukończenie akademii nie oznacza zostania artyst(k)ą, **wynikałaby raczej z gorzkiej konstatacji dotyczącej rozmijania się obszaru ukończonych studiów z obszarem faktycznie uprawianego zajęcia.**

- Znajomość dzieł artystek i artystów wśród Polaków jest bardzo ograniczona, a wiedza na ich temat – silnie zapośredniczona poprzez przekazy medialne. Oznacza to, iż jeżeli znamy czyjąś twórczość, to raczej nie bezpośrednio (np. dzięki obejrzonej wystawie), ale dzięki relacjom medialnym i szkolnemu nauczaniu. **Wiedza o sztuce rzadko jest zatem zdobywana w sposób intencjonalny, częściej zaś przy okazji** innych aktywności, jak korzystanie z mediów czy zdobywanie ogólnego wykształcenia. Jednocześnie wiele Polek i Polaków zna osobę tworzącą sztukę w swoim otoczeniu. Potwierdza to tezę Gregory’ego Sholette’a, iż poza bardzo wąskim kręgiem gwiazd sztuki istnieje rozległa „ciemna materia”, składająca się z co najmniej kilku tysięcy twórców znanych wyłącznie bardzo wąskiemu kręgowi odbiorców, często wyłącznie znajomym czy członkom ich rodzin.
- Polki i Polacy dość trafnie rozpoznają bólączki artystek i artystów, które są artykułowane przez samo środowisko twórców. Tego rodzaju specyficzna empatia zdaje się wynikać z jednej strony z tego, iż problemy socjalne należą do kwestii, z którymi boryka się też bardzo wiele Polek i Polaków, z drugiej zaś paradoksalnie może uzasadniać dosyć powszechną nieznamość i niechęć wobec sztuki.

Ten drugi aspekt całkiem wyraźnie widoczny jest we wskazaniu przez 33% respondentów na brak zapotrzebowania na prace artystów, przez 22% – na niski poziom edukacji artystycznej, przez 15% – na niechęć wobec sztuki ze strony publiczności jako najważniejszych problemów, z którymi borykają się artyści. Paradoksalność tych wskazań polega na tym, że gdyby były one eksponowane przez artystów, stanowiłyby opis niechcianego kształtu relacji pomiędzy sztuką a innymi aspektami życia społecznego, gdy zaś mówią o nich odbiorcy – przekształcają się one w rejestr czynników uzasadniających odrzucenie sztuki, zwłaszcza współczesnej, jako tej formy praktyk, którą powinniśmy się interesować.

5. Miejsce sztuki w życiu codziennym

USTALENIA BADAWCZE

- Ponad połowa Polek i Polaków deklaruje, iż nie była ani w galerii, ani w muzeum sztuki nigdy w ciągu całego życia. Więcej niż raz czy dwa razy w życiu była w tego rodzaju instytucjach co piąta osoba, a regularną obecność w muzeach i galeriach sztuki deklaruje około 1% rodaków. Powyższe deklaracje wydają się dodatkowo zawyżone, bo gdy poprosiliśmy o podanie nazw galerii lub muzeów, to zaledwie połowa osób, które twierdziły, że były w takim miejscu, faktycznie podała nazwę jednej z tego typu instytucji. Uczestnicy badania deklarujący odwiedzanie muzeów i galerii sztuki bardzo często mieli bowiem na myśli również inne instytucje, takie jak Muzeum Porcelany i Techniki (Niemcy), Muzeum Narodowe, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Ziemi Krajeńskiej w Nakle nad Notecią, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Muzeum Sztuki Browarnej w Żywcu, Muzeum Powstania Warszawskiego czy *Panoramę Raclawicką*, a także skanseny, domy i centra kultury czy zamkowe podziemia.
- Najsilniej różnicują częstość bywania w muzeach i galeriach sztuki wykształcenie oraz pozycja zawodowa, w drugiej kolejności – wielkość miejscowości zamieszkania, a tylko w słabym stopniu – dochody. Jednocześnie aż 23% osób z wykształceniem wyższym również deklaruje, iż nigdy nie było w muzeum lub galerii sztuki.
- Wśród najważniejszych motywacji do odwiedzania muzeów i galerii sztuki Polki i Polacy wskazują na poszerzenie wiedzy (59% osób bywających w tego typu miejscach), chęć zobaczenia tego, czego nie można zobaczyć na co dzień (56%), atrakcyjność turystyczną (49%), piękno tego typu miejsc oraz to, że

starają się poznawać ważne miejsca kultury w swojej okolicy. Żadna z pozostałych odpowiedzi nie uzyskała więcej niż około ¼ wskazań.

- ¾ osób deklarujących bywanie w galeriach i/lub muzeach sztuki wśród najważniejszych przyczyn wskazało przynajmniej jedną odpowiedź z następującego zbioru: *atrakcja turystyczna* (w trakcie dalszych wyjazdów), *poznawanie ważnych miejsc kultury w swojej okolicy, szczególne wydarzenia typu „Noc Muzeów”*.
- Sztuka jest dosyć słabo obecna w życiu codziennym Polek i Polaków. Dla zaledwie ¼ osób muzea i galerie to miejsca dospołeczniające, w których mogą się realizować lub wzmacniać międzyludzkie relacje. Instytucje tego rodzaju usytuowane są w odległej pozycji od porządku codzienności i traktuje się je jako miejsca, w których można się od niego oderwać.
- Aż 70% Polek i Polaków nie rozmawia nigdy o sztuce, zaś ci, którzy to robią, niezwykle rzadko prowadzą tego rodzaju dysputy w kontekście wydarzeń, które są właśnie po to organizowane (14% z nich deklaruje, iż rozmawia o sztuce w trakcie wydarzeń kulturalnych). Jeszcze rzadziej rozmawia się z samymi artyst(k)ami (deklaruje to 9% respondentów, którzy twierdzą, że prowadzą dyskusje o zjawiskach artystycznych).
- Na marginalność sztuki w porządku codzienności wskazuje również to, że w przeciwieństwie do takich zjawisk jak polityka, popkultura, religia, światopogląd nie jest ona przedmiotem tak zwanego *small talk*, rozmów, których podstawowym celem jest podtrzymywanie kontaktu: o sztuce z przypadkowo spotkanymi osobami rozmawia 7% Polek i Polaków, a tylko dla 5% staje się ona obiektem dyskusji toczonych w Internecie, a więc w obrębie podstawowej platformy, na której rozgrywają się dziś debaty dotyczące spraw istotnych i wartych dyskusji.
- Innym wskaźnikiem obecności sztuki w porządku codzienności jest posiadanie obiektów artystycznych w domach. Zapytani o to prawie wszyscy respondenci wskazali na fotografie rodzinne, dwie trzecie na przedmioty i dzieła sztuki o tematyce religijnej; 30% na amatorskie prace artystyczne wykonane przez członków rodziny, a dwukrotnie mniej osób – na amatorskie prace osób niebędących ich rodziną; ¼ badanych deklaruje, że w ich domach znajdują się książki o sztuce (albumy, biografie i/lub inne). Do najrzadziej występujących w polskich domach obiektów artystycznych należą po pierwsze prace artystów (zarówno dawnych, jak i współczesnych) i ich reprodukcje, a po drugie – elementy aranżacji wnętrza i przedmioty zaprojektowane przez profesjonalnych twórców.
- Polki i Polacy mają w swoich domach przede wszystkim sztukę realistyczną, przedstawiającą. Wśród 400

opisów sformułowanych przez respondentów, a odnoszących się do prac obecnych w ich mieszkaniach, dominują deskrypcje pejzaży (co trzecia z prac), takie jak: *ręczny malunek drewnianego zabytkowego młyna, syberyjskie widoki, dwie wiejskie kobiety na tle łąki, odlatujące żurawie, krajobraz górski, szum wodospadu, wieś* albo po prostu *pejzaż* czy *krajobraz*. Na drugim miejscu (co szósta z prac) znalazły się opisy przedstawień sakralnych, a wśród nich: *Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus, Portret Madonny, jakiejś świętej, wizerunek papieża, ikona Matki Boskiej Kalwaryjskiej, obraz Jana Pawła II, aniołek z masy solnej na choinkę, Pan Jezus frasobliwy, świątynia w Paryżu, ostatnia wieczerza* czy po prostu – *tematyka religijna*. Również co szósta opisywana praca to portret, jak *portret męski, twarz faraona z podkreśleniem objawów choroby Marfana, piłkarze, postać Roberta Kubicy, zdjęcie rodzinne, artystyczne zdjęcie pary, twarz młodej kobiety na tle jesiennych liści, Józef Piłsudski, portret mojego przodka* czy po prostu *portret* albo *rodzina*. Wśród prac zaklasyfikowanych przez nas do innych typów zwraca uwagę bardzo niewielka liczba dzieł nieprzedstawiających, abstrakcyjnych.

- Jeszcze jednym wskaźnikiem obecności sztuki w życiu Polek i Polaków jest to, czy sami zajmują się oni jej uprawianiem (choćby jako hobby). Również w tym wypadku sztuka nie jest silnie obecna w życiu naszych respondentów. Tylko 5% ankietowanych deklaruje, że uprawia sztukę, a 11% – że uprawiało ją w przeszłości. Ponad ¾ naszych rozmówców jest przekonanych, że nie uprawia i nigdy nie uprawiało sztuki.
- Wskaźnikiem miejsca sztuki w życiu codziennym jest również określanie przez respondentów, w jakim stopniu byłiby skłonni do przeznaczania na kontakt z nią pieniędzy, które mieliby do dyspozycji na cele kulturalne. Wśród prawie dwudziestu różnych praktyk kulturowych i obiektów kultury, spośród których mieli wybierać, najmniej chętnie wskazywali właśnie te związane z wystawami i albumami sztuki. Każdy z tego typu wydatków zmieścił się na liście pięciu najbardziej pożądanym zakupów kulturalnych w przypadku 6–7% Polek i Polaków, przy czym zazwyczaj wybierano tylko jeden z nich.
- Analiza czynnikowa odpowiedzi dotyczących częstości praktyk kulturowych i preferencji w tym zakresie pozwala wyróżnić cztery kategorie skorelowanych ze sobą praktyk:
 - ★ „klasyka i elitarność”, obejmująca takie formy uczestniczenia w kulturze, jak teatr, muzyka poważna, spotkania organizowane przez instytucje kultury, muzea inne niż muzea sztuki, opera, muzea i galerie sztuki, warsztaty artystyczne, turystyka kulturalna, czytanie

- książek, warsztaty innego rodzaju niż artystyczne;
- ★ „nowoczesność, towarzyskość, ruch”, obejmująca chodzenie do kawiarni/klubu/pubu, korzystanie z dóbr kultury w Internecie, kino, gry komputerowe, spotkania towarzyskie, koncerty muzyki rozrywkowej, filmy i seriale oglądane w sieci (ale już nie w telewizji), uprawianie sportu i słuchanie muzyki;
- ★ „tradycja, wspólnota, gromadzenie się”, na którą składa się udział w publicznych obchodach świąt lokalnych, regionalnych, religijnych i/lub narodowych, w festynach, wydarzeniach sportowych oraz spotkaniach politycznych i manifestacjach;
- ★ „kultura jako tło”, obejmująca słuchanie radia, muzyki, czytanie gazet i czasopism i oglądanie telewizji.

Sztuki wizualne, jeśli mierzyć kontakt z nimi poprzez częstość bywania w muzeach i galeriach sztuki oraz udziału w warsztatach artystycznych i wydarzeniach w instytucjach kultury, należą do pierwszej z wymienionych wyżej kategorii. Oznacza to dla przykładu, iż osoby, które w ogóle nie chodzą do teatru, zazwyczaj nigdy nie były też w galerii sztuki lub były tam raz w życiu. Sztuki wizualne są zatem częścią klasycznie rozumianego i silnie dystynktywnego modelu uczestnictwa w kulturze, w którym najważniejszą rolę odgrywa korzystanie z oferty instytucji kultury oraz profesjonalnych wytwórców artystek i artystów.

- Większość wskaźników użytych do mierzenia kontaktu ze sztuką i zainteresowania sztuką (od wspomnianego wyżej odwiedzania muzeów i galerii sztuki oraz korzystania z oferty instytucji kultury poprzez samodzielne uprawianie sztuki, posiadanie w domu sztuki lub opracowań na jej temat aż po uwzględnienie albumów o sztuce lub biletu na wystawę sztuki na liście preferowanych wydatków kulturalnych) jest ze sobą silnie skorelowana. W rezultacie ogromna rzesza Polek i Polaków (około połowa) nigdy nie zetknęła się ze światem sztuk wizualnych w ogóle lub prawie w ogóle, a dla 20–30% kontakt z tym obszarem kultury jest bardzo ograniczony i/lub sporadyczny. Maksymalnie 25% styka się ze sztukami wizualnymi od czasu do czasu, a wśród nich – wąska grupa osób interesuje się sztukami wizualnymi intensywnie i na różne sposoby.
- Najsilniejszym korelatem stopnia kontaktu ze sztukami wizualnymi są inne praktyki kulturowe, zwłaszcza te należące do profilu „klasyka i elitarność”, oraz wykształcenie, a następnie – wielkość miejscowości zamieszkania. Mając wiedzę o zakresie kontaktu respondentów z teatrem, książką i kinem oraz jego wykształceniu i miejscu zamieszkania, można

z bardzo dużym prawdopodobieństwem określić zakres jego kontaktu ze sztukami wizualnymi i ich obecności w jego życiu codziennym i mieszkaniu.

- Uwzględniając omówione wyżej różnicowania w zakresie praktyk kulturowych, a także znajomości dzieł artystek i artystów działających aktualnie w Polsce, posiadania w domu dzieł sztuki dawnej lub współczesnej, oryginałów albo kopii, oraz w zakresie znajomości pojęć odnoszących się do specjalistycznych form działalności artystycznej, wyodrębniliśmy również cztery kategorie użytkowników sztuki, do których należą Polki i Polacy.
- ★ Najliczniejsza to osoby obojętne kulturalnie (jeżeli uczestnictwo w kulturze rozumiemy w sposób klasyczny, jako korzystanie z oferty instytucji kultury i profesjonalnych twórców). Cechuje je nikle zainteresowanie klasycznie rozumianymi dobrami kultury. W grupie tej powszechny jest brak jakiegokolwiek kontaktu ze sztuką. Tego rodzaju absencja wykracza poza sferę materialną, przenikając znacznie głębiej – do sfery świadomości. Wyrazem obojętności tej kategorii ankietowanych wobec sztuki jest niezajomość artystek i artystów działających w Polsce (82%) i znikoma obecność tematu sztuki w rozmowach (77% badanych zakwalifikowanych do tej kategorii porusza go sporadycznie lub nie porusza wcale). Co znamienne, ta obojętność wobec zjawisk artystycznych współwystępuje z brakiem zainteresowania innymi zjawiskami kulturowymi. Badani z omawianej grupy najczęściej nie są zainteresowani grami komputerowymi (80%), nie bywają w kinie (63%) czy w pubach (58%), rzadziej niż inni czytają książki i uprawiają sport. Jedynym obszarem, w którym tego rodzaju osoby są aktywne, a nawet prześcigają przedstawicieli pozostałych kategorii odbiorców sztuki, jest oglądanie telewizji. Uzyskiwanie niskich dochodów, słabsze wykształcenie, życie poza miastem oraz zaawansowany wiek uprawdopodobniają kulturalną obojętność. $\frac{3}{4}$ osób z tej grupy osiąga dochody *per capita* w wysokości nieprzekraczającej 1400 zł (76%), $\frac{2}{3}$ legitymuje się wykształceniem podstawowym, gimnazjalnym lub zasadniczym zawodowym (68%), połowa mieszka na wsi (50%) i ma ukończone 55 lat (48%). Co znamienne, aż $\frac{1}{3}$ respondentów kulturalnie wyłączonych stanowią emeryci (31%).
- ★ Około $\frac{1}{3}$ Polek i Polaków, których nazwaliśmy **popkulturowymi normalsami**, sporadycznie sięga po dobra kultury (rozumiane jako to, co jest oferowane przez instytucje i artystów), przede wszystkim za pośrednictwem starych i nowych mediów i aby podtrzymać kontakt z innymi. Choć sami nie posiadają (96%), a najczęściej również nie tworzą

prac artystycznych (76%) i nie biorą udziału w zajęciach, które mogłyby ich do tego zainspirować (80%), to jednocześnie nad wyraz sprawnie posługują się nowymi technologiami, przodując w intensywności kontaktów z kulturą, zapośredniczonych przez Internet. Osoby z tej grupy relatywnie częściej niż inne grają w gry komputerowe, są także ponadprzeciętnie towarzyskie. We wszystkich pozostałych aspektach *normalsi* reprezentują poziom „mocnej średniej ogólnopolskiej” – z jednej strony są znacznie bardziej aktywni niż „kulturalnie obojętni”, z drugiej jednak bodaj pod każdym względem, w szczególności zaś w dziedzinach utożsamianych z *kulturą prawomocną*, ich aktywność ustępuje aktywności dwóch kategorii opisanych poniżej – *koneserów sztuki* i *ciekawych świata artystów*. W odróżnieniu od osób obojętnych wobec profesjonalnej kultury instytucjonalnej, u których użytkownie jej dóbr jest utrudnione przez obiektywnie temu niesprzyjającą sytuację życiową, nieco bardziej aktywni *popkulturowi normalsi*, choć na ogół nie są w sile wieku, mogą pochwalić się relatywnie dobrym wykształceniem i względnie korzystną sytuacją materialną. Przedstawiciele tej grupy ponadprzeciętnie często rekrutują się z młodszych kohort demograficznych – dominująca ich część ma mniej niż 35 lat (56%). Jednocześnie aż ¾ normalsów posiada dyplom szkoły średniej lub wyższej (76%), a blisko połowa uzyskuje dochody w wysokości co najmniej 1400 zł w przeliczeniu na jednego członka gospodarstwa domowego (48%).

- ★ Około ⅓ społeczeństwa stanowią *pasjonaci sztuki*, przy czym ogromna większość z nich (83%, co stanowi 16% ogółu respondentów) sprawia wrażenie raczej biernych „koneserów” i kolekcjonerów. Inwestowanie w sztukę wymaga zgromadzenia pewnego kapitału. Na tle pozostałych kategorii odbiorców *pasjonaci sztuki* są relatywnie najlepiej sytuowani, dobrze wykształceni i zaawansowani wiekiem: przeważająca ich część uzyskuje dochody *per capita* powyżej 1399 zł (63%), blisko połowa legitymuje się wykształceniem wyższym (47%) i ma ukończone 55 lat (46%).
- ★ Odpowiedzi 3% respondentów wskazują na znaczną proaktywność i otwartość wobec zjawisk artystycznych – osoby te nie tylko interesują się sztuką czy w nią inwestują, lecz również refleksyjnie z nią obcuje, niejednokrotnie włączając się w sam proces twórczy. Tę grupę określiliśmy jako *ciekawych świata artystów*. Obracają się oni w kręgach, w których dużo mówi się o sztuce, w ogromnej większości rozpoznają współczesnych artystów, niejednokrotnie pozostając z nimi w prywatnych relacjach. *Ciekawi świata artyści* zazwyczaj nie wchodzi w posiadanie prestiżowych

prac, za to w ogromnej większości sami je tworzą (lub tworzyli), częściej niż *pasjonaci sztuki* poszukują nowych bodźców, biorąc udział w różnego rodzaju spotkaniach i warsztatach, oraz obcują ze sztuką w zróżnicowanych jej formach. *Ciekawi świata artyści* to ludzie, dla których sztuka jest nie tyle przedmiotem wyboru, kalkulacji czy efemerycznej fascynacji, ile istotną determinantą szerszej pojmowanego stylu życia. Owa szczególna „ciekawość świata” częściej jest domeną kobiet, osób o wyższych kwalifikacjach i ludzi względnie młodych.

WNIOSKI I TROPY INTERPRETACYJNE

- Krąg osób przejawiających jakąkolwiek formę zainteresowania sztuką jest nie tylko wąski, ale też zamknięty. Kontakt ze sztukami wizualnymi stanowi najczęściej element ogólniejszego typu zachowań, polegającego na uczestniczeniu w wydarzeniach proponowanych przez instytucje kultury, czytaniu książek i aspirowaniu do przynależności do elity kulturalnej.
- Motywacją do kontaktu ze sztuką jest dla wielu Polek i Polaków realizacja ideału człowieka kulturalnego, poszerzającego swoją wiedzę, obeznanego z tym, co go otacza i co dzieje się w kulturze (choć stosunkowo niewielka grupa wprost deklaruje, że bywanie w galeriach czy muzeach to obowiązek osoby kulturalnej albo sposób na wychowywanie dzieci, aby dysponowały one wysokim poziomem kapitału kulturowego), a ważną okazją do bywania w miejscach wystawiania sztuki są wakacje i turystyka.
- Sztuka nie traci swojej mocy dystynktywnej, a kontakt z nią jest nadal przede wszystkim wskaźnikiem poziomu kapitału kulturowego, którym dysponuje jednostka. Jednocześnie nie jest ona uniwersalnym zobowiązaniem, z którego w sposób zdyscyplinowany wywiązują się wszystkie osoby dysponujące wysokim kapitałem kulturowym. Odwiedzanie instytucji artystycznych jest tylko jedną z wielu praktyk składających się na współczesny repertuar zachowań charakterystycznych dla najlepiej wykształconych, w dodatku o dosyć fakultatywnym charakterze.
- Prosty podział na „kulturalnych” i „niekulturalnych”, nakładający się na inne rozróżnienia (wykształceni/niewykształceni; dobrze sytuowani/źle sytuowani materialnie; miasto/wieś), nadal istnieje i organizuje relacje jednostek z instytucjonalną i profesjonalną kulturą, do której należą też interesujące nas sztuki wizualne. Jednocześnie, co warto podkreślić, ostrość tego podziału do pewnego stopnia niweluje typ odbiorców, który określiliśmy mianem *popkulturowych*

normalsów (30% respondentów). Charakterystyczna dla tej grupy jest z jednej strony pewna obojętność wobec sztuki rozumianej jako sfera niemal sakralna, którą należy praktykować w instytucjach kultury i w oparciu o pewien kanon wiedzy, z drugiej zaś – stosunkowo aktywne uczestnictwo w kulturze i skłonność do wykorzystywania sztuki jako medium nawiązywania i wzmacniania międzyludzkich relacji. Ta trzecia możliwość wydaje się nam dosyć istotna, bo otwiera sztukę na inne niż proponowane przez instytucje możliwości korzystania z tego, co

artystyczne, ale również dlatego, że redukuje ona wysoki stopień *przemocy symbolicznej*, wpisanej w zjawiska artystyczne w sytuacji, gdy podkreśla się ich niedostępność dla tych, którzy nie posiadają wystarczających kompetencji.

