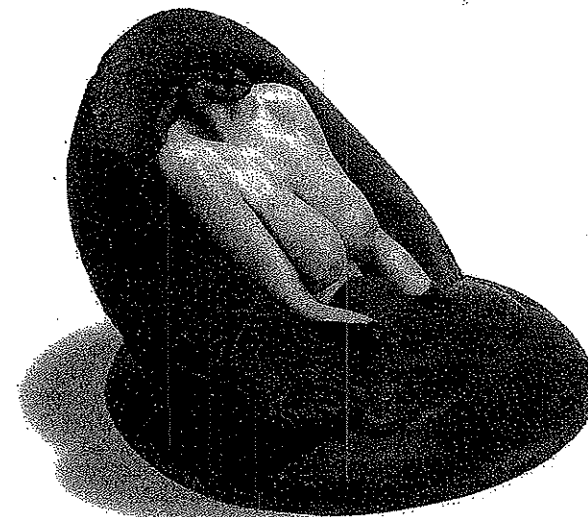


50238

PIOTR PIOTROWSKI

ZNACZENIA
MODERNIZMU

W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku



Piotr Piotrowski, profesor historii sztuki i kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Wiceprzewodniczący Polskiej Sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Kierator Galerii Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1992-1997). W latach osiemdziesiątych stypendysta uniwersytektów brytyjskich (Kent, Cambridge). w 1989-1990 *Senior Fellow* w Center for Advanced Study in the Visual Arts w Waszyngtonie. w 1994 roku stypendysta J. P. Getty'ego na Columbia University w Nowym Jorku, a w 1997 DDA D na Uniwersytecie Humboldt w Berlinie. W 1995 roku laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Śniadka.

Autor książek: *Wzrosty i spadki* (1985), *Stanisław Ignacy Witkiewicz* (1989), *Dekadencja* (1991), *Artysta między racjonalną i reakcją* (1993), *Wzrosty i spadki* (1996), a także kurator wystaw oraz redaktor i współautor towarów sztuki na Karskowie, *Galeria odNOWA* (1993), *Galeria* (1996), *Leśnica Karskowska: przestrzenie czasu* (1997).

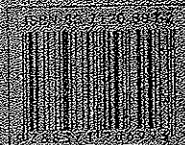
Znaczenia modernizmu to historia polskiej sztuki od połowy lat czterdziestych do czasów współczesnych. Autor omawia problem trwania oraz rozwoju modernistycznych pojęć i wartości docierających w dyskusjach krytycznych i praktyce twórczej rozmaitych formach artystycznych: od malarstwa abstrakcyjnego i figuratywnego, przez fregi polskiej neoawangardy, po twórczość lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W interpretacjach powojennej kultury artystycznej widzi wyraźne zaparcie wypracowany na gruncie współczesnej humanistyki. Sztuka widzi się też jako dynamiczna struktura, ułożona w mechanizmy władzy, procesy społeczne i napięcia polityczne, słowem, w szerokim kontekście zmian historycznych, zachodzących w Polsce w ciągu ostatnich dziesięcioleci.

PIOTROWSKI P. - ZNACZENIE MODERNIZMU

03



Pozycja sfinansowana przez
Fundację Kultury



W

Wajda, Andrzej 21, 22
 Walter, Franz Erhard 218
 Waltoś, Jacek 96
 Waśko, Ryszard 178
 Werblan, Andrzej 75, 76
 Wleczorek, Zygfryd 48
 Williams, Emmett 169
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy
 (Witkacy) 57, 140, 141, 182
 Witz, Ignacy 21, 22
 Włodarczyk, Wojciech 33, 105
 Włodarski, Marek (Streng,
 Henryk) 23, 24
 Wodiczko, Krzysztof 8, 134,
 135, 150, 151, 153, 164, 165,
 174, 178, 218, 224, 235, 236,
 239, 240, 241, 243
 Wojciechowski, Aleksander 6,
 45, 56, 70, 76, 77, 78
 Wojciechowski, Jan Stanisław
 244
 Woźniak, Ryszard 227
 Wróblewski, Andrzej 6, 12-22,
 30, 32, 34, 35, 96
 Wyspiański, Stanisław 24

Z

Zanoziński, Jerzy 70, 72
 Ziarkiewicz, Ryszard 234
 Ziemiński, Jan 54
 Ziemiński, Rajmund 49, 55, 71

Ż

Żebrowska, Alicja 238, 241,
 243, 244
 Żółkiewski, Stefan 73, 74, 76,
 77

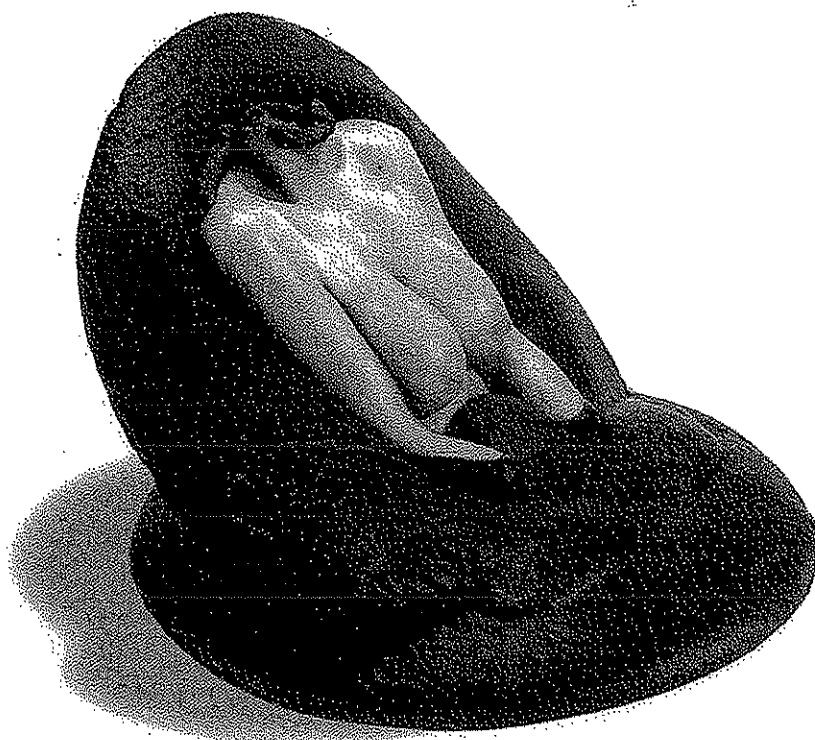


50238

PIOTR PIOTROWSKI

ZNACZENIA MODERNIZMU

W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku



Piotr Piotrowski

ZNACZENIA MODERNIZMU

W stronę historii sztuki polskiej
po 1945 roku

Biblioteka Publiczna
Warszawa - Wola

7.03



3021--050238-00

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
m. st. Warszawy Dzielnicy Wola
Gminy Warszawa Centrum
Wypożyczalnia nr 10
ul. Wolska 75, 01-229 Warszawa
tel. 632-03-02



DOM WYDAWNICZY REBIS
POZNAŃ 1999



Copyright © Piotr Piotrowski 1999

Redaktor
Małgorzata Chwałek

Projekt graficzny i realizacja
Zbigniew Mielnik

Na okładce:
Alina Szapocznikow
Popiersie bez głowy

Zdjęcie autora
Andrzej Hornych

Pozycja subsydiowana przez
Fundację Kultury
i Instytut Historii Sztuki UAM w Poznaniu

Wydanie I

ISBN 83-7120-699-2

Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o.o.
ul. Żmigrodzka 41/49, 60-171 Poznań
tel. 867-47-08, 867-81-40, fax 867-37-74
e-mail: rebis@pol.pl
<http://www.rebis.com.pl>
Druk i oprawa: Zakłady Graficzne KEN SA
Bydgoszcz, ul. Jagiellońska 1, Fax (052) 21-26-71

Spis treści

Wstęp	6
1. Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie	9
I. Wojna i obraz	10
II. Realizm i lufy plutonu egzekucyjnego	12
III. Odys w cieniu koszar Wehrmachtu	23
IV. Surrealność traumatycznej pamięci	27
V. Rehabilitacja konwencji	32
2. Modernizm i kultura socjalistyczna	39
I. Państwo i modernizm	40
II. Artyści i modernizm	46
III. Modernizowanie koloryzmu	56
IV. Nowoczesność liczona w procentach	70
V. Modernizm między rewolucją i kontrrewolucją	79
3. Figura i ciało	91
4. W kręgu neokonstruktywizmu: awangarda i modernizm	117
5. Krytyka języka — język krytyczny	147
I. Od obrazu do przedmiotu	148
II. Od przedmiotu do idei	160
III. Od idei do rzeczywistości	175
IV. Od rzeczywistości do mitologii	194
6. Kontury alternatywy	209
I. Gra znaczeń przez grę kontekstów	211
II. W stronę chromatyki „trzeciego miejsca”	220
III. Sztuka w obliczu starych i nowych zagrożeń	236
7. O ramowaniu	257
Meanings of Modernism (English Summary)	270
Spis ilustracji	273
Indeks nazwisk	284

Książka nie jest systematycznym, akademickim wykładem powojennej sztuki polskiej. Skupia się raczej na wybranych zagadnieniach, tworzących jednak obraz podstawowych procesów historyczno-artystycznych zachodzących w Polsce od lat czterdziestych poczynając, a na współczesności kończąc. Autor analizuje znaczące problemy polskiej sztuki powojennej, ułożone w porządku chronologicznym, tworząc tym samym próbę syntetycznego obrazu dziejów sztuki po roku 1945 w Polsce, próbę podjętą w polskim piśmiennictwie po bez mała dwudziestoletniej przerwie. Ostatnie bowiem tego rodzaju książki, Alicji Kępińskiej *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978* (WAiF) oraz Janusza Boguckiego *Sztuka Polski Ludowej* (WAiF), ukazały się na polskim rynku wydawniczym w początkach lat osiemdziesiątych, wieńcząc serię publikacji o podobnych ambicjach, zarówno prac autorskich (B. Kowalska *Polska awangarda malarstwa, 1945–1970*, PWN, A. Wojciechowski *Młode malarstwo polskie, 1944–1974*, Ossolineum), jak i katalogów wystaw, a także opracowań poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej: malarstwa, rzeźby i grafiki.

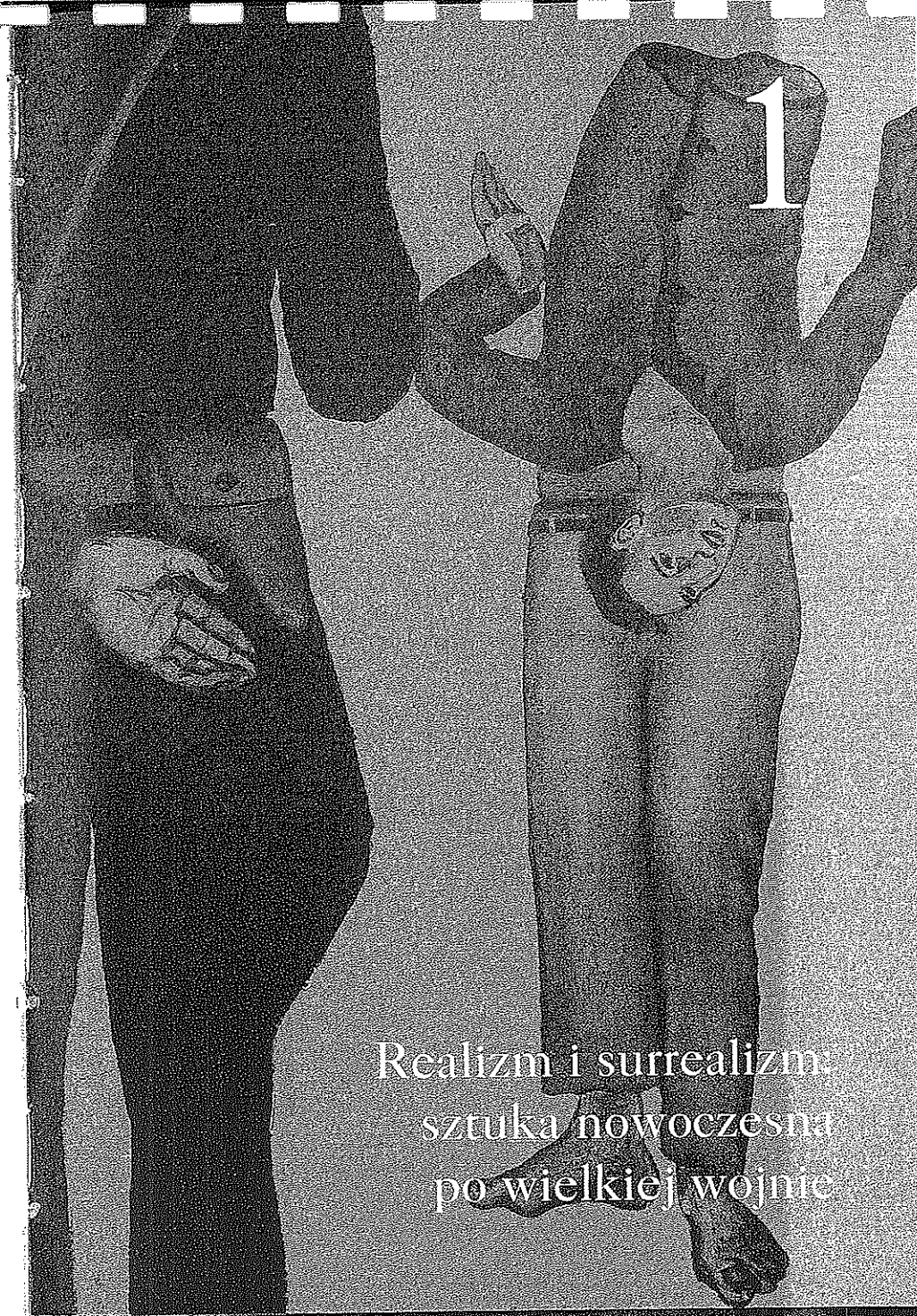
Zasadniczy problem, jaki towarzyszył powstawaniu tej pracy, to pytanie o trwanie oraz dynamikę modernistycznych pojęć i wartości obecnych w polskiej sztuce powojennej, przejawiających się w dyskursach i praktyce artystycznej rozmaitych formacji: od malarstwa abstrakcyjnego i figuratywnego, przez kręgi polskiej neoawangardy, po twórczość lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Interpretacje powojennej kultury artystycznej wykorzystują aparat wypracowany na gruncie rozmaitych metod współczesnej humanistyki, przede wszystkim jednak sztuka tego czasu widziana jest tu w szerszym kontekście zmian historycznych zachodzących w Polsce w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Dzieło sztuki nie jest więc traktowane jako autonomiczna konstrukcja formy artystycznej, lecz jako dynamiczna struktura uwikłana w rozmaite mechanizmy władzy, procesy społeczne i napięcia polityczne wielu powojennych przełomów, lat: 1949, 1956, 1968–1970, 1980 oraz okresu po roku 1989.

Książkę rozpoczyna analiza kryzysu obrazu w kontekście wojennego horroru, prowadzona na bazie aparatu psychoanalitycznego Jacques'a Lacana oraz Julii Kristevej. Historycznym przedmiotem tego wykładu zaś jest interpretacja sztuki Tadeusza Kantora oraz Andrzeja Wróblewskiego, dokładniej problem wojny i jej wpływ na pojmowanie przez nich dzieła sztuki. Kolejna część dotyczy uwikłań sztuki informelu w mechanizmy polityczne odwilży około 1956 roku, w strategię polityczną zarówno nowej październikowej władzy, jak i środowisk artystycznych. Następnie, w krótkim rozdziale „Figura i ciało”, podjęta zostaje analiza „ponownego” pojawienia się figury w sztuce tzw. okresu popaździernikowego i znaczenia tego procesu. W tym miejscu przywołane jest malarstwo krakowskiej grupy „Wprost”, sztuka Aliny Szapocznikow oraz —

niedługo później — twórczość Magdaleny Abakanowicz. W części „W kręgu neokonstruktoryzmu” natomiast podejmuje analizę polskiej twórczości nawiązującej do tradycji konstruktoryzmu, zarówno w sensie formalnym, jak i teoretycznym, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki oraz wypowiedzi Henryka Stażewskiego, elbląskich inicjatyw Biennale Form Przestrzennych, działań Romana Opalki, aktywności galerii Foksal etc. Twórczość ta widziana jest tu nie tylko na tle polskiej tradycji konstruktorywistycznej, ale także wpływu badań historycznych na procesy współczesności. Najważniejsze pytanie rozdziału o neokonstruktoryzmie, zawarte w tego rodzaju twórczości, formułowane zwłaszcza w kontekście rzeczywistości politycznej, dotyczy znaczenia wolności. Rozdział „Krytyka języka — język krytyczny” z kolei poświęcony jest sztuce przedmiotu (Włodzisław Borowski), konceptualnej (Jerzy Rosołowicz, Jarosław Kozłowski), medialnej (Warsztat Formy Filmowej) oraz niezbyt licznym realizacjom sztuki krytycznej, dotyczącym problematyki *par excellence* politycznej (krąg Repassage). Kończy się on przedstawieniem i interpretacją twórczości Jerzego Beresia, formułowaną na tle polskich mitologii w konfrontacji z rzeczywistością lat siedemdziesiątych, oraz okresu stanu wojennego. W części następnej „Kontury alternatywy” podjęta zostaje próba interpretacji „niezależnych” inicjatyw wystawienniczych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Przeanalizowana jest tu też sytuacja, jaka wytworzyła się w polskiej kulturze artystycznej w latach osiemdziesiątych w kontekście politycznej polaryzacji społeczeństwa. Główny obszar zainteresowania stanowi tzw. trzeci krąg, a więc twórczość kontestująca zarówno reżim stanu wojennego, jak też z rezerwą odnosząca się do tzw. sztuki przykościelnej. Podjęta również zostaje próba przedyskutowania konsekwencji tamtych napięć w sztuce współczesnej, a więc w kontekście zmieniających się po 1989 roku warunków historycznych (m.in. sztuka Zbigniewa Libery i Mirosława Bałki). „O ramowaniu” zaś to podsumowanie i postawienie pytania o kontekstualizację badań historyczno-artystycznych w skali regionu (Europy Środkowo-Wschodniej), polemika z uniwersalizmem jako mitologizacją polskiej kultury powojennej, a więc postulat uchwycenia „ramy” procesów polskiej sztuki powojennej.

Praca ta nie powstałaby rzecz jasna, gdyby nie wszechstronna pomoc, jaką z wielu stron otrzymałem na różnych etapach jej powstawania, zarówno na płaszczyźnie zawodowej, jak i prywatnej. Dziękuję studentom historii sztuki, słuchaczom moich wykładów oraz uczestnikom seminariów, które prowadziłem na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza — byli pierwszymi odbiorcami rodzących się interpretacyjnych pomysłów; dziękuję koleżankom i kolegom, pracownikom wielu instytucji zawodowych, którzy pomagali mi w zbieraniu materiału do tej książki, przyjaciółom, którzy wypowiadali się na temat poszczególnych systematycznie powstających jej fragmentów, a także pierwszym czytelnikiem całości tekstu: recenzentem, Marii Poprzęckiej i Andrzejowi Turowskiemu, oraz Włodzisławowi Nowaczykowi. Dziękuję tym, którzy zaangażo-

wani byli w bardzo uciążliwą techniczną stronę pracy nad książką, porządkowania zarówno maszynopisu, jak i zestawu ilustracji. Szczególne słowa podziękowania kieruję w stronę Grażyny Szponder z Domu Wydawniczego REBIS, której wysiłkowi, a nawet poświęceniu ta książka wiele zawdzięcza. Dziękuję instytucjom, które finansowo wsparły wydanie tej książki — Fundacji Kultury oraz Instytutowi Historii Sztuki UAM. *Last but not least* dziękuję tym, którzy nie pobierając żadnych opłat, często z własnej inicjatywy, tym bardziej godnej uwagi, że pojawiającej się na tle coraz bardziej widocznej komercjalizacji życia kulturalnego, dotyczącej też dysponowania kolekcjami muzealnymi, przekazali prawa do reprodukcji dzieł sztuki i materiału dokumentacyjnego znajdującego się w zbiorach zarówno publicznych, jak i prywatnych: Magdalenie Abakanowicz, Mirosławowi Balce, Jerzemu Beresowi, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Cricotece, Stefanowi Ficnerowi, Fundacji Nowosielskich i Prof. Nowosielskiemu, Fundacji Ullicy Piotrkowskiej działającej w imieniu Łodzi Kaliskiej, Fundacji Wyspa Progress i Grzegorzowi Kłamanowi, galerii Biała w Lublinie, galerii Foksal, galerii Krzysztofory, galerii Zachęta, Zbylutowi Grzywaczowi, Zbigniewowi Liberze, Muzeum w Gorzowie Wlkp., Muzeum w Zielonej Górze, Muzeum Narodowemu w Krakowie, Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Okręgowemu w Toruniu, Muzeum Okręgowemu im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Jerzemu Nowakowskiemu, Tadeuszowi Rolke, Robertowi Rumasowi, Piotrowi Stanisławskiemu, Krzysztofowi Wodiczce.



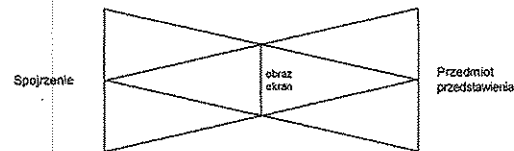
Realizm i surrealizm:
sztuka nowoczesna
po wielkiej wojnie

I. Wojna i obraz

Wojna, horror, trauma... Jacques Lacan pisał, że „trauma” — podstawowa kategoria określania rzeczywistości w kontekście psychoanalizy — określana jest jako chybione spotkanie z realnością. Praktyka terapeutyczna więc nie może się opierać na przedstawianiu rzeczywistości, lecz na powtarzaniu¹. Z kolei według słynnego diagramu tegoż Lacana (il. 2), obraz to ekran powstały na przecięciu dwóch trójkątów, którego podstawy tworzą: z jednej strony spojrzenie czy też pewien — poprzedzający sam fizycznie doznawany ogląd — sposób widzenia, z drugiej zaś przedmiot przedstawienia². Jeżeli więc przyjmiemy taką teorię obrazu, to zarysowana wyżej w kategoriach traumatycznych konstrukcja rzeczywistości musi ją łamać³. W efekcie zatem możemy powiedzieć, iż „spojrzenie” (w terminologii Lacana) nie jest wystarczającym narzędziem rozpoznania rzeczywistości, skoro owo rozpoznanie ma się opierać nie na przedstawianiu, lecz na powtarzaniu. Zbliżenie się do rzeczywistości musi się dokonać poza konwencją, niejako na zasadzie bezpośredniej repetycji.

Akt buntu wobec konwencji przedstawiania w obliczu traumatycznego doświadczania rzeczywistości może mieć radykalne konsekwencje. Tadeusz Kantor napisał: „Rok 1947. Rok przełomowy. Decyzje stają się radykalne. Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. (...) Na nowo, od nowa rozpocząłem cykl stwarzania. (...) To nie w kategoriach estetyki dokonywał się ten akt deformacji klasycznego piękna. To czas wojny i «panów świata» sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniałe uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakby gatunki. (...) Pa-

1. Andrzej Wróblewski,
Dworcec na Złotych
Odąskanych,
1949,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



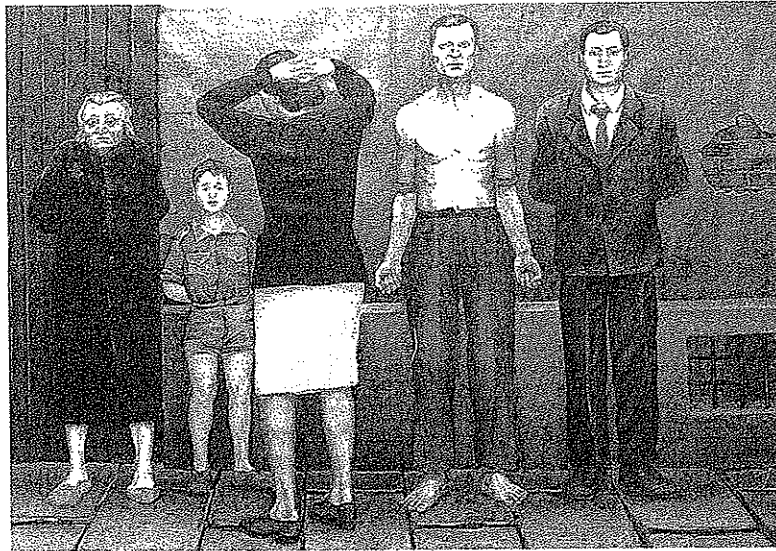
2. Jacques Lacan,
diagram,
1981

miętam, z jaką niechęcią i lodową obojętnością patrzyłem wtedy na te wszystkie wizerunki człowieka zaludniające tłumnie ściany muzeów, spoglądające na mnie niewinnie, jakby nic się nie stało⁴. Kantor, tworząc wówczas obrazy tzw. metaforyczne, wykorzystujące figurę, ale jednocześnie nieprzedstawiające, jakby abstrakcyjne, wiedział, że „coś się stało”. Wiedział, że rzeczywistość musi się pojawić w obrazie na innej zasadzie. Był też pewien, że traumatyczny charakter pamięci „czasu wojny i panów świata” zmusza artystę do rewizji konwencji przedstawiania. Nie może on po prostu udawać, że „nic się nie stało”, i jak gdyby nigdy nic sięgnąć po porzuconą w czasach obozów koncentracyjnych paletę, powracając do pejzaży i martwych natur.

Mieczysław Porębski, bliski podówczas środowisku Kantora historyk i krytyk sztuki, w odniesieniu do wojny i pierwszych lat powojennych stwierdza: „To jest początek pewnego procesu. Tutaj trzeba się pytać, jak dochodzi do spustoszeń psychologicznych i moralnych. (...) To było startowanie z pozycji kompletnego spustoszenia”⁵.

Kreśląc psychologiczną sytuację okresu powojennego, przywołajmy jeszcze jedno pojęcie z zakresu teorii współczesnej psychoanalizy: *abjection*, termin użyty przez Julię Kristevą na określenie wstępu, upokorzenia, albo inaczej wstępu z powodu upokorzenia czy upodlenia, jakiego człowiek doznaje w wyniku horroru i okropności⁶. Ten rodzaj doświadczenia zaś ma szczególną moc znoszenia relacji między podmiotem i przedmiotem. Słowo *abject* — pisze Kristeva — łączy w sobie napięcie przedmiotu (*object*) i podmiotu (*subject*). Terror wojny, dodajmy, wywołuje taki stan psychiczny, w którym z całą wyrazistością zdajemy sobie sprawę z likwidacji barier rozgraniczających podmiotowość od przedmiotowości. Psychologia horroru więc to psychologia „nadwerężania” podmiotowości. Abjection to reakcja na uraz, na traumatyczną rzeczywistość, to jest to, co trzeba usunąć w psychice, aby podmiot odzyskał niejako swoją podmiotowość, aby mógł zapytać o granicę między „ja” i „nie-ja”, podmiotem i przedmiotem.