[...]

JAKOŚCIOWE BADANIA WŚRÓD ARTYSTÓW – NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA BADAWCZE

1. Sytuacja materialna i egzystencjalna artystów

Respondenci poproszeni o ocenę sytuacji materialnej artystów w Polsce są niemal jednomyślni: artystom jako kategorii społecznej widzą się pod tym względem nie najlepiej. I chociaż nie dotyczy to wszystkich twórców, to jednak niski poziom zarobków, brak pieniędzy wydają się doświadczeniem dosyć powszechnym wśród parających się sztuką. W opiniach naszych respondentów artysta to również ktoś, kto z powodu deprivacji musi nieustannie zmagać się z rzeczywistością, by móc w niej przetrwać. Tym, co więc szczególnie doskwiera, jest nie tyle brak podstawowych środków do życia, co raczej zmęczenie świadomością, iż tego stanu nie można zmienić. To zaś z kolei prowadzi do zmęczenia codziennością, które wydaje się zrozumiałe z dwu powodów. Po pierwsze, jest ono niezwykle uciążliwe, o ile uznamy, iż warunkiem utrzymania się przy zdrowych zmysłach jest minimalny choćby poziom stabilności, przewidywalności. Trwała niepewność powoduje nieustanne napięcia, a to jest niezwykle wyczerpujące. Po drugie, zmęczenie to wydaje się wynikać z napięcia pomiędzy wyobrażonym statusem, jaki powinno się – w odczuciu wielu reprezentantów świata sztuk wizualnych – zyskiwać, kończąc szkołę wyższą i wykonując tak unikalny zawód jak artysta, a tym, jaki status rzeczywiście się posiada. To zmęczenie, będące jednym z istotniejszych wskaźników materialnej deprivacji, jest nie tylko uciążliwe, ale wręcz wyniszczające.

Tylko nieliczni respondenci widzą sytuację materialną twórców bardziej optymistycznie. Ta perspektywa pojawia się jednak na skutek zmiany kontekstów porównawczych. Poczucie biedy, niedostatku jest według tych respondentów nie tyle bowiem skutkiem deprivacji absolutnej, co względnej, wynikającej z porównywania się z artystami pracującymi na Zachodzie albo z tymi, którzy należą do ścisłego panteonu światowej sztuki. Kiedy jednak zaczynamy porównywać pracujących w Polsce artystów z tymi ze Wschodu (zwłaszcza z Ukrainy, Rosji, Mołdawii), to okazuje się, że polskim artystom żyje się dużo lepiej, a ich sytuacja jest nieporównywalnie bardziej stabilna i przewidywalna niż tych drugich.

Część respondentów zwraca uwagę również na to, że deprivacja materialna jest rekompensowana przez inne nagrody, które pozostają do dyspozycji artysty, takie jak kapitał symboliczny oraz możliwość robienia tego, co się kocha i co daje spełnienie. Jest to oczywiście jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie, dlaczego artyści, pomimo że nie są w stanie utrzymać się dzięki sztuce, nadal i z uporem ją tworzą; dlaczego wielu z nich nie próbuje się przekwalifikować nawet w sytuacji skrajnego niedostatku.

Respondenci podkreślali też, iż tragizm profesji artysty polega na tym, że wymaga on niezwykle poświęcenia, pracy, długotrwałego kształcenia, rezygnacji z normalnego życia, ale jednocześnie owoce tego rodzaju heroicznego wysiłku konsumują nieliczni, którym uda

się zdobyć wszystkie nagrody: podziw, sławę, rozpoznawalność, pieniądze. Dopiero ich zgromadzenie powoduje, iż artysta cieszy się także szacunkiem społecznym.

2. Rozwarstwienie i nierówności

Podstawowym sposobem mówienia o sytuacji materialnej twórców jest w przypadku naszych respondentów wskazanie, iż jest ona zróżnicowana. Jednocześnie, co charakterystyczne, tego rodzaju odrębności nie mają w opiniach naszych respondentów normalnego rozkładu, w tym sensie, że istnieje mała grupa bardzo zamożnych twórców i tych, którzy są ubodzy, a pośrodku jest większość, która radzi sobie przeciętnie. Przeciwnie dominującą narracją wydaje się ta, która podkreśla, iż artyści jako kategoria społeczno-zawodowa jest pęknięta na dwie nieproporcjonalne pod względem liczebności grupy. Pierwsza z nich – bardzo nieliczna – to ci, którzy są w stanie utrzymać się dzięki własnej twórczości, druga – którą tworzą pozostali artyści – to ci, którzy nie radzą sobie zupełnie.

Tego rodzaju elitaryzacja świata sztuki skutkuje tym, że benefitami płynącymi z jej uprawiania mogą się cieszyć nieliczni, przez respondentów określani jako *układ* czy *kasta*. Niebezpieczeństwo takiego sposobu myślenia polega na tym samym, co niosą za sobą teorie spiskowe. Wprawdzie diagnoza, zgodnie z którą mamy do czynienia z bardzo nierównym rozkładem korzyści płynących z uprawiania sztuki oraz zdominowania tego, co szeroko widzialne przez wąską grupę najbardziej wpływowych osób świata sztuki, wydaje się w dużej mierze trafna – jeśli wziąć pod uwagę wyniki poprzednich etapów naszego projektu badawczego. Prawdą jest również to, że niezwykle trudno znaleźć się twórcom w tym gronie, a także – że wydaje się wymagać to dużego wysiłku i uporu oraz sprzyjającego splotu okoliczności zewnętrznych. Rozpoznanie takiego stanu rzeczy nie może jednak automatycznie oznaczać zgody z narracją, zgodnie z którą taka wąska grupa osób, osiągnąwszy sukces, w pełni kontroluje świat artystyczny, a ta kontrola oparta jest na zмовie pomiędzy nimi, oraz że promują w ten sposób nie to, co wartościowe, lecz tylko to, co w jakiś sposób dla nich korzystne. Tego typu narracja świetnie nadaje się na racjonalizację wyjaśniającą niepowodzenia tych, którzy podobnego statusu nie mają. Jest więc ona w tym sensie atrakcyjna, że zdejmuje z jednostki ciężar odpowiedzialności za brak sukcesu, a przekłada go na niesprawiedliwy system.

Problem polega jednak na tym, po pierwsze, że mechanizm kumulowania uwagi i korzyści oraz istnienia „ciemnej materii sztuki” wydaje się raczej uniwersalną zasadą, na której opiera się funkcjonowanie świata sztuki, nie zaś odstępstwem od niej. Ewentualne propozycje

zmiany takiego stanu rzeczy musiałyby więc polegać nie na wyeliminowaniu „układu”, lecz raczej na bardziej radykalnej zmianie zasad, na których opiera się świat sztuki. Po drugie, mechanizm ten nie wymaga działań nieetycznych. Możliwe, że takie działania występują, ale nasze badania nie są w stanie rozstrzygnąć o tym, w jakim zakresie spotykane są w świecie sztuki. Bez względu jednak na ich zakres samo zjawisko kumulowania kapitałów oraz potężowego rozkładu nierówności występuje w wielu różnych dziedzinach, a wśród jego przyczyn znajdują się rozmaite strukturalne pęknięcia i globalne zjawiska, takie jak metropolizacja, prekaryzacja i rosnące rozwarstwienie dochodowe, a także strukturalne uwarunkowania działalności artystycznej, takie jak brak objęcia artystów ubezpieczeniami społecznymi. Po trzecie, taka narracja wydaje się opisywać strukturę świata artystycznego w zbyt uproszczony sposób zarówno jeśli chodzi o rozkład dochodów absolwentów ASP (jest on znacznie mniej dwubiegunowy, bliższy raczej rozkładowi normalnemu), jak i pominięcie ważnych różnic określających szanse życiowe na polu sztuki. Na tę ostatnią kwestię zwracają również uwagę niektórzy spośród naszych rozmówców w wywiadach pogłębionych – niepodzielający przekonania o istnieniu zasadniczego podziału świata sztuki tylko na dwie kategorie – zamożnych i biednych; radzących i nieradzących sobie; uprzywilejowanych i wykluczonych. Preferują oni raczej myślenie interseksjonalne, wskazujące na wielość podziałów przecinających świat artystyczny i określających sytuację artystów. Do najważniejszych spośród nich należą w ich opinii:

- uprawianie *prawdziwej sztuki* kontra działalność biznesowa wykorzystująca środki artystyczne i w przeciwieństwie do tej pierwszej przynosząca znaczące dochody;
- podział na centrum i peryferia, w polskim kontekście rozumiany przede wszystkim jako różnica pomiędzy byciem artystą w Warszawie a byciem artystą w innym mieście;
- płeć, która według znacznej części respondentów, zwłaszcza kobiet, w sposób znaczący różnicuje szanse na uzyskanie sukcesu w polu sztuki, co potwierdzają wyniki poprzednich etapów badania oraz innych badań⁵;
- etat; stałe zatrudnienie na uczelni lub w szkole albo choćby kontrakt z galerią jest istotną zmienną różnicującą sytuację egzystencjalną twórców, choć z drugiej strony przez niektórych uważane za coś,

5 A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz,

A. Walewska, *Marne szanse na awansie?*

Raport z badania na temat kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce, Warszawa 2016.

co krępuje wolność twórczą i przez to nie jest dla nich atrakcyjne;

- obrotność, umiejętność sprzedawania się, przedsiębiorczość; co dosyć znaczące, cecha ta nie jest traktowana jako pozytywna umiejętność, ale raczej jako specyficzna droga na skróty, nieuczciwa i destrukcyjna wobec reguł, na mocy których powinna być wartościowana sztuka.

Dosyć uderzające jest to, że wśród kryteriów różnicujących sytuację artystów, na które wskazywali nasi rozmówcy, rzadko pojawiają się takie aspekty, jak talent, umiejętności, wysoka wartość kulturowa tworzonej sztuki. Przeciwnie – choć zwykle chcą oni, by to one decydowały o pozycji finansowej twórców, to jednocześnie zwracają uwagę, iż ta jest zależna od zupełnie odmiennych czynników, na które rzadko mają wpływ sami artyści.

Problemem jest ponadto nie tylko fakt, iż rozpiętość pozycji w polu sztuki w zakresie przypisanych im dochodów, bezpieczeństwa socjalnego, widzialności i uznania jest bardzo duża, ale nieraz w większym stopniu to, że sami twórcy zazwyczaj w słabym stopniu wiedzą, skąd biorą się tego typu różnice między nimi. To z kolei sprawia, iż kariera artystyczna przypomina nieco rosyjską ruletkę w tym sensie, że jednostka nie jest w stanie kontrolować wszystkich warunków odpowiedzialnych za jej powodzenie z tej prostej przyczyny, iż nie są one dobrze rozpoznane. Można oczywiście zwiększyć prawdopodobieństwo, że uda się nam zająć taką pozycję w świecie sztuki, która zapewni minimalny poziom bezpieczeństwa egzystencjalnego (co ułatwia dziś daleko posunięta profesjonalizacja związana z budowaniem CV, wizerunku, strategiami autopromocyjnymi), ale nikt nie dysponuje mapą drogi prowadzącej na szczyt. Nie sposób też podążać szlakami, które przeszli inni już tam się znajdujący, świat artystyczny ceni przecież oryginalność, unikalność i odrębność w stosunku do tego wszystkiego, co zdarzyło się wcześniej.

3. Z czego żyją artyści?

Podstawowe źródła utrzymania

Jak pokazywały informacje pozyskane w trakcie badań sondażowych, wyłącznie ze sprzedaży prac żyje nie więcej niż 5% absolwentów ASP, nie więcej niż 1/3 żyje wyłącznie z pracy, którą uznaje za związaną ze sztuką, a większość zmuszona jest czerpać dochody z kilku różnych źródeł. Tego rodzaju informacje znajdują potwierdzenie i rozwinięcie w wywiadach pogłębionych. Nieprzypadkowo więc bycie artystą oznacza przede wszystkim konieczność utrzymywania się z działalności pozaartystycznej albo, jak pokazują bardzo liczne przykłady, traktowania sztuki,

a więc swojego podstawowego zawodu, jako hobby albo czegoś, czym zajmuje się po wykonaniu prac pozwalających się utrzymać. Bardzo istotnym źródłem utrzymania są *fuchy, chaltury, krótkoterminowe zlecenia*, a więc sposób zarobkowania, którego popularność wykracza w Polsce daleko poza granice świata artystycznego.

Stereotyp na temat artystów mówi, iż utrzymują się oni dzięki wsparciu własnych rodzin, partnerów, bliskich. Takie relacje pojawiają się także w przeprowadzonych przez nas wywiadach z artystami, obok wskazań na to, że jednym z istotniejszych – choć jak wskazują nasi rozmówcy, absolutnie niewystarczających źródeł utrzymania i wsparcia ich twórczości – są granty, stypendia, konkursy rezydencje. Wielu naszych respondentów zwracających uwagę na tego rodzaju źródła finansowania wskazuje też na wiele dysfunkcji, jakie się z nim wiążą: (1) stypendia i granty otrzymują nie zawsze ci, którzy tworzą wartościową sztukę, lecz także ci, którzy potrafią sporządzać wnioski, mają odpowiednio skonstruowane CV; (2) systemy stypendialne są raczej symulacją systemowych form wspierania twórców, nie zaś rzeczywistym rozwiązaniem ich problemów; (3) część rozmówców zwraca też uwagę na problem ageizmu we wspieraniu sztuki przez systemy stypendialne, a więc fetyszyzowanie poprzez nie młodości i ograniczenie wsparcia dla twórców wyłącznie do finansowania ludzi, którzy nie przekroczyli 35. roku życia; (4) generalnie jednak nasi respondenci zwracają uwagę na to, iż podstawowym problemem jest niewystarczający zakres takich form wsparcia. Oprócz wskazanych powyżej źródeł środków pozwalających się utrzymać znalazły się też inne, czasami zaskakujące: ubezpieczenie się w KRUS jako członek rodziny rolniczej; spadki i darowizny otrzymywane od rodzin; wynajem domów lub mieszkań albo ich sprzedaż itd.

Rodzajem Świętego Graala jest dla artystów etat. Wielokrotnie zwracano uwagę zwłaszcza na fakt pełnej odrębności sytuacji egzystencjalnej osób zatrudnionych na uczelniach. Część traktuje zresztą tę formę zatrudnienia jako główne narzędzie łagodzenia radykalizmu artystów żyjących w sytuacji niepewności wobec braku podstawowych środków utrzymania: ten, jak określa go jeden z respondentów, *wentyl bezpieczeństwa* jest atrakcyjny dla artystów właśnie dlatego, że zapewnia bezpieczeństwo, a jednocześnie sprawia, iż można pozostać w zawodzie. Z kolei niektórzy pracownicy uczelni nawet nie ukrywają, iż praca tam to nie tyle wymarzona forma zatrudnienia pozwalająca się rozwijać, mieć wpływ na to, kim będą przyszli artyści, ale rodzaj *socjalu*, łagodzącego trudy prekarnej egzystencji, która jest udziałem twórców. Pojawiły się również głosy, że popularność zatrudniania się na uczelni jako istotna alternatywa dla borykania się z trudną, niepewną sytuacją materialną rodzi

niebezpieczeństwa – nie tyle dla tych, którzy się na nią decydują, co raczej dla systemu edukacyjnego zajmującego się szkoleniem artystycznym i dla jakości nauczania.

Niektórzy z naszych rozmówców zwracali również uwagę na istotną zmianę mentalności artystów, która pojawia się w najmłodszym pokoleniu, pogłębiając naszą wiedzę o zjawisku zaobserwowanym w badaniach sondażowych. Polega ona na tym, iż świadomość funkcjonowania w bardzo niestabilnym kontekście, którego jedynym pewnym aspektem jest to, że pozostawia on jednostkę samej sobie i nie daje jakichkolwiek podstaw dla bezpieczeństwa socjalnego, jest daleko posunięta profesjonalizacja, koncentracja na zdobywaniu takich kompetencji, które są bardzo konkretne i dają się w prosty sposób zmonetaryzować. Ta fetyszycyzacja konkretności, władzy w rękach nie jest niczym zaskakującym, choć niewątpliwie jest destrukcyjna dla romantycznych mitów artysty, który tworzy to, co niepraktyczne, ale posiadające wysoką wartość kulturową, symboliczną. Młodzi artyści zdają się przestawać myśleć w kategoriach, które były tak oczywiste dla starszego pokolenia: że pracuje się za darmo, że poświęca się sztuce, że jej tworzenie jest tak istotne, że należy temu podporządkować swoją egzystencję. Przeciwnie, mamy do czynienia raczej z daleko posuniętą pragmatyzacją postaw. Trudno się temu procesowi dziwić, bo jest on racjonalną strategią adaptacji do świata, w którym podstawowym doświadczeniem jest niepewność i w którym nie ceni się tego, co autoteliczne.

Artyści identyfikują też bardzo wiele źródeł niepewności, jaka jest ich udziałem. Wśród nich znajdują się: (1) uniwersalne mechanizmy nierównomiernej dystrybucji bogactwa; (2) reguły rządzące światem sztuki, a także ich brak, a dokładniej – niemożność określenia takich, poprzez które moglibyśmy mierzyć wartość dokonań artysty i jego sztuki; (3) zmonopolizowanie systemu dystrybucji pieniędzy przez monoideowe środowiska; (4) brak dojrzałego rynku sztuki.

4. Efekt Sasnala

Efekt Sasnala polega na tym, że nieliczni polscy artyści, którym udało się zrobić międzynarodową karierę oraz otrzymują za swoje dzieła kwoty nieosiągalne dla innych twórców, kształtują wzorce biografii zawodowej, które pozostali artyści uznają za możliwe, prawdopodobne, warte naśladowania. Sukces Sasnala nie jest przecież fikcyjny, a on sam jest żywym dowodem na to, że polski artysta nie tylko jest w stanie wejść na sam szczyt globalnego świata sztuki, ale odnieść również sukces finansowy i to bez jakichkolwiek kompromisów, jeżeli chodzi o własną twórczość. *Efekt Sasnala* wypełnia niezwykle ważną i przynajmniej podwójną rolę:

- **Po pierwsze**, normalizuje i uzasadnia przekonanie o ogromnym rozwarstwieniu świata artystycznego, podziale na wąską elitę zwycięzców oraz całą resztę twórców, którzy z trudem wiążą koniec z końcem, rzadko żyjąc przy tym ze sztuki. Normalizuje, ponieważ pokazuje, że (a) wszyscy mają tu równe szanse, gdyż hierarchiami artystycznymi nie rządzą jakiegokolwiek reguły, ale raczej traf, przypadek, zbiegi okoliczności oraz (b), że wszyscy mają to samo pragnienie – znaleźć się wśród wybrańców – nie jest ono udziałem wyłącznie wąskiej elity, ma raczej charakter uniwersalny, a więc też normalny. *Efekt Sasnala* wytwarza tym samym zgodę na aktualną strukturę świata artystycznego i sposób, w jaki dystrybuowane są w jego obrębie różnorodne zasoby;
- **Po drugie**, łagodzi on także skutki materialnej deprivacji, niepewności oraz wykluczenia z pełnego uczestnictwa w życiu ekonomicznym, jakiego doświadcza większość artystów w Polsce. Łagodzi, bo (a) daje nadzieję na odmianę tego losu oraz (b) zdejmuje ciężar niepowodzenia z samego artysty i lokuje go po stronie irracjonalności świata sztuki, niejasnych mechanizmów, które uruchamiają jego działanie i które z definicji znajdują się poza kontrolą samego artysty.

5. Środowisko artystyczne

Zdania na temat istnienia w Polsce środowiska artystycznego są podzielone: konkurują ze sobą dwie skrajne postawy, z których jedna wskazuje, iż go nie ma, druga zaś podpowiada, iż ono istnieje. Ta druga postawa jest szczególnie interesująca, bo choć wyraża się w niej przekonanie, iż można w naszym kraju obserwować istnienie interesującej nas tu formy uspołecznienia, to jest ono warunkowe. Zgodnie z tym sposobem myślenia środowisko artystyczne w Polsce istnieje, ale: albo jest ono bardzo wewnątrznie zróżnicowane i podzielone, albo obecne tylko w pewnych wąskich kręgach, nieinteresujących się sobą wzajemnie, mało licznych, skupiających się wokół instytucji wystawienniczych, akademii artystycznych lub wokół lokalnego twórcy, albo ma ono charakter sytuacyjny i efemeryczny. Podstawowe czynniki prowadzące do pojawienia się w obrębie środowiska jego podrodzajów, kręgów, frakcji to: wielość obiegów sztuki, w których uczestniczą artyści; podobieństwo uprawianej sztuki i wynikające stąd wzajemne zainteresowanie; dziedzina sztuki, którą oni reprezentują oraz jej pozycja rynkowa, a także obecność organizacyjnych form skupiających artystów uprawiających określony rodzaj tworzenia; sposób widzenia podstawowych ról sztuki oraz jej

społecznych funkcji. Dodatkowym czynnikiem prowadzącym do powstawania subs środowisk jest też zdolność akademii artystycznych oraz galerii sztuki do ich fundowania. Tego rodzaju instytucje artystyczne są traktowane przez naszych respondentów jako rodzaj siły formującej zatamizowanych artystów w środowisko.

To dzięki jej obecności ma ono nie tylko gdzie wystawić swoje prace, ale też spotykać się, rozmawiać, dyskutować, zaś dzięki temu uzyskuje wspólną tożsamość i poczucie podobieństwa. Osobną formą warunkowego potwierdzenia istnienia środowiska artystycznego jest wskazywanie na jego sytuacyjność. Chodzi tu o te przejawy życia artystycznego o zbiorowym charakterze, które powoływane są albo poprzez siłę zewnętrzną (kuratora lub organizatora pokazu), albo na potrzeby dużych, trwających rok – dwa lata wydarzeń, jak Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016. Tak rozumiane środowisko istnieje tylko przez chwilę, ale wydaje się też mieć charakter formatywny – po jego wygaśnięciu pozostaje wspomnienie bycia razem, współtworzenia, intensywnego współprzeżywania, które sprawia, iż tym bardziej odczuwa się brak tego rodzaju wspólnotowości na co dzień.

Analiza wywiadów prowadzi do wniosku, iż środowisko artystyczne w Polsce funkcjonuje w postaci, którą można byloby określić mianem dyskretnej. Jej istotą jest to, że osoby tworzące sztuki wizualne mają dosyć podobną tożsamość (co wynika ze specyfiki profesji artysty, elitarności tej grupy, długotrwałości treningu, który prowadzi do stawania się jej członkiem), której integralnym elementem jest indywidualizm, chęć bycia kimś wyjątkowym, pojedynczym. Tenże indywidualizm sprawia, iż co prawda interesujemy się tym, co robią inni, podobni do nas ludzie, uczestniczymy w podobnej grze, ale przede wszystkim po to, by pokonać w niej innych. To z kolei sprawia, iż środowiskowość budzi się tylko wtedy, gdy ktoś (władza, społeczeństwo, media) próbuje w tę grę ingerować, gdy zagrożony jest ktoś, kto w niej uczestniczy, gdy próbuje się zmienić z zewnątrz niepisane i często niewyrażane wprost wewnątrzśrodowiskowe reguły.

Co łączy, a co dzieli środowiska artystyczne? Wśród najważniejszych czynników spajających, poza wyżej wspomnianymi, nasi respondenci wymieniali również: wspólne interesy; specyficzne mechanizmy konwersji interesów w wartości; wzajemne zainteresowanie tym, co się robi, a więc sztuką, którą tworzą inni artyści; wspólny styl życia oraz podobną mentalność reprezentowaną przez twórców. Czynnikiem spajającym o podstawowym znaczeniu jest jednak sama sztuka. Z kolei do najważniejszych czynników dzielących środowisko artystów zaliczano: nierówności, jakie przenikają świat artystyczny (podział na nieliczną grupę tych, którzy osiągnęli spektakularny sukces oraz pozostałych); próby

zobiektywizowania tego, co w sztuce niepoliczalne, a mianowicie wartości artystycznej, doniosłości dzieła i pozycji jego twórcy (według naszych respondentów tego rodzaju próby skutkują nie tylko potęgowaniem tego, co określa się mianem „ekonomii prestiżu” czy „rankizacji”, ale też tym, że w obrębie środowiska pojawiają się nierówności; efektem „rankizacji” jest z kolei nie tylko oparcie dystrybucji nagród o logikę monopoli czy też podążające za tym procesem pogłębianie się nierówności w obrębie świata artystycznego, ale również nasycenie go negatywnymi rodzajami postaw, emocji, destrukcyjnymi dla solidarności czy woli współdziałania); brak zaufania; różnice wiekowe, pokoleniowe (są one jednak ambiwalentne, dlatego że silniejsza od nich jest identyfikacja ze sztuką i zainteresowanie nią); odrębności postaw politycznych.

Z kolei wśród cech specyficznych środowiska artystycznego w Polsce nasi respondenci zwracali przede wszystkim uwagę na jego warszawskocentryczność, zamkniętość – zarówno na świat życia codziennego, jak i na świat zachodni – oraz na niezdolność do podejmowania działań zbiorowych.

W trakcie analizy fragmentów wywiadów dotyczących środowiska artystycznego w Polsce zidentyfikowaliśmy też pewien znaczący paradoks, który wydaje się stanowić zasadę organizacyjną kręgów tworzonych przez osoby kreujące sztukę. Polega on na tym, iż podstawową siłą spajającą artystów jest specyficzna rola, którą oni odgrywają. Jednocześnie integralnym aspektem scenariusza tej roli jest skrajny indywidualizm, dążenie osoby, która go realizuje, do uczynienia jego wykonania maksymalnie niepowtarzalnym. Mówiąc jeszcze inaczej, podstawową zasadą spajającą środowiska artystyczne jest różnica, co owocuje tym, iż twórcy bardzo często dystansują się wobec wszelkich form podobieństwa wobec innych osób tworzących sztukę. Dodatkowy wymiar tego paradoksu polega na tym, iż środowisko artystyczne wydaje się zdeintegrowane, co jest skutkiem stosunkowo brutalnej gry, którą toczą pomiędzy sobą jego członkowie. Jej stawką jest znalezienie się w wąskiej grupie tych, którzy monopolizują nagrody rozdzielane przez świat artystyczny, takie jak pieniądze, sława, rozpoznawalność, zdolność do skupiania na sobie uwagi, podziw. Jednocześnie choć taka gra dezintegruje, to można ją prowadzić tylko wtedy, gdy większość twórców akceptuje jej reguły. To one, a dokładniej zgoda na nie, wydają się być istotnym czynnikiem spajającym środowisko, które choć reguły te krytykuje, to jednocześnie (poza nielicznymi przypadkami) traktuje je jako nierozzerwalnie związane ze sztuką, jako zasady określające sposób jej funkcjonowania. Paradoks ten obecny jest też w innych aspektach, które jednocześnie łączą i dzielą albo dzieląc, łączą: w odmiennościach pokoleniowych, w stosunku do sztuki czy też w postawach

politycznych obecnych w środowisku artystycznym. We wszystkich tych przypadkach tym, co łączy, jest różnica, ale różnica, która jednocześnie jest oczekiwanym elementem bycia artystą i tworzenia sztuki. Jedynym aspektem, który tego rodzaju logice umyka, jest zainteresowanie sztuką i interesowanie się tym, co robią inni artyści. To niezwykle istotny czynnik, który pozwala nam dostrzec specyfikę omawianej tu kategorii zawodowej – bycie jej członkiem, uprawianie profesji artysty jest jednocześnie formą samorealizacji, daje poczucie uczestnictwa w czymś społecznie oraz kulturowo doniosłym, w czymś, na czym dobrze znają się wyłącznie osoby praktykujące sztukę. Mówiąc jeszcze inaczej, w przeciwieństwie do wielu innych zawodów, artyści tworzą osobne środowisko przede wszystkim ze względu na poczucie odrębności wobec innych profesji.

Różnica, jako zasada organizacyjna świata artystycznego, jest też o tyle istotna, że choć generuje ona większość charakterystycznych dla tego środowiska problemów, to jest również źródłem jego wyjątkowości. Ponieważ wyjątkowość ta polega także na niezdolności do podejmowania skutecznych działań zbiorowych (takich jak walka o poprawę bytu artystów, ich sytuacji egzystencjalnej, bezpieczeństwa socjalnego itd.), to jedynym sposobem na eliminację tej dysfunkcji jest dobrowolne zrzeszanie się artystów w stabilnych, zdolnych do trwania w czasie i samodoskonalenia formach organizacyjnych, które zarówno byłyby środkiem artykułowania swoich oczekiwań i problemów przez środowiska, jak i pełniłyby rolę skutecznego partnera w relacjach z władzami państwowymi i samorządowymi, ustawodawcą i instytucjami tworzącymi świat artystyczny.

WIZUALNE NIEWIDZIALNE

SZTUKI WIZUALNE
W POLSCE
STAN, ROLA
I ZNACZENIE

Różne rodzaje wolności

Marta Kawecka

Czym są różne rodzaje wolności? Czy panujemy nad tekstem, którym budujemy opowieść o własnym życiu i podmiotowości, czy to tekst pisze i mówi nas? Co to znaczy przestać pisać to, co mówią inni i być sobą – (...) nie dbać o bezpieczeństwo?¹.

Zastanawiając się, od czego zacząć opowieść o Jerzym Bonińskim, przypadkowo natrafiłam na wspomniany wyżej opis wydarzenia teatralnego, inspirowanego wypowiedzią Susan Sontag. Słowa te w zadziwiający sposób odnoszą się do postaci oraz twórczości Jerzego Bonińskiego – malarza, fotografika, wieloletniego profesora Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który zmarł niespodziewanie 5 grudnia 2016 roku w wieku zaledwie 61 lat. Postanowiłam zatem wykorzystać przypadek, tym bardziej, że reagowanie na „przypadki”, uważanie na wszystko, co pojawia się wokół, były tym, czego uczył Jerzy Boniński nas – studentów. Zatem – co to znaczy „przestać pisać to, co mówią inni i być sobą (...) nie dbać o bezpieczeństwo?”².

Jednym z ulubionych reżyserów Jerzego Bonińskiego był Wim Wenders. Mieli podobną umiejętność wnikliwego przysłuchiwania się ludziom, światu przy jednoczesnym zachowaniu własnej wrażliwości, bezkompromisowości osobistego, niepowtarzalnego spojrzenia. „Być sobą i nie dbać o bezpieczeństwo”³ to może właśnie ta zdolność

świadomego patrzenia, przy jednoczesnej uczciwości, która nie pozwala na ukrycie tego, co się widzi – własnych sądów, przemyśleń – w imię doraźnej korzyści.

Umiejętność wnikliwego słuchania oraz uczciwość ujawniały się zarówno w pracy artystycznej, jak i dydaktycznej Jerzego Bonińskiego. Artysta nie zakładał z góry ustalonego rozwiązania. Reagował na pojawiające się „przypadki”, zdarzenia w sposób otwarty. Patrzył i rozmawiał. Starał się zrozumieć i wyciągnąć to, co najistotniejsze.

Jerzego Bonińskiego poznałam w 2010 roku, na drugim roku studiów. Z początku nie mówił zbyt wiele, czekał, aż ujawni się jakaś zdolność, cecha studenta, którą można rozwijać. Gdy nawiązało się jednak już z nim „nie porozumienia”, inspirował, zachęcał – wnikliwą analizą, książkami, które pożyczał do przeczytania, opowieściami, spostrzeżeniami. Dzielił się sobą, całą swoją wiedzą, wrażliwością i zaangażowaniem. Tego samego wymagał od studentów. Każdy z nas – studentów przegadał z Nim godziny, siedząc na parapecie na korytarzu przy pracowni 68 na II piętrze Wydziału Malarstwa. W rozmowach pojawiały się koncepcje, przemyślenia, zaczyny pomysłów nie tylko prac, które powstały na studiach, ale także i późniejszych, zrealizowanych już samodzielnie, po dyplomie. Z rozmów z absolwentami pracowni wiem, że wątki, idee pojawiające się przy okazji „rozmów na parapecie” rozwijają się w wielu przypadkach do tej pory.

Jerzy Boniński prowadził Pracownię Rysunku, lecz rozmowy z Nim miały wpływ także na twórczość malarską wielu z nas. Ja miałam to szczęście, że mogłam współpracować z Profesorem także podczas realizacji mojego dyplomu malarskiego. Przyjeżdżał do mnie do pracowni. Zawsze punktualnie. Zawsze miał dla mnie czas i wnikliwie przyglądał się powstającym obrazom, próbując wykrzesać ze mnie jak najwięcej. Rozmawialiśmy także po moim dyplomie. Miał otwarty umysł. Zachęcał do eksperymentowania, przekraczania własnych ograniczeń. Dzielił się swoim doświadczeniem i słuchał. Stopniowo zaczął też więcej mówić o sobie, swojej twórczości. Zdałam sobie wówczas sprawę z tego, że to wszystko, czego wymagał ode mnie, było tylko małą częścią tego, czego wymagał od siebie.

„Podróżować nie po to, aby dotrzeć do celu, lecz, aby dojechać jak najpóźniej, aby nie dojechać – o ile to możliwe – nigdy”⁴. Wędrowka jest częstym motywem

1 Z. Marudziarczyk, ulotka informacyjna o *Performatywnej Próbie Czytanej: Tłumaczenie na glosy*, Warszawa 2007.

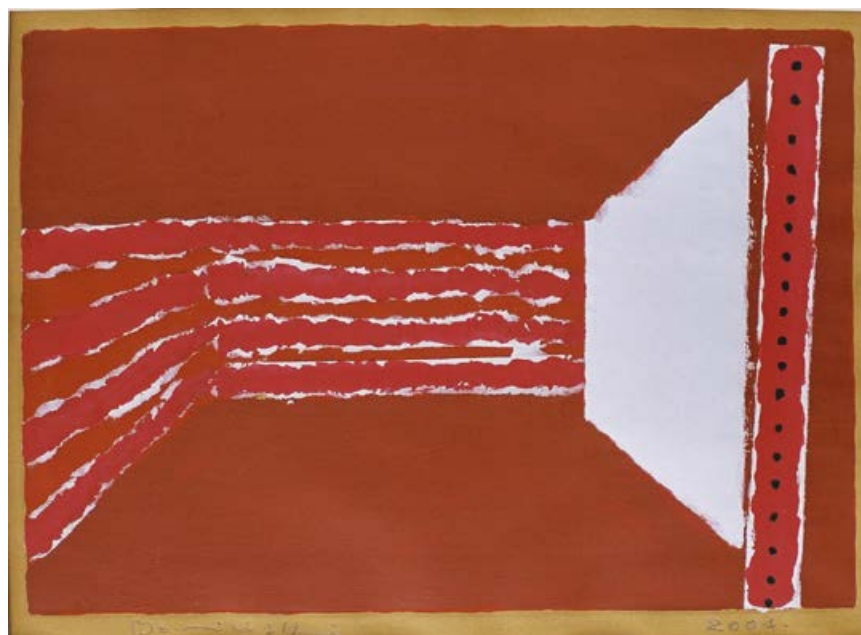
2 Ibidem.

3 Ibidem.



filmów Wima Wendersa. Bohaterowie – czy to realni (jak m.in. Sebastião Salgado i Pina Bausch), czy wymyśleni – jak aniołowie z *Nieba nad Berlinem* przemierzają świat w poszukiwaniu odpowiedzi na fundamentalne pytania – o przyczynę ludzkiego cierpienia, możliwość doświadczenia szczęścia, zaznania miłości, pytania o wyobrażenia, filtry uniemożliwiające doświadczenie spełnienia, samorealizacji, pytania o sens sztuki, kierunek, w którym zmierza świat...

Jerzy Boniński w młodości dużo podróżował autostopem, w późniejszym okresie swojego życia uwielbiał spacerować. Był ciekaw świata, ludzi, uważnie obserwował każdą zmianę zachodzącą w przestrzeniach, które przemierzał. Ten rodzaj ruchliwości, usposobienia przekładał się także na sztukę, która wciąż się zmieniała wraz z nim, z jego doświadczeniem, obserwacjami. Myślę, że podobnie jak Susan Sontag każde swoje doświadczenie, obserwację przekuwał w myśl. Fizyczne wędrówki



więzały się także z podróżami mentalnymi, zostawiały po sobie obrazy, które stawały się metaforami, znakami, punktami odniesienia do poszukiwań twórczych oraz intelektualnych.

Według Zygmunta Baumana celem sztuki jest „uświadomienie, że ten świat, którego doświadczamy, nie jest

4 C. Magris, *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2009, s. 8.

jedynym możliwym”⁵. Bezkompromisowość, metaforyczność sztuki Jerzego Bonińskiego pokazuje alternatywę – inny świat, nowe spojrzenie – zmieniające się wraz z artystą, ale zawsze szczere.

Jerzy Boniński na początku swojej drogi twórczej, zaraz po studiach, malował ekspresyjne, „dzikie” wielkoformatowe obrazy, posługując się dużymi płaszczyznami koloru. Z czasem obrazy zaczęły przybierać coraz bardziej kolażową strukturę. Faktury, materie, emocje z różnych obszarów doświadczenia spotykały się na jednym płótnie, przybierając formę wizualnego monologu wewnętrznego. Malował często cyklami, pokazując wiele równoległych możliwości jednej myśli. W jego obrazach pojawiały się także symbole, obrazy archetypiczne jak góra, kłos, morze, brama. Zestawione w zaskakujący sposób, otwierające grę wyobrażeń.



Oprócz prac powstających na płótnie artysta malował prace na kartonach – wielkoformatowe, a także małe gwasze na kolorowych papierach. W gwaszach, wymagających natychmiastowości podejmowanych decyzji, ujawniały się gest oraz naturalna wrażliwość kolorystyczna artysty.

5 Z. Bauman w rozmowie z M. Wasilewskim *Dryfujemy?*, www.czaskultury.pl/czytanki/dryfujemy.

Z czasem Jerzy Boniński zainteresował się także fotografią. W latach 1998–2003 powstał cykl barwnych fotografii stanowiących, podobnie jak obrazy, rodzaj monologu wewnętrznego, z kolażową strukturą. W fotografiach pojawiły się jednak bardziej dosłowne odwołania – odciski rzeczy-

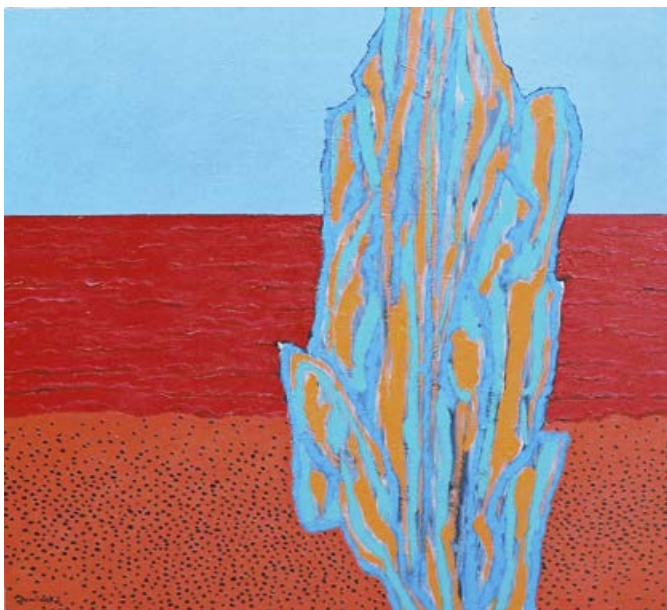
wistego świata – ważne dla artysty osoby, nacechowane emocjonalnie przedmioty. Intensywny, wyszukany kolor, precyzja kompozycyjna spotykały się w tych pracach z elementami odsyłającymi do pojęcia kresu, przypominającymi o niejednoznaczności, kruchości naszego doświadczenia.



Od około 2002 roku artysta zajmował się także czarno-białą fotografią. Podczas swoich spacerów, podróży cały czas był uważny. Fotografował na ulicy – przypadkowych przechodniów, światło przybierające ciekawą formę. Fotografował na wernisażach – przyjaciół, artystów, widzów. Fotografował pejzaż blisko swojego domu – w okolicach Portu Czerniakowskiego oraz pejzaż podczas wyjazdów. Wszystkie zdjęcia łączy niesamowita intensywność patrzenia i niezwykle wycucie proporcji pomiędzy światłem a ciemnością, bielą – szarością – czernią. Jerzy Wójcik w zbiorze esejów *Labirynt światła* napisał:

Myślę, że tym, którzy poszukują sensu bieli – szarości i czerni ten sens łaskawie się objawia. Tyle, że w słowie objawia brzmi czas, który nie ma początku i końca i ciągle, nieustannie, się staje. To stawanie nie obejmuje życia jednego człowieka, ale w ogóle życie ludzi⁶.

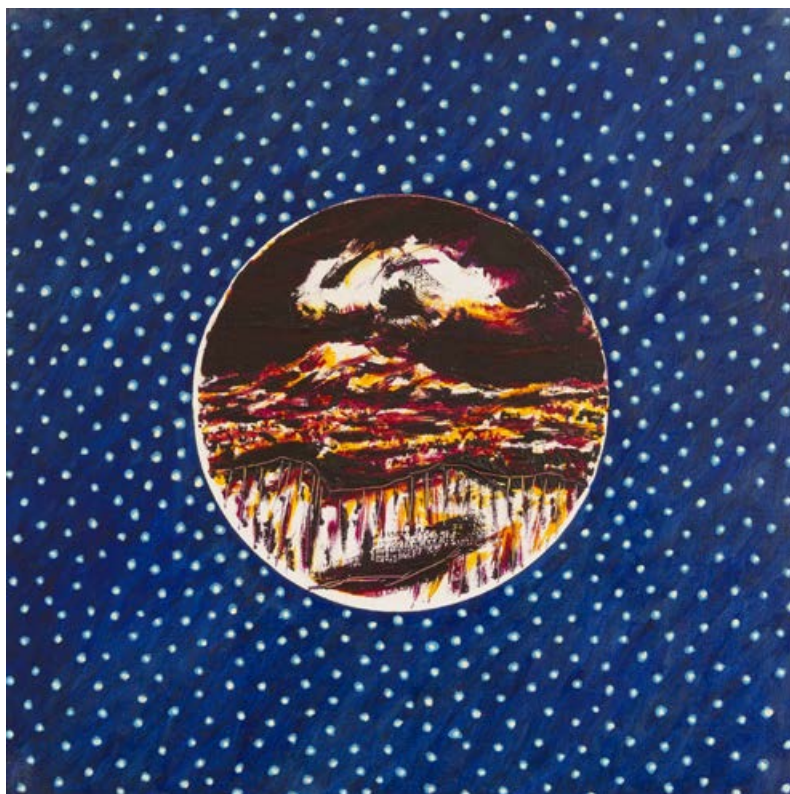
6 J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2006, s. 39.