Taką rolę niewątpliwie może pełnić sztuka. W klasycznym modelu Freuda ma ona charakter sublimacji rzeczywistości; u Kristevy jakby odwrotnie, zgłębiania, dochodzenia do punktu styku relacji podmiot–przedmiot. Ten proces prowadzi następnie do uwolnienia pytania o podmiot. Także więc i tu, podobnie jak u Lacana, w obliczu wywołanego horrorem wstępu teoria obrazu musi być przebudowana. Konwencje przedstawiania bowiem, warun-



3.
Andrzej Wróblewski,
Rozstrzelanie II,
1949,
Muzeum Narodowe
w Krakowie

kujące freudowską sublimację rzeczywistości w sztuce, rozgraniczają pola podmiotu i przedmiotu; metoda zgłębiania zaś bada bezgraniczną pierwotność odczuwanej przez podmiot represji, dąży do ustawicznej konfrontacji podmiotu i przedmiotu, analizuje upadek podmiotowości i — jednocześnie — ponowny jej początek⁷. W perspektywie wizualności, na co zwraca uwagę Hal Foster, lacanowski obraz-ekran przeżywa kryzys i jest przez artystę odrzucany. Twórca zatem stara się dotrzeć do realności jakby poza „normalnością” spojrzenia na rzeczywistość⁸.

II. Realizm i lufy plutonu egzekucyjnego

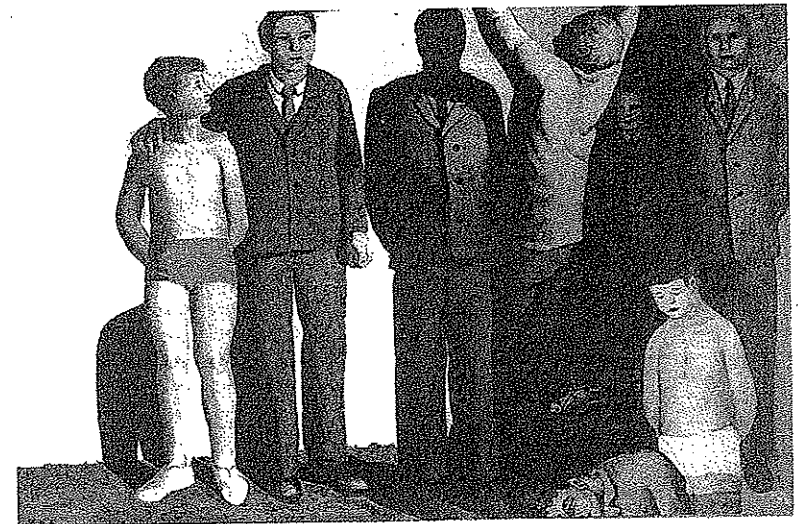
Andrzej Wróblewski, drugi obok Tadeusza Kantora bohater tego szkicu⁹, wielokrotnie w swej twórczości dotykał problemu wojny, mając cały czas świadomość, iż „nie znalazła ona jeszcze wyrazu w naszej sztuce”¹⁰. Wiedział również, że temat ten nie może być przedstawiony metodami konwencjonalnymi, za pomocą „starego realizmu”. Domagał się realizmu „nowego” lub „bezpośredniego”, mówiącego „wprost”, który „polegałby na ułożeniu treści z formą (...) czysto malarską”. Decydującą rolę odgrywałaby tu osobowość twórcy: „Stosunek wyrażania przeniesiony jest tu głębiej: rzeczywistość zostaje wyrażona o tyle, że kształtuje osobowość artysty, a jego twórczość jest tylko uzewnętrznianiem osobowości”¹¹. Artysta współczesny, odrzucający tradycyjny realizm, realizm „pośredni”, „ilustracyjny” i „literacki”, odrzucający — uogólnijmy —

konwencje przedstawiania, „stwarza samodzielne treści plastyczne, w których temat jest nierozłączny z formą”¹².

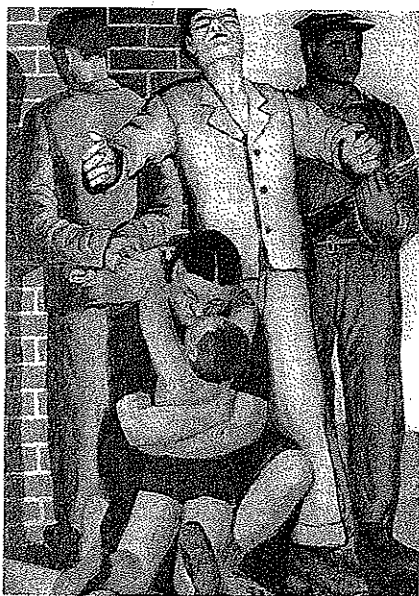
Andrzej Kostołowski uważa, że sztukę Wróblewskiego określają dwa zasadnicze punkty odniesienia: 1) wrażliwość i zaangażowanie w problematykę społeczną, silna wola formułowania komentarza do historycznych procesów, jakie toczyły się na jego oczach, oraz 2) „zespoleństwo sztuki i życia osobistego artysty”¹³. W istocie, należał do pokolenia dzieci wojny, na własnej skórze doświadczając wojennego horroru. W 1941 roku, podczas rewizji przeprowadzanej przez NKWD w jego mieszkaniu w Wilnie, umiera ojciec. Wróblewski ma wówczas czternaście lat. Gdy wojna się kończy, musi opuścić rodzinne Wilno i jako repatriant przyjeżdża z matką do Polski. Jest w wieku, w którym życia doświadcza się szczególnie intensywnie. Wrażliwość jeszcze bardziej wzmacnia tę intensywność, zarówno w odniesieniu do traumatycznego wspomnienia wojny, jak też w kontekście przemian społecznych, politycznych, ustrojowych, jakie się w tym czasie dokonują. Wróblewski angażuje się w te przemiany, oferując sztukę, która — jego zdaniem — będzie w stanie unieść ciężar historii, sztukę osobistą i, jednocześnie, nowoczesną.

Momentem skupiającym jak soczewka te rozmaite odniesienia twórczości Wróblewskiego jest ogólnopolski zjazd i wystawa szkół artystycznych w Poznaniu w drugiej połowie października 1949 roku, wydarzenie mające prowadzić w stronę „reformy” szkolnictwa artystycznego. Władze miały nadzieję, że wykorzystując młodzież, właśnie tę skażoną wojną, dorastającą w spowodowanym doświadczeniem wojennym upodleniu aksjologicznym chaosie i — jakby właśnie dlatego — zarażoną komunistyczną ideologią, uda im się spacyfikować akademie artystyczne, usunąć starą profesurę i na-

4.
Andrzej Wróblewski,
Rozstrzelanie I,
1949,
Muzeum Okręgowe
w Toruniu

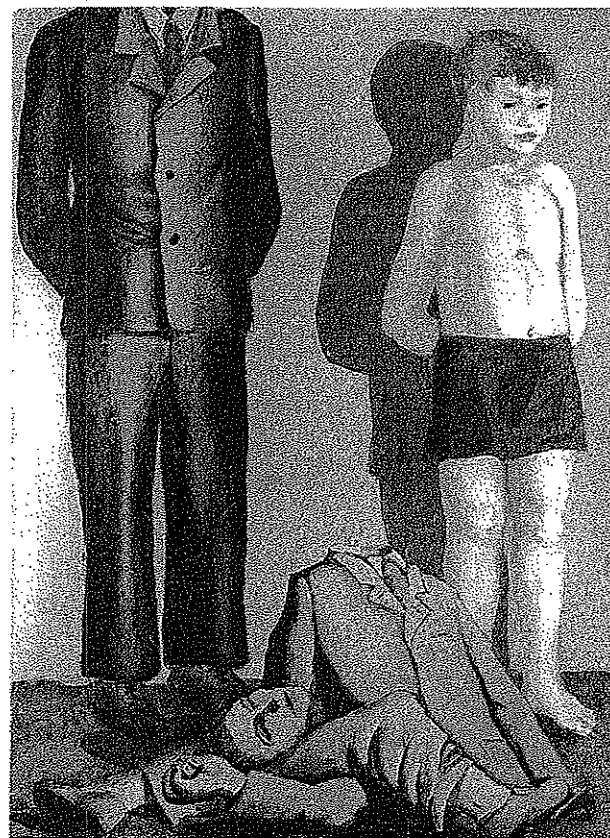


5.
Andrzej Wróblewski,
Rozstrzelanie III,
1949,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



sycie programy nauczania doktryną marksistowsko-stalinowską. Psychologiczna sytuacja sprzyjała tego rodzaju strategii; sprzyjało jej — zacytuje ponownie Mieczysława Porębskiego — „psychologiczne spustoszenie” czy też start „z pozycji kompletnego spustoszenia”, wywołanego właśnie wojną¹⁴. Taką odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne, w tym wypadku zapotrzebowanie aparatu komunistycznego, było utworzenie przez krąg ówczesnych studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, m.in. Andrzeja Wróblewskiego, Grupy Samokształceniowej. Podjęła ona gruntowną krytykę malarstwa kolorystycznego czy też postimpresjonistycznego, powszechnego wśród kadry profesorskiej kierunku artystycznego, postulując jednocześnie nauczanie sztuki bliskiej „masom robotników i chłopów”.

W tej też perspektywie, jakby w perspektywie realizmu socjalistycznego, Grupa Samokształceniowa przygotowała odrębną prezentację na wspomnianym wyżej poznańskim festiwalu szkół artystycznych. Młodzi artyści jednak zbyt samodzielnie potraktowali problematykę konfrontacji ze sztuką akademicką i sprawą wyknęcia się spod kontroli władz. Andrzej Wróblewski w następnym roku na łamach „Przeglądu Artystycznego” pisze tzw. samokrytykę: „Błędem była wadliwa interpretacja wojny. Nasza wystawa nie stała się ostatecznie całością tematową o wyraźnej linii ideologicznej — przeważał w niej pesymizm, okropności wojny budzące przerażenie”¹⁵. Problem błędu należy naturalnie relatywizować do ideologicznej wykładni wojny formułowanej przez partię. Biorąc zaś pod uwagę założenia projektu poznańskiej ekspozycji, trudno

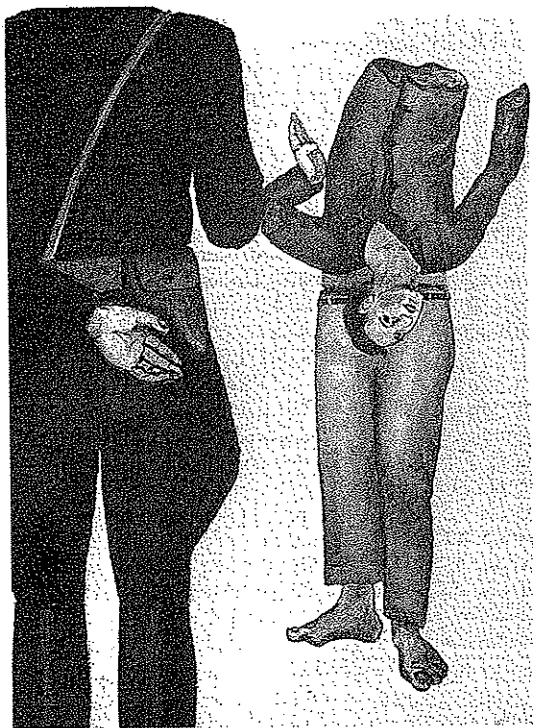


6.
Andrzej Wróblewski,
Rozstrzelanie V,
1949,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

mówić o jakimś błędzie. Wróblewskiego bardziej interesowały „okropności wojny budzące przerażenie” niż heroizm, jaki wykazywały masy pracujące w walce z faszyzmem, choć partyjnych sloganów bynajmniej się nie wypierał. Wśród hasel projektu wystawy były także najbardziej aktualne, dotyczące imperializmu amerykańskiego, neokolonializmu, rasizmu etc. Jednak te, które z naszej perspektywy wydają się najbardziej interesujące, dotyczyły psychologii człowieka dotkniętego wojną. W swoich notatkach artysta napisał: „hasło grupowe: wojna poniża człowieka”¹⁶. Zapewne dalekie było ono od propagandowej retoryki władz komunistycznych, bliskie jednak osobistemu doświadczeniu Wróblewskiego.

Na wystawie Grupy Samokształceniowej w Poznaniu Wróblewski pokazał dwa płótna: *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych*, namalowany notabene na odwrócie kompozycji abstrakcyjnej *Tręski uczuciowe rewolucji*, pokazanej rok wcześniej na słynnej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (il. 1), nawiązujący do wędrówki repa-

7.
Andrzej Wróblewski,
Rozstrzelanie VI,
1949,
Muzeum Okręgowe
w Bydgoszczy

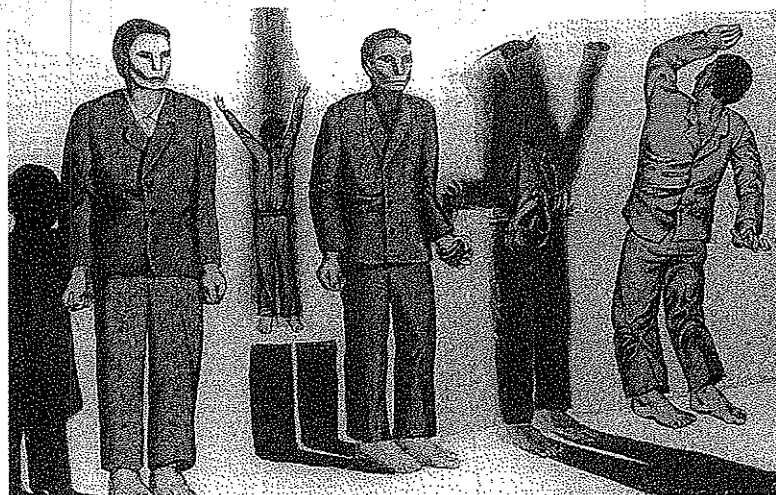


triantów ze wschodnich terenów przedwojennej Polski, włączonych po 1945 roku do Związku Radzieckiego, oraz *Rozstrzelanie II* (il. 3). Najbardziej będzie nas tu interesował ten ostatni obraz, a dokładniej malowana w latach 1948–49 seria prac pod wspólnym tytułem „Rozstrzelania”.

Istnieje dość powszechna opinia, że „Rozstrzelania” należą do najciekawszych prac artysty, a rok 1949, w którym właśnie powstał ten cykl, był w twórczości Wróblewskiego „jednym z ważniejszych”¹⁷. Rok 1949 to granica i jednocześnie kontinuum od malarstwa symboliczno-abstrakcyjnego do twórczości realistycznej, czego najciekawszą do tej pory analizę przedstawił Andrzej Kosiłowski¹⁸. Jan Michalski z kolei odrzucił „abstrakcję” i odwołanie się do figuracji w 1949 roku interpretuje jako sygnał „akcesu do komunizmu” i próbę jego „uduchowienia” oraz wykorzystania w sztuce „nowoczesnych form propagandy wizualnej”¹⁹. Nie będziemy się tutaj zagłębiać w rozważania natury historyczno-artystycznej, wciąż żywo dyskutowane przez polskich artystów, krytyków i historyków sztuki, ani też podejmować ustawicznie eksploatowanego problemu mitu Wróblewskiego w naszej historii kultury. Zauważmy natomiast w zupełnie innej perspektywie, że choć — jak sugeruje Andrzej Kosiłowski — materiał ikonograficzny do tych obrazów arty-

sta czerpał z fotografii przedstawiających rozstrzeliwania Polaków w 1939 roku w Bydgoszczy²⁰, to nie ulega chyba wątpliwości, iż mamy tu do czynienia z bardzo osobistymi płótnami, dotyczącymi problemu poniżenia człowieka przez wojnę, wynikającymi z jego przekonań dotyczących powiązań osobowości artysty, jego sytuacji psychologicznej oraz praktyki artystycznej. Obecny na kilku płótnach motyw dziecka czy też małego chłopca, przeważnie (choć nie zawsze) w krótkich spodenkach i z nagim torsiem, może być tu odczytywany jako projekcja własnego traumatycznego doświadczenia i jednocześnie usunięcia z psychiki urazu, usunięcia tego, co utrudnia ponowne budowanie podmiotowości, swego rodzaju abjection.

W serii „Rozstrzelania” Wróblewski namalował osiem obrazów. Pierwszy znajduje się obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu (il. 4), ostatni, ósmy, w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 8). Ich numeracja nie ma większego znaczenia, gdyż zmieniała się w ciągu lat. Dla porządku dodajmy jednak, iż *Rozstrzelanie II*, obraz, który wraz z wymienianym już *Dworcem na Ziemłach Odkryskanych* znalazł się na wystawie Grupy Samokształceniowej w Poznaniu w 1949 roku, niedawno do swych zbiorów zakupiło Muzeum Narodowe w Krakowie. Następne to m.in.: *Rozstrzelanie III* (il. 5), zdeponowane przez rodzinę w Muzeum Narodowym w Poznaniu, oraz *Rozstrzelanie V* (il. 6) stanowiące własność tego muzeum. *Rozstrzelanie VI* — jako depozyt rodziny — znajduje się w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy (il. 7). Obrazy I, II i VIII są komponowane wzdłuż linii poziomej o wymiarach 130x200 cm, pozostałe zaś (w tym *Rozstrzelanie IV*) mają układ pionowy i wymiary 120x90 cm. Ciekawsza jednak od tych suchych informacji muzealnych jest uwaga na temat charakteru artystycznego tej serii prac. Wszystkie odwołują się do języka figuracji, tego, który — zdaniem Elżbiety Grabskiej — nie mógł się w Polsce w pełni rozwinąć i który czerpał nie tyle z historycznych konwencji realizmu, ile z osobistego zaangażowania. „(...) siłą ich wydaje się dzisiaj, jak i wówczas, instynktowne odwrócenie się od tradycyjnego schematu iluzji”, pisze autorka o pracach Wróblewskiego oraz jego kolegów rówieśników i dodaje: „program osobistego zaangażowania we własne czasy nie godził się Wróblewskiemu z żadną oficjalną konwencją”²¹. Niemniej jednak nie są to równe obrazy w sensie inwencji artystycznej. Niektóre z nich malowane są bardziej tradycyjnie, np. *Rozstrzelanie II* (il. 3) przedstawia stojącą w szeregu na tle ściany grupę osób: dwóch mężczyzn, młodą kobietę, chłopca oraz starszą kobietę z gwiazdą Dawida, jakby w chwilę przed śmiercią, wyczekujących salwy plutonu egzekucyjnego. Obraz IV (il. 7) z kolei pokazuje moment rozstrzelania w równie konwencjonalny sposób — jest to bowiem chwila, gdy kule dosięgają jednego z dwóch widocznych na obrazie mężczyzn. *Rozstrzelanie III* (il. 5) zaś to ciasno malowana grupa osób: trzech stojących mężczyzn oraz klęcząca kobieta z dzieckiem w ramionach. Tu z kolei artysta pokazuje jakby biograficzny i emocjonalny kontekst osoby rozstrzeliwanej. Co najmniej jeden z mężczyzn to wcześniejsze wcielenie rozstrzeliwanego — nie uczestniczy w samym akcie, trzyma bowiem w rękach pepeszę,



8.
Andrzej Wróblewski,
Rozstrzelanie VIII,
1949,
Muzeum Narodowe
w Warszawie

był partyzantem. Stanowi więc wizualizację powodów, dla których oprawcy skazują bohatera na śmierć. Kobieta z dzieckiem zaś to odniesienie do rodzinnego życia mężczyzny — to też wizualizacja, rylę że nie heroiczna, lecz sentymentalna: przedstawia żonę i dziecko partyzanta.

Rozstrzelanie I (il. 4) przedstawia pewną historię, jednak już bardziej z pozycji dziecka niż postaci rozstrzeliwanej. Do tej opowieści artysta używa dość skomplikowanej struktury artystycznej. Lektura płótna rozpoczyna się po lewej stronie. Tu w pełnym blasku słońca stoi dorosły mężczyzna i chłopiec, podobnie jak w innych obrazach, w krótkich spodenkach i z odkrytym torsem. Rzucają oni na ścianę ostry cień. Obok stoi dwóch mężczyzn: jeden przodem do widza, jakby w chwilę przed salwą plutonu egzekucyjnego, drugi w momencie gdy dosięgają go kule, odwrócony gwałtownie tyłem, zasłaniający swym cieniem twarz pierwszego. Tu zaczyna się inna barwa obrazu, zimno błękitna, barwa już nie życia, lecz kaźni. Padająca postać wyznacza ponadto linię odcinającą fragment obrazu, najciemniejszej jego części, w której znajdują się dwaj mężczyźni. Są oni już jakby po drugiej stronie życia, a więc w strefie śmierci. Jednakże przed nimi, w ogóle na pierwszym planie, znów pokazany jest (ponownie w pełnym świetle) chłopiec — tym razem klęczy, spoglądając na fragmentarycznie ukazaną leżącą postać rozstrzelanego. Obraz ten zatem przedstawia historię chłopca i mężczyzny, syna i ojca, historię śmierci rozstrzeliwanego ojca i towarzyszącego mu syna, który pozostał przy życiu.

Jakby ten sam problem, albo inaczej — tę samą historię, przedstawia *Rozstrzelanie V* (il. 6). Forma czysto malarska jest tu jednak znacznie bardziej uproszczona, syntetyczna, opowiadanie bardziej lapidarne, ale dzięki temu przekazane z większym dramatyzmem. Po lewej stronie stoi mężczyzna, którego głowy nie widzimy —

powinna bowiem znajdować się wyżej, poza ramami obrazu. Postać malowana jest chłodnym błękitem i umieszczona na tle ściany. Przylega do niej jakby bez cienia. Po prawej stronie znajduje się pokazany w ostrym świetle i ubrany jedynie w krótkie spodenki chłopiec. Jego ciało z kolei rzuca na ścianę mocny cień. U ich stóp zaś znajdują się fragmenty ciała mężczyzny — jakby porozrzucane osobno: tors, głowa, nogi, ręce. Cały obraz namalowany został w niebieskiej tonacji, ale ciało chłopca jest wyraźnie jaśniejsze. To najbardziej lapidarne z „Rozstrzelań”, gdzie tragizm sytuacji wyrażają trzy elementy: mężczyzna bez głowy, chłopiec oraz rozczłonkowane ciało. Zauważmy, że — jak w poprzednich wypadkach — opozycją do nagiego ciała chłopca są ubrani mężczyźni. Nagość znaczy tu dzieciństwo, niewinność i — choć naznaczone śmiercią — życie; ubranie zaś dorosłość, ale też śmierć. Życiu zatem, a w zasadzie jego początkom, towarzyszy śmierć, śmierć nienaturalna, naga, gwałtowna.

Motywy rozczłonkowanego ciała to jeden z ciekawszych efektów artystycznych serii. Widać go w *Rozstrzelaniu VI* (il. 7), przedstawiającym na pierwszym planie umundurowaną postać (eseman?), na drugim rozstrzeliwanego, którego ciało rozpada się na dwie części. Pojawia się też bodaj w najstraszniejszym obrazie serii, w *Rozstrzelaniu VIII* (il. 8).

Ten ostatni obraz zresztą pod wieloma względami jest bardzo interesujący. Przedstawia mężczyzn ustawionych w szeregu, na tle ściany. Postać pierwsza z lewej ubrana jest w niebieskie spodnie i ciemnożółtą marynarkę. Wydaje się, że w pełni rzuca na ścianę cień, jednakże przy bliższym oglądzie jest to jakby cień niewidocznego na obrazie dziecka. Nie można jednak tego jednoznacznie ustalić, co tym bardziej utwierdza w przekonaniu o podwójnej identyfikacji cienia: mężczyzny, ale też dziecka. Ponownie więc pojawia się tu motyw ojca i dziecka, rozwiązany jednak zupełnie inaczej. Dziecko jest poza obrazem; widzimy tylko towarzyszący umierającemu jego cień. Jest ono po stronie życia, ale jednocześnie zaznacza swoją obecność w chwili śmierci. Postać druga, w szarym ubraniu i z bladoniebieską twarzą (rysy przerażonej twarzy są takie same jak poprzedniej), rzuca na ścianę już tylko połowę cienia (nogi), natomiast wyżej, jakby zamiast niego, namalowana jest inna postać, z wyrzuconymi w górę rękoma. Mężczyzna jednocześnie kurczowo trzyma za rękę innego rozstrzeliwanego, stojącego obok po prawej stronie, utrzymanego w podobnej, choć nieco ciemniejszej kolorystyce, przełamującego się wpół w konsekwencji salwy plutonu egzekucyjnego. Ten uścisk dłoni to jeden z najbardziej dramatycznych i wstrząsających gestów w całej serii „Rozstrzelań”, jakie namalował Wróblewski. Zawarty w nim jest strach człowieka na sekundę przed śmiercią. Odstania potrzebę znalezienia jakiegos oparcia, spokoju, ciepła, otuchy, pragnienie, aby ktoś trzymał nas za rękę w chwili śmiertelnego lęku. Rozwiązanie kompozycyjne przełamanej postaci jest podobne do tego z *Rozstrzelania VI*, jednakże jej rysy twarzy są inne — powtarzają twarz mężczyzn wymienianych uprzednio. Ciekawy jest cień tej postaci, gdyż jest jakby od-

wrotny — pada nie na ścianę, lecz od tyłu, na ziemię²². Wreszcie postać czwarta: zawieszony w powietrzu mężczyzna w jasno-błękitnym ubraniu, o bardzo zniekształconej anatomii, wykonujący gwałtowne i dramatyczne ruchy. Jego jedna ręka jest uniesiona, druga opuszczona. Natomiast marynarka została włożona jakby tyłem na przód. Z kolei nogi w hydkach wykręcają się do przodu, tak jakby mężczyzna stał przodem do widza, czego nie porwiera partia ud i bioder. Ta postać nie rzuca żadnego cienia.