Jerzy Boniński równolegle do twórczości fotograficznej cały czas malował świetliste, barwne obrazy. Intensywność spojrzenia, próba uchwycenia świata w ciągłym stawaniu się ujawnia się zarówno w czarno-białych fotografiach artysty, jak i w powstałych w tym czasie obrazach, które są jednocześnie rozwinięciem i rozszerzeniem problemów pojawiających się we wcześniejszych latach. Artysta malując pejzaż – rozdarty, umieszczony w ton-dzie, przekształcany przez geometryczne rastry, nieraz aż do całkowitej nieczytelności – analizuje współczesną percepcję, pokazując zakłócenia uniemożliwiające nam niewinny, naiwny odbiór pejzażu – świata jako całości (28 marca 2017 w Galerii XX1 w Warszawie odbędzie się wernisaż wystawy, na której będzie można zobaczyć ostatnie obrazy Jerzego Bonińskiego).



Wim Wenders nie zamyka się w jednej stylistyce, jednym sposobie widzenia. Oddaje głos na równych prawach zarówno fotografikowi Sebastião Salgado, choreografce Pinie Bausch, grupie kubańskich muzyków, jak i aniołom czy postaciom z marginesu społecznego. Interesuje go człowiek – realny i wykreowany na potrzeby metafory, filmowej fikcji. Te tak różne światy spaja osoba reżysera, jego spojrzenie, wrażliwość. Podobnie Jerzy Boniński doświadczał świata i nie ograniczał się do jednej stylistyki, aby wyrazić to, co zauważył, poczuł wobec otaczającej go rzeczywistości. Nieustannie przekraczanie siebie,



wychodzenie poza własną strefę komfortu jest jedną z odpowiedzi na pytanie, czym mogą być różne rodzaje wolności, kiedy stajemy się sobą.

Link do strony internetowej Jerzego Bonińskiego:

www.jerzyboninski.pl

Link do strony internetowej Pracowni Rysunku

Jerzego Bonińskiego: www.pracownia68.pl



Jerzy Boniński urodził się w Warszawie w 1955 roku. Studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, gdzie w 1981 roku uzyskał dyplom w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Od 1983 roku do 1989 był asystentem prof. Tadeusza Dominika, a w latach 1989–1996 asystentem prof. Zbigniewa Gostomskiego. Od 1996 jako adiunkt II stopnia kwalifikacji prowadził samodzielną Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP dla studentów od II do V roku. W 2012 otrzymał nominację na stanowisko profesora nadzwyczajnego. Zmarł 5 grudnia 2016 roku.

Marta Kawecka – artystka wizualna, absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Międzyuczelnianej Specjalności Multimedialnej na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, kolażem, a także działaniami z pogranicza różnych dziedzin sztuki jak animacje, instalacje dźwiękowe, projekty w przestrzeni publicznej.

Ikar

Wykonanie polichromii na rzeźbie drewnianej *Ikar* w pracowni prof. Adama Myjaka na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Danuta Stępień

W 2016 roku powstał pomysł wykonania przez wybitnie utalentowanego studenta, Alberta Kozaka monochromatycznej polichromii w odcieniach bieli, na jego pracy kursowej w Pracowni Rzeźby prof. Adama Myjaka. Propozycję współpracy w ramach jednego ze swoich projektów badawczych¹ przyjęła profesor Danuta Stępień.

Rzeźba przedstawia akt stojący w lekkim kontrapoście greckiej mitologicznej postaci Ikara. Figura ma głowę odchyloną ku górze. Wyprostowaną prawą ręką wskazuje niebo. Postać wspiera betonowy postument o wymiarach 60×60 cm, z profilowaną drewnianą nakładką o grubości 5 cm. Pozostawione w kilku miejscach na powierzchni rzeźby pęknięcia i sęki są wynikiem świadomej decyzji Autora i stanowią nieodzowny element artystyczno-estetyczny dzieła.

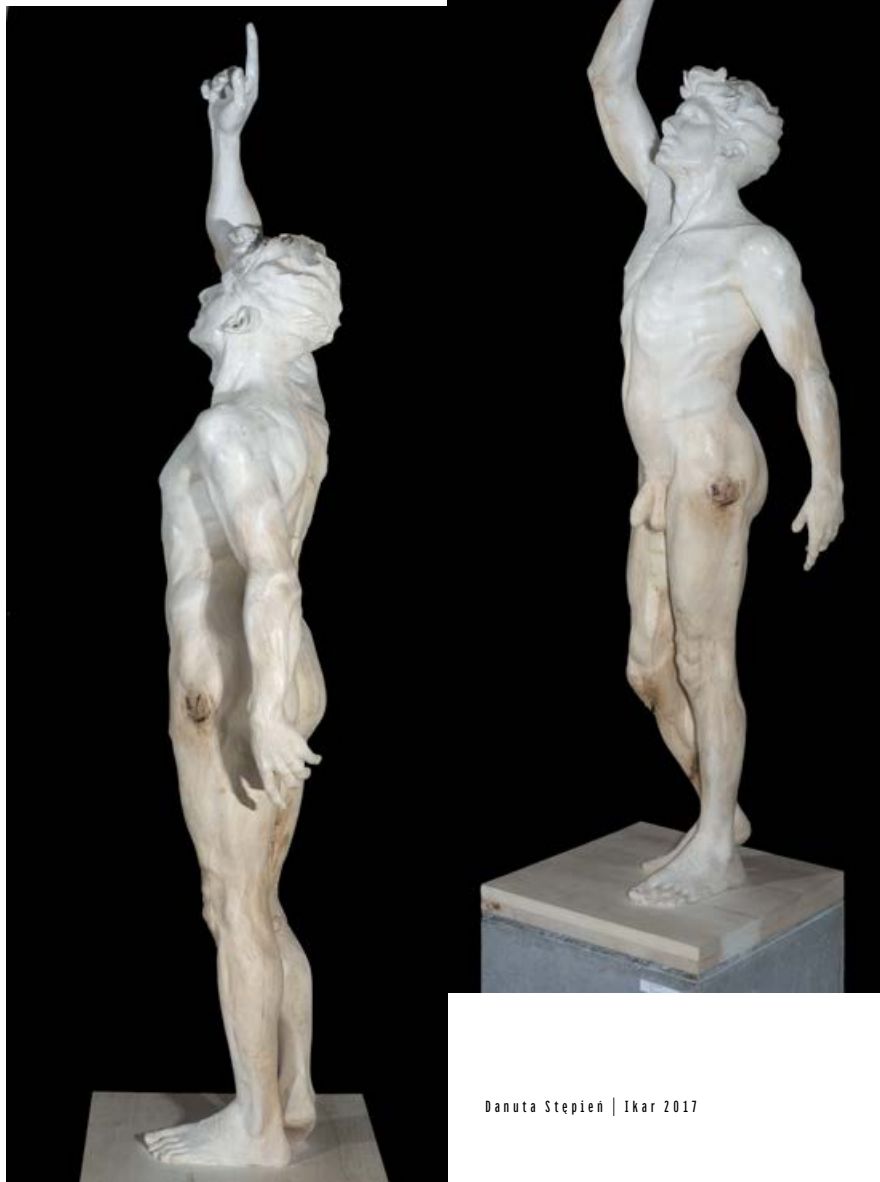
Zabiegi techniczno-technologiczne

Celem zabiegów, związanych z nakładaniem polichromii, było osiągnięcie określonego rozwiązania artystycznego i estetycznego. Uwzględniono stan, rodzaj i „pracę” drewna. Przeprowadzono dezynfekcję rzeźby. Miejsca przeznaczone pod polichromię wstępnie pokryto laserunkową warstwą tempery żółtkowej. Wzmocniono fragmenty powierzchni rzeźby przeznaczone do nałożenia grubszej warstwy polichromii, kładąc zaprawę – „kity”

kredowo-klejowe, a po ich opracowaniu przystąpiono do polichromowania. Całą rzeźbę wraz z polichromią zabezpieczono warstwą werniksu końcowego.

Przygotowano „Próbnik I” z polichromią na podłożu drewnianym. W kilku miejscach do powierzchni rzeźby przykładano „Próbnik II” z polichromią wykonaną na płótnie w celu oszacowania koncepcji projektu. Zrezygnowano z nałożenia izolacji na całej powierzchni rzeźby, ponieważ izolacja

Albert Kozak, *Ikar*, 2017,
rzeźba drewniana
częściowo polichromowa,
300×47×44 cm



¹ Badania Statutowe prowadzone na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki, Zadanie Badawcze ASP/WK/19/PB, kier. Danuta Stępień.



Komputerowo zaznaczono obszar polichromii. Nacięcie kreski wskazuje na stopień krycia.



Próbnik I



Próbnik II

lekką przyciemnia drewno, co zmienia zamierzone walory artystyczne.

Wybrane fragmenty rzeźby, przed nałożeniem zaprawy kredowo-klejowej, pokryto warstwą spoiwa temperry żółtkowej w celach izolacyjnych. Izolacja ogranicza skłonność drewna do spękań przy grubszych warstwach zapraw. Próbowano uzyskać warstwy imitujące „starą polichromię”. Dotyczyło to głównie partii twarzy, włosów oraz powierzchni prawej dłoni Ikarusa z podkreśleniem jej anatomii. Wykonano również polichromię na fragmencie piersi i lewej stopie. Zaprawę nakładano wielokrotnie w cienkich warstwach, aby nie zagubić, nie „zamulić” rysunku snycerki. Po wyschnięciu opracowane fragmenty profilowano i modelowano przy pomocy dłuta oraz obrytowywano skalpelem w celu uzyskania efektu naturalnego popękania polichromii. Większość powierzchni polichromowanej starano się wyprowadzić na gładko, niwelując dukt pędzla.



Albert Kozak,
fragment – *Ikar*, 2017,
rzeźba drewniana
polichromowana,
300×47×44 cm



Autor przy pracy

tak, aby uzyskać dodatkowy fakturalny efekt, naśladujący powierzchnię drewna. Całość powierzchni polichromii po wyschnięciu pokryto warstwą końcowego wosku naturalnego bielonego, który wyrównał optycznie wygląd całości, likwidując wyblaszczenia i maty, oraz zaizolował warstwy barwne.

Zadania członków zespołu

Danuta Stępień wskazała technikę i technologię wykonania polichromii. Dostarczyła pigmenty (głównie mineralne) do prób oraz udzielała konsultacji w czasie przebiegu prac. Mariola Pachnia, absolwentka Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie, pod kier. Danuty Stępień przeprowadziła próby polichromii w odcieniach bieli. Podłożem pod próbki było drewno, z którego powstała rzeźba. Wszelkie prace przy rzeźbie wraz z polichromią wykonał Albert Kozak. O konsultację poproszono dr Elżbietę Pilecką-Pietrusińską, konserwatora dzieł sztuki, technologa drewna – kierującą Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie. Konsultacje dotyczyły metod oczyszczenia z zabrudzeń i zabezpieczenia końcowego powierzchni współczesnej rzeźby drewnianej. Zaproponowano odpowiednie lakiery i żywice do zabezpieczenia drewna. W zależności od spodziewanego końcowego efektu wizualnego były to lakiery z żywic akrylowych i/lub z pastą woskową w kolorze neutralnym. Zastosowano zabezpieczenie końcowe powierzchni drewna, z fragmentarycznie wykonaną warstwą białej polichromii, pastą woskową sporządzoną z naturalnego wosku pszczelego, bielonego (Cera Novecento,

Warsztat malarski

Do polichromii we wszystkich jej warstwach, podmalówki oraz modelunku i warstw końcowych zastosowano technikę tempery żółtkowej. Do wydobywania najwyższych światel i pogłębienia cieni wprowadzono farbę w oparciu o spoiwo olejne. W ostatecznym efekcie barwnym wykorzystano świetlistość jasnej zaprawy. Elementy wypukłe przecierano suchym pędzlem, dzięki czemu były one jaśniejsze i rozwibrowane, w przeciwieństwie do ciemniejszych zagłębień. Farbę nakładano po wymieszaniu jej w moździerzu, różnicując za każdym razem natężenie i konsystencję, wcierając i topując pędzlem





Bresciani). Konsultacje dotyczyły także charakteru zniszczeń polichromii na podłożu drewnianym, to jest wyglądu specyficznej siatki spękań, mechanizmu powstawania spękań w warunkach naturalnych. Informacje wykorzystano przy odtworzeniu spękań na fragmentach polichromii w sposób sztuczny (mechanicznie). Mistrz fot. Roman Stasiuk, pracownik WKiRDS ASP w Warszawie wykonał dokumentację fotograficzną.



Od lewej:
Rektor prof. Adam Myjak,
Danuta Stępień,
Elżbieta Pilecka-Pietrusińska,
Albert Kozak

Danuta Stępień – profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dr hab. sztuk plastycznych w zakresie konserwacji i restauracji dzieł sztuki. Kierownik Katedry Technik i Technologii Malarstwa Sztalugowego. Stypendystka Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy. Członek Związku Polskich Artystów Plastyków. Autorka publikacji dotyczących technik i technologii malarstwa np.: *Tempera żółtkowa jako technika w malarstwie sztalugowym, według dawnych przekazów i twórczości wybranych współczesnych artystów*; *Kopia obrazu „Martwa natura z homarem” Nicolaesa van Geldera – problem artystyczny i warsztatowy*. Swoje konserwatorsko-restauratorskie, artystyczne i technologiczne doświadczenia, przekazuje w formie wystaw, wykładów, referatów czy posterów wyników prac naukowych podczas tematycznych sesji: ostatnio Kopenhaga, Amsterdam, Wiedeń, Gandawa, Tokio.

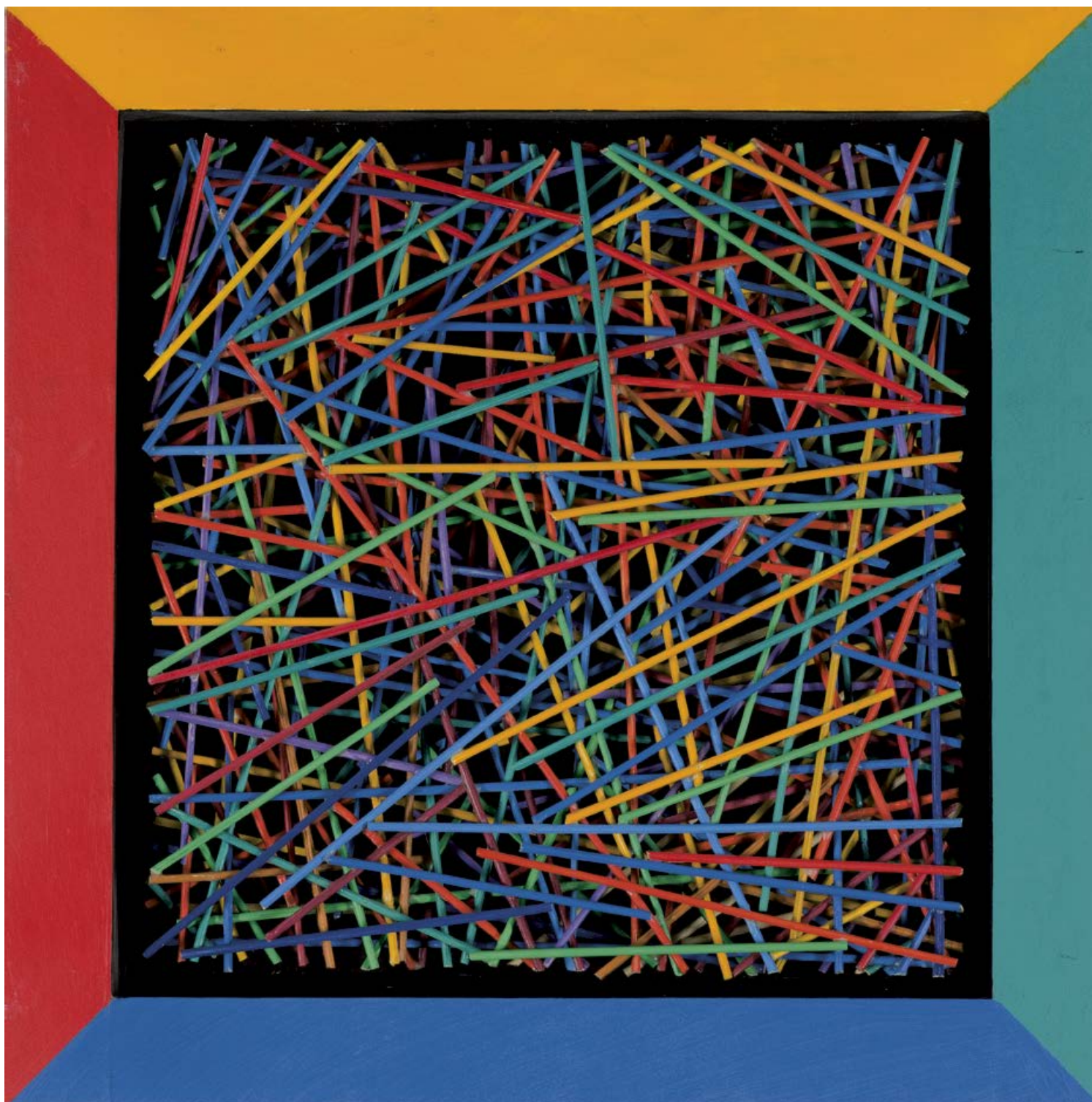
Częstki elementarne malarstwa

Artur Winiarski

Jacek Dyrzyński jest reprezentantem pewnej formacji malarzy bliskich ideom awangardy, zainteresowanych przekraczaniem granic tradycyjnie rozumianego obrazu malarskiego. Artyści ci chętnie podejmują próby określenia na nowo, czym jest dzieło sztuki malarskiej samo w sobie – określone wyłącznie przez swą strukturę morfologiczną. To zainteresowanie wewnętrzną strukturą organizującą układ komponentów składających się na dzieło sztuki zbliżone jest w jakiejś mierze do oglądu badawczego strukturalistów, stosowanego w różnych obszarach wiedzy: psychologii, kulturoznawstwie, literaturoznawstwie, językoznawstwie i wielu innych obszarach nauki. Strukturalizm rozumiany jako teoria uwydatniająca znaczenie struktury, konstrukcji czy budowy współzależności składników, w przeciwieństwie do funkcji, bywa bardzo przydatny podczas ponawiania prób redefinicji pojęcia, czym jest obraz malarski i jakie są jego granice. Jacek Dyrzyński, co sam podkreśla, jest malarzem, którego zainteresowania skupiają się na konstrukcji obrazu, obserwacji elementarnych częstek malarskich i analizie, jak się one zachowują we wzajemnych relacjach. W czystej postaci. Bez jakiegokolwiek semantyki. W swych zainteresowaniach wykroczył poza tradycyjnie rozumiany obraz i skierował się w stronę obiektu pojmowanego jako nowa kategoria dzieła sztuki, odrębna zarówno wobec tradycyjnie rozumianego obrazu, jak i rzeźby. Stosuje przy tym konsekwentnie abstrakcję i geometrię jako

systemy, w obrębie których się wypowiada. Używa wyłącznie środków wyrazu z obszaru tych, które organizują zagadnienia budowy obrazu: rytm, dynamika, skala, kontrast, współoddziaływanie form na płaszczyźnie i w głębi reliefu, układy form geometrycznych, przekątne, podziały form. Wykonuje swoje prace w różnych materiałach, angażując i łącząc odmienne materiały, zarówno te tradycyjnie używane w malarstwie, jak i te nie znajdujące zazwyczaj miejsca w repertuarze środków technicznych malarstwa – kamień czy papier-mâché.

Jacek Dyrzyński – artysta malarz, studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1966–1972. Pracę dyplomową, za którą otrzymał wyróżnienie, obronił w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja, aneks z grafiki zrealizował w pracowni prof. Haliny Chrostowskiej, ale karierę akademicką związał z prof. Romanem Owidzkim i jego Pracownią Kompozycji Brył i Płaszczyzn. Jacek Dyrzyński to znakomity malarz wiązany 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 Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prorektor ASP w Warszawie 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 częstek 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 zachodzących pomiędzy barwami, światłem, formami i przestrzenią. Skupił w nim wysublimowaną uwagę, o niezwyklej sile koncentracji, wyłącznie na plastycznym aspekcie działania obrazu malarskiego. Jego znakiem



Jacek Dyrzyński,
Interferencje 19, 2013,
technika mieszana,
30 × 30 cm

rozpoznawczym, charakterystycznym malarskim sygnałem, stał się moduł kwadratu, który przyjął i konsekwentnie stosuje jako niezmienną się idealną formę, w którą wpisuje uniwersalne bogactwo języka malarstwa, podporządkowanego wyłącznie czystej grze malarskiej. Zaskakującym aspektem malarstwa Jacka Dyrzyńskiego jest transgresja jego reliefowych form obrazowania w pobliżu obiektu. Zachowując całkowicie malarski warsztat i system obrazowania, wyzbył się iluzyjnej przestrzeni na rzecz przestrzeni konkretnej, czyniąc krok w stronę formy

znajdującej się na pograniczu obrazu i obiektu. Nie jest to zaskoczeniem. Jacek Dyrzyński studiował u Aleksandra Kobzdeja i pod jego kierunkiem zrealizował prace dyplomowe. Wyniósł z pracowni Kobzdeja istotną lekcję myślenia o wieloaspektowości istnienia obrazu w przestrzeni modernizmu. Malarstwo Kobzdeja z charakterystycznymi przełamaniem powierzchni płaszczyzny dużych, niekiedy monumentalnych kształtów, gdzie w miejscu przecięcia pojawia się w zagłębieniu polimorficzny strukturalny relief o trudnej do zdefiniowania skomplikowanej



budowie, zafascynowało Dyrzyńskiego. W przyszłości nieraz taka właśnie „szczelinowa” struktura budowy obrazu odezwie się w twórczości Dyrzyńskiego. Podobnie jak zainteresowanie kontrastem powierzchni gładkiej, ściśle geometrycznie określonej, z formami entropii chaosu umiejscowionymi w głębi reliefowych wnęk. Malarstwo abstrakcyjne Kobzdeja niewątpliwie bliskie jest pojęciu obiektu i wymyka się tradycyjnie definowanemu określeniu obrazu malarskiego. Również Dyrzyńskiemu wydaje się bliskie takie rozumienie obrazu-obiektu, nie będącego ani ściśle malarstwem, ani też rzeźbą. Pobrzmiewa tu, z pewnej odległości, modernistyczny pogląd, wyrażony przez Donalda Judda, że malarstwo jest już martwe, że zostało

już wchłonięte przez nową estetyczną „przedmiotowość”. W eseju *Obiekty specyficzne* Judd zadeklarował pogląd, że

połowa lub więcej najlepszych dzieł w ciągu kilku ostatnich lat to ani malarstwo, ani rzeźba oraz że prawdziwa przestrzeń jest silniejsza i bardziej specyficzna niż farba na płaskiej powierzchni*.

Jacek Dyrzyński,
Podziały, 2012, technika
mieszana, 40 × 40 cm

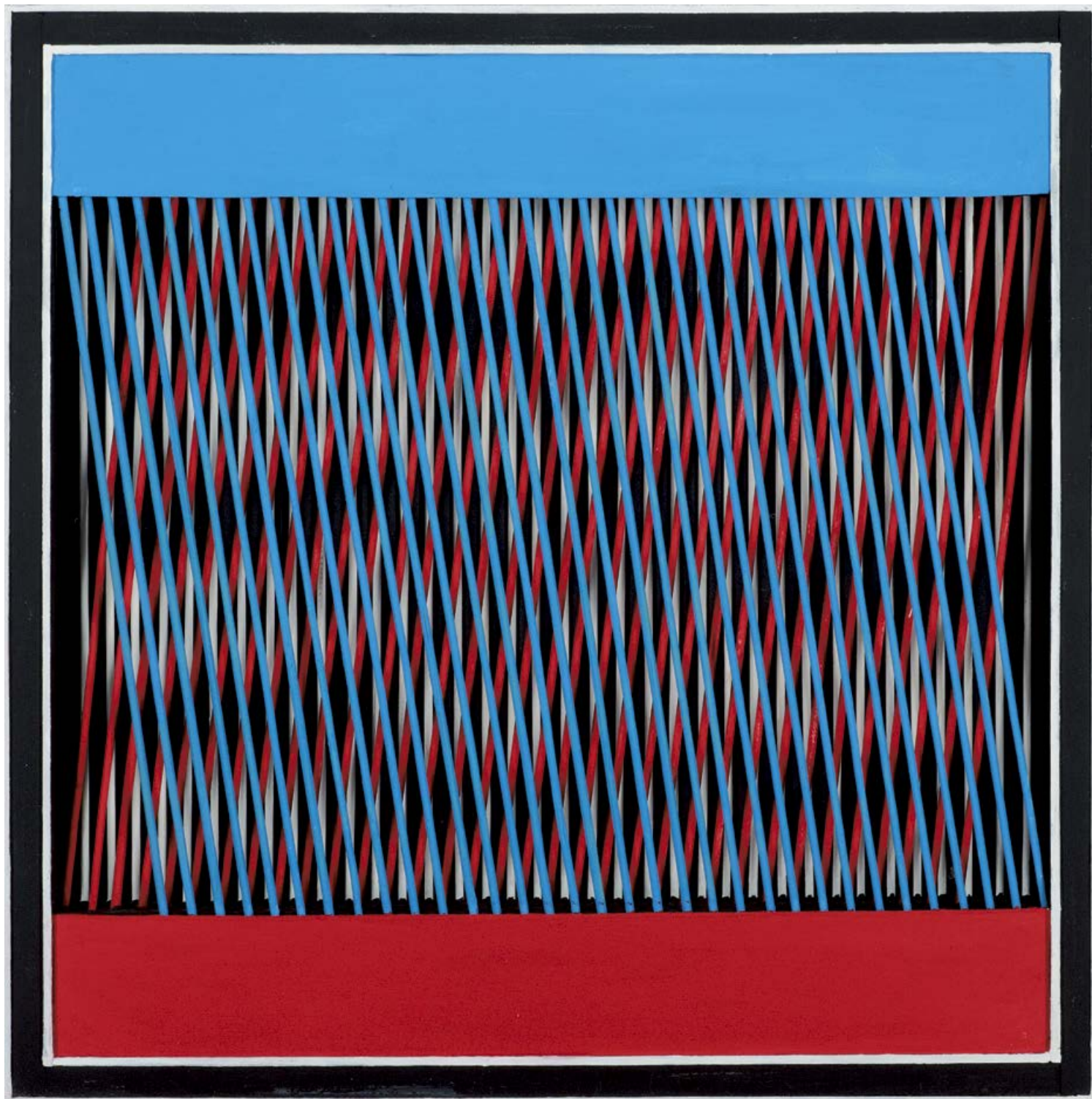
* D. Judd, *Obiekty specyficzne*,
w: J. Thomson, *Jak czytać
malarstwo współczesne*,
Kraków 2006, s. 294.

Jacek Dyrzyński, który wyzbył się malowania iluzji przestrzeni na rzecz przestrzeni struktur obiektów, mieści się w tak rozumianym postrzeganiu zmian dokonujących się w sztuce współczesnej.

W roku 2017, jako efekt dwuletniego programu badawczego realizowanego na Wydziale Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie wydaje monograficzny album *Jacek Dyrzyński. Malarstwo*. Odbędzie się także towarzysząca temu wystawa w galerii Salon Akademii. Oba te

wydarzenia są doskonałą okazją do przyjrzenia się malarstwu Jacka Dyrzyńskiego, artysty niewiążącego form swego malarstwa z jakąkolwiek treścią, dla którego struktura czysto plastyczna jest sama w sobie wartością organizującą w jedność dzieła sztuki elementarne cząstki malarstwa.

Z serii *Interferencje*,
2016, technika mieszana,
40 × 40 cm



Metody i wyzwania we współczesnej dydaktyce sztuk wizualnych. Konteksty tradycji obrazowania

Międzynarodowa konferencja *Metody i wyzwania we współczesnej dydaktyce sztuk wizualnych. Konteksty tradycji obrazowania* jest pierwszą tego rodzaju inicjatywą na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Jej geneza wywodzi się ze sposobu myślenia Wydziału o współczesnej dydaktyce, jej kierunkach i odpowiedzialności względem rozwoju studenta.

Prowadzone na Wydziale głębokie zmiany i reformy, odnoszące się zarówno do struktur, jak i treści programowych uświadomiły nam, jak ważną rolę w tworzeniu najlepszego dla studentów środowiska niesie dialog.

W wypadku przeprowadzonej konferencji ów dialog tyczył się sposobów myślenia o tym, czym edukacja być

powinna, jakie powinny być zawarte w niej odniesienia do dynamicznie zmieniającego się świata zewnętrznego i jaka powinna być funkcja wyższych szkół artystycznych we współczesnych społeczeństwach audiowizualnych.

Zaproszeni goście ze znaczących ośrodków polskich i zagranicznych w sposób niezwykle interesujący zaproponowali różnorodne sposoby myślenia o wspomnianych zagadnieniach. W wyniku konfrontacji owych różnych dróg edukacji pojawiły się bardzo ciekawe wątki prowadzące do ich wzajemnej, koherentnej systematyki.

prof. dr hab. Prot Jarnuszkiewicz
dziekan Wydziału Sztuki Mediów
ASP w Warszawie

Edukacja przez partycypację

Tomasz Opania

W roku 2008 na Wydziale Malarstwa i Rzeźby wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych utworzono Katedrę Edukacji Artystycznej. Kierownikiem i założycielem została dr Maria Wrońska. Ponieważ edukacja artystyczna jest kojarzona z przestarzałym, naszym zdaniem, modelem kształcenia nauczycieli edukacji plastycznej, a w naszym kręgu zainteresowań leżały innego typu działania, z wielu proponowanych przez współpracowników nazw wybraliśmy tę wskazaną przez Piotra Krajewskiego – mediacja sztuki. W roku 2012, wykorzystując nowe

przepisy, przemianowaliśmy edukację artystyczną na mediację sztuki i tym samym stworzyliśmy nowy kierunek w szkolnictwie artystycznym. Decyzją dziekana Wydziału objąłem kierownictwo Katedry, kontynuując wypracowane wspólnie z dr Marią Wrońską kierunki rozwoju, a rozpropagowanie nowej nazwy stało się dla mnie jednym z kluczowych celów.

Termin „mediacja sztuki” pojawia się już od wielu lat i jest popularyzowany głównie w Niemczech, Szwajcarii i krajach skandynawskich jako uzupełnienie

i rozwinięcie terminu *Kunstvermittlung* (edukacja artystyczna). W Polsce jest niestety rozumiany pejoratywnie, a sformułowanie jego prawidłowej wykładni wymaga czasu i dodatkowego wysiłku. Mediacja jest w rzeczywistości starożytną formą rozwiązywania konfliktów, która zakłada pozycjonowanie mediatora pomiędzy dwiema stronami. Mediator, pozostając osobą neutralną, stara się ułatwić dialog i wymianę wiedzy pomiędzy skonfliktowanymi stronami.

Mediacja sztuki najczęściej znajduje zastosowanie w instytucjach kultury, ale w kontrze do tradycyjnego modelu oprowadzania z przewodnikiem służy do inicjowania wśród grup zwiedzających debaty wokół dzieła sztuki. Zadaniem mediatora jest zadawanie pytań i kierowanie dyskusją, tak żeby zrozumienie dzieła sztuki było wynikiem zbiorowego dyskursu. Nie występuje on w roli edukatora i – zamiast przyjmować wiodącą rolę w grupie – stara się reagować na pojawiające się w dyskusji wątki, uzupełniać je informacjami na temat omawianego dzieła, pomagając tym samym odbiorcom w jego zrozumieniu.

Oprócz współpracy z instytucjami kultury zadaniem absolwenta naszego kierunku jest tworzenie nowych kanałów i sposobów rozpowszechniania sztuki, jej zapośredniczania, czyli właśnie mediowania. Mediacja sztuki zajmuje się również edukacją, ale prezentację sztuki i dotyczącą jej komunikację obejmuje w szerszym rozumieniu. Sam proces edukacji artystycznej w sensie odbioru, a nie tworzenia sztuki, jest już problemem kuratorskim i wiele ośrodków powołuje odpowiednie jednostki do tworzenia związanych z tym zagadnieniem programów. Coraz bardziej powszechne staje się skupienie na tym, jak sztuka jest prezentowana zarówno w kontekście wystawy, jak i poza ustalonymi przestrzeniami sztuki. Mam na myśli projekty partycypacyjne i inne niż konwencjonalne sposoby komunikacji. Niestety w wielu muzeach i centrach sztuki nadal ogranicza się to do zorganizowania „suchego” wykładu, podczas którego publiczność nie doświadcza kontaktu ze sztuką.

Mając na uwadze przytoczone wyżej tło, próbowaliśmy z dr Marią Wrońską ułożyć plan studiów w taki sposób, aby dzięki niemu nasz absolwent mógł funkcjonować w obszarze sztuki jako artysta, ale też jako pośrednik działający na rzecz sztuki. Dyplom na kierunku mediacja sztuki jest dwuelementowy i składa się z części artystycznej, realizowanej w dowolnie wybranej pracowni artystycznej (również spoza Katedry Mediacji Sztuki oraz Wydziału Malarstwa i Rzeźby), oraz projektu twórczego (na studiach licencjackich) i kuratorskiego (na studiach magisterskich). Nasz student opuszczając uczelnię z tytułem magistra sztuki w wybranej dyscyplinie artystycznej, jest również wyposażony w wiedzę niezbędną do uprawiania zawodu mediatora czy kuratora.

Utworzenie nowego kierunku było dla nas wielkim wyzwaniem i wymusiło tym samym wprowadzenie wielu nowych przedmiotów oraz poszukiwanie nowych metod nauczania. W naszej Katedrze są wykładane przedmioty i funkcjonują pracownie, których nie ma na innych kierunkach w Akademii (co czyni nasz kierunek wyjątkowym). Wymienię tylko kilka z nich, świadczących o naszej specyfice: warsztat twórczości edukacyjnej, warsztat sztuki performance, studium relacji przestrzennych, muzealnictwo, wstęp do mediacji, projekty kuratorskie, multimedialne sposoby przekazu i prezentacji, sztuka w przestrzeni publicznej, problemy sztuki współczesnej i aktualnej, metody badań sztuki współczesnej. Należy również podkreślić, że przedmioty, które możemy spotkać na innych kierunkach, dla naszych studentów są prowadzone w trochę inny sposób i z innej perspektywy.

Sztuka w przestrzeni publicznej to przedmiot, który prowadzę od momentu włączenia mnie do zespołu Katedry Edukacji Artystycznej (przemianowanej na Katedrę Mediacji Sztuki). W roku 2015 została utworzona uchwałą Rady Wydziału pracownia o takiej nazwie i powierzono mi jej prowadzenie. Program, który realizuję ze studentami, zróżnicowany w przypadku studentów studiów licencjackich i magisterskich, ma ukierunkowanie oraz specyfikę mediacyjną i – pomimo nazwy przedmiotu – różni się w nim sztukę w przestrzeni publicznej i sztukę publiczną oraz poddaje je pod dyskusję. Ta druga jest rozumiana przeze mnie jako wprowadzanie w publiczny dyskurs tematów niewygodnych, marginaliów czy tematów tabu. Natomiast sztuka w przestrzeni publicznej jest często zawężana do estetyzacji przestrzeni bez specjalnej ingerencji w jej tkankę. Zadania kursowe na studiach licencjackich polegają – w dużym uproszczeniu – na obserwacji, analizie i przygotowaniu projektu z wykorzystaniem dowolnej techniki z zakresu szeroko pojętych sztuk wizualnych. Na studiach magisterskich zadaniem studentów jest wykonanie i udokumentowanie działania bądź cyklu interwencji w przestrzeni publicznej jako odpowiedzi na podane hasło. Oprócz opisanych zadań staram się również angażować studentów w projekty partycypacyjne czy takie, które moglibyśmy zaliczyć do opisanej przez Nicolasa Bourriauda estetyki relacyjnej. Kilka projektów zostało zrealizowanych również jako prace dyplomowe, których byłem promotorem.

Jedną z pierwszych był dyplom Żanety Kruszelnickej, zatytułowany *Jak się mamy*. Autorka w swojej pracy w krytyczny sposób odnosiła się do procesu edukacji i organizacji studiów w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Jednak, żeby jej głos nabral odpowiedniego brzmienia i siły wyrazu oraz aby faktycznie spowodować zmiany, postanowiła zebrać opinie innych studentów i pracowników. Przygotowała w tym celu ankietę



na temat kondycji Akademii i zachęciła społeczność uczelni do jej wypełnienia. Uzupełnione przez ponad stu respondentów kwestionariusze posłużyły do wyselekcjonowania najbardziej prowokujących czy budzących kontrowersje hasel. Oto kilka z nich: „Czasem trudno spotkać prowadzących”, „ASP rozwija wyobraźnię na niekorzyść studenta”, „ASP kształci gwiazdy i meduzy”, „Brak twórczego wykorzystania chaosu uczelnianego”, „Prywata, głupota, rozbuchane EGO”, „40-letnie grzanie stolka do emerytury”, „Zamknięci w bańce mydlanej gdzieś na końcu tęczy”, „ASP produkuje osierocone zombie”. Hasła zostały wydrukowane na T-shirtach





licencji przeprowadziło w latach 2015 i 2016 Biuro Impart 2016 w ramach programu Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Brało w nim udział kilku kuratorów, wielu artystów i mieszkańców miasta. Zaangażowali się w niego również studenci i absolwenci Pracowni. Tylko w ciągu dwóch lat zostało przeprowadzonych w przestrzeni publicznej ponad dwadzieścia dziewięć realizacji stałych bądź czasowych, z czego pięć pod moją opieką kuratorską. Projekt jest usytuowany w miejscach, którymi Wrocław – jako miasto odnowionych „stu elewacji” – niekoniecznie chce się pochwalić. Ma zwracać uwagę na nieobjęty żadną kontrolą obszar „szarej strefy” – zaułków w odległych dzielnicach, kamienic w bocznych ulicach, zaniedbanych blokowisk, podwórek, na które boimy się wejść, ukrytych hurtowni i innych punktów usługowych. Nadrzędnym celem projektu jest wywołanie dyskusji społecznej na temat tego, czym jest wspólne dobro, czyli inaczej „ziemia niczyja” leżąca poza zainteresowaniem najemcy lokalu lub lokatora mieszkania komunalnego. Dotyczy terenów znajdujących się poza obrębem przestrzeni prywatnej (mieszkań), a które najczęściej należą do miasta i jego spółek, spółdzielni mieszkaniowych,

warsztatów z animacji filmowej. Efektem był kilkuminutowy film poklatkowy *Miejsce w czasie*, opisujący i wykorzystujący przestrzeń więziennych cel oraz pomieszczeń warsztatowych. Kontynuacją współpracy był dyplom Natalii Gołubowskiej, składający się z projektu kuratorskiego – programu przygotowanego dla telewizji więziennej o współczesnej sztuce nowych mediów (ze zbiorów WRO ART Center) – oraz projektu artystycznego, do którego autorka zaprosiła dwóch osadzonych. Projekt artystyczny składał się z dwóch cykli fotograficznych portretów zestawionych z filmowymi wywiadami.

Bardzo istotny i reprezentatywny jest również rozpoczęty przeze mnie w 2013 roku projekt *Wrocław – wejście od podwórza*, który na podstawie udzielonej przeze mnie



Zarządu Dróg i Utrzymania Miasta, Polskich Kolei Państwowych lub właścicieli prywatnych. Projekt ma prowokować mieszkańców do odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu zależy im na najbliższym otoczeniu, do współdziałania i przyjęcia odpowiedzialności, a także – co najważniejsze – ma być próbą włączania ich w proces powstawania obiektów sztuki. Jego twórcy nie chcą estetyzować, upiększać z pozycji zarządcy, ale negocjować i mediować na rzecz nowej jakości otoczenia, stawiając równocześnie pytanie o możliwość funkcjonowania sztuki w sytuacji braku społecznej potrzeby i akceptacji,



jak również o to, czy sztuka może stać się narzędziem lub impulsem do zmiany społecznego statusu odbiorców – mieszkańców, a jeżeli może, to jakie powinna spełniać warunki. Czym powinna się charakteryzować? Czy artyści w często defaworyzowanym środowisku mogą powodować zmiany na lepsze i czy są w stanie zaktywizować społeczność znużoną i otumanioną codziennością, z poczuciem braku perspektyw? Działania te dostarczyły olbrzymiej liczby materiałów badawczych – opinii specjalistów z różnych branż, artystów, mieszkańców i urzędników. Kontynuowanie i rozwój projektu będą priorytetami Pracowni w nadchodzących latach.

Tomasz Opania – ur. w 1970 r. Dyplom w zakresie rzeźby w 1994 w PWSSP we Wrocławiu w pracowni prof. Leona Podsiadłego. W latach 1994–1996 studiował w École Supérieure d'Arts Visuels w Genewie w pracowniach Alaina Zuberera i Setsuko Nagasawy. Od 1996 zatrudniony w ASP we Wrocławiu, od 2006, po uzyskaniu stopnia doktora, na stanowisku adiunkta. W latach 1996–2012 prowadził zajęcia z rzeźby, a od 2011 roku z przedmiotu sztuka w przestrzeni publicznej. Współtwórca i kierownik (2012–2014) nowego kierunku studiów w ASP – mediacji sztuki. Zajmuje się rzeźbą, instalacją, performance'em, działaniami w przestrzeni publicznej, projektowaniem. Buduje „narzędzia sztuki”, obiekty i wynalazki, wykorzystując różne techniki często tylko na potrzeby jednego projektu. Swoje prace traktuje jako komentarz do aktualnych zdarzeń i otaczającej go rzeczywistości.



Artysta jako antropolog – antropolog jako artysta?

Marek Wasilewski

Wstęp

Aktualna praktyka sztuki pokazuje nam, że definiowanie działalności artystycznej wyłącznie w samym polu sztuki nie jest już wystarczające. Na zadawane coraz częściej pytania o to, kim jest artysta, istnieje wiele odpowiedzi. Warunkuje je rola wyznaczana przez nas artyście w świecie, w którym żyje i pracuje. Tych ról może być wiele, a wielość ta nie musi być wykluczająca, lecz może być komplementarna. Podejmując grę polegającą na wyobrażeniu sobie, kim mógłby być artysta, możemy zacząć równie dobrze od bardzo interesującej podpowiedzi Nicolasa Bourriauda, który napisał, że współczesny artysta jest semionautą, wymyślającym kierunki ruchu znaków: „Za wspólny mianownik artystów uznaje się to, że pokazują różne rzeczy. Akty pokazywania wystarczą by zdefiniować artystę, który zajmuje się przedstawianiem lub wskazywaniem rzeczy”¹. Bourriaud wyraźnie mówi, że dzisiejszego artystę nie określa jego twórczość w znaczeniu produkowania nowych obiektów, a nawet znaczeń, lecz postawa i aktywność, które doprowadzają do prze-programowania znaków już istniejących.

Na pytanie, kim jest artysta, można także próbować odpowiadać z szerszej perspektywy, której dostarcza nam refleksja Zygmunta Baumana. W książce *Life in Fragments* opisuje on zmianę narracji definiujących życie współczesnych ludzi. Podczas gdy kiedyś człowiek był pielgrzymem, który przechodził przez swoje życie z jasno określoną misją i celem do wypełnienia (co wymagało wielu poświęceń), to dzisiejsi ludzie takiego celu nie posiadają. W życiu poszukują doznań i przyjemności, nie angażują się i nie poświęcają, a jednak nadal chcą, aby ich życie było podróżą, zachowują się więc jak turyści. Metafora artysty jako turysty wzmocniona jest przez celne spostrzeżenie Susan Sontag, która pisała, że aparat fotograficzny (jedno z najważniejszych narzędzi współczesnego artysty) czyni nas turystami w naszej rzeczywistości.