Rozstrzelanie VIII to rozpisana na kilka postaci krótka opowieść o śmierci jednego człowieka, ofiary kaźni, wszystko dzieje się jakby w ułamku sekundy. To jest sam moment śmierci. Pierwsza postać widzi strzelających oprawców i stojące nieopodal dziecko, które my z kolei rozpoznajemy wyłącznie po cieniu tożsamym z jej własnym cieniem. Mężczyzna jest świadomy mającej nastąpić za chwilę egzekucji. Postacie druga i trzecia są złączone uściskiem dłoni, w chwili gdy kula dosięga ciała. Ciało tej pierwszej mieści się jeszcze w ramach anatomicznej konstrukcji żyjącego człowieka, drugiej jest już przełamane na pół, łącznie z cieniem, który jednocześnie zmienia kierunek. Wspomniany uścisk dłoni to moment, punkt w ułamku sekundy, kiedy człowiek umiera, będąc jeszcze świadomy tego, co się dzieje, choć jego ciało jest już rozrywane. Postać ostatnia to ciało w stanie dezorganizacji anatomicznej, a odwrócona głowa sugeruje zanik świadomości. *Rozstrzelanie VIII* jest zatem esencją rozstrzelania, wizualizacją śmierci ofiary, przedstawieniem czasu, krótkiego momentu, mającego jednak swoją narrację: początek, punkt kulminacyjny i koniec. To obraz wyjątkowy w dziejach historii sztuki. Jego dramaturgia osiągnięta jest właśnie dzięki niekonwencjonalności, sumaryczności twarzy i bryły ciała: widoczny jest zwłaszcza w niemych gestach dłoni, zrazu zaciśniętych (u pierwszej postaci), potem rozwartych (u ostatniej).

Podsumujmy teraz podstawowe obserwacje poczynione w powyższym pobieżnym opisie kilku obrazów. W zasadzie w większości „Rozstrzelań” mamy do czynienia z wizualizacją czasu, czasu pojętego na dwa sposoby. Raz jest to czas przypomniany zgodnie z tym, że w momencie śmierci całe życie staje umierającemu przed oczami, innym razem jest to sam moment rozstrzelania, podzielony jednak na ułamkowe sekwencje. Inaczej rzecz ujmując, można powiedzieć, że obrazy te pokazują świadomość ofiary w chwili śmierci, świadomość jednocześnie życia widzianego w retrospekcji oraz samego aktu destrukcji własnego ciała. To właśnie Kristeva nazywa abjection: wstręt, upokorzenie z powodu nikczemności horroru czy też podłości, chwila, w której podmiot staje się tożsamy z przedmiotem, kiedy znika granica między „ja” i „nie-ja”, ciałem i świadomością; to moment dotarcia do bezgranicznej pierwotności odczuwanej represji; chwila jednoczesnego istnienia i przekraczania granicy — jak pisze Andrzej Kostołowski — między „życiem i śmiercią”, między „człowiekiem i rzeczą”²³.

Niewątpliwie najbardziej w obrazach Wróblewskiego rzuca się w oczy strach emanujący z postaci. To właśnie on jest odpowiedzialny za zatarcie się granic między podmiotem i przedmiotem,



9.
Tadeusz Kantor,
Powrót Odysa,
1944,
fotografia,
Cricoteka, Kraków

doprowadzenie do świadomości uprzedmiotowionej oraz uświadomionej przedmiotowości ciała. Strach, który jest źródłem upokorzenia, upokorzenia ostatecznego, gdyż doznawanego w momencie śmierci. Przerazenie widoczne na twarzach ofiar doskonale wyjaśnia, co Wróblewski miał na myśli, pisząc jedno z hasel do poznańskiej wystawy: „Wojna poniża człowieka”. Strach właśnie poniża, upokarza. Towarzyszy on śmierci, w czasie której człowiek — jeżeli nie jest socjalistycznym bohaterem wojny ojczyźnianej — nie mogą go opanować, szczególnie silnie doznaje upokorzenia. Nie wydaje mi się, aby — jak sugeruje Jan Michalski — „śmierć w „Rozstrzelaniach” miała wymiar zagłady gatunku”²⁴. Powiedziałbym raczej odwrotnie — ma wymiar jednostkowy, dotyczy jednego człowieka, a nie masy, społeczeństw, narodów etc. Tu widziałbym właśnie nieporozumienia powstałe między artystą a partyjnym aparatem władzy. Jeżeli, jak sugeruje Michalski, Wróblewski przystępuje w tym czasie do komunizmu — pojętego jako doktryna artystyczna (socrealizm), a nie ideologia (gdyż tę przyjął wcześniej) — to raczej w wyniku tego, mówiąc eufemistycznie, nieporozumienia, a nie u jego progu; raczej w konsekwencji recepcji „Rozstrzelań”, źle przyjętych przez krytykę i decydentów, niż w płaszczyźnie ich motywacji należy widzieć początek socrealistycznego epizodu w biografii artysty. Stąd wspomniana już samokrytyka twórcy w prasie artystycznej i stąd socrealizm, znaczonego takimi obrazami jak *Fajrant w Nowej Hucie* (il. 15) czy *Złot młodzieży w Berlinie Zachodnim*.

W „Rozstrzelaniach” pojawia się jeszcze dziecko. Jego obecność jest rozmaicie interpretowana. Ignacy Witz w związku z tą serią płócien stwierdza: „(...) nie wiem, czy jego obrazy nie są też autobiografią, opowieścią o nim samym, bo przecież się ciągle w nich przewija figurka chłopca. Nie wiemy, czy jest to dziecko rozstrzeliwanego, czy też autobiograficzny wątek Wróblewskiego”²⁵. Andrzej Wajda sformułował ten problem następująco: „Byłś-

my wszyscy zapatrzeni w naszych ojców, a my to pokolenie synów, którzy mają obowiązek dania świadectwa o swoich ojcach, są powołani odrzucać przeżycia, ponieważ zamordowani nie mają już głosu²⁶. To dziecko to półnagi chłopiec, w pobliżu którego leży trup ubranego mężczyzny, jego ojca. Chłopiec nie umiera. Jest nie-mym świadkiem śmierci, odtąd będzie żył ze świadomością tego doświadczenia. Jest świadkiem tego widzianego w oczach mężczyzny strachu i — jednocześnie — upokorzenia. Stawiam tę tezę nie w kategoriach sentymentalnych, jak wspomniany Ignacy Witz, czy też — jak Andrzej Wajda — historycznych, pokoleniowych, lecz w kategoriach psychoanalitycznych. Jeżeli — za Lacanem — rzeczywistość traumatyczna domaga się nie obrazu, przedstawienia, lecz powtórzenia, gdyż tylko w ten sposób może być rozładowany psychiczny uraz, uraz dezintegrujący podmiot, to „Rozstrzelania” są właśnie takim powtórzeniem. Sprzyja im wypracowana przez twórcę koncepcja „realizmu bezpośredniego”, osiąganego czysto formalnymi środkami (nie-konwencjonalnymi), a także konieczność przyległości dzieła do — jak to nazywał — osobowości twórcy. Płótno realizmu bezpośredniego to odrzucenie lacanowskiej teorii obrazu jako ekranu między spojrzeniem (konwencją) a przedmiotowością i próba bezpośredniego do niej dotarcia. Dużo wysiłku wkłada artysta w budowę takiej koncepcji. Pomocna mu jest bez wątpienia świadomość oddziaływania form artystycznych, oparta na jego doświadczeniach z twórczością abstrakcyjną poprzedzającą serię „Rozstrzelań”, świadomość symboliki „czystych form”. Pomocna, podkreślam, ale niewystarczająca. Klucz do takiego „bezpośredniego” oddziaływania tkwił bowiem w połączeniu tych tropów. To dawało, po pierwsze, możliwość głębokiego zespolenia dzieła z osobowością artysty, a więc — mówiąc słowami Kristevej — zgłębienia bezgranicznej pierwotności odczuwanej represji, oraz po drugie, wykreowanie obrazu poza konwencjami, poza lacanowskim spojrzeniem, poza preegzystencją schematów widzenia, w jakie wyposażone jest oko. Wróblewski je odrzucił i dzięki temu obraz mógł stać się powtórzeniem, a nie przedstawieniem. Zostało ono dokonane w imię usunięcia z psychiki urazu spowodowanego upokorzeniem doświadczanym w obliczu terroru, aby odzyskać podmiotowość, ponownie zbudować dystans między podmiotem i przedmiotem.

W tej perspektywie problem obecności chłopca w niektórych „Rozstrzelaniach” nabiera podmiotowego charakteru, czy raczej — w świetle tego, co powiedzieliśmy poprzednio — podmiotowo-przedmiotowego. Chłopiec bowiem identyfikuje się z ofiarą — nawet jego cień nie jest jednoznaczny; to on zostaje upokorzony, to on odczuwa strach, to jego świadomość na skutek traumatycznych przeżyć zostaje uprzedmiotowiona. To on — jednocześnie — musi żyć w tej śmierci. Aby zatem odzyskać podmiotowość, musi usunąć z psychiki uraz wojny, śmierci i upokorzenia. To jest jedyna droga, zdaje się uświadamiać sobie Wróblewski, aby na nowo zbudować granicę między „ja” i „nie-ja”. Realizm bezpośredni staje się więc dla artysty metodą budowania tożsamości.



10.
Tadeusz Kantor,
Powrót Odysa,
1944,
fotografia,
Cricoteka, Kraków

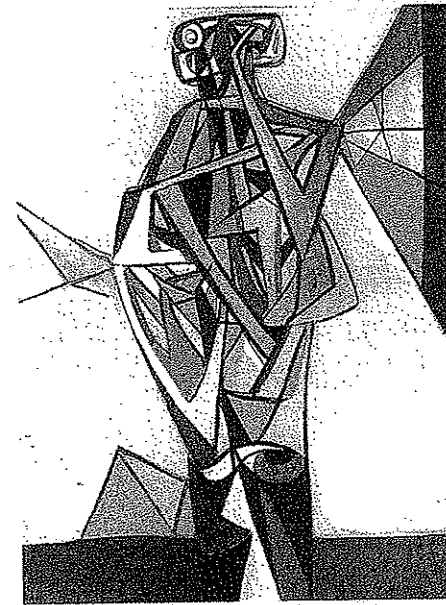
III. Odys w cieniu koszar Wehrmachtu

W pewnym sensie surrealizm jest odwrotnością realizmu. Ale tylko w pewnym sensie. Wszak jego ambicją było — ogólnie rzecz biorąc — dotarcie do niewidocznych obszarów rzeczywistości, głębiej tkwiącej istoty, można rzec — bardziej prawdziwego obrazu; właśnie obrazu, który w historii kultury europejskiej został przesłonięty przez konwencje artystyczne. Hal Foster, przyjmując koncepcje Lacana, utrzymuje, iż surrealizm jest traumatycznym realizmem²⁷.

Recepcja surrealizmu w sztuce polskiej w zasadzie nie została omówiona. Być może nie jest to możliwe, gdyż — jak twierdził Tadeusz Kantor — „w Polsce nie było surrealizmu, ponieważ w Polsce panował katolicyzm”²⁸. Być może. To jest kwestia na inną okazję. Tu jedynie zauważmy, iż świadomość atrakcyjności tej formacji w czasie wojny i zaraz po wojnie była jednak dość silna. W środowisku warszawskim oprócz tradycji, jaką wносił tu Marek Włodarski (Henryk Streng), tego rodzaju zainteresowania przejawiali Marian Bogusz oraz Zbigniew Dhubak, którzy zetknęli się z surrealizmem w Czechach podczas powrotu z obozu koncentracyjnego w Mauthausen²⁹. Bardzo to zresztą ciekawy przyczynek do polskiej historii sztuki — czeskie pośrednictwo w recepcji sztuki zachodnioeuropejskiej. W Krakowie natomiast sytuacja była inna. Tu surrealizm trochę jakby wisiał w powietrzu, był elementem atmosfery artystycznej. Eksponował go Jerzy Kujawski, który za sprawą przebywającego na wygnaniu z Wielkopolski Alfreda Lenicy łączył idee surrealizmu z ideami komunistycznymi³⁰. Mieczysław Porębski wspomina: „właśnie, jakiś taki surrealizm, mieliśmy zresztą ten jeden numer «Rewolucji Surrealistycznej» i przedwojenną «Nike» z artykułem Blumówny, ale to była raczej sprawa klimatu, to zna-

czy, nie wiem skąd, ale wiedzieliśmy, na czym polega ta nihilistyczna, anarchiczna postawa, która odrzuca wszystkie dogmaty"³¹. Tadeusz Kantor, którego sztuka zostanie poddana tu analizie, gdy postanowił zostać „sławnym malarzem”³², miał równie nikle wyobrażenie o surrealizmie. Jego bardziej systematyczne zetknięcie z tą formacją nastąpiło dopiero po wojnie, kiedy w 1947 roku pojechał do Paryża³³. Podkreślał zresztą swoją odrębność: „Ja nie miałem nigdy na celu rekonstrukcji stanów podświadomych”, powie później³⁴.

Przyszły „sławnym malarz” w czasie wojny zaczyna jednak stykać się ze sztuką na innym niż malarstwo terenie. To jest przede wszystkim teatr. W konspiracji pokazuje najpierw fragmenty *Śmierci Orfeusza* Jeana Cocteau (1942), potem *Balladynę* Juliusza Słowackiego (1942) oraz *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (1944) (il. 9, 10). Pomijając pierwsze próby z Cocteau, wydaje się, że różnica między *Balladyną* a *Powrotem Odysa* w zasadniczy sposób określi postawę artystyczną Kantora, być może zdefiniuje jej charakter na całe dziesięciolecie, jeżeli nie do końca życia. Otóż, przypomnijmy, *Balladynę* realizowano w konwencji awangardy konstruktywistycznej. Kostiumy, scenografia, na tyle, na ile można to było realizować w warunkach podziemnych, zakorzenione były w konwencjach przedwojennej awangardy, które Kantor chętnie nazywał abstrakcją. Ta abstrakcja jednak okazała się nieadekwatna do sytuacji oraz potrzeb artysty i pod koniec wojny Kantor zarzuca tę konwencję, odwołując się do — jak to nazywa — rzeczywistości. Teatr w *Powrocie Odysa* zarzuca iluzję, ma być „nasycony rzeczywistością”, Odys „musi powrócić naprawdę”³⁵. Stąd główna postać dramatu, odgrywana przez Tadeusza Brzozowskiego, to powracający po klęsce pod Stalingradem żołnierz ubrany w wojskowy hełm i płaszcz Wehrmachtu. Kantor marzy o maksymalnym „urealnieniu” spektaklu: „Widziałem go [Odysa — P. P.], jak zniknął na zakręcie ulicy, to znowu w ciemnej klatce schodowej, gdzie odwrócony, udawał najwidoczniej, że czymś jest bardzo zajęty, ale czułem, że wie, że go śledzę i szukam... na dworcu kolejowym, wysiadając z wagonu, przemknął w tłumie”³⁶. W innym miejscu stwierdził: „Rozważaliśmy na przykład taki wariant inscenizacji *Odysa*, aby przenieść wszystko na dworzec kolejowy. (...) Chodziło o to, żeby Odys, wracający z tej antycznej, patetycznej i «geometrycznej» rzeczywistości, wszedł wprost na dworzec, w brud, niechlujstwo, w otoczenie ludzi, którzy w ogóle nie zajmują się jego sprawą, których jego losy, czyny i jego perypetie nie interesują, którzy po prostu siedzą w brudnych kubrakach, w czapkach nasuniętych na oczy, otoczeni kuferkami, tobołkami; żeby wszedł wprost w konkretne życie”³⁷. W spektaklach, które zostały zrealizowane (co prawda nie na dworcu kolejowym, lecz w prywatnych mieszkaniach), Odys nie musiałby daleko chodzić, aby wejść „w konkretne życie”. Uczestnik jednego z przedstawień wspomina: „*Powrót Odysa* był robiony w mieszkaniu na ulicy Michałowskiego naprzeciw jakiejś szkoły zajętej przez koźszary żandarmerii. Dzień był wiosennie-upalny, okna były otwarte, naprzeciwko ci żandarmi siedzieli w podkoszulkach w oknach

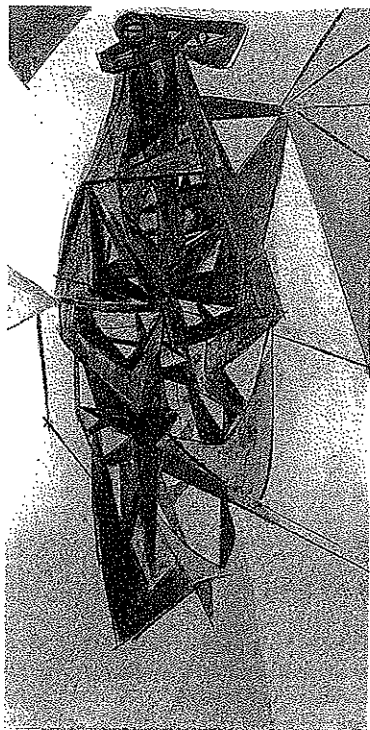


11.
Tadeusz Kantor,
Człowiek z parasolem,
1949,
Muzeum Narodowe
w Warszawie

i opalali się. Tu leciał spektakl, w którym część tekstu była podawana przez głośnik. Było to oczywiście szaleństwo, no, odrwóca głównej roli, Tadeusz Brzozowski zemdał — po prostu nie mógł znieść”³⁸. W samym zaś spektaklu nasyconie realnością było bardzo intensywne. Kantor mówi: „Spróchniała deska, zardzewiała lina, zablocone koło od wozu, stare paki pokryte kurzem, autentyczny mundur. Nawet reflektor wzięty z teatru nie odpowiadał nam, wziąłem więc zwykłą żarówkę, starą miednicę i zawiesiłem ją na desce z klozetu. Lina okrętowa była autentyczna, wprawdzie znalazłem niemiecką «szczekaczkę» ściągniętą z Plantów. Brzozowski przyrucił zablocone koło od wozu. Każdy coś tam dodawał od siebie, bo nie było żadnego założenia z góry. Armatę musieliśmy zrobić na miejscu (lufa armatnia wykonana została potajemnie w pracowni teatru niemieckiego przez polskich robotników). Z najróżniejszych miejsc pościągaliśmy stare paki — tych pak się nie czyściło — pozostawiliśmy je tak, jak były znalezione, obsypane wapnem, brudem, pyłem ceglany”³⁹.

Powrót Odysa był więc zupełnie inny od *Balladyny*. Tamta była utrzymana w konwencji artystycznej, *Odys* — realnej; tamta miała charakter estetyczny i choć nawiązywała do międzywojennej sztuki i teatru awangardowego, poruszała się w kręgu iluzji, tu zaś chodziło o odwołanie się wprost do życia. Kantor chciał zniszczyć iluzję, estetykę, konwencje, obojętnie skąd by pochodziły. Nie chciał, aby *Odys* był przedstawieniem; raczej — używając lacanowskiej terminologii — powtórzeniem; chciał odebrać sztuce rację istnienia

12.
Tadeusz Kantor,
Postać z parasolami,
1949,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



i niejako bezpośrednio zwrócić się do rzeczywistości. Jednym słowem — trzymając się pojęć Lacana — chciał wyeliminować obraz pojęty jako ekran, miejsce przecięcia się spojrzenia (konwencji) z przedmiotowością — interesowała go sama rzeczywistość, nie jej reprezentacja. Mówiąc obrazowo — w miejscu konstruktivistycznego kostiumu Balladyny pojawił się wojskowy płaszcz Odysa, w miejscu teatru samo życie.

Nietrudno odnaleźć powody takiej zmiany. Kantor mówił o tym wielokrotnie: „(...) spowodowane to było wojną, rzeczywistością, piekłem. W piekle nie ma sztuki. Jest rzeczywistość. Zerwaliśmy ze sztuką abstrakcyjną. Była nazbyt piękna, nazbyt wyrafinowana na owe czasy”⁴⁰. W innym miejscu: „Abstrakcja, która w Polsce przeżyła do wybuchu wojny (...) w okresie bestialskiego ludobójstwa zniknęła. Tak się dzieje zawsze w takich wypadkach. Okrucieństwo, które niosła ta wojna, było zbyt obce tej idei purystycznej. Realność była silniejsza”; nieco dalej: „Druga wojna światowa. Ludobójstwo, obozy koncentracyjne, krematoria, dzikie bestie, śmierć, tortury, rodzaj ludzki zamieniony w błoto, mydło i dym, upodlenie, czas pogardy... A oto moja (i nasza) odpowiedź: nie ma dzieła sztuki (...) nie ma więc «świętej» iluzji, nie ma funkcji «świętego» przedstawienia. Jest tylko przedmiot wydarty z życia i z rze-

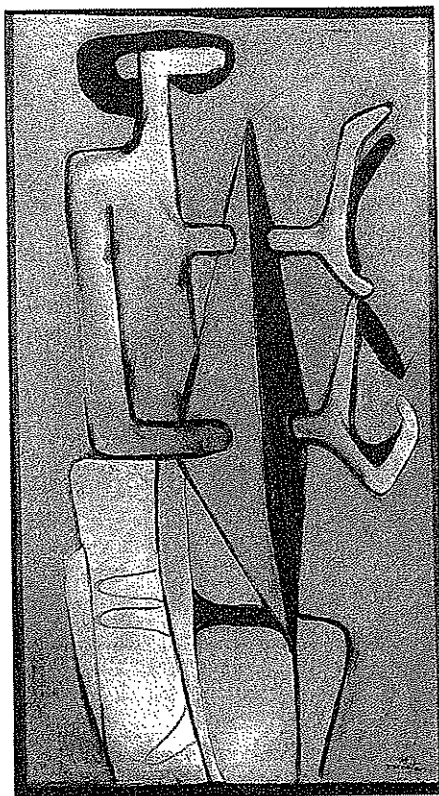
czywistości (...). Nie ma miejsca artystycznego (...) jest miejsce realne”⁴¹.

Zastanówmy się, jakie motywacje psychologiczne stały za decyzją zniesienia obrazu-ekranu w wojennej twórczości Kantora. Z pewnością szalejący wokół terror, sytuacja, kiedy przejście na drugą stronę ulicy nie było pewne, kiedy nawet własne łóżko nie stanowiło bezpiecznego schronienia, uczyniła sztukę bezużytecznym narzędziem opisu rzeczywistości. Stąd odrzucenie konstruktivismu (sztuki), obecnego jeszcze w *Balladynie*. Ale nie tylko. Metonimiczny zabieg, jak określa *Powrót Odysa* Mieczysław Porębski⁴², stanowił próbę dotarcia do dna doznawanego przez wojenny horror urazu poprzez intensyfikację realności, jej niejako przedłużenie. Sztuka (konwencja), która w klasycznym modelu Freuda jest sublimacją napięć tkwiących w nieświadomości, tu — w obliczu wojny — okazała się absurdalna. Śmierć sztuki to pozbycie się złudzeń, rezygnacja z komfortu przebywania w bezpiecznym świecie, skoro ten jest na tyle niebezpieczny, że niemal przez okno zagląda na scenę teatralną. Tu zapewne tkwi geneza powiedzenia Kantora, że „do teatru nie wchodzi się bezkarnie”. Nie dlatego, że siedzący w koszarach po drugiej stronie ulicy nazistowscy żandarmi w każdej chwili mogli wejść na scenę. Ta ostatnia więc musiała stanowić przedłużenie tej zza okna zaglądającej realności. Dlatego właśnie, że aktor i widz (podziały już wówczas nie były wyraźne) musieli zgodzić się, iż tu doznają intensyfikacji koszmaru, doznają rzeczywistości spotęgowanej. „Uważaliśmy — wspomina Mieczysław Porębski — że jeżeli już to zło nad światem panuje i kładzie łapę, to trzeba dotrzeć do dna, trzeba je spenetrować”⁴³. Teatr nie będzie dla nich żadnym schronieniem, wychnieniem, iluzją — jak by powiedział sam artysta; odwrotnie — tu przekonają się, że nie ma wyjścia, wszystkie zabiegi estetyczne mogą być tylko oszustwem wobec rzeczywistości. Przywołując znów Kristevą, powiemy, że tu właśnie, w podziemnym teatrze Tadeusza Kantora, jego uczestnicy oglądający powrót Odysa spod Stalingradu doznawali bezgranicznej pierwotności represji, uświadamiali sobie podłość terroru. Tylko w tej świadomości mogli budować podmiotowość, tylko w ten sposób mogli odzyskać dystans między podmiotem i przedmiotem.