Praktyka działań artystycznych, które prowadziłem z moimi studentami, podpowiada kolejne interesujące porównanie – artysta bywa także archeologiem. Jest to

oczywiście archeologia codzienności, która jest uprawiana spontanicznie przez młodych badaczy podczas projektów wymagających zbierania artefaktów z danego terytorium. Znaleźiska te często służą do konstruowania wypowiedzi artystycznych. Artysta jako etnograf został zdefiniowany przez Hala Fostera w klasycznej książce *The Return of the Real*². Artystę badacza (antropologa) przeciwstawił on artyście producentowi (wytwórca). Jednak pole jego działalności widział przede wszystkim w krytycznym polu instytucji sztuki.

W roku 1975 Joseph Kossuth w manifestie *Artist as an Anthropologist*³ napisał, że artysta jest antropologiem zaangażowanym. Kossuth podkreślał różnicę pomiędzy antropologiem badającym inne kultury a artystą, który jest zanurzony w kulturze własnej. Według niego antropolog znajduje się poza kulturą, którą studiuje, natomiast artysta antropolog mapuje i internalizuje działania swojej społeczności. Zastanawiając się razem z doktorantami interdyscyplinarnych studiów doktoranckich Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu nad sposobem, w jaki sztuka może badać rzeczywistość, postanowiliśmy podążać śladem metafory Kossutha i skonfrontować metody pracy artystycznej z metodologią pracy antropologów.

Wracając do Białowieży (wrzesień 2015 – maj 2016)

Projekt *Wracając do Białowieży* inspirowany był tradycją organizowanych przez Związek Polskich Artystów Plastyków w latach 1965–1980 Ogólnopolskich Plenerów Białowieskich. Brali w nich udział malarze ze środowiska białostockiego, a także artyści z kraju i „zaprzyjaźnionych” państw socjalistycznych. Komisarze projektu, Jan Szewczyk oraz Tomasz Koszewnik, nawiązując przede wszystkim do analitycznego i abstrakcyjnego epizodu tej tradycji, zaprosili do wspólnej pracy doktorantów Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

1 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. L. Białkowski, Kraków 2012, s. 144, 148.

2 H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts)–London 1996.

3 J. Kossuth, *Artist as an Anthropologist*, w: *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, red. S. Johnstone, Cambridge (Massachusetts)–London 2008, s. 182–184.

Na początku października 2015 roku grupa artystów rozpoczęła plener, który ze względu na stosowane przez nich media i sposoby pracy miał przede wszystkim charakter rekonesansu artystyczno-badawczego. Centralnym punktem i wsparciem przedsięwzięcia był Powszechny Uniwersytet im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach, który udzielił artystom bezinteresownej gościny. Dzięki specyficznemu klimatowi, tradycji, przepastnej bibliotece oraz przede wszystkim tworzącym tę instytucję ludziom wykreował intelektualne otoczenie, w którym odbywały się związane z projektem działania. Praca artystów na obrzeżach puszczy była wielokierunkowa. Obok spotkań z kluczowymi dla zrozumienia kontekstu naukowcami,



artystami i przewodnikami były to procesy indywidualnego doświadczania. Siedmiodniowy plener był dopiero początkiem procesu artystycznego i badawczego trwającego przez kolejne miesiące w atmosferze zaostrzającego się sporu politycznego, który niespodziewanie wybuchł wokół puszczy. Konflikt ten tylko potwierdził zaobserwowane podczas badań terenowych głębokie linie podziałów kulturowych oraz polaryzację polityczną w Białowieży. Topografia puszczy jest złożoną siatką, na którą nakłada się nie tylko fascynująca organizacja pierwotnej natury, ale także biopolityka i geopolityka, przecinająca las zasiekami granicznymi i betonowymi drogami dla transporterów opancerzonych. To mocno zaminowane pole wojny kulturowej i ekonomicznej, to historia eksterminacji zwierząt i ludzi. Na tych heideggerowskich, a przede wszystkim dosłownych drogach lasu spotykają się naprzeciwko siebie metaforyczni i prawdziwi drwale i leśnicy.

Puszcza stała się nie tyle obiektem obserwacji ile polem dociekań i warsztatów prowadzonych dla uczestników projektu przez reprezentantów różnych nauk, które posiadają narzędzia do wielowymiarowej interpretacji zjawiska przyrodniczego, historycznego, socjologicznego, jakim jest puszcza. Szczególnie ważne z dzisiejszej perspektywy wydaje się upodmiotowienie tak zwanych nieludzkich aktorów, a także wyjście poza postrzeganie jednostkowe i zwrócenie uwagi na fakt, że puszcza

tworzy symbiotyczny wielowymiarowy organizm, na którego funkcjonowanie składa się dynamiczna korelacja wielu gatunków. Puszcza Białowiecka jest nie tylko lasem pierwotnym, jest też świadkiem historii oraz polem niezwykle ostrego sporu politycznego, w który zaangażowany jest rząd, Kościół, lokalne społeczności i organizacje ekologiczne. Działanie artystów w tym skomplikowanym kontekście wymagało wielokierunkowego nasłuchu i szczególnej uważności.

Pojawia się tu pytanie o metody badawcze zastosowane przez uczestników projektu. Z jednej strony jest to klasyczny zestaw narzędzi, którymi posługują się artyści wyruszający w plener – szkicownik, aparat fotograficzny, kamera filmowa, z drugiej strony to także sięganie po metody obserwacji uczestniczącej, znanej z praktyki badań antropologicznych. Zastanawiając się nad kompetencjami badaczy wykorzystujących metody przynależne do dyscyplin naukowych, a nie artystycznych, przywołam ukuty jeszcze w 1985 roku w „Journal of Design and Science” przez Joi Ito termin pracy antydyscyplinarnej, która



stała się wiodącą metodą badań Media Lab w MIT. Antydyscyplinarność w przeciwieństwie do interdyscyplinarności nie zakłada wspólnej pracy ludzi reprezentujących różne dyscypliny. Jest czymś innym.

To praca w przestrzeni nieobjętej przez żadną z tradycyjnych dziedzin nauki, to pole badań wypracowujące swój słownik, ramy i metody pracy. Innymi słowy, pracując w obszarze, którego nie da się jednoznacznie zdefiniować przez dotychczasowe systemy zdobywania wiedzy, należy wytwarzać i stosować własne narzędzia poznawcze. Wśród strategii kreatywnych zastosowanych przez uczestników projektu najsilniej zaznaczają się trzy, jedna główna i dwie, które można by określić jako strategie pomocnicze. Przy czym zaznaczyć trzeba, że kategorie te nie są jednoznaczne i często przenikają się nawzajem. Jest to przede wszystkim tworzenie narracji, która jest opowiadaniem włączającym wszystkie możliwe racjonalne i pozaracjonalne doświadczenia badacza-artysty. Są to fantazje, koincydencje, relacje ze snów i wydarzeń rzeczywistych, które złożone razem

Plener *Wracając do Białowieży*.

Fot. M. Wasilewski

Wernisaż wystawy

Wracając do Białowieży, galeria Arsenał, Białystok.

Fot. M. Wasilewski



Akcja Firma Portretowa,
Piotr Macha, Berat,
Albania, 2016

tworzą wielowymiarową psychologiczną mapę badanego obszaru. Metoda ta wzbogacona jest przez dwa bardzo istotne zagadnienia. Po pierwsze odczuwanie i przekazywanie materialności miejsca poprzez bezpośrednie odwołanie do artefaktów z konkretnych miejsc i przywołanie ich jako bezpośrednich świadków potwierdzających autentyczność relacji. Po drugie to kwestia świadomego, analitycznego użycia mediów, które zapośredniczają nasze widzenie. Świadomość, że narzędzia badawcze wpływają na obiekt badań, jest wspólnym doświadczeniem sztuki i nauki, jednak sztuka może ten fakt z większą swobodą wykorzystywać nie dla podważania, ale pogłębiania rezultatów swojej refleksji. Projekt *Wracając do Białowieży* stał się polifonicznym zbiorem eksperymentów artystycznych, których celem jest interpretacja rzeczywistości za pomocą różnych języków, jakimi posługuje się sztuka. Pojawiły się w nim rozmaite strategie twórcze, od interpretacji snów poprzez efemeryczne akcje aż do rysunku, fotografii i filmu. Na wystawie w białostockiej Galerii Arsenał, będącej podsumowaniem rezultatów pleneru, ukazane zostały różne postawy i media współtworzące wielowątkową narrację opisującą fragmentarycznie najróżniejsze doświadczenia. Fragmenty te nie mają ambicji złożenia się w spójną całość, są rezultatem procesu myślenia, eksperymentowania i tworzenia. Puszcza Białowieska nie była traktowana jako metafora, lecz była konkretnym miejscem mapowanym przez doświadczenie artystyczne. Sarah Pink w eseju *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków, miejsc i obrazów* stwierdziła za Davidem Howesem, że jednym z zadań etnografa wizualnego jest próba zrozumienia miejsca poprzez wytworzenie wzajemnej zmysłowej relacji pomiędzy ciałem, umysłem a środowiskiem. „Istotne jest docenienie zawartego w wizualności potencjału umożliwiającego wyobrażenie samych siebie w ramach światów innych ludzi, a tym samym wczucie się w ich umiejscowienie zarówno w sensie fizycznym, jak i emocjonalnym”⁴. Projekt artystyczno-badawczy *Wracając do Białowieży* był w znacznym stopniu wielowymiarową etnografią wizualną, która wytwarza nowe szlaki, miejsca i obrazy, pomagając zrozumieć badane miejsce zarówno w sensie fizycznym, jak i emocjonalnym.

Projekt w Albanii (wrzesień 2016 roku)

We wrześniu 2016 roku doktoranci z UAP razem z grupą studentów antropologii z Uniwersytetu Adama Mickiewicza pod opieką prof. Waldemara Kuligowskiego realizowali eksperymentalny projekt badawczy w przestrzeni publicznej miasta Berat w Albanii. Jest ono w szczególności sposób naznaczone dziedzictwem totalitaryzmu komunistycznego reżimu Envera Hodży oraz dyskursem transformacji. Położone w dolinie rzeki Osum miasto, które w XIX wieku zachwyciło poetę i malarza Edwarda Leara, jest zdominowane przez okoliczne szczyty górskie. Na jednym z nich w latach 60. powstał gigantyczny napis ENVER, ułożony z kamieni. Po upadku dyktatury podejmowano bezskuteczne próby jego zniszczenia. W roku 2012 z inicjatywy albańskiego artysty Armanda Lulaja napis został zmieniony, od tego czasu na zboczach góry Shpirag widnieje hasło NEVER, co można odczytać jako radykalny znak sprzeciwu wobec dyktatury, który mieszkańcy Beratu interpretują jako kontynuację starego napisu: ENVER NEVER – „Nigdy więcej Envera”. Jak określił to Waldemar Kuligowski:

Nasz projekt ma na celu zbadanie przestrzeni publicznej Beratu w kontekście propagandowego hasła z 1968 roku i jego transformacji w 2012 roku. Kluczowe pytania dotyczą kulturowych i estetycznych wymiarów społecznej pamięci, dotyczącej napisu na górze Shpirag. Zamierzamy zrekonstruować lokalne znaczenia tego obiektu, związane z nim wartości i emocje.

Był to wielowymiarowy eksperyment artystyczno-badawczy. Inspirowani słynnym esejem Hala Fostera *Artysta jako etnograf* postanowiliśmy podjąć się pracy razem z grupą młodych etnografów w taki sposób, aby uczyć się ich metod pracy w terenie, a w zamian zaoferować im narzędzia warsztatu artystycznego. Proces ten następował bez uprzedniego przygotowania, „na gorąco”, w nieznanym terenie, w którym trzeba było przełamywać różnice między naszymi grupami, a jednocześnie realizować zadania badawcze, pokonując bariery językowe i kulturowe. Nieprzypadkowo naszą grupę na Facebooku nazwaliśmy Malinowski-Witkacy na pamiątkę gorącej, ale burzliwej przyjaźni wielkiego antropologa i wielkiego artysty.

Założeniem wstępnym projektu było sprowokowanie mieszanych zespołów, złożonych z artystów i etnografów,

⁴ S. Pink, *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków, miejsc i obrazów*, w: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frątcowiak, K. Olechnicki, współpraca M. Krajewski, Warszawa 2011, s. 109

do podjęcia niezwyklej zbiorowej pracy polegającej na zacieraniu granic pomiędzy dyscyplinami w poszukiwaniu nowej odmiennej jakości, która pozwoliłaby na stworzenie wielowymiarowej mapy badanego miejsca. Na tej mapie pojawić się miały z różną intensywnością pojęcia, intuicje i odczucia związane z historią, terażniejszością, tożsamością, dumą i wstydem, żalem oraz poczuciem utraconych szans. Jednym z bardziej zaskakujących efektów rozmów z mieszkańcami Beratu było odkrycie nie tylko ich ambiwalentnego stosunku do napisu, wyparcia wiedzy na temat jego powstania, ale przede wszystkim tęsknoty, jaką wielu rozmówców odczuwało, za minionymi czasami sprawiedliwości i równości społecznej, a nawet deklarowanej dozwolonej miłości do dyktatora.

W badaniach nad percepcją napisu wśród mieszkańców Beratu kluczowy okazał się dzień wyprawy na górę Shpirag. Można powiedzieć, że w tym momencie okazało się, iż wrażliwość artystów pragnących zetknąć się z materią kamienia i poznać formalne aspekty badanego obiektu pozwoliła całej grupie zrozumieć, z czym naprawdę mamy do czynienia, zdać sobie sprawę z tego, jak represyjny i okrutny był reżim, który nakazywał wykonywać propagandowe hasła na stromych i niedostępnych zboczach. Nasza wędrówka po stokach góry zakończyła się interesującym rozczarowaniem, otóż okazało się, że im bardziej zbliżamy się do napisu, tym trudniej jest nam go objąć wzrokiem, że zbocze góry broni dostępu do niego i szczegóły umykają nam, tak jakby Wielki Inny, który miał upamiętnić ten napis, był iluzją, jakby był zbiorowym złudzeniem.

Badania przeprowadzone na górze, rozmowy z mieszkańcami miasta, kwerenda w bibliotece i miejscowym muzeum etnograficznym doprowadziły do powstania

wielu interesujących koncepcji działań artystycznych. Piotr Macha postanowił umieścić na jednym z historycznych mostów Beratu „firmę portretową”, jej klienci mogliby wybierać pomiędzy historyczną i aktualną wersją napisu, na tle którego mieliby być portretowani. Działania Diany Lelonek i Anny Jochymek wpisały się w funkcjonowanie charakterystycznych dla miasta małych chodnikowych straganów, na jednym z nich oferowały bowiem „autentyczne repliki” kamieni z góry

Shpirag, nawiązując w ten sposób do utowarowienia pamiątek przeszłości totalitaryzmu, które nastąpiło w momencie rozpoczęcia sprzedaży kamieni z muru berlińskiego. Akcja spotkała się z zainteresowaniem przechodniów, którzy zostali sprowokowani do spontanicznego wyrażania swoich emocji w postaci przedstawiania literek szyldu NEVER na ENVER i odwrotnie, w zależności od swoich przekonań politycznych. Okazuje się, że kontakt, który grupa antropologów nawiązuje za pomocą wywiadów, przybiera o wiele bardziej żywiołowy i bezpośredni charakter, jeśli towarzyszą temu przedmioty, które wspomagają komunikację niewerbalną. Michał Grochowiak nawiązał z kolei do metody artystycznej Armanda Lulaja, którego interwencja polegała na zamianie dwóch pierwszych liter istniejącego napisu. W analogiczny sposób Grochowiak postanowił manipulować sensami napisów graffiti na ścianach miasta. Grupa artystów i antropologów dokonała tej interwencji w przestrzeń miasta wspólnie. Z kolei Angelika Fojtuch pozbiierała drobne kamienie z góry Shpirag i poprosiła mieszkańców Beratu o ułożenie z nich swojego napisu, który mógłby znajdować się na zboczu góry. Była to doskonała okazja do rozmów i dzielenia się odczuciami na temat bolesnej przeszłości Albanii. Jedna z kobiet poproszona o zaprojektowanie swojej kompozycji na ułożonym z kamyków napisie ENVER położyła liście, które całkowicie go zakryły – chciała w ten sposób dać do zrozumienia, że to natura powinna sama zająć się bliźniami przeszłości.

Zakończenie

Czy nasz wspólny projekt był sukcesem? Nie wniknęliśmy głęboko w społeczność Beratu ani nie dokonaliśmy istotnych badań artystycznych i antropologicznych. Udało nam się jednak porównać w praktyce nasze nie tak bardzo, jak by się zdawało, odmienne warsztaty i metody pracy. Udowodniliśmy także, że artysta może pracować jak antropolog, a antropolog może i powinien czasami myśleć i działać jak artysta.

Marek Wasilewski – absolwent ASP w Poznaniu (1993) oraz Central Saint Martins College of Art & Design w Londynie (1998). Obecnie profesor na UAP, gdzie prowadzi zajęcia oraz jest kierownikiem interdyscyplinarnych studiów doktoranckich na Wydziale Komunikacji Multimedialnej. Publikował teksty w takich czasopiśmiech jak: „Art Monthly”, „Springerin”, „piktogram”. Redaktor naczelny kwartalnika „Czas Kultury”. Zajmuje się głównie wideo i fotografią. Autor książek: *Sztuka widzenia* (1999), *Seks, pieniądze i religia* (2001), *Czy sztuka jest wściekłym psem?* (2009).

Akcja Diany Lelonek
i Anny Jochymek *Berati*
Stones, Berat,
Albania, 2016

Zbiorowa akcja
przepisywania graffiti
w przestrzeni miejskiej,
Berat, Albania, 2016.



Galeria Sztuki Dawnej

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Adam i Ewa Cranacha, *Madonna* Botticellego, wenecki admiral Tintoretta, martwa natura Willema Claesza Hedy, szkło weneckie, porcelana z najlepszych fabryk, obrazy de Ribery, Bellotta, Jana Steena, płaszcz i insygnia koronacyjne Augusta III to jedne z wielu cennych dzieł w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie wystarczy jednak przechowywać cenne zbiory – trzeba je jeszcze odpowiednio wyeksponować. Dlatego Galeria Sztuki Dawnej w nowej postaci próbuje, wzorem innych nowoczesnych aranżacji (np. Rijksmuseum w Amsterdamzie, Bode-Museum w Berlinie), przełamać konwencję muzealnego wyodrębniania dzieł według gatunków i pokazać je w ich naturalnym kontekście. Kontekst ten określają po pierwsze miejsca, dla których były tworzone, a więc pałac, dwór, miejska willa, kościół, dom mieszczański czy gabinet kolekcjonerski. Po drugie gobeliny, porcelana, brązy, srebra oraz wszelkie inne wyszukane przedmioty ozdobne i codziennego użytku współtworzą kulturę materialną swojej epoki w równym stopniu jak obrazy, rzeźby czy rysunki. W jednej galerii znalazły się zatem, funkcjonujące dawniej osobno, kolekcje europejskiego i staropolskiego rzemiosła artystycznego, malarstwa i rzeźby, prezentujące dzieła tworzone od XV do XVIII wieku.

To połączenie sztuki tak zwanej wysokiej i wszelkiego rodzaju wyrobów sztuki użytkowej nie tylko buduje klimat i pozwala zanurzyć się w estetyce nowożytnych przednowoczesnych dekad, ale i wyraża ich poczucie piękna. Pozwala także na wybór i ekspozycję zarówno dzieł najcenniejszych, jak i tych najlepiej charakteryzujących dane zagadnienie artystyczne czy obyczajowe, obszar kulturowy itp. To przenikanie różnych dziedzin

twórczości ujawnia też wzajemne wpływy i sposoby upowszechniania najlepszych wzorów – dla przykładu część scen na naczyniach ozdobnych, wykonanych trudną techniką majoliki, stanowią kopie obrazów, rozpowszechnionych wcześniej za pośrednictwem grafiki. Kopiowanie stanowiło czynność ważną i pożądaną – dzieła uznane za wybitne, piękne w formie, a także niosące odpowiednie treści powtarzano i kopiowano na różne sposoby, by nie tylko odtworzyć idealny wzór, ale upowszechnić dobry smak, tworzyć rzeczy piękne estetycznie i moralnie. Dlatego podobne przedstawienia znajdziemy na obrazach i tapiseriach, naczyniach, plakietach czy meblach.

Wielowątkowa wystawa, przygotowana przez zespół kierowany przez kuratora Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej prof. dr. hab. Antoniego Ziembę oraz kuratora Zbiorów Sztuki Zdobniczej Ryszarda Bobrowa, została podzielona na kilka części obejmujących kulturę dworską, miejską i religijną – pałace, wille, dwory, kościoły, kaplice domowe, budynki miejskie czy instytucje obywatelskie. Wśród kultury miejskiej odrębne miejsce zajmują Serenissima – Wenecja oraz gabinety kolekcjonerów z przykładami krajobrazów, martwych natur, scen rodzajowych. Wyodrębniono również zbiory porcelany europejskiej, galerie szkła, kryształów górskich, biżuterii, zegarów. Chodziło przede wszystkim o uświadomienie celów, którym służyły dzieła w tak różnych przestrzeniach jak ratusz miejski czy kościół, ale też o pokazanie wspólnoty kultury, wynikającej z jednego światopoglądu czy promieniowania wzorów tworzonych na zlecenia najbogatszych i najlepiej wykształconych mecenasów, o zobrazowanie jak kultura elitarna kształtowała

„popularną” (ograniczoną rzecz jasna do pewnych tylko kręgów). Warto zwrócić uwagę choćby na wzory portretów, chętnie zamawiane w warstwie społecznej jako upamiętnienie, rozslawienie lub wizytówka portretowanego, niosące cenne obserwacje historyczne czy obyczajowe.