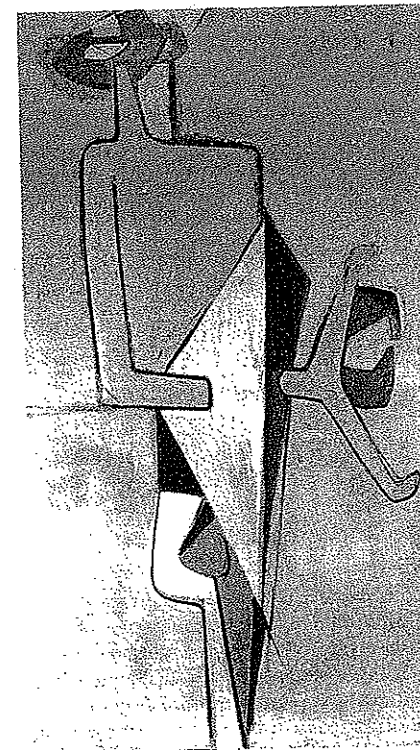
IV. Surrealność traumatycznej pamięci

Problem wojny w twórczości Tadeusza Kantora rysuje się jednak bardziej skomplikowanie. Teatr podziemny to zaledwie początek jego biografii artystycznej. Przypomnijmy cytat z początku tego tekstu: „Rok 1947. Rok przełomowy. Decyzje stają się radykalne. Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. (...) Na nowo, od nowa rozpocząłem cykl stwarzania. (...) To nie w kategoriach estetyki dokonywał się ten akt deformacji klasycznego piękna. To czas wojny i «panów świata» sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniałych uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie

13.
Tadeusz Kantor,
Ponad-ruchy,
1948,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



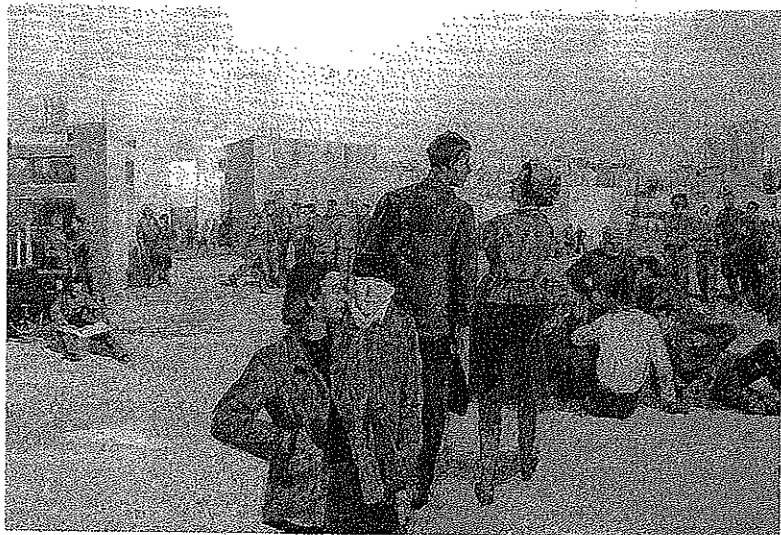
inne, niższe jakby gatunki. (...) Pamiętam, z jaką niechęcią i lodo-
wą obojętnością patrzyłem wtedy na te wszystkie wizerunki czło-
wieka zaludniające tłumnie ściany muzeów, spoglądające na mnie
niewinnie, jakby nic się nie stało⁴⁴. Czyżby dopiero w tym czasie,
w 1947 roku, Kantor wreszcie postanowił wcielić w życie swoje
wcześniejsze postanowienie zostania „sławnym malarzem” i prze-
nieść doświadczenie teatralne na grunt twórczości malarskiej: za-
przeczyć kowencjom i powołać realność? Przypomnijmy, iż w tym
roku przebywa w Paryżu i ma szansę oglądać twórczość surrealis-
tów, zarówno wcześniejszą, przedwojenną i wojenną, jak i współ-
czesną, powojenną. Czy też, łącząc obie płaszczyzny twórczości
Kantora, można by postawić mu zarzut odwrotu od deklaracji, za-
rzut pewnego rodzaju zdrady rzeczywistości i powrotu do konwen-
cjonalności, sztuki właśnie, malarstwa — jak by powiedziała odnoś-
nie do nieco późniejszej sytuacji Anna Markowska — „salonowe-
go”⁴⁵? Można rzecz jasna i tak interpretować tę sztukę. Zadajmy
jednak inne pytanie: co oznacza przejście od metonimii teatru po-
ziemnego (*Powrotu Odyssa*) do przenośni malarstwa metaforycznego



14.
Tadeusz Kantor,
Ponad-ruchy,
1949,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

przełomu lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych⁴⁶? Co to oz-
nacza zwłaszcza w przyjętej tu perspektywie psychoanalitycznej?

Starając się odpowiedzieć na te pytania, przytoczmy jeszcze jed-
ną wypowiedź Kantora, odnoszącą się wprost do jego wizyty w Pa-
ryżu w 1947 roku, która rzuca światło na wcześniejszy cytat: „Ja so-
bie przypominam, jak poszedłem wtedy pierwszy raz do Luwru, to
omijałem, naprawdę, te wszystkie obrazy, gdzie były piękne ludz-
kie ciała, omijałem z pogardą. Zresztą Kujawski też. Bo naszym
powodem była okupacja i hitlerowska dehumanizacja. I myśmy so-
bie nawet nie zdawali sprawy, że ta dehumanizacja trwa potem da-
lej”⁴⁷. Wojna więc została. Zagnieździła się w jego „pokoju wy-
obraźni”. Wypełniała pamięć, tak później ważny element jego kre-
acji artystycznej; wypełniła ją lękiem: „To nieprawda, że człowiek
nowoczesny to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wiercie! Lęk ist-
nieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed
śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką”, pisał
w 1978 roku artysta w *Małym manifestie*⁴⁸. Kantor, przechodząc od
„realizmu spotęgowanego” do malarstwa metaforycznego, surrea-
lizmu, o wojnie bynajmniej nie zapomniął. Stawiam tezę, że właś-
nie odwrotnie. To traumatyczne wspomnienie nie pozwalało mu



15.
Andrzej Wróblewski,
Fajrant w Nowej Hucie,
Muzeum Narodowe
w Warszawie

tworzyć bezpiecznie w ramach utartych konwencji, w tym konwencji awangardy. Stąd narastał problem śmierci, wokół której koncentrowała się już późniejsza twórczość artysty. Pamięć wojny (już nie sama dziejąca się za oknem wojna) zmuszała do sięgnięcia po takie środki, aby dotrzeć do tej bezgranicznej pierwotności podmiotu. „Kantor poszedł w stronę wielkiej metafory malarskiej, spotęgowania, i to zmierzało ku temu, co nazywał obrazami metaforycznymi”, pisze Mieczysław Porębski⁴⁹; zaczął nabierać przekonania, że wyobrażenia „jest zdolna stwarzać i pokazywać realność”⁵⁰.

Tzw. malarstwo metaforyczne, bo ono stanie się teraz przedmiotem analizy, to cały szereg płócien malowanych w latach 1947–1954. Nie będę tu ich katalogował. Opracowanie twórczości Kantora typu *catalogue raisonné* wciąż czeka na realizację. Zwrócę jedynie uwagę na kilka bardziej charakterystycznych jego cech, a w zasadzie na dwa rodzaje tego malarstwa.

Kantor w rozmowie z Wiesławem Borowskim stwierdził, że najważniejsza w tych obrazach jest kwestia przestrzeni, i porównał je „do obrazu, w którym napinająca się coraz silniej linia horyzontu, utrzymująca całą tę naszą widzialną rzeczywistość w jakichś ryzach, nagle pękła, została zerwana, ukazując zielejącą pustkę”⁵¹. Mówi o dwóch generalnych typach konstrukcji przestrzeni obrazów metaforycznych. Jeden to „przestrzeń stożkowa”, przemieniająca się później w „parasolową”, dając tym samym wyraz rodzącej się w tym czasie jego długoletniej fascynacji parasolem. Druga to wykształcone ze „struktur kostnych” „ponad-ruchy”, nazwane tak przez artystę, ruchy figur nie mające żadnych funkcji anatomicznych, jakiegoś sensu, wyznaczające raczej kierunek energii niż konkretny cel⁵².

Choć Kantor podkreśla wagę eksperymentów z przestrzenią obrazu w malarstwie metaforycznym, zauważmy, iż zasadniczym ich tematem jest postać, przeważnie figura ludzka, ale czasem rozmaite upostaciowanie form przypominające figury zwierząt, owadów etc. Obrazy: *Człowiek z parasolem* (1949) (il. 11) czy *Postać z parasolami* (il. 12) (1948; oba znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie), albo też *Figura z parasolem* (1949, Muzeum Sztuki w Łodzi), pokazują postacie człowieka zbudowane z gęstwiny form, jakby drutów. To te formy wyznaczają przestrzeń postaci, niejako konstytuują jej konstrukcję. Z wyjątkiem pierwszego obrazu są one zawieszone w pozbawionej horyzontu przestrzeni. Tworząca je płatanina form, mająca odniesienia w zewnętrznych stożkach, stanowi o ich dezintegracji. Postacie nie mają wyraźnego wolumenu, zwartej przestrzennie tożsamości. Z kolei w drugim typie malarstwa, w *Ponad-ruchach* (np. obrazy pod tym tytułem z 1948 i 1949 roku; Muzeum Narodowe w Poznaniu i Muzeum Sztuki w Łodzi) (il. 13, 14), figury ludzkie nabierają jakiegoś wolumenu, ich anatomia jednak jest zupełnie niejasna, wykazuje pewną dezintegrację osiągniętą właśnie poprzez „bezsensowne” ruchy. Wraz z tą zniekształconą anatomią wyznaczają one przestrzeń obrazu. Czasami pojawia się coś w rodzaju cienia, który jednak przy bliższym oglądzie — jak w wypadku obrazu łódzkiego — jest inny niż rzucająca go forma. Nie jest zatem dokładnie cieniem w konwencjonalnym, realistycznym tego słowa znaczeniu; raczej dodatkowym elementem budowy przestrzeni, konstruowania dynamiki obrazu.

Powiedziałbym mocniej — wbrew temu, co mówi Kantor — w centrum zainteresowania malarstwa metaforycznego końca lat czterdziestych jest nie tyle przestrzeń, ile figura, m.in. postać człowieka. Przestrzeń jest tu raczej pochodną tego problemu, jego funkcją; nie ona decyduje — ważniejsze jest rozwiązanie kwestii wizerunku. W kontekście wcześniejszych wywodów możemy stwierdzić, że rysuje się tu rozwiązanie przedstawienia postaci (człowieka) po doznanej katastrofie, a właściwie zaniechanie przedstawienia, reprezentacji, na rzecz prezentacji. Tym zatem należy tłumaczyć już dwukrotnie tu przywoływane oświadczenie artysty: „(...) Zniknął wizerunek człowieka, uznany dotychczas za jedynie wiarygodny (...)”⁵³. Jeżeli więc obraz nie reprezentował, to jaka była jego rola wobec powołanej figury? Kantor tak to ujął: „Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się powierzchni płótna z moim organizmem”⁵⁴.

Uwagi te prowadzą do dwóch wniosków. Z jednej strony w wypadku powojennego malarstwa metaforycznego możemy mówić o kryzysie obrazu, z drugiej o jego powiązaniu z „organizmem” artysty. Odnosnie do pierwszego sprawa wydaje się bezsporna. Twórczość Kantora dowodnie o tym świadczy, zarówno ta wzmlankowana tutaj, jak i późniejsza: malarstwo informelu, przedmioty, happeningi, wreszcie teatr. Artysta zresztą wypowiadał się na ten temat wielokrotnie, z czego wiele było tu już cytowane. Przywołajmy jeszcze jedną wypowiedź: „(...) cały ten mozolnie, niemal od począ-

tku świata budowany, ulegający wielokrotnym rewolucjom model świata i obrazu nagle zawałił się niespodziewanie i definitywnie — a z nim wizerunek człowieka. (...) Usiłuję uzmysłwić sobie ten «kataklizm» dokonujący się w świadomości. Obraz, do którego przywykłem (a właściwie przywykliśmy), był zawsze rodzajem pudła-makiety, raz głębokiej, innym razem płaskiej, którą wypełniano formami. (...) Instynktownie czuję, że należy przekroczyć próg widzialności⁵⁵. To ostatnie sformułowanie niejako łączy dwie wskazane wyżej kwestie: kryzys obrazu i odniesienie go do „organizmu” artysty. „Przekroczenie progu widzialności” bowiem to przedarcie się przez łacynowski obraz-ekran. Nie organizowane konwencjami spojrzenie decydowało o jego konstrukcji, lecz „organizm”, wewnętrzne napięcia, wypełniona urazem katastrofy wyobraźnia, traumatyczne doświadczanie. Zdezintegrowany wstrętem wobec horroru (abjection) podmiot, podmiot dotykający granicy swej podmiotowości, a w zasadzie przenikający ją, pokazany tu w „parasolowatej” przestrzeni i z „bezsensowną” anatomią, poszukuje swej tożsamości, podmiotowości właśnie, w swego rodzaju „ponad-ruchu”, ruchu nie wiarygodnym w perspektywie konwencjonalnej, lecz znaczącym w perspektywie wypełnionej urazem wyobraźni.

V. Rehabilitacja konwencji

Surrealizm powojennej sztuki Tadeusza Kantora jest więc traumatycznym realizmem, podobnie zresztą jak „realizm bezpośredni” Andrzeja Wróblewskiego. Na tym gruncie spotykają się dwa doświadczenia poszukiwania podmiotowości, różne w sensie artystycznym, wychodzące jednak z przekonania o kryzysie obrazu i konieczności odniesienia dzieła sztuki do traumatycznego doświadczenia.

Być może w sytuacji — jak mówił Mieczysław Porębski — spowodowanych wojną „spustoszeń psychologicznych i moralnych” obrona obrazu nie była możliwa. Realizm, a ściślej „realizm bezpośredni”, oraz swoisty surrealizm, pojęty w tym wypadku w kategoriach traumatycznego realizmu, stanowiły odpowiedź artysty, a właściwie dwóch omawianych tu artystów, na doświadczenia wojny. Politycy jednak mieli inne plany. Spowodowany „spustoszeniem psychologicznym” kryzys obrazu ułatwiał im indoktrynację środowiska artystycznego. Wprowadzali realizm socjalistyczny, w którym socjalizm miał być gotową odpowiedzią na uraz wojny. Traumatyczne doświadczenie, upokorzenie wojennym horrorem, spowodowana terrorem dezintegracja podmiotu miały znaleźć rekompensatę w klarownej, prostej i rzekomo historycznie przekonującej propozycji socjalizmu. Oferował on poczucie nowej integracji, usunięcie z psychiki urazu, wstrętu, i zbudowanie nowej podmiotowości w sytuacji, która — poprzez odsunięcie bolesnej pamięci — miała zapewnić artyście poczucie bezpieczeństwa. Realizm socjalistyczny miał więc wypełnić lukę pozostawioną przez wojenny kryzys obrazu.

Realizm socjalistyczny proponował artyście mocne oparcie w sytuacji, gdy ten zwątpił w możliwość powoływania obrazu. Jeżeli jego kryzys zrodził się z kryzysu spojrzenia jako pewnego systemu oglądu, a więc konwencji, jeżeli z uwagi na psychiczne obciążenie urazem wojny artysta musiał odrzucić konwencje jako nieadekwatne, to socrealizm proponował uspokojenie, przywrócenie rangi spojrzenia, przywrócenie wagi konwencji jako narzędzia opisu świata scalanego po wojennej katastrofie. W rehabilitacji konwencji kryła się obietnica przywrócenia porządku świata ogarniętego wojennym chaosem, przywrócenia sztuce sensu w krajobrazie powojennej katastrofy i jednocześnie odnalezienia łączności z tradycją artystyczną, szerzej — tradycją europejskiej humanistyki, która — całkiem niedawno — okazała się bankrutem w obliczu hitlerowskiej i stalinowskiej zbrodni. Słowem, w realizmie socjalistycznym zawarta była obietnica integracji podmiotu i usunięcia z psychiki zasadniczej przeszkody na drodze do tego celu — obietnica eliminacji spowodowanego wojennym horrorem upokorzenia.

Wojciech Włodarczyk, analizując doktrynę realizmu socjalistycznego, zwraca uwagę, że „kwintesencja nauczania socrealizmu [w programie dydaktycznym ASP — P. P.] zawierała się w przedmiocie zwanym «kompozycją»⁵⁶. Tu, w rozmieszczeniu motywów plastycznych na płaszczyźnie obrazu, w porządku jego elementów, a nie w temacie, ideologii, propagandowej treści etc. tkwiła zasadnicza cecha „dobrze namalowanego obrazu socrealistycznego”. Z pozycji artysty, zauważa Włodarczyk, było to ze wszech miar ważniejsze niż ideowe wytyczne partyjnych urzędników. Paradoksalnie więc „socrealizm był formalizmem”, konkluduje autor⁵⁷. Ale też paradoksalnie, dodajmy, właśnie dlatego zdobył tak dużą popularność w szeregach wychodzących z wojennej pożogi artystów i w tym tkwiła tajemnica sukcesu tej strategii. Sukces ten należy naturalnie mierzyć bardziej kategoriami psychologicznymi niż artystycznymi. Absolutyzacja kompozycji, stanowiąca z jednej strony obietnicę przywrócenia rangi konwencji, a więc sztuce, z drugiej zaś powodująca paraliż obrazu, jego zamrożenie, uwiąd jego kreatywnej potencji. Martwota socrealistycznego obrazu stanowi zatem drugą stronę tej strategii, zrozumiałą już nie tyle na gruncie psychologii, ile ideologii. Wszak ta ostatnia nie tolerowała kreatywności, jedynie posłuszeństwo.

Uznanie na powrót reguł kompozycji za naczelną miarę obrazu dawało mocne oparcie próbom odbudowy sensu dzieła sztuki jako narzędzia porządkowania świata. Przywracało jednocześnie zagubioną wiarę w konwencje, w spojrzenie, stanowiące przeciwieństwo fundamentu historii sztuki. Włodarczyk podkreśla, że „schemat rządzący układem postaci występujących w socrealistycznym obrazie «ściągany» bywał zazwyczaj z malarstwa dawnych mistrzów”⁵⁸. Zauważmy też, że procesowi socrealistycznej indoktrynacji towarzyszyła intensywna produkcja przepisywania historii sztuki. Zapewne jednym z jej celów były względy dydaktyczne i ideologiczne: nowa władza chciała legitymować się nową historią. Jeżeli Holocaust zachwiał wiarę w racjonalność historii, to doktryna realizmu socjali-

stycznego starała się tę wiarę przywrócić przez powołanie historii „dawnych mistrzów”. Ponadto socrealizm charakteryzował się pewnymi stałymi zasadami kompozycyjnymi. Obojętnie, czy obraz był duży, czy mały, czy jego szczegółowe rozwiązania plastyczne miały bardziej kolorystyczny, czy walorowy charakter, zasady kompozycji, siła konwencji porządkowania elementów na płaszczyźnie płótna była niezmienna. Stąd zatem, zauważa Włodarczyk, łatwo rozpoznać obraz socrealistyczny.

Fenomen socrealizmu w powojennej Polsce można zatem wyjaśnić na płaszczyźnie psychologicznej, a dokładniej — na płaszczyźnie psychoanalizy obrazu. Jego atrakcyjność, a w konsekwencji atrakcyjność PRL-u jako propozycji ideologicznej, tkwiła w przywróceniu rangi konwencji, a więc spojrzeniu, w odbudowaniu wagi obrazu, w obietnicy rozwiązania jego kryzysu. Warto porównać w tym kontekście wcześniej analizowane prace Andrzeja Wróblewskiego z jego obrazami socrealistycznymi. Odrzucenie zasady „realizmu bezpośredniego”, a więc wiary w możliwość ekspresji formułowanej wprost, na rzecz konwencji przedstawienia zawartej w kanonie kompozycji staje się widocznym znakiem powrotu obrazu. W „Rozstrzelaniach” obserwowaliśmy obraz w stanie kryzysu, łamanie konwencji w imię — ponownie odwołując się do słów Kristevey — usuwania z psychiki urazu, traumatycznego doświadczenia, przeszkadzającego podmiotowi w odzyskaniu integracji. Tutaj, w *Fajrancie w Nowej Hucie* (il. 15) czy w *Złocie młodzieży w Berlinie Zachodnim*, widzimy przede wszystkim konwencjonalne kompozycje, ład i porządek opisywanego świata, ale też paradoksalną wiarę w obraz, wiarę w porządkujące rzeczywistość spojrzenie. Podmiot nie jest tu rozbity, zdeintegrowany doświadczeniem horroru; jego scalenie następuje na gruncie przezwyciężenia wojennego upokorzenia.

Słabość socrealizmu polegała jednak na tym, że zamiast sztuki proponował ideologię, a w miejsce psychologii artysty — politykę partii; a więc w gruncie rzeczy restytuował on nie tyle obraz, ile jego substytut — nie mógł być zatem przekonującą i trwałą odpowiedzią na spowodowany wojną kryzys obrazu. Ten bowiem mógł się odrodzić (i odrodził się) na gruncie nowego doświadczenia, doświadczenia modernistycznego połowy lat pięćdziesiątych. Przede wszystkim jednak obraz — oparty na krzyżowaniu się spojrzenia i podmiotowości — mógł się odrodzić w sytuacji, kiedy uraz horroru został może nie tyle usunięty z psychiki podmiotu, ile zneutralizowany przez czas, przesunięty w dalsze obszary psychiki. Wtedy bowiem liryka mogła pojawić się na nowo.

Choć socrealizm od początku był wielkim oszustwem komunistów, wielu artystów, niestety, dało się wciągnąć w jego tryby. Być może stały za tym motywacje czysto koniunkturalne, łatwe do przyjęcia w kontekście spowodowanego wojną chaosu aksjologicznego; być może jednak spustoszenie psychologiczne było tak duże, że realna ocena sytuacji nie była możliwa, a przynajmniej bardzo utrudniona, a pogodzenie się z utratą konwencji artystycznych było nie do zaakceptowania. Wiele więc przyjęło indoktrynację partii

komunistycznej i doktrynę realizmu socjalistycznego jak wybawienie. Należał do nich Andrzej Wróblewski, malujący w tym czasie swoje najgorsze obrazy. Nie było jednak wśród nich Tadeusza Kantora.

nr inw. 50438



1. J. Lacan, „The Unconscious and Repetition”, w: tegoż, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J.-A. Miller, W.W. Norton & Company, New York 1978, s. 53 nn.
2. J. Lacan, „The Gaze as *Object Petit a*”, w: tegoż, *The Four Fundamental Concepts...*, op. cit., ss. 105–106.
Przedmiot przedstawienia, tu, w Lacanowskiej teorii podmiotu, jest jednocześnie tematem przedstawienia oraz podmiotem; a dokładniej podmiotem jakby realnym, tym, który podmiot idealny („ja” sprzed „fazy lustra”) postrzega w porządku językowym, kulturze, zdając sobie tym samym sprawę, że jest postrzegany przez innych. Przedmiot/ podmiot, przeciwna do spojrzenia strona diagramu Lacana, to podmiot oglądany przez podmiot (przez samego siebie), oglądany poprzez ekran, system konwencji pośredniczących w spojrzeniu, powodujących, że „ja” i „mój obraz” („ja” w rzeczywistości kulturowej, społecznej, etc.) nie pokrywają się. Obraz/ ekran zatem to kluczowy element tak skonstruowanej teorii, to innymi słowy system konwencji i zapośredniczeń spojrzenia, powodujących, że nasz ogląd rzeczywistości (w tym nas samych) nie jest ani „idealny, ani „czysty”, zawsze filtrowany, czy wręcz konstruowany przez funkcjonujące systemy porządkujące spojrzenia.
3. Na ten motyw teorii Lacana w odniesieniu do praktyki artystycznej zwraca uwagę Hal Foster: H. Foster, *The Return of the Real*, MIT, Cambridge MA, 1996, s. 132 nn.
4. Cyt. za: *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe, Kraków 1991, s. 11.
5. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, ss. 90, 91.
6. J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982.
7. Ibid., s. 18.
8. H. Foster, op. cit., s. 156.
9. Twórczość obu artystów, jednak odnośnie do późniejszej sytuacji historycznej i w innej perspektywie, zestawia Anna Markowska, „Wielkie teraz, czyli o sztuce”, w: *Odwłk. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996.
10. A. Wróblewski, „Pisma wybrane”, w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. J. Michalski, Galeria „Zderzak”, Kraków 1993, s. 145.
11. Ibid., s. 123.
12. Ibid., s. 152.
13. A. Kostołowski, „O postawie i zaangażowaniu społecznym Andrzeja Wróblewskiego”, w: *Andrzej Wróblewski, 1927–1957*, red. I. Moderska, Muzeum Narodowe, Poznań 1967, s. 18.
14. K. Czerni, ... *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, op. cit.
15. Cyt. za: M. Tarabula, „Kronika wydarzeń”, w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, op. cit., s. 284.

16. Ibid., s. 278.

17. Por.: *Andrzej Wróblewski, 1927–1957. Retrospektywa* [broszura], oprac. H. Wróblewska, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1995, s. 5.18. A. Kostołowski, „Ze studiów nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957). Okres do roku 1949”, w: *Studia Muzealne*, t. 6, Muzeum Narodowe, Poznań 1968.

19. J. Michalski, „Obietnica. Znaczenie Andrzeja Wróblewskiego jako artysty i krytyka dla współczesnej kultury polskiej”, w: „Znak”, Kraków 1995, nr. 9.

20. A. Kostołowski, „O postawie i zaangażowaniu ...”, op. cit., s. 21; tenże, „Ze studiów nad twórczością ...”, op. cit., ss. 137, 141.

21. E. Grabska, „Puisque réalisme il y a”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Państwowe Wyd. Naukowe, Warszawa 1987, s. 382.

22. O cieniach w obrazie Wróblewskiego por.: A. Kostołowski, „Ze studiów ...”, op. cit., ss. 142–143.

23. A. Kostołowski, „Ze studiów ...”, op. cit., s. 141.

24. J. Michalski, „Obietnica...”, op. cit., s. 112.

25. I. Witz, w: *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji z konferencji w Rogalinie*, red. K. Malinowski, Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, t. V, Poznań 1971, ss. 39–40.26. A. Wajda, w: *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty...*, op. cit., s. 29.

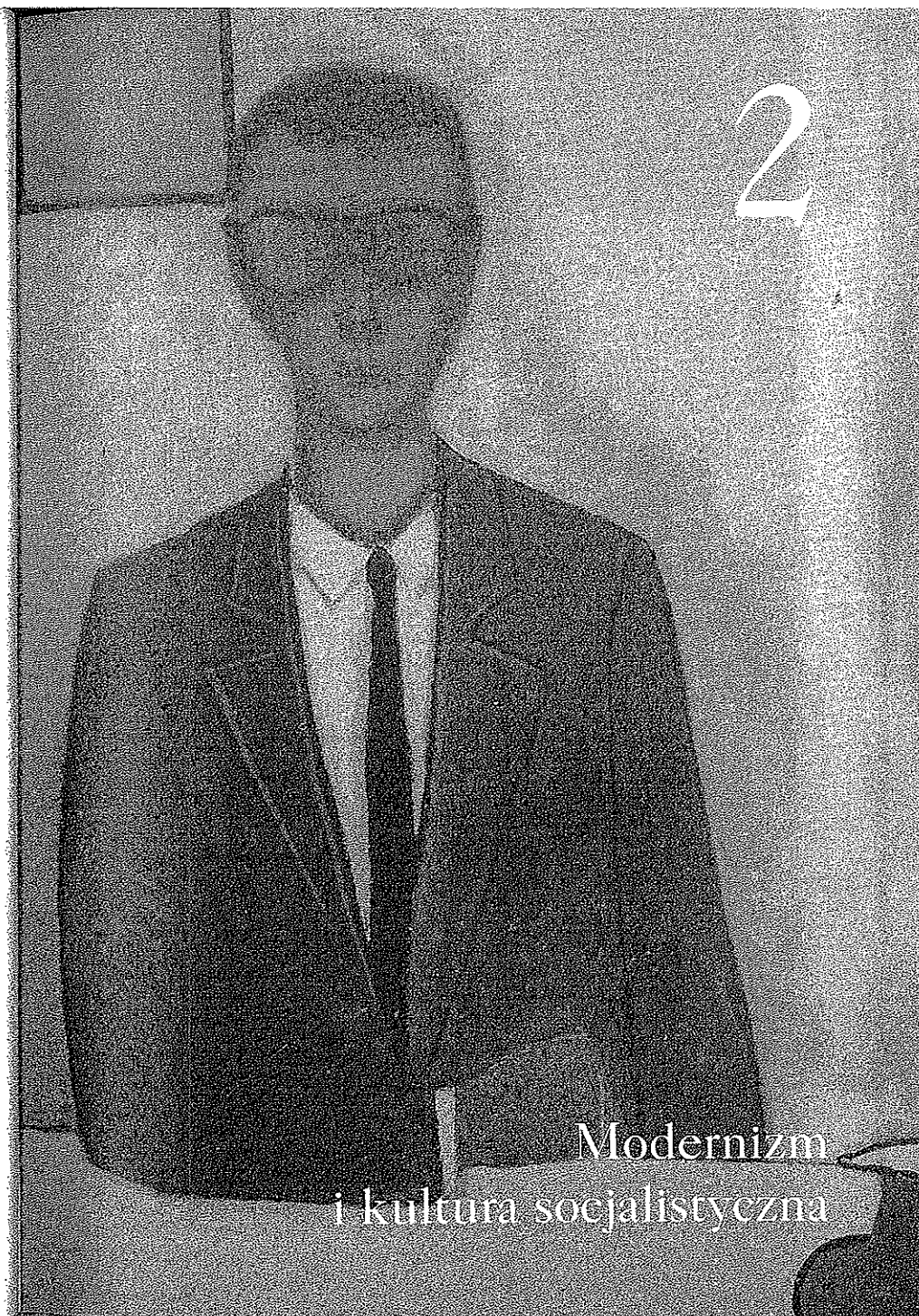
27. H. Foster, op. cit., s. 132.

28. Cyt. za: *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., s. 82.29. „Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła”, rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona przez Barbarę Askanas, w: *Galeria Krzywego Koła. Katalog wystawy retrospektywnej*, red. J. Zagrodzki, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 27.30. K. Czerni, ... *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, op. cit., s. 32.

31. Ibid., s. 30.

32. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., s. 83.33. W. Nowaczyk, „Twórczość Tadeusza Kantora w kolekcji poznańskiej”, w: *Dziela Tadeusza Kantora w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog obrazów i prac na papierze*, oprac. W. Nowaczyk, Muzeum Narodowe, Poznań 1993, s. 9.

34. W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 35.
35. Por. Tadeusz Kantor, „Powrót Odysa”. *Niezależny teatr podziemny, 1944*, red. K. Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1994.
36. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., s. 54.
37. W. Borowski, op. cit., s. 23.
38. „Etos artysty”, dyskusja, oprac. A. Wójcik, w: „Kultura Niezależna”, 1986, nr 22–23, ss. 15–16. Inny z uczestników spektaklu Tadeusza Kantora, Mieczysław Porębski, w rozmowie ze mną nie potwierdził tej dramatycznej relacji.
39. W. Borowski, op. cit., s. 23.
40. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., ss. 79–80.
41. T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Kraków 1991, ss. 20, 104–107.
42. M. Porębski, „Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem”, cz. 3, w: „Odra”, 1991, nr 7–8.
43. K. Czerni, ... *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, op. cit., s. 31.
44. Cyt. za: *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe, Kraków 1991, s. 11.
45. A. Markowska, op. cit.
46. M. Porębski, „Cztery rozmowy ...”, cz. 3, op. cit.
47. Ibid., s. 69.
48. Cyt. za: *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., s. 66.
49. K. Czerni, ... *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, op. cit., s. 61.
50. T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 117.
51. W. Borowski, op. cit., s. 35.
52. Ibid., ss. 32–36.
53. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., s. 11.
54. W. Borowski, s. 28.
55. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, op. cit., s. 57.
56. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986, s. 110.
57. Ibid., s. 112.
58. Ibid., s. 111.



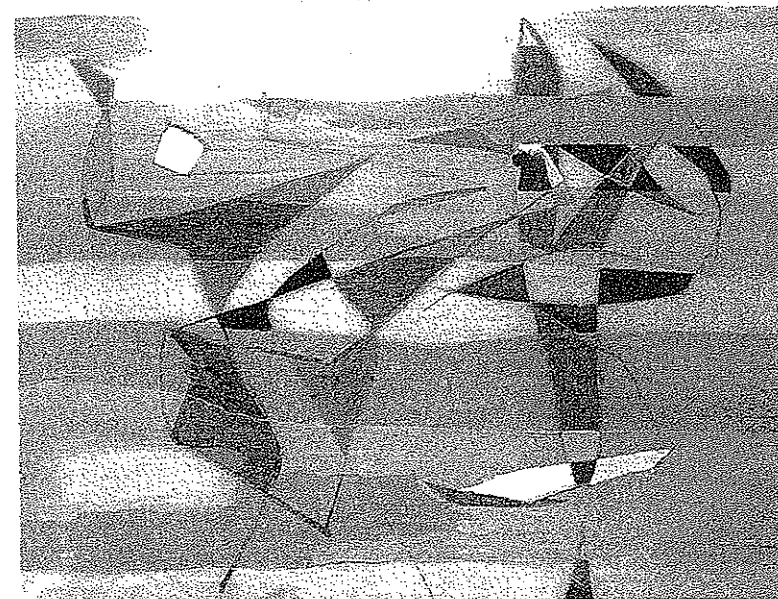
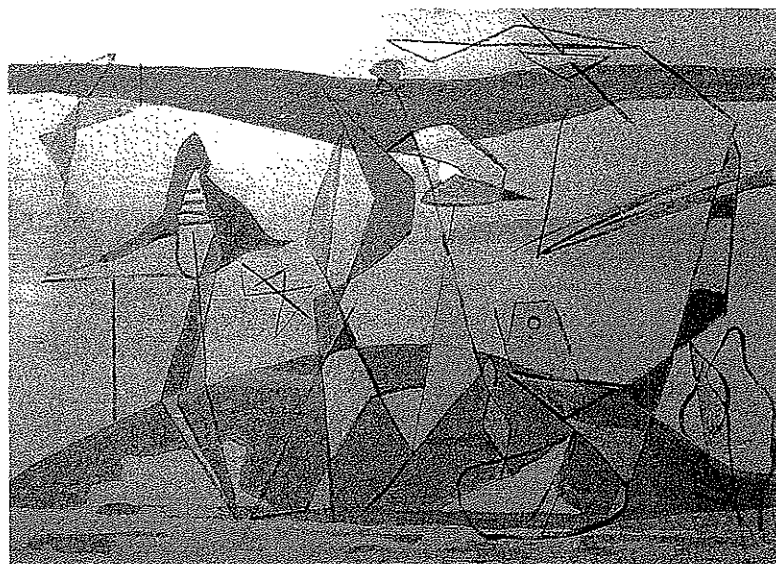
I. Państwo i modernizm

Śmierć Stalina w 1953 roku zmieniła układ odniesienia w całym bloku radzieckim, jednakże — jak się wydaje — biorąc pod uwagę kulturę artystyczną, zmiany te dalej zaszły w Polsce. Rzecz jasna ani w Polsce, ani w ówczesnym Związku Radzieckim, ani w żadnym innym kraju nie nastąpiły one nagle. W niektórych państwach w gruncie rzeczy w ogóle do nich nie doszło. W Polsce jednak był to proces, który w efekcie zaowocował w 1956 roku nie tylko zmianą grupy rządzącej, ale przede wszystkim przeformulowaniem strategii kontroli kultury. W miejsce — mówiąc słowami Michela Foucaulta — systemu karania, polityki bezpośredniej represji, „odwilżowe” władze wprowadziły system nadzorowania, mniej czy bardziej szczelny system panoptycznej kontroli¹.

Każde państwo ma ambicje kontrolowania swych obywateli. Dotyczy to państw demokratycznych, a tym bardziej totalitarnych. Polska, mimo tych zmian, w dalszym ciągu była więzieniem, tyle że o znacznie bardziej rozluźnionym rygorze. Zwłaszcza w życiu artystycznym więzienie to przypominało w jakimś stopniu cytowany przez Foucaulta model Bentham’a, model budowli, w której strażnik z jednego miejsca obserwuje wszystkich więźniów. Ci ostatni jednak wcale nie muszą wiedzieć, że są obserwowani. Model Bentham’a/Foucaulta zakłada wręcz, że więziennego strażnika może w ogóle nie być. Wystarczy świadomość więźnia, jego przekonanie, że on się tam znajduje.

Polska odwilż nie była jednak aż tak rewolucyjna. Gdyby tak było, kraj przypominałby „normalne” państwo demokratyczne,

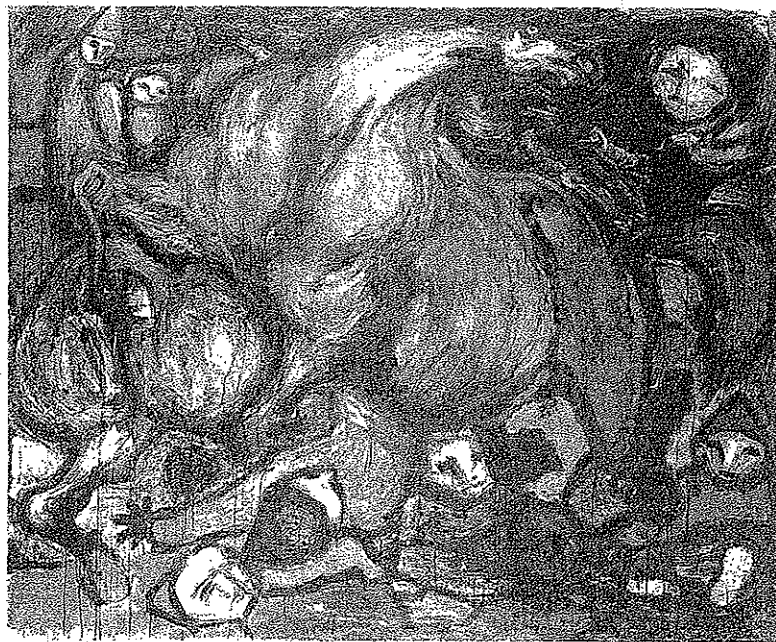
16.
Adam Marczyński,
Nad wodą,
1956,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



bardziej system władzy rozproszonej, sfragmentaryzowanej niż w określonej postaci. Tu wszyscy wiedzieli, gdzie jest wieża strażnicza. Co więcej, strażnicy wcale nie ukrywali swej obecności. Nie liczyli bowiem na dyscyplinującą świadomość obywateli. Władza odwilżowego i podwilżowego komunizmu była jak najbardziej zmaterializowana, powiedzmy — ucieleśniona. Dysponowała ponadto rozbudowanym aparatem kontroli. Niemniej jednak jej strategia była nieporównanie bardziej subtelna niż strategia jej poprzedników. Nie należy naturalnie sądzić, że odwilżowe władze miały bardziej liberalne poglądy niż ich stalinowscy poprzednicy. Nie o to bowiem chodzi. Oni zrozumieli, iż strategia represji i twardej indoktrynacji jest mało skuteczna, strategia dyscyplinującego nadzoru zaś może przynieść lepsze efekty. Ponadto taka właśnie strategia mogła dać władzy znacznie bardziej przekonującą legitymację, określić tożsamość zarówno w negatywnym odniesieniu do pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, jak też w zdominowanym przez Wielkiego Brata i jego dyktaturę całym bloku sowieckim.

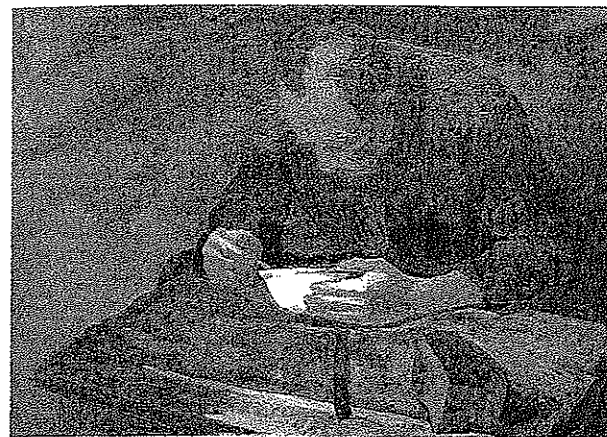
U schyłku 1958 roku otwarto w Moskwie wystawę sztuki dwunastu państw socjalistycznych². Oprócz gospodarzy, artystów Związku Radzieckiego, w wystawie wzięły udział delegacje Albanii, Bułgarii, Chin, Czechosłowacji, Korei, Mongolii, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Rumunii, Węgier i Wietnamu. Naturalnie w ramach tego przedsięwzięcia pokazywano też sztukę polską; wystawę przygotował zespół pod kierownictwem prof. Juliusza Starzyńskiego. Polska ekspozycja była jednak dość szczególna i znacznie odbiegała od wystaw innych państw „demokracji ludowej”. To

17.
Adam Marczyński,
Zabawa na wsi,
1957,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



18.
Waldemar Cwienarski,
Pożoga,
1951,
Muzeum Narodowe
we Wrocławiu

zresztą było powodem niezwykle zainteresowania nią ze strony publiczności, przedstawicieli środowisk artystycznych oraz innych delegacji. Odmienność ta — zdaniem obserwatorów — polegała na wyraźnym akcentowaniu twórczości modernistycznej, tak wyrażonej na tle raczej jednolitej stylistycznie ekspozycji zamykającej się w ramach realizmu socjalistycznego. To naturalnie budziło bardziej napięcia polityczne niż artystyczne. Stąd też obrona strony polskiej, reprezentowana przez jej przewodniczącego, operowała dyskursem politycznym. Starzyński mówił: „Sztuka dwunastu krajów socjalistycznych pokazana w Moskwie nie przedstawia i nie mogła przedstawiać jednolitego obrazu. Przyczyn należy szukać w historii, w odmiennych warunkach rozwoju społecznego i gospodarczego, z których wynikają różnice w świadomości, wpływające na odmienne ukształtowanie aktualnej sytuacji artystycznej w każdym z tych krajów”³. Innymi słowy, przewodniczący bronił prawa do tzw. narodowej drogi do socjalistycznej kultury, w tym prawa do odwoływania się do tradycji modernistycznej. Twierdził, że taka sztuka wyrasta z konkretnego, materialnego podłoża i uwarunkowana jest społecznym kontekstem, w którym się pojawia i funkcjonuje. Z tego też względu kultura socjalistyczna nie musi być w całym obozie jednolita; wręcz nie może być taka. Polska przecież — argumentował Starzyński — rozwija się w kręgu odmiennych tradycji i potrzeb, stąd jej współczesna kultura artystyczna jest odmienna w stosunku do pozostałych krajów socjalistycznych.



19.
Jan Dziędziona,
Postłek,
1955,
Muzeum w Gorzowie
Wielkopolskim

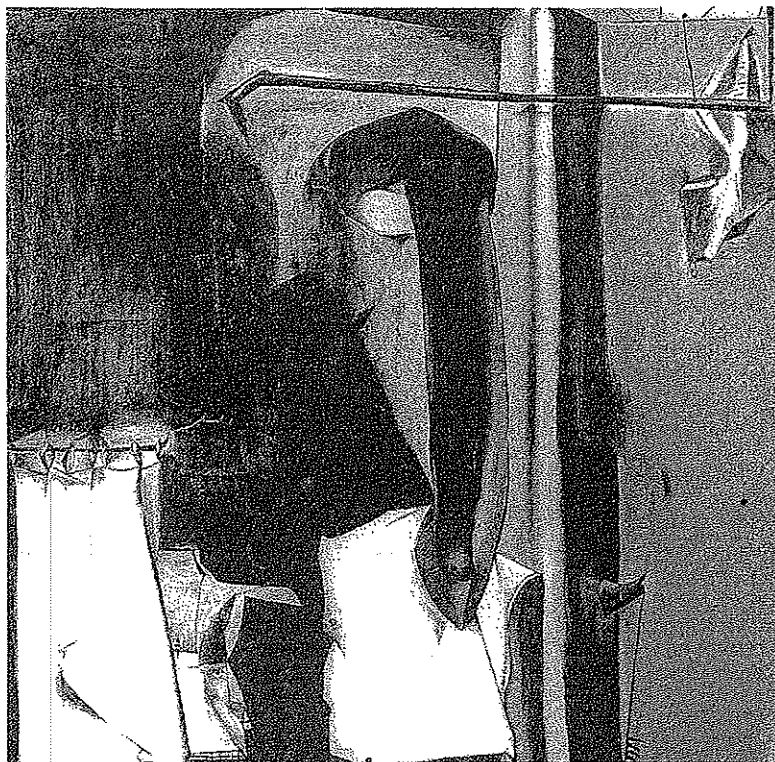
Wystawa moskiewska została tu przywołana jako *pars pro toto* złożonej sytuacji, w jakiej znalazła się polska kultura w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz kraju. Przede wszystkim, zwróćmy uwagę, polski pawilon atakowany był za jego modernizm, ba — wręcz abstrakcję, w oczywisty sposób sprzeczną z doktryną realizmu socjalistycznego. Co więcej, podkreślmy, jego organizatorzy wyszli z założenia, że w Moskwie powinni pokazać właśnie sztukę modernistyczną. Z obu stron jednak było to nadzwyczaj subiektywne wrażenie. W istocie rzeczy bowiem bynajmniej to nie sztuka *par excellence* modernistyczna zdominowała polską ekspozycję, lecz malarstwo kolorystyczne (postimpresjonistyczne) oraz bardziej ekspresywne czy też aluzyjne formy realizmu. Jeżeli pojawiła się sztuka abstrakcyjna, odczytywana jako radykalny modernizm (np. Adama Marczyńskiego), to bardzo marginesowo. Znaczące jednakże w tym kontekście jest to, że właśnie twórczość Marczyńskiego wzbudzała w Moskwie największe zainteresowanie: „Frekwencja w polskim dziale była tak duża, że w drugim dniu otwarcia wystawy dla publiczności radziecki konsultant naszego działu prosił o zezwolenie na rozciągnięcie lin ochronnych przy pewnych eksponatach, np. obrazach Adama Marczyńskiego”⁴. Niemniej jednak cały ten zespół poetyk (ekspresjonistycznych, postimpresjonistycznych, abstrakcyjnych), zwłaszcza na tle realizmu socjalistycznego, przez moskiewską i międzynarodową publiczność był odczytywany w kategoriach modernistycznych. Był to zresztą czas, kiedy niezależne środowiska artystyczne ZSRR bardzo żywo interesowały się sztuką nowoczesną⁵. Miało to jednak całkowicie nieoficjalny charakter, tzn. przejawiało się poza strukturą oficjalnych wystaw, instytucji kultury artystycznej, czasopiśmiennictwa etc.

Po drugie, wystawa była przygotowana w czasie, gdy władze już mniej przychylnym okiem spoglądały na gwałtowną erupcję zainteresowania modernizmem w polskim środowisku artystycznym, tak



21.
Jerzy Cwiertnia,
Pragnienie,
1955,
Muzeum w Gorzowie
Wielkopolskim

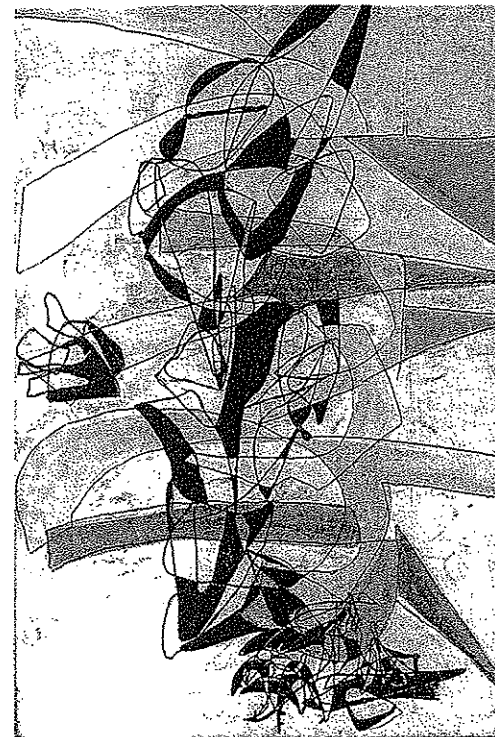
sowane, że nieodwracalne. Po latach Aleksander Wojciechowski, jeden z uczestników tamtego ruchu, napisał: „Było już za późno, by powstrzymać szeroką falę odnowy. (...) Proces odnowy kultury polskiej — mimo ataków czerwonej reakcji i czerwonej biurokracji — trwał przecież nieprzerwanie dalej, także po roku 1960”¹⁰. Takie pytania jednak nie odsłaniają istoty rzeczy. Rzecz bowiem nie w tym, jakie było realne pole manewru władzy komunistycznej, lecz jaki był wybór jej strategii. Jeżeli zatem władza wskazuje na sztukę modernistyczną jako płaszczyznę budowy własnej tożsamości politycznej na scenie międzynarodowej (w tym wypadku szczególnie istotnej, gdyż w kontekście państw komunistycznych, na ogół niechętnych modernizmowi), niewątpliwie musiało to mieć określone znaczenie dla dalszego rozwoju historii sztuki w Polsce.



22.
Tadeusz Brzozowski,
Rekwizytoria,
1951,
Muzeum Narodowe
w Warszawie

II. Artyści i modernizm

Spróbujmy określić polską odwilż w kategoriach historyczno-artystycznych¹¹. Jej początki w literaturze przedmiotu, zwłaszcza w popularnych podręcznikach najnowszej historii sztuki polskiej, wiązane są z Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki, zwaną popularnie „Arsenałem”, otwartą w lipcu 1955 roku. Z całą pewnością taka kategoryczna periodyzacja jest nieco schematyczna, „Arsenał” bowiem w niewielkim stopniu dotykał problemu modernizmu. Był raczej wyrazem bardzo ogólnej potrzeby wolności artystycznej i odrzucenia krępujących ją więzów socrealizmu. Stylistycznie zaś związany był z tradycją ekspresjonistycznej sztuki społecznie zaangażowanej. W perspektywie nowoczesności zatem „Arsenał” nie miał większego znaczenia. Ci, którzy zetknęli się ze sztuką modernistyczną wcześniej, teraz, w czasie odwilży, publicznie do niej wracali, choć często wcale z nią wcześniej nie zerwali; w tym czasie po prostu malowali „do szuflady”: „Na malarzy działających w innych środowiskach jego [„Arsenału” — P. P.] sztuka w ogóle nie oddziaływała, nie miała żadnego znaczenia. Nie przestał z powodu «Arse-

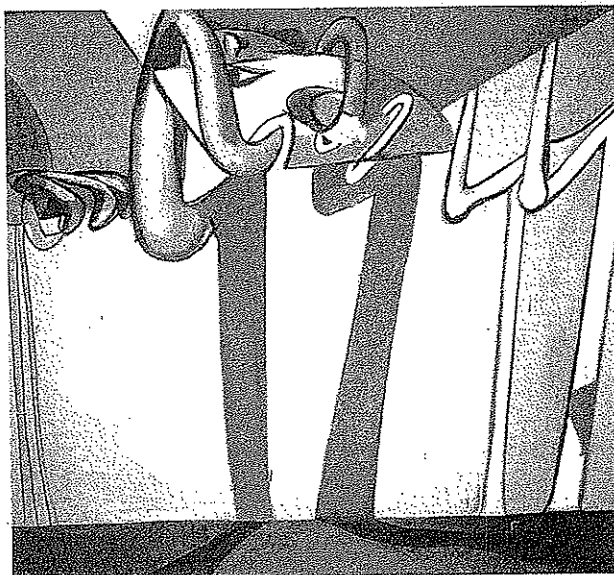


23.
Maria Jarema,
Wyrzasy,
1955,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

nału» malować inaczej jakiś dojrzały artysta z Krakowa, Poznania, czy Sopotu”, twierdzi Elżbieta Grabska¹². Dotyczy to, dodajmy, artystów rozmaitych orientacji ukształtowanych w latach przed- i powojennych: surrealistycznych modernistów, jak też neokonstruktivistycznej awangardy. Dla młodszych twórców z kolei po Październiku pojawiła się nowa szansa rozwoju w postaci możliwości wyjazdu na Zachód (do Paryża przede wszystkim) i recepcji szerokiej palety malarstwa gestu.

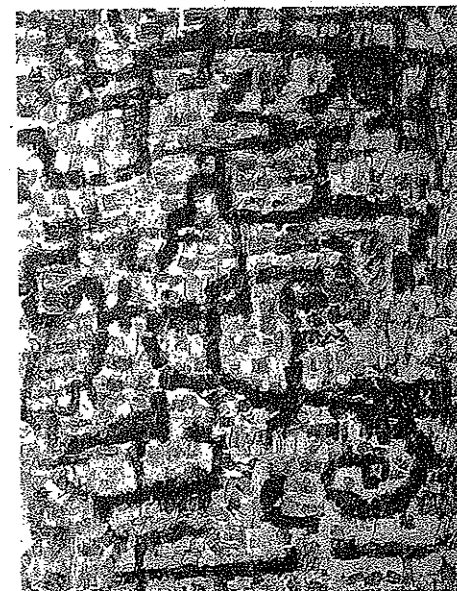
Stawiając „Arsenał” na marginesie polskiej historii sztuki, Grabska dotyka jeszcze jednego problemu. Otóż tradycje modernistyczne miały w Polsce różnorodną geografę. „Poznań był może wtedy najbardziej awangardowy w swych założeniach”, wspomina¹³. Jednak, jak się wydaje, geografę modernizmu najlepiej charakteryzuje spotkanie autorki z Piotrem Krakowskim z Krakowa: „Przyjechał i oprowadzał go po «Arsenale». Patrzył na mnie oczami okrągłymi jak spodki i mówił: «Co to jest? To jakbym był w Niemczech na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, albo i wtedy w Warszawie. Co to w ogóle za malarstwo? Wy to uważacie za malarstwo nowoczesne?» To mówił człowiek z Krakowa, który na co dzień oglądał (...) Jaremiankę, Sterna, Kantora i wszystkich tych, którzy nie

24.
Tadeusz Kantor,
Peril,
1953,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



brali udziału w «socu». Jego punktem odniesienia nie był «soc», ale «nowocześni», którzy zresztą zaraz po Październiku oficjalnie się pokazali¹⁴.