Przykładem portretu reprezentacyjnego – w „palacowej” części wystawy – może być ukazana en pied, na tle udrapowanej kotary i kolumny, postać hr. Johana Mauritsa von Nassau-Siegen (obraz pochodzący z zamku joannitów w Słońsku), dowódcy wojsk, gubernatora Brazylii holenderskiej i wielkiego mistrza zakonu joannitów. Rozbudowany ikonograficznie obraz zawiera całą historię życia tej niejednoznacznej postaci – począwszy od orderów na bogatym stroju oraz elementów wojennych (zbroi i działa) w lewym dolnym rogu po postać czarnego pazia z mapą kolonii w ręce (prowadzony w koloniach niechlubny niewolniczy proceder). Ten sam schemat powtarza się w naszej rodzimej sarmackiej odmianie – stojąca na tle kotary, z ręką opartą na stoliku, Katarzyna z Lubomirskich Ostrogska nosi suknię, której oddany w szczegółach fantastyczny haft może stanowić obraz w obrazie. Szczególnie miejsce zajmują oczywiście polskie portrety trumienne. Z kolei portret weneckiego admirała autorstwa Jacopo Tintoretta – niezależnie od klasy malarskiej – oddaje chwałę i prestiż Republiki i jej obywateli. Siedemnastowieczne portrety holenderskie, zwłaszcza te nieformalne, stanowią wyraz lokalnego patriotyzmu, ukazując w tle rodzimy, jednostajny pejzaż, szare niebo lub port. Stroje, koronki czy materie wystawione razem z portretami pozwalają na porównanie malowanych i rzeczywistych przedmiotów, na podziwianie warsztatowego kunsztu portrecistów. Bo to właśnie ceniono najbardziej.

„Jeszcze w XV–XVI wieku obraz olejny na desce namalowany z użyciem nawet bardzo cennych pigmentów takich jak ultramaryna i złoto był nieporównanie tańszy i w związku z tym bez porównania słabiej oceniany niż wielka tapiseria” – mówi Antoni Ziemia. Tapiserie wykorzystywano jako ozdoby ocieplające pałace i mieszkania służyły też dekoracji paradnych uroczystości monarszych czy kościelnych – przedstawiały sceny biblijne lub antyczne, były tkane we wzory roślinne i zwierzęce, z herbami i emblematami zamawiających. W polskich rezydencjach ze względu na klimat było ich bardzo wiele – towarzyszyły im słynne kobierce. Ważne były nie tylko koszty zarówno materii (zwłaszcza gdy użyto złotych lub srebrnych nici), jak i zatrudnienia przy ich wykonaniu wielu osób, ale umiejętności – warsztat rzemieślnika-artysty, pracowite wykonanie ozdób, naczyń, mebli, świeczników itp. Sztuka malarska dopiero nabierała wartości, zwłaszcza gdy modne stało się jej kolekcjonowanie. Zamożni mieszczanie naśladowali w tym względzie arystokratów – na wystawie pokazano tak ważne kolekcjonerskie gatunki

jak pejzaż holenderski XVII wieku, holenderskie oraz flamandzkie martwe natury i wizerunki zwierząt zarówno realistyczne, jak i wymaginowane – na przykład w popularnych przedstawieniach Arki Noego.

Wystawa przypomina fresk historyczny, rodzaj panoramy umożliwiającej śledzenie zarówno kolejnych rozdziałów opowieści, jak i studiowanie jej wybranego fragmentu, skupienie się na obyczajowych i artystycznych wątkach – podróży, religijności, wykształceniu, wyobraźni itp. Zbyt niekiedy stłoczenie eksponatów przypomina o ciągle niedostatecznych przestrzeni i możliwościach wystawienniczych, z jakimi zmagają się Muzeum Narodowe w Warszawie. Jedną z największych zalet tej wystawy jest dla mnie widoczne w sposobie jej aranżacji pragnienie podzielenia się przyjemnością obcowania z dziełami bliskimi tym, którzy się nimi na co dzień zajmują. Dzieła te przestają być zakurzonymi eksponatami, zaczynają żyć jako widzialne świadectwa dawnej kultury, jej poczucia piękna, kreatywności czy eksperymentowania, ale i głoszenia chwały najważniejszych dla niej ideałów.

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



Andrzej Mazur, *Procesy niszczące malowidła ścienne oraz metody ich blokowania*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, 164 s., ilustr., 25 cm (Studia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki), proj. graficzny Paweł Osiał

Malarstwo ścienne już na etapie powstawania jest integralną częścią budowli zarówno w sensie odbioru estetycznego, jak i struktury technologicznej. Wszelkie procesy zachodzące w budowlu i jej otoczeniu mogą w konsekwencji mieć wpływ na stan zachowania i odbiór estetyczny dzieła. Działanie konserwatora powinno w miarę możliwości powstrzymać destrukcję, utrwalając istniejącą substancję i ewentualnie przywracać polichromii jej walory artystyczne. Do tego nie wystarczy biegła znajomość technologii malarskiej, manualna umiejętność wykonania właściwych zabiegów konserwatorskich oraz zastosowanie odpowiednich materiałów. Niezbędna jest również wiedza o procesach zachodzących w strukturze malowidła, podłoża bezpośredniego, konstrukcyjnego i ich otoczeniu. Treścią publikacji, obok usystematyzowanego opisu metod stricte konserwatorskich i badawczych, jest przegląd praktykowanych działań z zakresu zabezpieczania i konserwacji budowli oraz ich bezpośredni i długofalowy wpływ na malowidła.

[podręcznik]



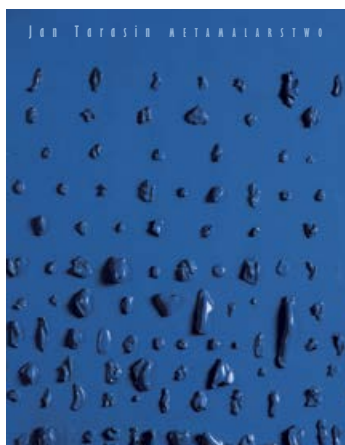
Paweł Nowak. *TRANSFUSION*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, 132 s., ilustr., 24 cm, proj. graficzny Błażej Ostojka Lniski

Zdehumanizowane, anonimowe szklane serca pozostają w osobliwym uniesieniu, wyniesieniu, w nielitościwej, bezapelacyjnej ekspozycji czy demonstracji. Duże, abstrakcyjne obrazy wypełniają czerwone czy czerwona- we, miękkie, mięsiste, niemal przestrzenne plamy-kształty. Przypominają one tkanki, erytrocyty, odległe jakieś kwiatostany. Materie ujawniają swe malarskie, estetyczne usposobienie – naciekają, marzą i rozsmazują się, plamią, brudzą na abstrakcyjną modłę. Ulegają destrukcji wprawione w dramaturgiczny chaos. Pojawiają się uproszczone figury ludzkie – akty, półakty – które łączy cielesność, zatem szkarłat/krew, fizjologiczne ślady. Mnożą się także portrety – wyposażone w numery PESEL...

Szczęście! Utopia czy ucieleśnienie i spełnienie?

Sztuka Pawła Nowaka to wieloaspektowa narracja – zbiór spojrzeń na bycie wśród ludzi – zarazem okrutnie demaskatorska i prawdziwie afirmacyjna, skrajnie zrównoważona, zimnokrwista i żywiołowa, pełnokrwista. Nieco barbarzyńska w środkach i poetycka, romantyczna, idealistyczna, marzycielska, prostoduszna w ostatecznym wyrazie. Nowak zaleciłby wielu ludziom transfuzje uczuć, transfuzje mentalne, żeby uświadomili sobie, co jest ważne w życiu – otworzyli się na innych. Jak to czyni właśnie w wystawach tytułowanych *Transfusion* (2008–2016).

(z tekstu Magdaleny Sołtys, *Wśród ludzi. Sztuka Pawła Nowaka*)



Jan Tarasin – METAMALARSTWO. Projekt badań, ochrony, konserwacji i restauracji, red. Iwona Szmelter, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, 112 s., ilustr., 28 cm, proj. graficzny Maciej Buszewicz

Wyniki wielodyscyplinarnego projektu konserwatorskiego TARASIN* mogą wnieść nowe spojrzenie na sztukę artysty. Trzon odkrycia blisko trzyletnich prac stanowią przestrzenne dzieła, które w połączeniu z innymi elementami twórczości artysty dają impuls do nowego oglądu twórczości Jana Tarasina jako METAMALARSTWA, co będzie wyjaśnione przez analizę artystycznych poszukiwań artysty.

Przedstawiamy w tym opracowaniu wyniki badania zrazu nieznanych technologii, poparte analizą kontekstu ich powstania, idei i intencji artysty. W przestrzenności, jak zaznaczono, odgrywają swoje role struktura, przestrzeń, kompozycja, kolor, które są eksperymentalnym odejściem od dwuwymiarowości obrazów. Intrygują kontrastami faktur i wysokich nawarstwień, rytmem, muzykalnymi skojarzeniami, grą form o metafizycznym wymiarze. W tym malarstwie Tarasina znajduje być może potwierdzenie przekonania, że artysta z racji pozycji twórcy ma nad pamięcią i perspektywą czasową pewną władzę, stwarza układy, prowokuje interpretacje, pozwala odkrywać swą twórczość na nowo (z tekstu Iwony Szmelter *Metamalarstwo Jana Tarasina*).

Autorki rozdziałów monografii: Iwona Szmelter, Maja Klimza-Pęksyk, Monika Jadzińska, Agata Myjak

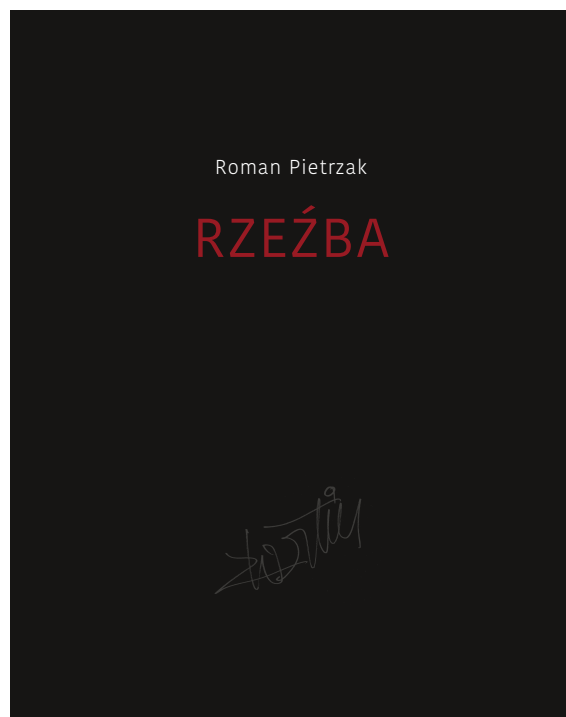
*Projekt TARASIN prowadzony jest przez prof. dr hab. Iwonę Szmelter przy współpracy dr hab. Joanny Czernichowskiej, dr Moniki Jadzińskiej, asystentów – Łukasza Wójtowicza i Anny Kowalik wraz z licznym zespołem studentów w ramach dwóch jednostek Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki (Międzykatedralna Pracownia „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej oraz Pracownia Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych).

Roman Pietrzak. Rzeźba, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, 280 s., ilustr., 31 cm, proj. graficzny Jacek Łucki

Odkąd pamiętam, Roman Pietrzak zawsze mnie zaskakiwał, lubił stawiać przed faktem już zrealizowanych dzieł, czyli w takim stadium, w którym już niewiele mogłem dydaktycznie zamieszać. Sprawnie przy tym podpierał się stosownym komentarzem uzasadniając celowość takiej formy działania, aby „pobudzona emocja” nie mogła przysłać jego wykoncypowanych intelektualnie artystycznych bytów. To był w istocie swej stały motyw i cel Jego studiów. Usilnie poszukiwał takich modernistycznych fascynacji, które Go inspirowały i wzbogacały Jego zamierzenia twórcze. To w jakimś sensie przysłało Jego naturalny odruch tworzenia, bo zawsze gdzieś dominowała ta przebitka wykoncypowanej intelektualnie myśli. Mnie osobiście zależało na tym, aby owe „rozumowe” wywody nie zagłuszyły tej spontanicznej prawdy, jaką w istocie swej nosił w sobie.

Tam, gdzie zachodzą dwie odrębne dla siebie relacje pojęć i konwencji artystycznych, w końcu musi nastąpić jakaś korelacja myśli, jakaś wypadkowa narracja idei artystycznej.

Obecnie ten znany artysta-pedagog jest na takim etapie dojrzałości twórczej, że udaje mu się pogodzić te sprzeczności. Potrafi po mistrzowsku wyrzeźbić detal z naleciałością klasyki, a zaraz obok wydzierać coś, co jest chropowate i nieokreślone w sensie estetyki. Docenia zasadę kontrastu i doskonale ją stosuje. Tworząc konkretny obiekt artystyczny, stara się go tak aranżować, aby przyciągać uwagę już samym faktem zaistnienia. Prowokacyjna nieporadność w obróbce zwisających strużek gipsu, które ściekały zbyt szybko i nie zdążyły związać się z pakułami – to jest właśnie ten akt spontaniczności, który Artysta potrafi wyrazowo spożytkować. Ten materiał zmusza do szybkich decyzji, ale potrzebuje także estetycznej ogłady. To wszystko zależy jednak od



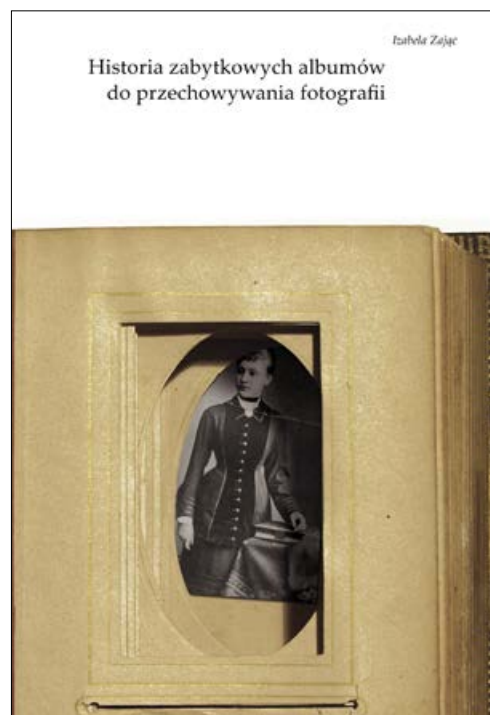
ducha kreatywności Autora, który czuwa nad całym procesem budowania dzieła. To w trakcie tego procesu nasuwa się wiele wątków ideowych i rodzi niezbędna forma wyrazowa. Jak je pomieścić i powiązać? Jak ostatecznie ukształtować to coś, co wyrasta z olśnienia myśli, z dotyku ręki, wody, gipsu, pakul, przyjaznego drewna, podatnego metalu, zamkniętego w sobie kamienia, z wiary i niewiary, uporu i zmęczenia, pytań i wątpliwości? To oczywiste, autor nie bawi się sztuką. On ją traktuje serio i dlatego od czasu do czasu pragnie podzielić się swoimi odczuciami, próbuje nawet pofilozofować, pootwierać zakamarki różnych pomysłów, aby pokazać jakiś własny świat, swój potencjał twórczy. Łączenie ze sobą różnych form wypowiedzi, a nawet technik współtworzenia dzieła, to nieomal zasada Jego działania. I tu ośmieliłbym się powiedzieć: zestawienie bytu estetycznego z tym czymś, co może być postrzegane jako pozaestetyczne – to wykładnik osobowości Romka. To jest immanentna rzeczywistość Jego sztuki!

(z tekstu Stanisława Słoniny)

Izabela Zając, *Historia zabytkowych albumów do przechowywania fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, 288 s., ilustr., 25 cm (Studia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki), proj. graficzny Paweł Osiał

Książka w pierwotnych założeniach miała dotyczyć wyłącznie zabytkowych albumów o bogato zdobionych oprawach i charakterystycznej budowie kart, służących do przechowywania rodzinnych zdjęć. Jednak podczas prowadzonych badań okazało się, że określenie „zabytkowy album fotograficzny” powiązane jest z dużą i niejednorodną grupą obiektów, którą należało odpowiednio opisać i sklasyfikować.

W opracowaniu dużą rolę odegrało przedstawienie tematu widzianego przez pryzmat zawodu konserwatora dzieł sztuki, ze specjalizacją z zakresu konserwacji i restauracji starych druków, grafiki i skóry zabytkowej oraz fotografii. Problem został przedstawiony na szerokim tle historii technik i technologii fotograficznych, od narodzin fotografii poprzez kolejne fazy jej rozwoju. Takie podejście spowodowało, że albumy zostały zaprezentowane przede wszystkim jako dzieła sztuki introligatorskiego i warsztatu fotograficznego, a także świadectwo talentu, pasji i wiedzy artystów, fotografów, rzemieślników, wynalazców i wydawców. W myśl idei współczesnego teoretyka konserwacji Cesare Brandiego na pierwszym planie znalazły się rozważania nad fizyczną naturą zabytkowego obiektu ze szczególnym uwzględnieniem historycznej materii, która pozostaje nośnikiem duchowych oraz symbolicznych treści.



Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP)

PAŹDZIERNIK

2–22 października

W Olsztyńskiej Galerii Sztuki zaprezentowano wystawę Stanisława Bąka *Pomiędzy*. Artysta jest profesorem zwyczajnym na Wydziale Malarstwa.

5 października

Uroczystość inauguracji roku akademickiego 2016/17 odbyła się w Auli budynku ASP przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39. Gościem był wicepremier Piotr Gliński. Uroczystość uświetniło wręczenie Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” prof. Andrzejowi Kossowi oraz odczytanie listu Prezydenta RP Andrzeja Dudy do społeczności ASP w Warszawie. Wykład inauguracyjny *Po co nam klasyka* wygłosił Andrzej Seweryn, aktor i dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie.

6–25 października

W Galerii Wystawa pokazano ekspozycję *Malarstwo* Jarosława Radla, asystenta na Wydziale Architektury Wnętrz.

7–14 października

W galerii Salon Akademii miały miejsce konferencja i seminaria otwarte (obowiązkowe dla studentów II, III i IV roku na Wydziale Grafiki) *Książka żywa jak powstaje?*

7.10 – *Książka grafików*, Błażej Ostojka Lniski, dziekan Wydziału Grafiki;

– *Dzieje książki zawsze żywej*, Dorota Folga-Januszewska, Zakład Teorii Wydziału Grafiki;

– *O kolekcjonowaniu książek artystycznych*, Jadwiga Tryzno, Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi;

10.10 – *Książnica... a w niej...*, Tomasz Makowski, dyrektor Biblioteki Narodowej;

– *Książka otwarta. czyli o tworzeniu książek*, Lech Majewski, Wydział Grafiki;

14.10 – *Książka jako zdarzenie antropologiczne, czyli wesela 21*, Magda Zych, Dorota Majkowska-Szajer, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie;

– *Książka żywa, czyli Fahrenheit 451*, Grażka Lange, Monika Hanulak, Wydział Grafiki;

– *Wyluzuj, to tylko książka*, Daniel Mizieleński (Hipopotam Studio), Wydział Grafiki.

20–21 października

w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku wydarzeniem towarzyszącym wystawie Tony’ego Cragga było Międzynarodowe Seminarium *Rzeźba dzisiaj*, poświęcone rzeźbie współczesnej. Swoją twórczość zaprezentował Jarosław Kozakiewicz, pedagog na Wydziale Wzornictwa.

21 października – 30 listopada

W galerii Salon Akademii odbyła się wystawa *Krzysztof Jung. Przemiana*, na której zaprezentowano m.in. film Adama i Barbary Janisch *Imago Krzysia*. Kuratorka: Katarzyna Urbańska.

22 października

W kinie.lab miał miejsce premierowy pokaz filmu *Imago Krzysia* w reż. Barbary i Adama Janisch. Po pokazie odbyła się rozmowa o filmie i o twórczości artysty, w której uczestniczyli Grzegorz Kowalski, Wojciech Karpiński oraz twórcy filmu.

29 października

W galerii Salon Akademii kuratorka Katarzyna Urbańska oprowadzała po wystawie *Krzysztof Jung. Przemiana*.

LISTOPAD

3–16 listopada

W Galerii Wystawa zaprezentowano prace Marcina Chomickiego na ekspozycji *Powidoki*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa.

4 listopada – 11 grudnia

W Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku pokazano wystawę *Wizerunki pejzażu* Mariusza Woszczyńskiego, profesora zwyczajnego na Wydziale Rzeźby.

6 listopada

W pałacu Potockich we Lwowie po raz piąty został otwarty konkurs grafiki *Indeks imienia Mariusza Kazany*. Otwarcia towarzyszyła wystawa *Dwa widzenia* prac młodych polskich grafików z ASP w Warszawie.

9 listopada

W galerii Salon Akademii miał miejsce panel dyskusyjny magazynu „Szum”, poświęcony sztuce protestu. Wśród zaproszonych gości byli Bogna Świątkowska (Fundacja Bęc Zmiana), Waldemar Tatarczuk (Galeria Labirynt), Janek Simon (Szalona Galeria). Moderaowała Karolina Plinta.

12 listopada

W galerii Salon Akademii kurator Katarzyna Urbańska oprowadzała po wystawie *Krzysztof Jung Przemiana*.

14 listopada

W galerii Salon Akademii odbyła się promocja książki *Jastrzębowski. Rekonstrukcja*, stanowiącej efekt zbiorowej pracy badawczej wykonanej na Wydziale Malarstwa we współpracy z Muzeum ASP. Redakcja: Jana Mioduszewskiego przy współudziale Joanny Kani. W badaniach uczestniczył 14-osobowy zespół

studentów: Joanna Bieńkowska, Krzysztof Ceryngier, Dominika Cichońska, Hubert Gdak, Tomasz Godowski, Paula Kaniewska, Monika Krześniak, Anita Kucharczyk, Anna Libera, Karolina Lizurej, Zuzanna Rajewska, Katarzyna Rowska, Klementyna Stępniewska, Anna Sudol.