Rację ma zatem Anna Markowska, kiedy pisze, że funkcjonując w polskiej historiografii artystycznej mit „Arsenału” jako początku artystycznej odwilży ujawnia warszawskocentryczną perspektywę jej pisania¹⁵. Dodajmy jednak, że Warszawa miała własną tradycję, tradycję konstruktywistycznej awangardy z Henrykiem Stażewskim na czele. Obok niej zaś w połowie lat pięćdziesiątych uformowała się wokół Mariana Bogusza grupa artystów, którym odmówiono wspólnego wystąpienia na „Arsenale”. To w tym środowisku, w kręgu Grupy 55, powstała jedna z najważniejszych odwilżowych galerii artystycznych, założona przy słynnym „rewizjonistycznym” Klubie Krzywego Koła¹⁶. Oprócz założyciela zarówno grupy, jak i galerii Krzywe Koło, wspomnianego Mariana Bogusza, wymienić należy Zbigniewa Dłubaka i Kajetana Sosnowskiego. Ponadto galeria stała się forum wystawowym dla innych grup działających w Polsce już w połowie lat pięćdziesiątych: katowickiej (podówczas Stalinogród) St-53 (Irena Bąk, Urszula Broll i inni) oraz poznańskich: najstarszej funkcjonującej w powojennej Polsce, założonej w 1947 roku i reaktywowanej w połowie lat pięćdziesiątych 4F+R (Tadeusz Kalinowski, Alfred Lenica, Feliks Maria Nowowiejski, Zygfryd Wleczorek oraz Julian Boss-Gosławski) oraz R-55 (m.in. Andrzej Maruszewski). Wystawiano tu też malarstwo Jerzego Kujawskiego, najbardziej chyba czysty przykład twórczości informelu, czysty i zarazem bezpośredni z racji tego, że artysta na stałe mieszkał w Paryżu. Jeżeli jednak szukać kontynuacji „Arsenału”,

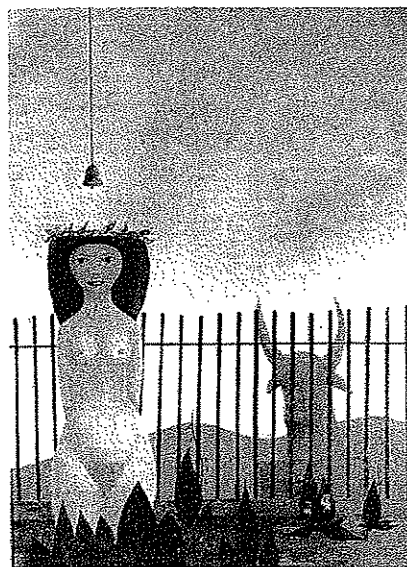


25.
Jadwiga Maziańska,
*Skazy niepisanych
poematów*,
1954,
Muzeum Okręgowe
w Bydgoszczy

to raczej w takim kręgu jak galeria Po Prostu, skłaniająca się bardziej w stronę twórczości ekspresywnej figuratywności niż późnomodernistycznego, nowoczesnego informelu¹⁷. Część twórców „Arsenału” bowiem została wierna sztuce publicystycznej, z którą utożsamiana jest ta formacja. Malarstwo Izaaka Cełnikiera, Jerzego Cwiertni czy Jana Dziędziory pełne jest pasji i zaangażowania, emocji i ekspresji; jest to malarstwo, za pomocą figuracji i deformacji wyrażające niepokój pokolenia, którego dzieciństwo przypadało na czas wojny i Holocaustu. Jednakże inni twórcy, tacy jak Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Rajmund Ziemiński, debiutujący w „Arsenale”, poszli inną drogą, podejmując szeroką problematykę sztuki modernistycznej.

Wyraźną natomlast zapowiedzią powrotu i recepcji tendencji modernistycznych w Polsce była Wystawa Obrazów w krakowskim Domu Plastyków przy Łobzowskiej w 1955 roku, zwana popularnie „wystawą dziewięciu” z racji liczby biorących w niej udział twórców (Tadeusz Brzozowski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziańska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński, Jonasz Stern). Ekspozycja była niewielka, katalog skromny, jednakże znaczenie jej wydaje się bardzo duże. Być może w tym czasie właśnie, w Krakowie, w pierwszej po socrealistycznej przerwie publicznej manifestacji sztuki modernistycznej należy szukać cezury odwilży w sztukach wizualnych. Co prawda pokazywane na wystawie prace osadzone były w znacznym stopniu w poetyce końca lat czterdziestych i nawiązywały do (tzw. pierwszej) Wystawy Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948–1949),

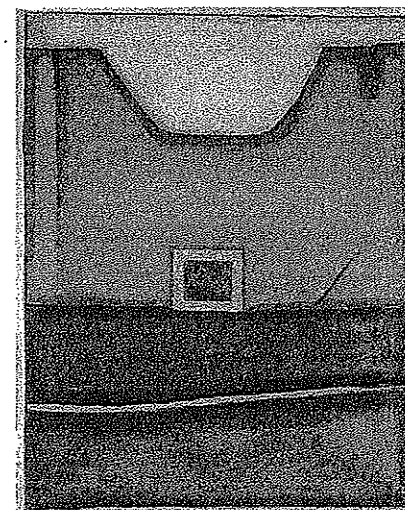
26.
Kazimierz Mikulski,
Poranek,
1953,
Muzeum Narodowe
w Krakowie



niemniej jednak wystawa kierowała uwagę publiczności bardziej w stronę modernizmu niż „Arsenałowej” sztuki publicystycznej. Tu zatem należy szukać genezy odrodzenia się w 1957 roku Grupy Krakowskiej, czyli powstania tzw. II Grupy Krakowskiej wraz z galerią Krzysztofory, której liderem był Tadeusz Kantor. Także dwie następne, tym razem warszawskie wystawy sztuki nowoczesnej (II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, „Zachęta” 1957, i III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, „Zachęta” 1959) oraz słynne Salony Marcowe w Zakopanem tu, w „wystawie dziewięciu” zdają się mieć bezpośrednią genezę.

Omawiając kwestię historii polskiej odwilży artystycznej, warto przede wszystkim zwrócić szczególną uwagę na II Wystawę Sztuki Nowoczesnej (1957), gdyż — jak się wydaje — stanowi ona apogeum odwilżowego modernizmu. Jej rozmiar, ranga twórców, wyrażenie zauważalna dominacja nowoczesnych poetyk — były bez wątpienia najpoważniejszą manifestacją sztuki modernistycznej na polskiej scenie artystycznej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych.

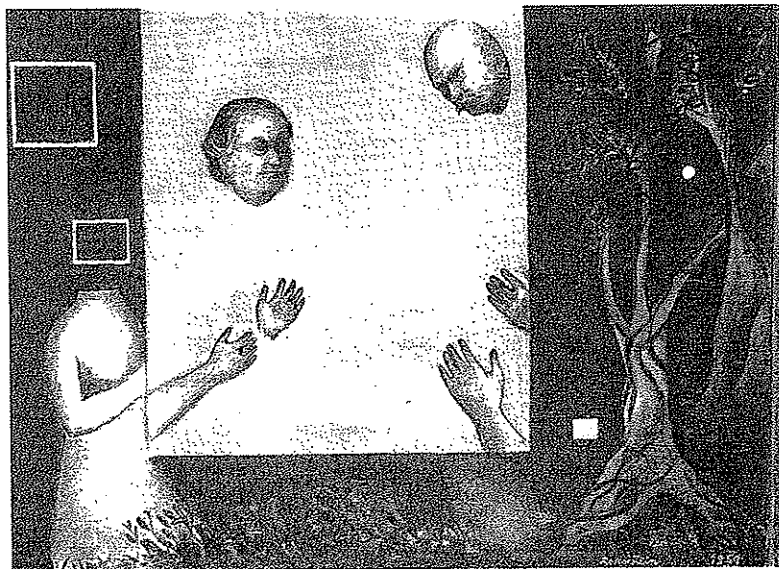
Ekspozycja wywołała też polemiki, z których najważniejsza i najbardziej symptomatyczna wydaje się konfrontacja dwóch postaw, dwóch tradycji modernizmu, ujawniona w dyskusji Mieczysława Porębskiego z Julianem Przybosiem. Ten ostatni na łamach „Przeglądu Kulturalnego” opublikował artykuł pod zjadliwym tytułem „Sztuka abstrakcyjna — jak z niej wyjść?”¹⁸. Poeta i współtwórca klasycznej awangardy polskiej, związany z polskimi konstruktywistami, dopominał się o miejsce dla sztuki rygorystycznej, przemyślanej, intelektualnej i — jednocześnie — bezprzedmiotowej; bezprzedmiotowej właśnie, a nie abstrakcyjnej. W tej pierw-



27.
Jerzy Nowostelski,
Pejzaż — Znak w Górach,
1955,
własność artysty

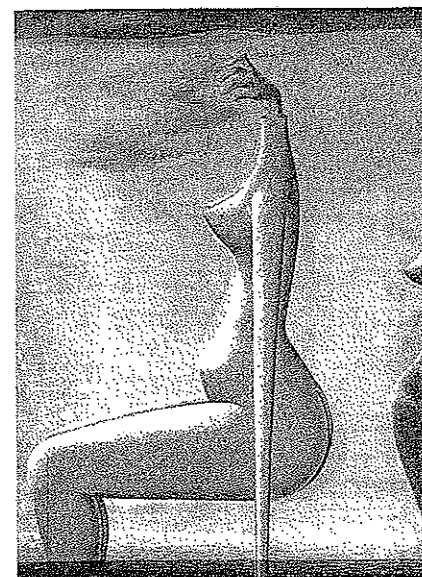
szej widział tradycję Malewicza i Mondriana, ale też Strzebińskiego i Stażewskiego, tradycję obrazu operującego ponadczasowym językiem konstrukcji, językiem konkretnym, nie abstrakcji; w tej drugiej zaś dostrzegał jedynie niechlujstwo kompozycji, lekceważącą reguły obrazowania abstrakcję, powierzchowność fascynacji zachodnią modą etc. Przybós podkreślał, iż Polska ma własną tradycję modernistyczną; polska awangarda wniosła oryginalny wkład do nowoczesnej kultury artystycznej i jako taka winna stanowić inspirację dla sztuki współczesnej. Jako dodatkowy argument zapewne służyła mu wystawa polskiej awangardy klasycznej w galerii Denise René w Paryżu w 1957 roku (*Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*), stanowiąca rekapitulację polskiego wkładu w historię sztuki nowoczesnej w Europie. Mieczysław Porębski zaś, odpowiadając Przybosiowi, dowodził, że malarstwo tzw. raszystowskie, a więc informel, jest manifestacją pokolenia, pokolenia innego niż klasyci awangardy, i jako takie nie da się pominąć w pejzażu artystycznym współczesności¹⁹.

W tę dyskusję włączył się również Tadeusz Kantor. Tytuł jego artykułu jest równie znamienity jak wymienione wyżej: „Abstrakcja umarła — niech żyje abstrakcja”²⁰. Kantor pisze, że sztuka nowoczesna (abstrakcyjna — geometryczna) zrodziła się z potrzeby ogarnięcia świata miarą racjonalności. Intelpekt w owym czasie był podstawowym narzędziem rozumienia rzeczywistości. W związku z tym tworzona w tej optyce sztuka poddana została intelektualnemu rygorowi kształtowania dzieła. Tak było na początku, w czasach klasycznej awangardy i wielkiego ruchu przebudowy języka artystycznego. Kantor wymienia tu — jako przykład — twórczość Pietra Mondriana. Teraz jednak, po doświadczeniach kilkudziesięciu lat od początku XX wieku, wiemy już, że intelekt nie jest wystarczają-



28.
Erna Rosenstein,
Ekrazy,
1951,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

jącym narzędziem poznania. Jest wiele zjawisk we współczesnym świecie, twierdzi Kantor, które wymykają się intelektualnemu rozpoznaniu rzeczywistości; są to siły absurdu, żywiołu, buntu, negacji, irracjonalizmu etc. Z pomocą rozumu nie jesteśmy w stanie tego świata opisać. Musimy więc sięgnąć po inne instrumenty, takie jak wyobraźnia, instynkt czy uczucie. Artysta odwołuje się do dadaizmu i surrealizmu jako przykładów sztuki, która odrzuciła intelekt jako instrument opisu świata na rzecz wyobraźni i irracjonalizmu. Nie utraciła przy tym funkcji poznawczej: odwrotnie — odśloniła nam wiele wymiarów rzeczywistości. To w tym kręgu — pisze Kantor — zrodziły się „automatyzm” i „przypadek”, metody zarówno aktu kreacji, jak i poznania rzeczywistości. Materia to żywioł, który nie ma konstrukcji, lecz konsystencję. Ta ostatnia zaś dzięki przypadkowi (metodzie artystycznej) zostaje ustrukturalizowana. Jest on znacznie bardziej odpowiednim narzędziem kształtowania dzieła niż geometria, którą posługiwali się klasycy awangardy. Taszyzm czy — lepiej (jak twierdzi artysta) — informel jest zatem szyderstwem z ambicji ogarnięcia materii za pomocą intelektu. W konkluzji Kantor pisze: „Sztuka jest swego rodzaju pojmowaniem życia. Sztuka abstrakcyjna oparta na geometrii, która wydała już tysiące dzieł, stanowi dziś odpowiednik życia scholastycznego. Zamknięta w rygorach konstrukcji, skończona, mająca swój początek i koniec, obliczona i usztywniona, dawała obraz życia pedantycznie nanizanego na sznurek przyczyn i skutków. Pojęcie życia dzisiejsze jest bardziej skomplikowane. Sztuka dzisiejsza jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. Obserwujemy jego ruch, którym do pewnego stopnia możemy racjonal-



29.
Jerzy Skarżyński,
Kompozycja,
1955,
Muzeum Narodowe
w Krakowie

nie kierować. Ten ruch, działanie, sztuka dzisiejsza stara się — nie oddać ani nie wyprodukować — nie zapisać — stara się być jego wynikiem. Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu, czy imitacji wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka²¹.

Spór między Przybosiem z jednej strony i Porębskim oraz Kantorem z drugiej był do pewnego stopnia sporem pokoleń. Ale tylko do pewnego stopnia. W zasadzie był to spór rozmaitych tradycji nowoczesności i ich miejsca we współczesnym świecie. Pierwszej, wprowadzanej z dziedzictwa awangardy konstruktywistycznej, drugiej z — najogólniej rzecz biorąc — surrealizmu i (pierwszej) Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948–1949). W drugiej połowie lat pięćdziesiątych jakby ta druga była bardziej zauważalna. Jednakże w latach sześćdziesiątych odwrotnie — o czym będzie mowa w następnych rozdziałach — właśnie tradycja awangardy konstruktywistycznej zaczęła odgrywać coraz bardziej znaczącą rolę. Wspomnę tylko prowadzoną przez Gerarda Kwiatkowskiego galerię El w Elblągu i formułowaną tam koncepcję form przestrzennych oraz warszawską galerię Foksal, dla której najważniejsza wydawała się problematyka autoanalizy artystycznej, wyprowadzana m.in. z dziedzictwa konstruktywizmu. Nie znaczy to jednak, wbrew alarmowi Przybosia, że w polskiej odwilży tradycja ta nie znalazła kontynuacji. Takim nawiązaniem do polskiego konstruktywizmu czy — szerzej — awangardy, była lubelska grupa Zamek, w której skład wchodził młodzi artyści i krytycy sztuki (Wiesław Borowski, Włodzimierz Borowski, Urszula Czartoryska, Jerzy Ludwiński, Hanna



34.
Tadeusz Kantor,
Oaku,
1957,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

nych, ile raczej powrót do tradycji, dodajmy — wielkiej tradycji. Kult „dobrego malarstwa” to wszak kategoria nie z zakresu dwudziestowiecznych rewolucji artystycznych, lecz klasyki.

Ten powrót do klasycyzmu związany był także ze zmianami na europejskim rynku artystycznym przełomu lat dwudziestych, który zaczyna się stabilizować i rozwijać. Do niedawna rozbity na kolekcjonerów sztuki tradycyjnej i modernizmu scalał się jakby w środkowym nurcie „sklasycyzowanego modernizmu” lub „zmodernizowanego klasycyzmu”, w zależności od punktu widzenia. Przede wszystkim jednak pojawił się szeroki krąg kolekcjonerów klasy średniej dysponujących znacznymi funduszami³². Kapiści, którzy na rynku artystycznym w tym czasie raczej nie mogą pochwalić się znaczącymi sukcesami, wpisują się w proces przemian, jakie zachodzą w europejskiej kulturze artystycznej. Polegają one, generalnie rzecz biorąc, na odrzuceniu eksperymentów z technologiami i konwencjami przedstawiania oraz na przywołaniu opartego na tradycji malarstwa rygoru komponowania płaszczyzny płótna i gamy kolorystycznej. Rynek poszukuje tego rodzaju prac, które jednocześnie nie będą ani *par excellence* rewolucyjne, ani tradycyjne. Zresztą niektóre kanony dzieła w ogóle nie zostały przez wczesny, radykalny modernizm naruszone. Na przykład format dzieł oraz ramy obrazów (w rzeźbie cokół) zostały na szerszą skalę zmienione dopiero w późnej fazie modernizmu, rozwiniętego modernizmu lat pięćdziesiątych.



35.
Alfred Lenica,
Syfidy,
1957,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

Kapizm zdawał się spełniać rolę środka. W tym zmodernizowanym konserwatyzmie i skali wartości będzie tkwiła jego siła po II wojnie światowej, a zwłaszcza jego moc przystosowawcza. Część kolorystów potrafiła odnaleźć się zarówno w mrokach socrealistycznej doktryny, jak i w odwilżowej nowoczesności, nie zmieniając jednak zasadniczego kanonu wartości artystycznych. Nie w koniunkturalizmie jednak tkwiło źródło siły jego przetrwania. W kulturze bez przerwy narażanej na rozmaite naciski dziejowych racji, w kontekście politycznych przewrotów i relatywizacji ocen oraz priorytetów postępowania, opowiadanie się po stronie stałej skali wartości stwarzało szansę zachowania tożsamości kulturowej, zarówno w indywidualnym, jak i w zbiorowym wymiarze. Kultury konserwatywne rozwijają się w społeczeństwach zamkniętych, poddanych rozmaitym naciskom, zwłaszcza gdy ich źródłem są obce narodom i społeczeństwom siły polityczne wyposażone w skuteczne narzędzia ucisku. Powojenna Polska bez wątpienia w takiej sytuacji się znalazła. Dla kolorystów więc, w przeciwieństwie do modernistów, szansę zachowania tożsamości artystycznej stwarzała wierność zasadom wielkiej tradycji sztuki europejskiej.

Ewolucja twórczości Potworowskiego miała jednak nieco inny przebieg. Znalazł się poza krajem, poddany był innym napięciom niż jego koledzy. Z innej przede wszystkim perspektywy spoglądał na sztukę i jej procesy historyczne. Nie musiał, jak jego przyjaciele w Polsce, przyjmować postawy konserwatywnej, aby bronić wartości. Te wartości bowiem ścierały się w codziennym, swobodnym doświadczeniu artystycznym i cywilizacyjnym, doświadczeniu nie ograniczanym dekretemi partii komunistycznej, ani zresztą żadnej innej partii.

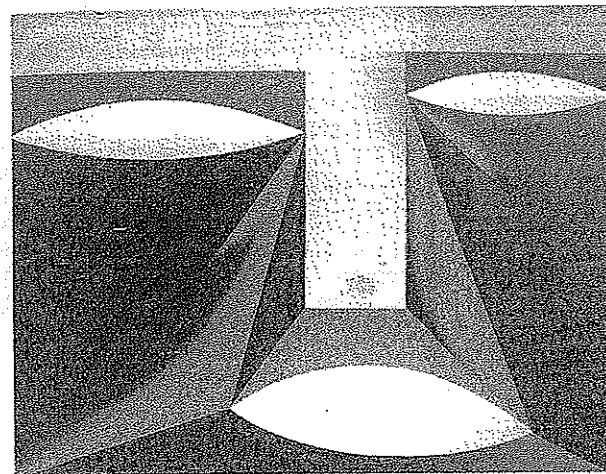
Potworowski, jak wiadomo, w czasie wojny przedostał się do Szwecji, a dalej do Anglii. Pobyt na Wyspach, jak podkreśla autorka do tej pory najbardziej obszernego studium poświęconego temu artyście, Irena Moderska, był decydujący dla twórczości artysty,



36.
Jerzy Kujawski,
Pejzaż kosmiczny,
1957,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

związca ostatni okres, kiedy objął on profesurę w Bath Academy of Art (1949–1958)³³. Ale Anglia, co przyznaje Moderska, nie była centrum sztuki współczesnej. Na Wyspach Brytyjskich stosunkowo późno zainteresowano się modernizmem w jego rozwiniętej postaci. Wpływy amerykańskiej twórczości *action painting* (o imporcie informelu zza Kanału trudno mówić) pojawiły się tam w końcu lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych³⁴. Paradoksalnie w stosunku do sceny amerykańskiej, wcześniejsze były tu doświadczenia z pop-artem (The Independent Group oraz wystawy: „The Parallel of Life and Art”, 1953, „This is Tomorrow”, 1956) niż z ekspresjonizmem abstrakcyjnym. Wpływy tego ostatniego, właśnie na przełomie dekad, odpowiedzialne są za tzw. drugą fazę brytyjskiego pop-artu, bardzo malarską, wprowadzającą zupełnie inne, oryginalne wartości do tego rodzaju twórczości³⁵. Potworowski jednak nie interesował się pop-artem, a szerszej recepcji amerykańskiego malarstwa abstrakcyjnego w Anglii się już nie doczekał. Podróżując zaś między innymi po Francji, Włoszech czy Hiszpanii, w mniejszym stopniu interesował się zachodzącymi tam przemianami artystycznymi, w większym zaś otoczeniem, z którego czerpał inspiracje do swych obrazów. Niewątpliwie była to inna postawa niż np. gorączkowo obserwującego życie artystyczne Paryża Tadeusza Kantora. Bardziej — można rzec — tradycyjna, gdyż nie galeria i salon, lecz pejzaż i natura dominowały w zainteresowaniach Potworowskiego, ale z drugiej strony bardziej swobodna, w nieporównanie mniejszym stopniu obciążona kompleksem geograficzno-politycznej klaustrofobii.

Potworowski jednak reagował na sztukę nowoczesną. Świadczy o tym nie tylko poetyka szeroko malowanych płócien z angielskiego okresu, ale też — na wskroś kontynentalne — eksperymenty z materią, wklejanymi w płótno malarskie workami. Nie zmieniły



37.
Zbigniew Dłubak,
z cyklu „Wojna”
— *Milczące miasto*,
1956,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

się jednak „zewnątrzne” parametry obrazów Potworowskiego. W dalszym ciągu formaty jego płócien — mówiąc słowami Benjamina — były „poręczne”, adresowane do raczej drobnych kolekcjonerów, którzy odwiedzali współpracujące z malarzem niewielkie londyńskie galerie: Redfern i Gimpel Fils.

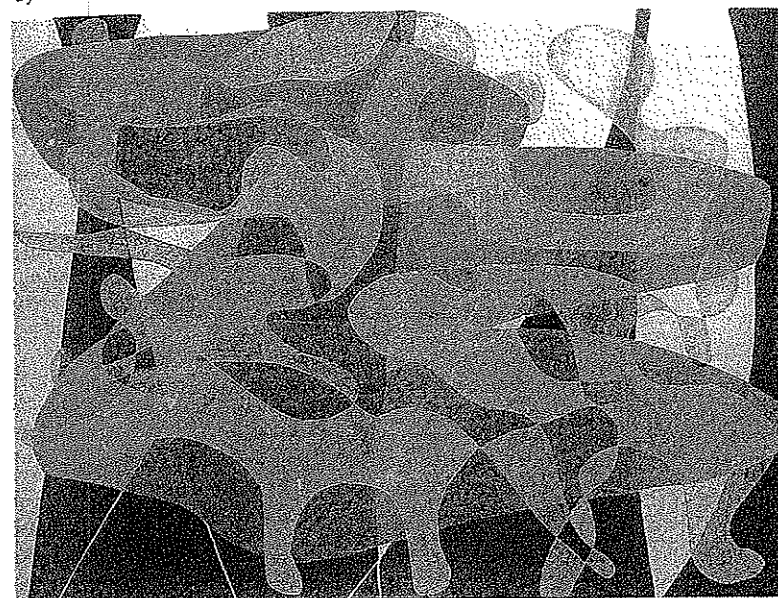
W połowie 1958 roku Potworowski wraca do kraju. Jeżeli wierzyć Zdzisławowi Kępińskiemu, przyjazd do Polski, a zwłaszcza decyzja o pozostaniu tutaj jest wynikiem rozmaitych nalegań jego krajowych przyjaciół. Ulega im wabiony ofertami profesur w Poznaniu i w Sopocie oraz wystawami, z których pierwsza, wbrew zapowiedziom, nie odbywa się w warszawskiej „Zachęcie”, lecz w poznańskim Muzeum Narodowym, kierowanym podówczas właśnie przez Kępińskiego. Wnet jednak popada w konflikty ze środowiskiem kolorystów, zauważając ich konserwatyzm i ślepe trzymanie się wypracowanych w okresie międzywojennym klasycznych kanonów artystycznych. Mówi: „U nich nawet drzewo nie drgnęło nad wodą — malują ten sam staw, te same daszki czerwone pomiędzy drzewami. Nawet dachówka nie spadła”³⁶. Zdziwienie potęgowane jest świadomością straszliwej historii, jaka przetoczyła się przez polskie ziemie, historii znaczonej zbrodnią, obozami koncentracyjnymi, deportacjami, zniszczeniami, której śladów nie znajduje w twórczości swych dawnych kolegów. Ci ostatni bowiem uparcie malują martwą naturę, odrzucając nie tylko „wielkie kwestie” dziejowych procesów, ale również współczesną nowoczesność, choć przecież część z nich — niejako po cichu, wbrew deklaracjom — jej ulega. Martwa natura, jak pisał jeszcze w latach trzydziestych Jan Cybis, „demaskuje; (...) słabemu malarzowi wykazuje jego słabość bez ogródek”³⁷. Potworowski nie rozumie, że zasadzie tzw. dobrego malarstwa kolorysty chcą być wierni właśnie wbrew historii, w tym bowiem widzą swój opór wobec historii znaczonej relatywizmem aksjologicznym.



38.
Jerzy Nowosielski,
Portret z oknem,
1957,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

Wracając do kraju, Potworowski trafia na szczególny moment. Ciekaw — jak pisze Irena Moderska — malarstwa swych dawnych kolegów, stwierdził ze zdumieniem, że nic się w gruncie rzeczy u nich nie zmieniło; zaskakuje go, że „w Polsce istnieje tak doskonała orientacja w nowych kierunkach pojawiających się w sztuce światowej, że tak wielu artystów młodszej generacji maluje obrazy abstrakcyjne”³⁸. Jest bowiem apogeum artystycznej, modernistycznej odwilży, a w zasadzie moment, w którym informel staje się ruchem dość powszechnym, aby nie rzecz banalnym, przechodzącym w dodatek ewolucję w stronę sztuki materii. Właśnie do tego procesu malarz wydaje się najlepiej przygotowany. Jego wcześniejsze eksperymenty z na wpół abstrakcyjną poetyką i technologią obrazu, materią płócien, wklejanymi workami, drewnem etc., tu, w Polsce pojawiają się jakby we właściwym czasie. Co więcej, bynajmniej nie są w awangardzie. Jak znów (tym razem ironicznie) powiada Kępiński, Potworowski „poczuł się, nie jak się spodziewał, na czele, ale jakby trochę przy końcu uformowanego już procesu”³⁹. Artysta stara się dotrzymać kroku dynamice artystycznej polskiej odwilży. Przyjeżdżając z raczej konserwatywnej Anglii, trafia na okres wręcz „pospolitego ruszenia” modernizmu⁴⁰. Dostosowując się — jak sugeruje Krystyna Przybytko-Fabiańska — do sytuacji, do „radikalnie awangardowych tendencji w polskim środowisku plastycznym”, zaczyna znacznie śmielej sięgać po konwencje malarskie graniczące z abstrakcją (np. *Istota stojąca*, 1959, Muzeum Narodowe w Poznaniu; il. 48)⁴¹. Tworzy rzeźby i reliefy, gdzie zasadniczymi środkami artystycznej materii wydają się struktura materii oraz abstrakcyjne formy (*Sternik*, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu; il. 49. *Kompozycja*, własność prywatna, *Maska na tle kosza*, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu; il. 50).

Do studentów powiada: „Zamiast brać gotowe, konwencjonalne materiały, niech wam się zda, że nie istnieją farby i ołówki. Za przestrzeń waszej akcji niech posłuży znaleziony kawałek deski czy stare drzwi, blacha, co się da”⁴². Oto, w gruncie rzeczy, *expressis verbis* formułowana deklaracja sztuki materii, znacznie bardziej zresztą radykalna niż sama twórczość artystyczna malarza.



Można więc powiedzieć, że sytuacja w polskiej sztuce w drugiej połowie lat pięćdziesiątych jest czynnikiem stymulującym twórczość Potworowskiego, wyzwajającym energię malarza, oddziałując na podejmowane przez niego wybory. Co prawda uważna obserwacja jego twórczości podpowie, iż zmiany te nie są w stosunku do okresu angielskiego radykalne (mamy tu do czynienia raczej z dynamizacją procesu rozpoczętego na Wyspach niż jego zmianą), niemniej jednak jest to ciekawa teza, zwłaszcza w świetle polskich kompleksów. Oto przybysz z Zachodu nie tyle przywozi rewolucję artystyczną, ile ją zastaje.

Dodatkowym instrumentem wyjaśniającym twórczość Potworowskiego w polskim odwilżowym kontekście, opisującym ponadto charakter polskiego modernizmu tego czasu, może być estetyka recepcji, termin z zakresu refleksji nad strukturą obrazu dotyczący wpisanego w dzieło widza⁴³. Refleksja ta skierowana jest w stronę odbiorcy implikowanego w samej budowie dzieła sztuki, w stronę warunków wewnątrzobrazowych antycypujących jego potencjalny odbiór. Najogólniej rzecz biorąc, tak zorientowane badania dotyczą rozmiarów obrazu uzależnionych od przyszłego miejsca i sposobu eksponowania, określania kompozycji i narracji plastycznej prowo-

39.
Maria Jarema,
Penetracja I,
1957,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

40.
Tadeusz Brzozowski,
Struna,
1957,
Muzeum Narodowe
w Warszawie



kującej widza do zajęcia konkretnego stanowiska, zarówno fizycznego, jak i ideowego oraz strategii konwencji artystycznych, dostosowując je do zakładanych oczekiwań widza. Respektowanie lub naruszanie tych ostatnich w samej strukturze obrazu czy rzeźby świadczy o taktyce, którą artysta za pośrednictwem dzieła przyjmuje wobec przewidywanego realnego odbioru, z jakim spotka się ono po opuszczeniu pracowni.

Nie wchodząc w szczegóły interpretacji Wolfganga Kempa (jednego z czołowych historyków sztuki odwołujących się do estetyki recepcji w działalności historyczno-artystycznej) i jego teoretycznych konstrukcji opartych na relacjach między terminami „przedstawienie” i „prezentacja”⁴⁴, zauważmy, iż autonomia obrazu, podstawowa kategoria modernizmu, powiązana jest z wpisaniem przestrzeni wystawienniczej w kontekst strategii ekspozycji dzieła. Ta metoda, o czym już Kemp nie pisze, stanie się zwłaszcza udziałem sztuki XX wieku, a dokładniej jego drugiej połowy. Obrazy będą tu niejako komponowane do przestrzeni sal ekspozycyjnych, głównie muzealnych, która — jak z kolei powiada Rosalind Krauss — zaczęła dominować nad dziełem⁴⁵. Brian O'Doherty dowodzi, że „osiągnęliśmy punkt, w którym nie sztukę, lecz przestrzeń postrzegamy na pierwszym miejscu”⁴⁶. Pozornie neutralny biały sześciąt przestrzeni muzeum czy galerii nadaje sens „autonomicznym” obrazom późnego modernizmu, które wieszane pojedynczo, w dużych od-

stępach, w istocie rzeczy tracą swą autonomię na rzecz sali ekspozycyjnej. Stąd ramy obrazów zredukowane do niewielkich listewek. Historyczny obraz mógł wisieć wszędzie. Przypomnijmy wypełnione od góry do dołu ściany XIX-wiecznych salonów. Obraz drugiej połowy XX wieku może się pojawić tylko jako indywidualny obiekt, otoczony pustą przestrzenią sali ekspozycyjnej. Ramy więc już go nie obronią, jest bowiem zrośnięty z dominującą nad nim przestrzenią. Co więcej, w konsekwencji tego procesu — zauważa O'Doherty — percepcja dzieła nie jest już tylko wzrokowa. Widz potrzebuje przestrzeni, musi szukać punktu, z którego obraz jest mu przez przestrzeń prezentowany⁴⁷.

Wciągnięcie przestrzeni do systemu prezentacji dzieła bardzo szybko spowodowało wzrost rozmiarów płócien i obiektów artystycznych. Naturalnie rozmiar dzieła wbudowany był w estetykę recepcji także w malarstwie i rzeźbie historycznej ze względu na „materialne” przesłanki recepcji⁴⁸. Teraz jednak, zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku, duże rozmiary obrazów zdominowały twórczość artystyczną i niewątpliwie jest to proces powiązany z ewolucją przestrzeni wystawienniczej, o której piszą Krauss i O'Doherty.

Zapytajmy jednak o socjologiczny wymiar estetyki recepcji modernizmu. Otóż dziewiętnastowieczny obraz był przede wszystkim towarem, obiektem, którego przeznaczeniem stał się rynek. Artysta, w przeciwieństwie do twórców epok wcześniejszych, zazwyczaj nie znał konkretnego odbiorcy/nabywcy swojej produkcji. Tworzył

41.
Jadwiga Maziarzka,
Spłucie,
1955,
Muzeum Okręgowe
w Bydgoszczy

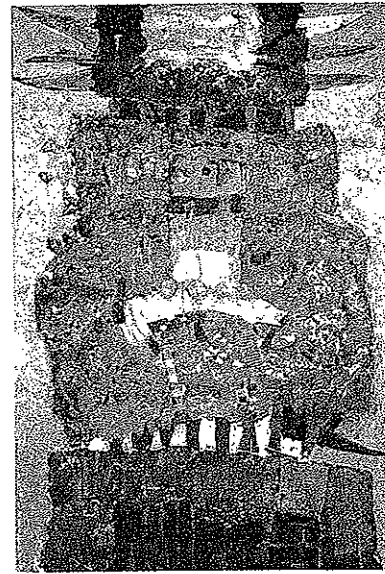


zatem dzieło w znacznym stopniu odindywidualizowane. Naturalnie potencjalny nabywca jest w tym procesie określony — to przedstawiciel burżuazji. Określona jest też przestrzeń, jaką ten ostatni dysponuje: mieszczańskie wnętrze, którego rozmiary są większe lub mniejsze, przeważnie jednak określone funkcją mieszkalną czy też reprezentacyjno-mieszkalną. W XX wieku, zwłaszcza w jego drugiej połowie rozwija się — jak już wspomniano — przestrzeń ekspozycyjna jako przestrzeń autonomiczna, nie związana z funkcjami mieszkalnymi. Często jest to przestrzeń publiczna. W związku z rozwojem kapitału zacznie ona dominować na rynku artystycznym. Drobnych kolekcjonerów wypierają więc wielkie kolekcje, zarówno publiczne, jak i prywatne, dysponujące wielkimi przestrzeniami. Dzieło przestaje zdobić salon czy sypialnię; staje się poważną inwestycją kapitałową.

Artysta zatem musi przystosować się do tej nowej sytuacji. Nierzadko wie, do jakiej konkretnej przestrzeni tworzy swe dzieła; często tworzy je na konkretne wystawy, nie zaś na anonimowy rynek. Jeżeli jednak nawet tego nie wie, to i tak dostosowuje się do zmienionych standardów prezentacji sztuki. Estetyka recepcji modernizmu podpowiada nam więc zachodzące w kulturze artystycznej XX wieku zmiany, zmiany osadzone w historycznych (społecznych i ekonomicznych) procesach, owocujące przemianami struktury dzieła sztuki.

Wróćmy teraz do twórczości Piotra Potworowskiego. W okresie angielskim eksperymenty technologiczne i formalne — jak już wspomniano — mieściły się w ramach tradycyjnie określonego formatu obrazu, formatu przeznaczonego do wnętrza kameralnych, prywatnych, dla drobnych raczej kolekcjonerów. W Polsce natomiast Potworowski wyraźnie powiększa format swoich obrazów, dostosowując się do modernistycznej praktyki. Ich wielkość zdradza, że przeznaczone one były do sal publicznych, do typowo modernistycznych, rzekomo neutralnych wnętrz, o których pisałem wcześniej. To już nie kameralny obraz, który można powiesić w zaciszu sypialni czy salonu, lecz płótno, które wymaga spektaklu, szerszej publiczności, które będzie oglądane jednocześnie przez wielu widzów, potrzebujących tym samym większej przestrzeni. Na uwagę zasługuje bowiem to, że w tzw. polskim okresie twórczości Potworowskiego (1958–1962) mniej więcej połowa jego płócien ma wymiary, których jeden przynajmniej bok przekracza sto centymetrów, podczas gdy z okresu angielskiego jest zaledwie kilka takich płócien.

Warto w tym momencie zwrócić uwagę zwłaszcza na jeden bardzo wymowny przykład. W 1961 roku Zdzisław Kępiński, podówczas dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, tworzy tzw. kolekcję gołuchowską, zamawiając u kilku artystów płótna przeznaczone *par excellence* do celów ekspozycyjnych. Kępiński zwraca się m.in. do Piotra Potworowskiego z propozycją namalowania obrazu. Artysta, odpowiadając na to szczególne zamówienie publiczne, maluje obraz dość dużych rozmiarów (228x161 cm), składający się z zakomponowanych w owalnym polu abstrakcyjnych



42.
Aleksander Kobzdej,
Polptyk gołuchowski (IV),
Muzeum Narodowe w Poznaniu

43.
Zbigniew Tymoszewski,
Alpe,
1963,
depozyt
w Muzeum Narodowym
w Poznaniu



form, których struktury potęgowane są fakturą surowego płótna (*Kompozycja gołuchowska*, 1961, Muzeum Narodowe w Poznaniu — il. 52). Można powiedzieć, że dzieło to jak w soczewce skupia pewien charakterystyczny dla wskazywanego wyżej kontekstu mechanizm recepcji. Nie jest bowiem przeznaczone na sprzedaż (rynek), lecz zamówione zostaje do państwowej kolekcji w celu publicznej ekspozycji, organizowanej w dużych rozmiarów przestrzeni wystawowej. Aby obraz zobaczyć, trzeba dysponować pewnym dystansem przestrzennym, dającym widzowi szansę pełnego oglądu płótna. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę cel Kępińskiego — tworzenie nowoczesnej (choć specyficznie pojętej) Galerii Polskiego Malarstwa Współczesnego — Potworowski maluje obraz abstrakcyjny, wykorzystując przy tym fakturowe, materialne efekty malarskie w postaci wspomnianych fragmentów surowego płótna. Nieprzedstawiająca konwencja oraz rozmiary obrazu stanowią więc wpisane w wewnątrzobrazową strukturę przesłanki recepcji, są spełnieniem projektowanego kontekstu odbioru dzieła oraz wyrazem respektu wobec zmian zachodzących w kulturze artystycznej popaździernikowej Polski.

Można zatem powiedzieć, że artysta właśnie w Polsce przejmując bardziej konsekwentnie estetykę modernizmu. Powody tego ro-

dzaju zmian niekoniecznie muszą tkwić w formalnej dynamice recepcji modernizmu w Polsce w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Tkwią one w równym (jeżeli nie większym) stopniu w płaszczyźnie socjologii formatu obrazu. W Anglii artysta malował na rynek, w dodatku dość tradycyjny; musiał więc się posługiwać „poręcznym” formatem obrazu. Tu, w Polsce, rynku w gruncie rzeczy nie było. Państwo realizowało zasadę „uwolnienia twórcy od kaprysów mieszczańskiego konsumenta”, przejmując rolę mecenasa i zastępując rynek tzw. polityką zakupów. Zatem geneza porzucania „poręcznego” formatu w Polsce jest nieco inna niż na Zachodzie. Tam wiąże się z ewolucją zarówno prywatnych, jak i publicznych inwestorów, ze zmianami na rynku, tutaj zaś tkwi w założeniach tzw. socjalistycznej kultury. Historycznie natomiast związana jest nie tyle z modernizmem, ile socrealizmem, pojętym nie jako konwencja przedstawiania, lecz raczej system prezentacji związany z mechanizmem funkcjonowania kultury artystycznej. To przecież wówczas, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, państwo w pełni przejęło kontrolę nad życiem artystycznym; eliminując rynek (nie tylko artystyczny), deklarowało jednocześnie zapotrzebowanie na monumentalne płótna przeznaczone do celów publicznej ekspozycji. Odrzucając z kolei w połowie lat pięćdziesiątych socrealizm, państwo nie zrezygnowało z funkcji kontrolera kultury artystycznej. Utrzymało podobną, jeżeli nie tę samą, strukturę funkcjonowania życia artystycznego, polegającą na uprawianiu aktywnej polityki kulturalnej wobec środowisk twórczych w postaci planów wystaw i zakupów muzealnych; utrzymało przede wszystkim pozycję monopolisty w tej sferze. Artysty zatem nie musieli czuć się skrzepowani koniecznością tworzenia obrazów „poręcznych”, gdyż nie indywidualni odbiorcy, lecz państwowe muzea były zasadniczym adresem twórczości artystycznej. Więcej, praktycznie nie mieli wyboru; istnieć co prawda indywidualni nabywcy obrazów, lecz stanowili oni margines socjologii sztuki. Paradoksalnie więc dochodzi w popaździernikowej Polsce do pewnej szczególnej fuzji tradycji zamawiania przez państwo obrazu do celów publicznych z wypracowaną na zupełnie innym gruncie modernistyczną praktyką powiększania formatów prac.

Obrazy Potworowskiego zatem, sądząc po zmianie ich formatów, wpisują się w ten szczególny rodzaj spłot historycznych procesów, które funkcjonują w odwilżowej Polsce drugiej połowy lat pięćdziesiątych: recepcji modernizmu i tradycji państwowych zamówień, rozwijanych tu od końca lat czterdziestych i z powodzeniem kontynuowanych przez następne dziesięciolecie. Jest to niewątpliwie paradoks polskiej historii sztuki, z całą pewnością nie jedyny. U Potworowskiego następuje więc nie tylko gwałtowna ewolucja jego sztuki od koloryzmu do modernizmu; artysta wpisuje się też w kontekst turejszego systemu funkcjonowania obrazu, który nie jest określany przez rynek, lecz państwowe, przede wszystkim muzealne zamówienia, czego wymowny przykład stanowi — wspomniana wyżej — „kolekcja gołuchowska”. Kreując, podobnie jak polscy moderniści tamtego czasu wymienieni wcześniej, nowo-

czesne poetyki, akceptuje jednocześnie wynikające z monopolu publicznych (państwowych) miejsc eksponowania sztuki skutki, paradoksalnie zbieżne z ewolucją modernizmu. Ulegając namowom swych dawnych kolegów, wśród których notabene byli funkcjonariusze państwowi, powrócił i pozostał w kraju, gdzie widział pełniejszą szansę realizacji swej tożsamości artystycznej. Musiał zatem przyjąć wszelkie konsekwencje swej decyzji, także i te związane ze szczególnymi warunkami procesów historyczno-artystycznych, konsekwencje dające się odczytać poprzez estetykę recepcji jego płócien.

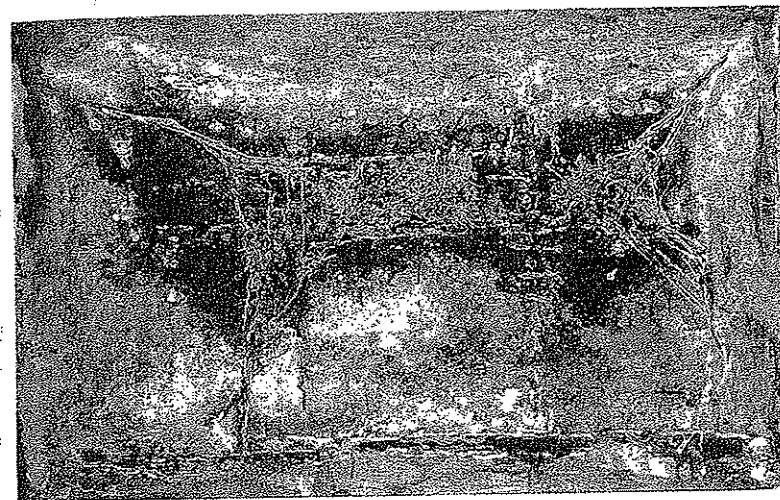
IV. Nowoczesność liczona w procentach

Tak jak „Arsenal” w polskiej historii sztuki najnowszej funkcjonuje jako zmitologizowana data początku artystycznej odwilży w Polsce, tak też do takiej roli — choć już nie tak wyraźnie — może pretendować opracowana przez Ryszarda Stanisławskiego w 1962 roku wystawa *Metafory*⁴⁹. Jasne, że nie tylko o wystawę chodzi i nie tylko o tendencje artystyczne, która ona podsumowywała i — jednocześnie — otwierała. Zainteresowanie metaforycznym malarstwem pojawiło się znacznie wcześniej i nawiązywało do tradycji surrealizmu, ujawnionej zaraz po wojnie (notabene bardziej niż przed wojną), o czym była mowa w poprzednim rozdziale. Twórczość ta obecna była na (pierwszej) Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w końcu 1948 roku. Jej pozycja z całą pewnością została wzmocniona dzięki polskim kontaktom z ruchem „Phases” w końcu lat pięćdziesiątych⁵⁰. Bożena Kowalska zauważa jednak w polskiej kulturze artystycznej szerszą płaszczyznę procesów, które upoważniają ją do wskazania cezury historycznej w latach 1962–1963. Píše o zmianach, jakie widoczne są w twórczości artystów rozmaitych orientacji, od tendencji neokonstruktywistycznych (Jan Berdyszak, Stefan Gierowski, Jerzy Kałucki, Henryk Stażewski i inni) do restrukturyzacji realizmu socjalistycznego (Helena i Juliusz Krajewscy oraz ich Grupa Malarzy Realistów)⁵¹.

Problem periodyzacji polskiej sztuki powojennej przełomu lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych to pytanie o historyczne granice październikowej odwilży. Zauważmy, że wcześniej, bo w końcu lat pięćdziesiątych, przestają się ukazywać odwilżowe czasopisma artystyczne: w 1959 roku przestaje wychodzić krakowska „Plastyka”, ukazująca się od roku 1957 jako dodatek do tamtejszego „Życia Literackiego”, w 1960 lubelskie „Struktury” oraz redagowany przez Aleksandra Wojciechowskiego „Przegląd Artystyczny”.

Ten ostatni przypadek jest szczególny. Pismo bowiem ukazuje się w dalszym ciągu, lecz pod inną redakcją (Jerzy Zanoziński, później Helena Krajewska). Natomiast dwa ostatnie odwilżowe (sic!) jego numery związane były z odbywającym się w Polsce kongresem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Z tej też okazji galeria Krzywe Koło organizuje wystawę Konfrontacje

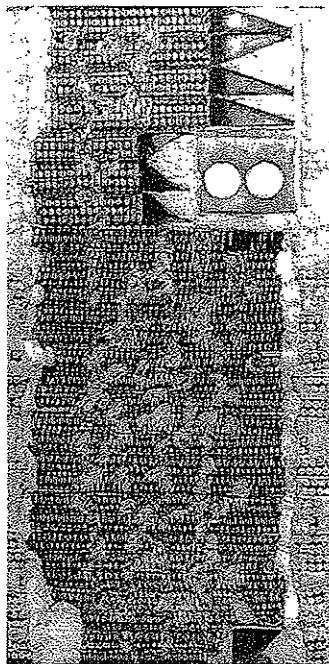
'60, stanowiącą jakby podsumowanie polskiej sztuki ostatnich lat. Galeria co prawda funkcjonuje „aż” do 1965 roku, kiedy to zostaje przez władze zamknięta, wcześniej jednak (1962) zlikwidowany został Klub Krzywego Koła, niewątpliwie najciekawszy ośrodek intelektualny polskiej odwilży. Paradoksalnie działalność galerii posłużyła jako pretekst do likwidacji klubu. Jeden z decydentów (Józef Kępa) w imieniu PZPR zaproponował w rozmowie z Aleksandrem Malachowskim, ówczesnym prezesem klubu, aby „zarząd Klubu zasugerował kierownictwu galerii Krzywe Koło jakies zmiany jej profilu artystycznego”. Potrzebę takich zmian motywowa-



wał demoralizującym wpływem, jaki galeria ta wywiera na wycieczki z ZSRR czy krajów demokracji ludowej, które przy okazji zwiedzania Starego Miasta do niej zaglądają i są zaszokowane stopniem swobody twórczej w Polsce⁵². Naturalnie zarząd klubu odmówił, zdając sobie doskonale sprawę, że nie troska o moralność zwiedzających Starówkę pionierów leży na sercu władzom PZPR.

Organizowane przez galerię Krzywe Koło Konfrontacje '60 odbywały się już zatem w innej atmosferze. Zamknięcie „Przeglądu Artystycznego” zostało przesądzone. Rok wcześniej władze po trzech dniach od otwarcia III Wystawy Sztuki Nowoczesnej („Zachęta”, Warszawa, wrzesień 1959) zamknęły ją, notabene przy aplauzie polskich krytyków, którzy zgodnie narzekali na „słaby” poziom wystawy i zużycie się twórczości abstrakcyjnej⁵³. Czyżby polscy krytycy nie rozumieli, iż stają się mimowolnym alibi władzy? Rok 1959 to moment, w którym toczy się już otwarta „dyskusja” w łonie partii o przeciwdziałaniu sztuce modernistycznej. I sekretarz PZPR, Władysław Gomułka, na zjeździe partii w marcu tegoż roku mówił: „Naczelnym zadaniem (...) polityki kulturalnej, wpływającym z doświadczeń całej historii nowoczesnego ruchu

44. Rajmund Ziemiński, *Pejzaż 31/60*, 1960, Muzeum Narodowe w Warszawie



45.
Bronisław Kierzkowski,
Kompozycja fakturowa
nr 433,
1958,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

robotniczego, jest oparcie twórczości kulturalnej na światopoglądzie i metodologii marksizmu-leninizmu⁵⁴. Oznaczało to naturalnie sympatię dla realizmu socjalistycznego. Rok później w powoływanych już „wytycznych” Sekretariatu KC pogląd ten wyłożony był bardzo dobitnie: „Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, podobnie jak bratnie partie komunistyczne i robotnicze, wypowiada się za plastyką realistyczną, zwłaszcza społecznie zaangażowaną po stronie socjalizmu, zrozumiałą dla mas, pogłębiającą ich wiedzę o życiu⁵⁵. Kolejne punkty „wytycznych” wyraźnie precyzowały zarówno „kierowniczą” rolę partii w sterowaniu kulturą plastyczną, jak i metody oraz cele takiego kierowania.

Kongres AICA, który odbył się w 1960 roku, a więc w czasie, kiedy PZPR opracowała „wytyczne”, dopuszczając jedynie „15% abstrakcji” w publicznych wystawach sztuki współczesnej, którego z kolei inicjatywa wyrastała z zainteresowania świata polską odwilżą, paradoksalnie stanowi symptom jej końca. Następnym sygnał to, jak już wspomniano, zmiana redakcji „Przeglądu Artystycznego”, trybuny modernistycznej krytyki artystycznej. Jego kierownictwo (po krótkim okresie zaangażowania w prowadzenie pisma Jerzego Zanozińskiego) obejmuje Helena Krajewska, znana — tak jak jej mąż Juliusz — zwolenniczka polityki socrealizmu.

Jednakże, tak jak początek odwilży wylania się z mroku pierwszej połowy lat pięćdziesiątych i nie sposób określić go precyzyjną

datą, tak też i jej koniec nie był wyraźny; odwrotnie — władza przygotowywała się do odwetu, prowadząc tzw. publiczną dyskusję o (również tzw.) kulturze socjalistycznej, odwołując się do dyskursów, które przez obserwatorów musiały być (i były) odczytywane jako zapowiedzi powrotu do „okresu minionego”.

Stefan Żółkiewski na łamach rozpoczynającej swój niezwykle długi żywot „Polityki” (której w tym czasie był redaktorem naczelnym) opublikował cykl artykułów pod wspólnym nagłówkiem „Polityka kulturalna”⁵⁶. W pierwszym odcinku atakował elitaryzm odwilżowej kultury oraz brak kryteriów wyboru w „polityce nawiązywania łączności z dążeniami współczesnej kultury krajów kapitalistycznych”. Kwestionował celowość takiego woluntarystycznego importu. Pisał: „Społeczna działalność kulturowa w nowożytnych państwach nie poddaje się sugestii wyboru po prostu artystycznie dobrej rzeczy. Aby nad nią panować, trzeba już w języku polityki kulturalnej, a nie estetyki, odpowiedzieć jasno: dobra dla kogo? dobra — do czego?”. W kraju „budującym socjalizm” polityka kulturalna nie może być oparta na kryteriach estetycznych, musi się posługiwać kryteriami ideowymi, czyli — sprzecywnym — ideologicznymi i politycznymi. Ich brak prowadzi — zdaniem Żółkiewskiego — do obserwowanych w ówczesnej Polsce wpływów „burżuazji”, „komercjalizmu” oraz „zorganizowanego działania kulturalnego środowiska klerykalnego”.