15 listopada

W Domu Literatury miała miejsce prezentacja książki *Wizja natury. Dialogii z Tadeuszem Dominikiem* oraz spotkanie z autorem Zbigniewem Taranienko. W spotkaniu udział wzięli profesorowie ASP – byli studenci Tadeusza Dominika: Lech Majewski, Stanisław Andrzejewski, Wojciech Zubala – oraz synowie artysty Tomasz i Jakub Dominik.

18 listopada – 6 grudnia

W Galerii Wystawa pokazano ekspozycję prac Marty Nadolle *Będzie dobrze*. Artystka jest asystentką w Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej prof. Mirosława Duchowskiego warszawskiej ASP.

22 listopada – 21 grudnia

W Galerii Wertykalna ASP w Katowicach zaprezentowano wystawy: *Kolekcja Pracowni nr 6* z Wydziału Grafiki, prowadzonej przez prof. Andrzeja Węclawskiego, z udziałem Krzysztofa Bagińskiego, Antoniego Domańskiego, Kamili Gawryło, Joanny Gębal, Elizy Gos, Pawła Grabowskiego, Zuzanny Grochowskiej, Olgi Jakubowskiej, Zuzanny Jankowskiej, Michała Kochańskiego, Marty Koguc, Aleksandry Kosarevskiej, Macieja Januszewskiego Adama Kozickiego, Małgorzaty Librant, Mariusza Lipskiego, Ziemowita Lubczyńskiego, Martyny Majczyny, Krzysztofa Mierzejewskiego, Karoliny Mikołajczuk, Elżbiety Piechockiej, Pauliny Prenety, Aleksandra Prowalińskiego, Dominika Robaka, Joanny Saloni, Laury Santini, Zuzanny Sitarskiej, Moniki Smolińskiej, Agnieszki Wasilewskiej, Aleksandry Wiechowskiej, Urszuli Zabłockiej, Magdaleny Zawadzkiej, Doroty Ziółkowskiej; *Iluminacje znaków/Przemiany* Andrzeja Węclawskiego; *Pamięć jako wyzwanie* – projekt realizowany przez studentów Pracowni nr 6 prof. Andrzeja Węclawskiego z ASP w Warszawie i studentów z pracowni prof. Adama Romaniuka z ASP w Katowicach: Patryka

Antczaka, Natalię Bimer, Witolda Dąbrowskiego, Maję Dudek, Adriena De Hemptinne'a, Klaudię Goczek, Mateusza Kokota, Zuzannę Kołodziej, Adama Kozickiego, Karolinę Król, Karolinę Lubaszko, Magdalenę Nowakowską-Troniewską, Aleksandrę Pikulę, Karolinę Pustelnik, Monikę Sojkę, Aleksandrę Szlęk, Dominika Urbańskiego, Jacek Walesiaka, Urszulę Zablocką, Magdalenę Zawadzka.

23 listopada – 8 grudnia

Odbyły się dwie wystawy prac studentów Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. W Galerii Młodych Twórców Łazienkowska pokazano Wystawę Prac z Katedry Rysunku dla Studentów II-V Roku. Uczestnicy wystawy: Mariusz Kachel, Zuzanna Kofta, Zuzanna Litawińska, Anna Mamica, Agnieszka Palińska, Michał Rogoziński. Wernisaż odbył się 23 listopada.

W Centrum Informacji im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego swoje prace zaprezentowali: Barbara Dziubasik, Daniel Gerlach, Liza Golowko, Łukasz Jankowicz, Kaja Kozon, Dominik Mikołajczyk, Agnieszka Zacharczuk, Paulina Żuk. Wystawa była czynna do 30 listopada.

25 listopada – 11 grudnia

W budynku przy pl. Małachowskiego 2 pokazano wystawę *Coming Out Najlepsze dyplomy ASP w Warszawie 2016*. Laureatki: Ewelina Czaplicka-Ruducha z Wydziału Wzornictwa i Wiktoria Wojciechowska z Wydziału Sztuki Mediów. Jury przyznało wyróżnienie Michałowi Koźurno z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki. W wystawie udział wzięli: z Wydziału Malarstwa – Jan Cieślak, Anna Klys, Agnieszka Stojna, Marta Turowski; z Wydziału Rzeźby – Kaisu Almonkari, Michał Orzechowski, Jan Sajdak; z Wydziału Grafiki – Rita Kaczmarska, Urszula Reszczyńska, Zuzanna Sitarska, Anna Stefańska, Sylwia Szablak, Anna Uścińska de Rojas, Magdalena Żelezik, Maja Żurawiecka; z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki – Dominika Jaroszewicz, Michał Koźurno, Albina Zięba; z Wydziału Architektury Wnętrz – Małgorzata Liebhart, Małgorzata Mróz, Magdalena Popińska, Małgorzata Szymakowska; z Wydziału Wzornictwa – Ewelina Czaplicka-Ruducha, Jacek Morawski, Joanna Pieczyńska, Jan Pfeifer; z Wydziału

Sztuki Mediów – Laura Grudniewska, Emilia Parczewska, Jan Siemion, Wiktoria Wojciechowska; z Wydziału Scenografii – Marta Kozera, Anna Angelika Łapińska, Paulina Mazoń; z Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną – Igor Bloch, Justyna Górka, Magdalena Romanowska. Orowadzanie po wystawie z historykiem sztuki Katarzyną Urbańską odbyło się 4 grudnia. Identyfikacja wizualna: Rakiety Studio (Beata Świerczyńska, Maja Żurawiecka). Projekt ekspozycji: Maciej Stefański, Prakseda Yerka-Piątkowska. Koordynator: Inga Karczewska i Ada Brzezińska.

26–27 listopada

W Centrum Spotkania Kultur w Lublinie odbył się Festiwal Scenografii i Kostiumów. Członkami Rady Programowej byli m.in. Ewa Braun i Leszek Mądzik z warszawskiej ASP.

26 listopada – 15 stycznia

W Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku zaprezentowano wystawę retrospektywną prac Ryszarda Ługowskiego *Muśnięcie grawitacji: prace z lat 1982–2016*. Artysta jest pedagogiem na Wydziale Grafiki.

26 listopada – 15 stycznia

W Galerii Oranżeria, Galerii Kaplica oraz parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku odbyła się wystawa poplenerowa *Orońsko 2016*, będącą efektem międzyuczelnianego projektu artystyczno-edukacyjnego *Ogólnopolska płaszczyzna współpracy akademickiej*. W drugiej edycji projektu udział wzięli studenci z ASP w Łodzi, Warszawie, we Wrocławiu oraz z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Hasło wywoławcze wiosenne-go pleneru: „Przestrzeń miejsca – działania warsztatowe o charakterze *site-specific*”. Warszawską Akademię reprezentowali studenci: Stanisław Bałdyga, Agnieszka Bielak, Jan Giełda (Yan Helda), Katarzyna Anna Kowal, Natan Kryszk, Gustaw Maj, Sara Piekara, Józef Pilat, Szawel Płóciennik, Anna Tosiek. Opiekunowie: Maciej Aleksandrowicz, Paula Quinon. Prelegentka: Katarzyna Kasia.

6 grudnia

W Sali Senatu ASP miał miejsce wieczór wspomnień poświęcony Tadeuszowi

Dominikowi połączony z prezentacją książki. Artysta w latach 1951–1990 był pedagogiem na Wydziale Malarstwa.

8–15 grudnia

W Centrum Informacji im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego zaprezentowano wystawę malarstwa Pawła Nocunia *Anomalia*. Cykl prac o konfrontacji marzeń i wyobrażeń z rzeczywistością, inspirowany życiem takich postaci jak Diane Arbus, Heinz Reinefarth, Klaus Kinski, Hannah Arendt i Martin Heidegger. Wernisaż odbył się 9 grudnia.

12–22 grudnia

W galerii Salonie Akademii pokazano finałową wystawę jedenastej edycji konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens. Finalistki: Magdalena Ciemierkiewicz, Zuzanna Janowska, Anita Kucharczyk i Aleksandra Łatecka. Wernisaż miał miejsce 9 grudnia. Kurator wystawy: Michał Borys.

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *XM* Diany Grabowskiej – laureatki *Coming Out 2015*. Wernisaż odbył się 9 grudnia.

13 grudnia – 15 lutego

W Galerii A19 na antresoli stacji metra Marymont miała miejsce wystawa *Myszę o Tobie ciągle*. Pokazano na niej zdjęcia powstałe ze współpracy Moniki Kozak i Marty Nadolle. Kurator wystawy: Kaja Werbanowska

15 grudnia

W galerii Salon Akademii odbyła się dyskusja zorganizowana przez magazyn „Szum”, zatytułowana *Czy po ASP istnieje życie?*. W dyskusji udział wzięli: prof. Paweł Nowak, inicjator wystawy *Coming Out Najlepsze dyplomy ASP w Warszawie*, Wiktoria Wojciechowska, jedna z laureatek *Coming Out 2016*, galerzysta Dawid Radziszewski oraz Kuba Szreder.

16 grudnia

W sali kinowej na Wydziale Grafiki miała miejsce prezentacja wyników projektu *Wizualne. Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce, stan, rola, znaczenie*. Część 1 – z udziałem dr. hab. Doroty Folgi-Januszewskiej

(ASP w Warszawie, Muzeum w Wilanowie), prof. Marka Krajewskiego (UAM w Poznaniu), dr. Filipa Schmidta (UAM w Poznaniu) i dr. Natalii Hipsz (CBOS). Prowadzenie: koordynatorka badań Joanna Kiliszek (ASP w Warszawie). Część 2. – komentarz z udziałem Katarzyny Górnej (OZZ Inicjatywa Pracownicza), prof. Piotra Kurki (UA w Poznaniu) oraz Waldemara Tatarczuka (Galeria Labirynt w Lublinie). Prowadzenie: Piotr Sarzyński („Polityka”).

16 grudnia

Polska Sekcja IBBY ogłosiła wyniki konkursu Książka Roku 2016 – wśród nagrodzonych znalazły się Monika Hanulak i Grażka Lange z Wydziału Grafiki.

22 grudnia

W Auli ASP miało miejsce spotkanie wigilijne pracowników ASP. Oprawę stanowiły kolędy i wiersze w wykonaniu Beaty Rybotyckiej i Krzysztofa Jasińskiego z Teatru Stu w Krakowie.

Opracowała Eugenia Krasieńska-Kencka.

Marzenna Ciechańska

Chinese Wallpaper in *Print-Room* Style from Wilanów Palace; An Attempt at Identification

The Museum of King Jan III in Wilanów has a unique collection of eighteenth-century wall paper coverings from China. Antique paper wall coverings, nowadays called “wallpaper”, very popular in interior decorations in the second half of the 18th and the 19th centuries, have been almost not extant in Poland. The Wilanów collection has been subjected to research from the point of view of materials science, technology, stylistics and conservation. The



paper presents the results of interdisciplinary research of part of the collection: a group of nine objects in the form of a panneau on paper representing the strips of the so-called print-room wallpaper (Wil. 1868, Wil. 1877, Wil. 1899, Wil. 1912, Wil. 1913, Wil. 1914, Wil. 1915, Wil. 1916, Wil. 1917). Objects of various formats (8 of them have the size of approx. 100 by 205 cm) have a complex multi-layered technological, stylistic and chronological structure. The search for answers to research questions is presented, including the following: at what time and what rooms in Wilanów they used to decorate; what is their origin, technology and fate; are they typical for wall decorations in European residences from the 18th and early 19th centuries. The search conducted in the European collections made it possible to identify similar works in residences and museums in Germany, England and Austria. The research was carried out as part of a research project A group of Chinese paper wall coverings from the 18th century from the palace in Wilanów. Technological and conservation research, financed by the National Science Centre, Poland.

Barbara Osterloff

Henryk Sienkiewicz's *Theatrical Warsaw*

In 2016, the Year of Henryk Sienkiewicz, the works of our Nobel Prize winner, once widely read by generations of Poles, were recalled. In his extensive output, apart from popular novels, journalism plays a prominent role. Relatively less known, it is worth reading today - colourful, vivid, great literature, seducing with its visually appealing descriptions and beauty of the language. Sienkiewicz the journalist was an excellent observer and chronicler of his time. He devoted his columns to the issues of social, cultural and moral life, as well as the life of Warsaw's high society. Eagerly accepted in the homes of the aristocracy and the cultural elite of Warsaw, he also frequented the theater, which was among the duties of a cultured man of the society. Therefore, his theatrical Warsaw is extremely diverse; it amazes us with the exuberance of forms and genres. The author writes about Sienkiewicz's theatrical Warsaw, recalling forgotten performances, premieres of plays and acting roles. The image that emerges from this material is rich and interesting. Sienkiewicz turns out to be a sensitive viewer, who demands high aesthetic and cultural standards of the theatre, which in the times of the Partitioned Poland and Russification was of considerable importance. The text is a shortened and changed version of the dissertation, which will be published soon in the volume *Sienkiewicz and the Theatre* edited by Professor Anna Kuligowska-Korzeniewska.



Artur Winiarski

**Ironic Counter-Conceptualists:
Symplex S₄/Sympleks S₄**

Painters who belonged to Symplex S₄ (including Marian Czapla, Piotr Kasprzak, Piotr Szemiński and Krzysztof Wachowiak) emphasized above all the dangers to the existence of painting resulting from the conceptual vision of art. Symplex S₄ painters postulated a somewhat utopian concept of the rebirth of painting as the sum of individual creative attitudes, refining their own ways of imaging, their own language, based on very personal experiences and sensations, defined by the then-key word - trauma. Everyone had to look for it on their own. The group was supposed to be a “casual arrangement of declared attitudes”. Conceptualism changed something forever, and the artists of Symplex S₄ were well aware of it. Irony was the means of expressing this conviction, and it was both a valid method of conducting group discussions, as well as an attitude towards conceptualism, but also towards the surrounding world of the Polish People’s Republic (PRL). In the painting of the group, this ironic attitude to the world was perhaps only manifested by Wachowiak, although Szemiński also tried to do it with his colourful swastikas and blurry contours of PRL, and after years this delicate shadow of irony could also be seen in the late painting of Czapla. The text

presents the group in the wider context of the Warsaw painters’ community in the first half of the 1970s, when it was possible to see efforts to merge into artistic generational-social groups in the name of defending painting against “extremely expansive conceptualism”.

VISUAL AND INVISIBLE: Visual Arts in Poland – Condition, Role and Significance (Excerpts from the Project Report)

The aim of the project was to reconstruct the status of visual arts in contemporary Poland. This project seemed important to its authors since comprehensive research on contemporary art had not been conducted in Poland for years, and knowledge about it was of a residual and fragmentary nature. The inspiration for the authors was Aleksander Wallis’s book *Visual Artists: The Profession and Its Environment* (1964; original title: *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*), based on comprehensive studies of visual arts in Poland, and being an inspiration for the development of the sociology of art in this country. In terms of its significance the current project will probably be of less consequence, but the authors are hoping that their research will not only allow us to look at the situation of visual arts

in Poland in a broad and empirically established way, but also prove useful. The excerpts from the report published in *Aspiracje* include the most important research findings of: desk research; the nationwide survey among audiences and qualitative research among the artists.

Marta Kawecka

Different Kinds of Freedom

Professor Jerzy Boniński died on 5 December 2016. The text is about his teaching and his artwork. The first part of the text describes the didactic practice of Professor Jerzy Boniński as head of the drawing studio at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw. In the following paragraphs, different aspects of the work of Jerzy Boniński as a painter and photographer are traced. The evolution of the artist's work is presented, from "wild" large-format pieces through more structural, collage-like, exploring symbols and archetypes, to the latest paintings, in which the artist transformed the landscape through various painting devices, analyzing various types of contemporary perception. The text also presents Jerzy Boniński as the author of light spontaneous gouaches and photographs – colorful, with a collage structure, and black and white records of contemporary world.



Danuta Stępień

Icarus

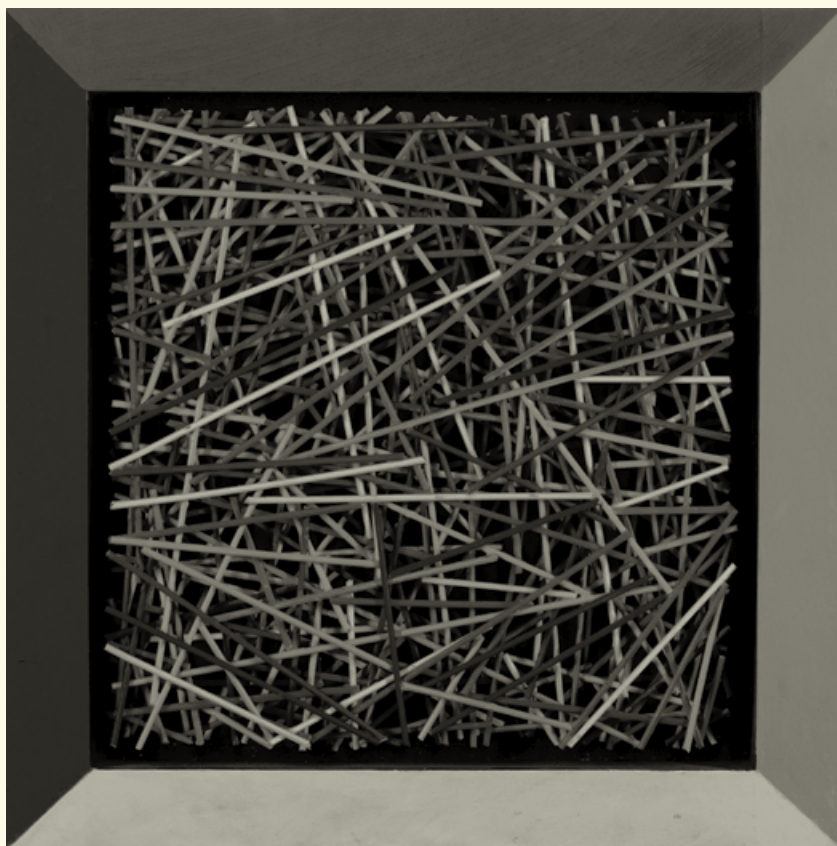
Mr. Albert Kozak, a fourth-year student, wished to make monochromatic polychrome, in shades of white, as course work at Professor Adam Myjak's studio of sculpture. Dr hab. Danuta Stępień, Professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw, agreed to collaborate on it as part of one of the research projects. Under her supervision, a series of polychrome tests was carried out by Mariola Pachnia, MFA, a graduate of the Faculty of Design, Academy of Fine Arts in Warsaw. The sculpture depicts a nude Greek mythological figure of Icarus, standing in a slight contrapposto (300×47×44 cm). Technical and technological procedures were carried out, related to the application of polychromy, whose aim was to achieve a specific artistic and aesthetic effect. The condition, type and "working" of wood were considered. The sculpture was disinfected. The spaces for

the polychrome were pre-coated with a glazed layer of yolk tempera. Some designated fragments of the surface of the sculpture designed to apply a thicker layer of polychrome were strengthened with mortar, chalk adhesive. After polishing it was covered with polychrome. The entire sculpture along with the polychrome was protected with a layer of final varnish.

Artur Winiarski

Elementary Particles of Painting

Jacek Dyrzyński is a representative of a formation of painters who are close to avant-garde ideas, being interested in crossing the boundaries of a traditionally understood painted image. These artists willingly undertake to redefine what the work of painting art is in itself - defined only by its morphological structure. This interest in the internal structure organizing the system of the components that



make up the work of art is in some measure similar to the research view of structuralists, which is used in various areas of knowledge: in psychology, cultural studies, literature or linguistics and many others. Understood as a theory that emphasizes the importance of the structure, or construction, of the interdependence of ingredients, as opposed to functions, can be very useful when trying to redefine the

concept of a painting and its limits. Jacek Dyrzyński, who, as he emphasizes himself, is a painter whose interests focus on the construction of the painting, the observation of elementary painting particles and the analysis of how they behave in relation to one another. Without any semantics. In his interests, he went beyond the traditionally understood painting and turned towards the object seen as a new category of a work of art, distinct both from the traditionally understood painting and sculpture. At the same time, his expression is consistently bound with abstraction and geometry.

Marek Wasilewski

An Artist as an Anthropologist - An Anthropologist as an Artist?

There are many answers to the questions about the artist's status, which have increasingly frequently been asked. They are conditioned by the role assigned to the artist in the world. These roles can be many, and the multiplicity can be complementary. The practice of artistic activities, which the author engaged in with students, suggests an interesting comparison - the artist is also an archaeologist. It is the archaeology of everyday life, which is spontaneously practised by young researchers during projects that require collecting artifacts from a given territory. These finds often serve to construct artistic expression. The artist as an ethnographer was defined by Hal Foster. The researching artist (anthropologist) was opposed to the producing artist (producer). However, he saw the field of his activity above all in the critical field of the institution of art. In 1975, in his *Artist as an Anthropologist* manifesto, Joseph Kossuth wrote that the artist is an engaged anthropologist. Kossuth emphasized the difference between an anthropologist studying other cultures and an artist who is immersed in his own culture. According to him, the anthropologist is outside the culture he studies, while the artist as anthropologist maps and internalizes the activities of his community. The text describes two projects: *Returning to Białowieża* (September 2015 - May 2016), which was largely multidimensional visual ethnography, and an experimental research project in the public space of the city of Berat in Albania (September 2016).



Z cyklu „Hommage à Malewicz”,
olej, płótno, 130×180 cm
(żółty), 2016

ASPIRACJE 4(46) 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 i Olga Kulish, Warszawa

Druk / Printed by

Miller Druk, Warszawa



ZREALIZOWANO W RAMACH
PROJEKTU NA WZMACNIENIE POŁĄCZENIA
WYDZIAŁU MALARSTWA
AKADEMII SZUK PIĘKNOŚCI
W WARSZAWIE NA GOK 2016



AUTONOMIA DOBRA ZMIANA

9.12.2016 – 3.1.2017, WERNISAŻ 9 GRUDNIA (PIĄTEK), GODZ. 19.00
GALERIA WYSTAWA, AL. WOJSKA POLSKIEGO 29, 01-515 WARSZAWA