W drugim odcinku cyklu autor uściśla owo niebezpieczeństwo: „Ta tendencja do «nowoczesności» jest pusta, rozchodzi się wyraźnie z drogami postępu polskich mas pracujących”, nie stanowi tym samym „podstawy do zharmonizowania zainteresowań artysty i potrzeb kulturalnych mas; nie stanie się tak, gdyż tendencja do «nowoczesności» nie jest ideowo jednolita. I to nie znaczy, że jest ideowo bogata, wielostronna. To jest po prostu zlepek sprzecznych dążeń ideowych szczepionych zewnętrznymi, formalnymi podobieństwami. Tendencja do nowoczesności nie jest w Polsce prawdziwa. Ta sztuka nie daje odpowiedzi na pytanie wyrosłe z naszych warunków, z naszej doli i niedoli, nadziei i rozczarowań”. Słowem — podkreślił — „nowoczesność” (pisana przez autora zawsze w cudzysłowie) to obcy twór w polskiej kulturze, obcy także kulturze „mas pracujących”, a więc partii komunistycznej, import z innego świata. Nie tylko jest ona na naszym gruncie „fałszywa” historycznie, lecz również — a w zasadzie przede wszystkim — ideologicznie.

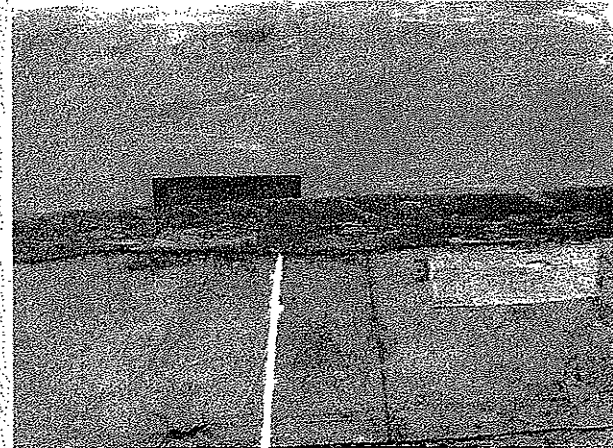
Po zdemaskowaniu „wroga” polskiej i socjalistycznej kultury w postaci „burżuazyjnego” modernizmu, Żółkiewski w trzeciej części serii artykułów przechodzi do omówienia pozytywnych wartości polskiej kultury. Kwestionując metodę zarządzania minionej, stalinowskiej polityki kulturalnej jako niesłuszną, ale też nieskuteczną (sic!), biurokrację „okresu błędów i wypaczeń”, administracyjne dekrety oraz policyjną taktykę, podkreśla jednocześnie ideowe i aksjologiczne podstawy tamtej polityki. Wskazuje na sztukę ludową, folklor, a także „postępowe” tradycje lewicy i internacjonalizmu proletariackiego jako bazę budowania tradycji polskiej

kultury, podstawę walki z burżuazyjnymi ideałami. W konkluzji akcentuje konieczność „partyjności” kultury; partyjności rozumianej zarówno w leninowskim, bardzo eufemistycznym sensie tego słowa jako zaangażowanie po stronie „proletariackiej rewolucji” opartej na ideach „socjalistycznego humanizmu”, jak i dosłownie — wszak o te ideały, zauważa, walczy też „nasza partia”. Zatem „partyjność” kultury to jej zgodność z polityką kulturalną PZPR.

Ta ostatnia myśl w tekście Żółkiewskiego nie pojawia się *expressis verbis*. Jest raczej sugestią, konkluzją podsuwaną inteligentnemu czytelnikowi przez równie inteligentnego ideologa i funkcjonariusza partyjnego. Natomiast wprost totalitarne aspiracje władzy, jej żądania podporządkowania kultury celom partii komunistycznej, wykląda inny ideolog i znany pisarz Leon Kruczkowski: „Partia nasza, jak wszystkie partie typu leninowskiego, zawsze była wyczulona na zjawiska literacko-kulturalne. Jest to zupełnie zrozumiałe. Jeśli ma ona spełniać swe historyczne zadanie budowy socjalizmu, a więc socjalistycznego wychowania człowieka, nie może wyrzec się wpływu na wszystko to, co ludzką świadomość kształtuje. (...) Nie wolno nam bowiem dopuścić do tego, aby drogi rozwoju naszego życia kulturalnego zaczęły się rozchodzić z nową popaźdźlernikową drogą naszego socjalistycznego budownictwa. (...) Partia nie zrezygnowała nigdy z walki, która nie tylko nie obniża lotu twórczych myśli ani nie dławii namiętności uczuć, ale jedne i drugie podsyca świadomością ich wielkiej społecznej roli, ich nie zastąpio-nej niczym niezbedności dla życia milionów ludzi pracy”⁵⁷.

W sformułowaniach Żółkiewskiego i Kruczkowskiego z całą pewnością pobrzmiewają echa klasyka komunistycznej polityki kulturalnej, Anatolija Łunaczarskiego, który pisał, że sztuka jest zbyt „silnym orężem agitacyjnym”, aby rezygnować z tkwiących w niej możliwości propagandowych⁵⁸. Ale nie tylko; jest to wyraźne nawiązanie do politycznej linii, jaką powoła zaczęło przyjmować kierownictwo PZPR, zdecydowane przywrócić bardziej rygorystycznie realizowaną kierowniczą rolę partii w kulturze. I sekretarz PZPR, Władysław Gomułka, na zebraniu ze środowiskiem dziennikarskim w tym samym roku powiedział: „Nastał czas wyboru. Dziennikarze, publicyści muszą wybrać: albo z partią, albo przeciw partii — albo za socjalizmem, albo przeciw socjalizmowi. (...) Dyskusje w tej płaszczyźnie się skończyły. (...) Teraz będziemy wyciągać konsekwencje partyjne i polityczne”⁵⁹.

Dyskurs, jakim zaczęła się posługiwać władza, był naturalnie bardzo czytelny. Był to przecież ten sam dyskurs, nieco tylko zlagodzony, który obowiązywał przed 1956 rokiem, przed Październikiem, a więc przerwa w jego praktyce (w sensie czasowym) nie była długa, w odróżnieniu od przerwy w produkcji artystycznej. W krótkim (jak by się zdawało) czasie wydarzyło się tak wiele, że zarówno establishment, jak i środowisko artystyczne musiały zacząć niejako od nowa przechodzić ćwiczenia z zakresu socjotechniki życia artystycznego. Zwróćmy uwagę, że cechą charakterystyczną tego dyskursu jest frazeologiczny arsenał czerpany wprost ze stalinowskiego okresu, zarówno po stronie negatywnej (elitaryzm, burżuazja,



46.
Piotr Potworowski,
Zdarzenia —
Kornwalia,
1956,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

klerykalizm, historyczny relatywizm [sztuka „dobra dla kogo?”, „dobra dla czego?”], komercjalizm, ideologiczna fałszywość), jak i pozytywnej (internacjonalizm proletariacki, partyjność, socjalistyczny humanizm, postępowe tradycje). Są też jednak nowe akcenty, bardzo charakterystyczne dla „gomułkowskiej” praktyki dyskursywnej, akcenty narodowe: folklor, polskie doświadczenie historyczne i kulturowe, jego „dole i niedole”, „nadzieje i rozczarowania”. Nowe jest też formułowane często zastrzeżenie co do „błędów i wypaczeń” minionego okresu, „biurokratycznych i administracyjnych” metod, do których jakoby nie było już powrotu. Być może jest to jedynie retoryczna dekoracja, niemniej w kategoriach długiego trwania polskiej kultury bardzo istotna. Andrzej Werblan, jeszcze jeden ideolog partyjny, mówił, że błędem w dotychczasowej polityce partii (przed 1956 rokiem) było to, iż usiłowała ona rozstrzygać o „socjalistycznym” lub „niesocjalistycznym” charakterze formy artystycznej⁶⁰. Jerzy Morawski, odpowiedzialny w Sekretariacie KC m.in. za sprawy kultury, zastrzegając, że partia będzie „popierać takie formy sztuki, które są komunikatywne dla mas, a więc w zasadzie sztukę realistyczną”, podkreślał, iż nie chce ona „ingerować w sprawy warsztatu twórczego. Artyści znają się na tym lepiej niż organa partyjne”⁶¹.

Zakreślone więc zostało w polskiej historii nie tyle koło, ile fragment spirali. Raz udzielona środowisku artystycznemu koncesja na wolność, choć bez wątpienia z kontunkturalnych i taktycznych powodów, nie mogła być już w całości wycofana. Co więcej, nikomu — w tym samej władzy — na tym nie zależało. Liberalizacja w okresie październikowego przewrotu w 1956 roku stała się koniecznym narzędziem rządzenia, zapewne subtelniejszym niż system kary i terroru, ale — takie żywiono nadzieje — skuteczniejszym w realizacji tego samego celu: usankcjonowania totalitarnego państwa. Ilustruje to zapewne wspomniana już historia Klubu

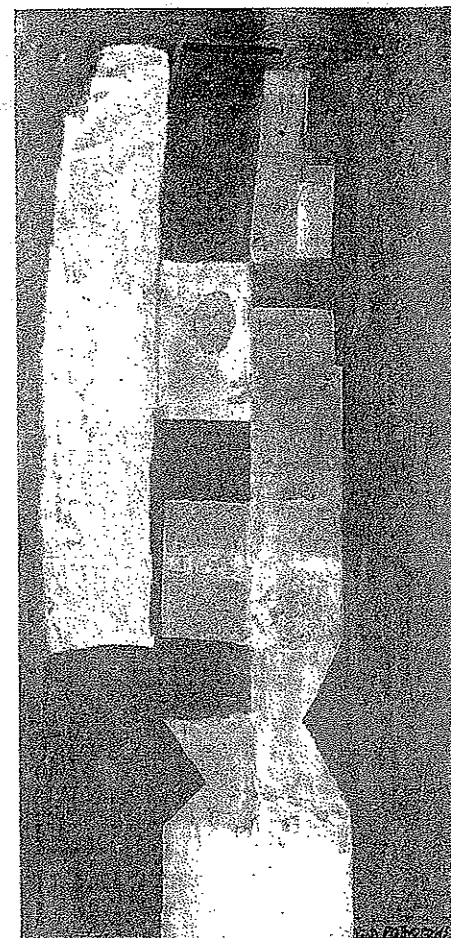
47.
Piotr Potworowski,
Schody,
1956,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



Krzywego Koła, którego powołanie mogło być efektem inicjatywy władzy⁶². Stworzenie pola kontrolowanej artykulacji krytycznego wobec władzy dyskursu przypomina strategię nadzoru, o której pisze Michel Foucault. W tej sytuacji, mimo wyraźnych sentymentów, powrót do „raju utraconego” komunizmu, a więc całkowitego kierowania życiem społecznym, nie był ani możliwy, ani potrzebny. Ów „raj” bowiem to ideał, który nie wytrzymał konkurencji z rzeczywistością. Nabyte doświadczenie historyczne podpowiadało więc bardziej elastyczną politykę, choćby w ramach „15%”.

Formułowana przez samego Gomułkę, ale też Kruczkowskiego, Morawskiego, Werblana, Żółkiewskiego i wielu innych praktyka dyskursywna zdradzała zarówno nową sytuację, jak i stare sentymenty. Aby te nie zdobyły przewagi, środowisko artystyczne musiało się im przeciwstawiać, a władze jednocześnie — z pomocą „elastycznej” cenzury — na owe przeciwstawienie zezwalać. Z danej społeczności koncesji władza nie mogła się wycofać, ale też wolności raz zdobytej środowiska kulturalne musiały bronić. Z tego zdawano sobie sprawę. Należało więc podjąć „dyskusję” z kampanią prasową artykułującą totalitarny dyskurs partyjnego establishmentu. W prasie ukazało się więc kilka artykułów polemicznych, na które z kolei odpowiadali wspomniani rzecznicy polityki kulturalnej PZPR⁶³.

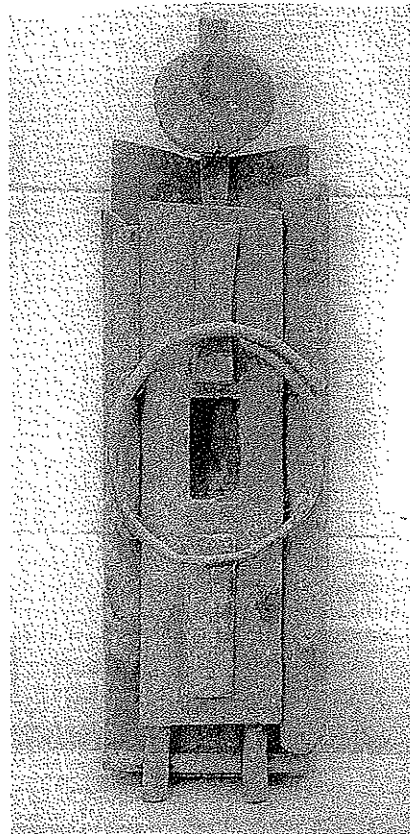
Najbardziej zdecydowaną reakcję sformułował Aleksander Wojciechowski w artykule pod znamienym tytułem „Czy znowu polityka kulturalna?”⁶⁴. Autor precyzyjnie wskazał w nim inspiracje swoich adwersarzy oraz ich nawiązania do tradycji rzekomo „minionego” okresu. Pisał, iż są oni zwolennikami — wydawało się już pogrzebanego — „centralnego, kierowniczego czynnika natury ideologicznej” w administrowaniu kulturą. Była to w gruncie rzeczy



48.
Piotr Potworowski,
Istota stojąca,
1959,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

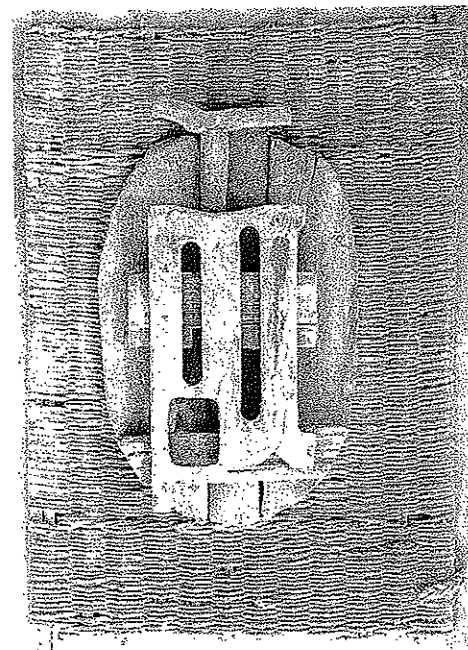
polemika polityczna, nie merytoryczna, gdyż argumenty formułowane przez funkcjonariuszy partyjnych miały właśnie taki, a nie merytoryczny, charakter. Autor domagał się wolności i likwidacji interwencji partii w życie kulturalne, swobody wyrazu nie skrępowanej ideologią wyobraźni, a także swobody w doborze źródeł inspiracji światopoglądowych i artystycznych, domagał się czegoś, co — jak z przekąsem zauważył S. Żółkiewski — w państwie socjalistycznym jest utopią. Tekst Wojciechowskiego więc był bardziej atakiem niż obroną. Autor doskonale wiedział, że musi atakować, musi domagać się owej utopii, aby funkcjonariusze PZPR zrozumieli i przyjęli do wiadomości to, co werbalnie deklarowali — od Października nie ma odwrotu. Zapewne także był świadom, iż władza rozumie, że musi na takie ataki zezwalać. Strategia Wojcie-

49.
Piotr Potworowski,
Sternik,
nie datowany,
własność prywatna,
depozyt
w Muzeum Narodowym
w Poznaniu



chowskiego — a w jego słowach zawarta była strategia całego środowiska nowoczesnych — była dość przejrzysta: zachować jak najwięcej z „porcji wolności”. Naturalnie ci ludzie nie byli utopistami; byli realistami. Wiedzieli, co jest możliwe, a co nie. Ale wiedzieli też, że w gruncie rzeczy powodzenie odwilży zależy od siły krytyki rodzących się (ponownie?) totalitarnych aspiracji władzy, od zdecydowanej retoryki.

Sumując, warto zauważyć, iż sam fakt, że taki tekst mógł się w prasie polskiej ukazać, tzn. został przez cenzurę przepuszczony (w języku tej instytucji „zwolniony”), świadczy o tym, że władza w tamtym czasie w istocie rzeczy nie była zdecydowana w sprawie polityki odrotu od odwilży, a takie głosy mogły być w dalszym ciągu wykorzystane do wewnętrznych rozgrywek. Co więcej, w strategii nadzoru, przynajmniej tej, którą realizowano w warunkach monopartyjnego państwa, wręcz zawarta była taktyka „popuszczania cugli” i „dokręcania śruby”. Całkowity powrót do mechanizmów kary i represji z okresu dominacji realizmu socjalistycznego nie dla-

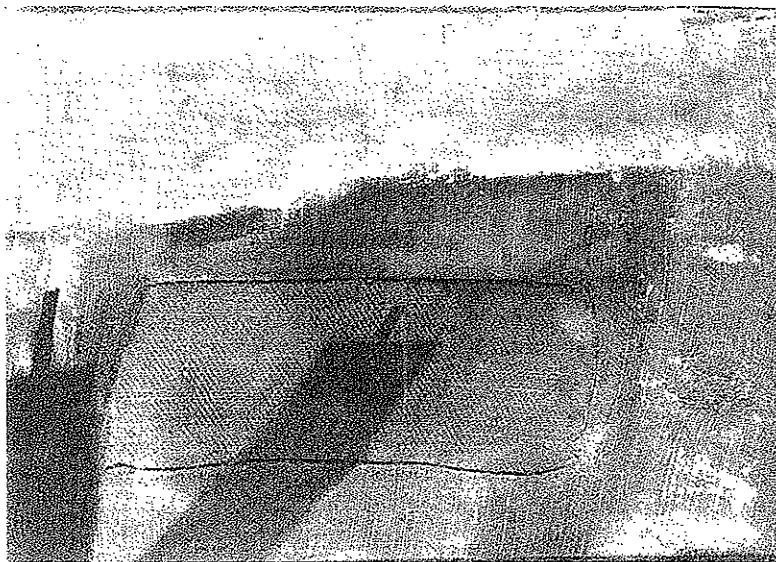


50.
Piotr Potworowski,
Maska na tle kosza,
nie datowany,
własność prywatna,
depozyt
w Muzeum Narodowym
w Poznaniu

tego był niemożliwy, że niewykonalny, ale dlatego, że byłaby to metoda nieskuteczna. Skuteczniejsza okazała się znacznie subtelniejsza i — że tak powiem — bardziej elegancka metoda nadzorowania. Lokalnego kolorytu tej metodzie dodawało to, iż więzienny strażnik nie miał zamiaru się rozpląwać w strukturach idealnego więzienia, lecz odwrotnie — co jakiś czas musiał dawać o sobie znać rozmaitymi prasowymi enuncjacjami, partyjnymi rezolucjami, wytycznymi etc. Pozostająca zaś do jego dyspozycji cenzura nie tylko zakazywała, ale również „zwalniała” krytykę wypowiedzi poszczególnych rzeczników głównego strażnika, co paradoksalnie wzmacniało pozycję strażnika, czyniąc go bardzo skutecznym nadzorcą.

V. Modernizm między rewolucją i kontrrewolucją

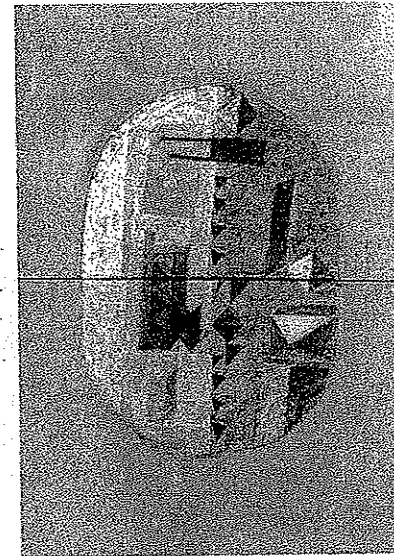
Zastanówmy się na koniec nad znaczeniem i rolą odwilży w historii polskiej sztuki powojennej. Jej konsekwencje polityczne są oczywiste i nie trzeba ich tu ponownie przywoływać. Dość powiedzieć, że polscy artyści po 1956 roku do końca, tj. do 1989 roku, cieszyli się swobodami, jakich — przynajmniej przez tak długi okres — nie doświadczali artyści innych państw bloku sowieckiego, mimo że nie tylko w Polsce władza kokietowała artystów. Jeżeli było to tylko złudzenie wolności, swego rodzaju „aksamitne więzie-



51.
Piotr Potworowski,
Worek z szarym nletem,
1958–61,
własność prywatna,
depozyt
w Muzeum Narodowym
w Warszawie

nie”, używając metafory Harasztiego⁶⁵, to i tak była to najbardziej miękka celn. Intelligentnym i niezłomnym twórcom mogło to dawać szansę buntu. Buntować się naturalnie można zawsze, ale jak dowodzi historia, bunt prowadzony w warunkach terroru znajduje niewielkie reperkusje na płaszczyźnie kultury; raczej — moralności. Natomiast bunt formułowany w warunkach rozluźnionej dyscypliny ma większą szansę przejawić się w formach artystycznych. Pytanie, czy polscy artyści z tej szansy skorzystali, jest jednym z najbardziej delikatnych i trudnych. Postaram się do nich zbliżyć w następnych rozdziałach tej książki, kiedy przedmiotem dyskusji stanie się kultura artystyczna w kontekście procesów politycznych, dla których bunt wobec komunistycznego systemu władzy wydawał się zasadniczym motorem działania. W tym miejscu postawmy jedynie pytanie o artystyczne konsekwencje odwilży i jej znaczenie dla dalszych losów historii sztuki polskiej. Opiszę je w trzech punktach.

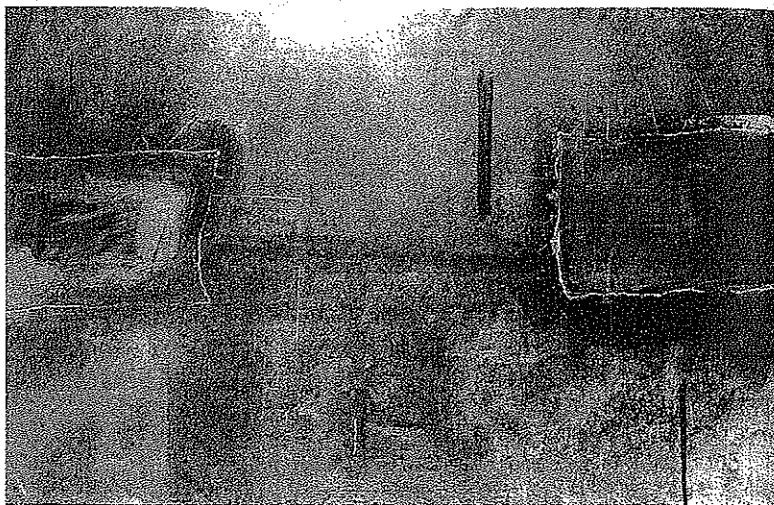
Po pierwsze. Odwilż to neutralizacja tradycji awangardy i tryumf modernizmu, naturalnie jeżeli te dwa pojęcia w kulturze europejskiej i amerykańskiej, od lat trzydziestych poczynając, będziemy traktowali antytezytnie⁶⁶. Najogólniej rzecz biorąc, pod pojęciem awangardy rozumiem postawę, która dąży do osadzenia sztuki w rzeczywistości, stara się różnymi metodami i z różnymi powodów ideologicznych przełamać bariery, jakie dzielą twórczość artystyczną od tego, co dzieje się (działo się) na zewnątrz sal muzealnych czy galerii sztuki. W tej perspektywie możemy mówić zarówno o awangardzie utopijnej (konstruktywizm i produktywizm radziecki) i krytycznej (dadaizm berliński), jak i transgresyjnej (sur-



52.
Piotr Potworowski,
Kompozycja goluchowska,
1961,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

realizm francuski), która przekraczanie granic świadomości rozumiała w kategoriach rewolucji społecznej. Modernizm z kolei to pojęcie, które opisuje tendencje wprost przeciwne, postawy zmierzające do wydzielenia sztuki z codziennej praktyki społecznej i politycznej; modernizm to sztuka autonomiczna, szukająca swego miejsca w rzeczywistości pozaartystycznej na zasadzie odrębności i niezależności. Nie znaczy to, że w całkowitej izolacji. Wprost przeciwnie — w autonomii widzi swe „zaangażowanie” w procesy cywilizacji nowoczesnej. Ten rodzaj zaangażowania jednak był swoistym przeciwieństwem sztuki krytycznej, która z kolei swe miejsce widziała w „akcji bezpośredniej”.

Polska odwilż przypieczętowała tendencję do autonomii sztuki nowoczesnej, dość eufemistycznie rozumiejąc jej zaangażowanie na sposób modernistyczny, a więc ani utopijny, ani krytyczny, lecz — powiedzmy — cywilizacyjny, definiowany w generalnych kategoriach wolności, postępu etc., bardzo odległych od politycznego i społecznego konkretn⁶⁷. Ten paradygmat w polskiej historii sztuki poodwilżowej wyrósł nie tylko na gruncie ogólnych tendencji rozwoju euroamerykańskiej kultury artystycznej, ale też z lokalnych, historycznych przesłanek. Zresztą warto zauważyć, że w Polsce tradycja awangardy ograniczała się praktycznie do konstruktywizmu, który jedynie w części miał krytyczne funkcje. Ten z kolei problem, problem konstruktywistycznej tradycji i jej — że tak powiem — modernizacji czy, jak kto woli, estetyzacji, zostanie postawiony w następnych rozdziałach. Tutaj jedynie podkreślmy, iż brutalność i siła, z jaką władze stalinowskie wprowadziły w życie doktrynę realizmu socjalistycznego, sztuki, która w płaszczyźnie ideo-



53.
Marian Bogusz,
Czerwona kompozycja nr 45,
1960,
Muzeum Narodowe
w Warszawie

logicznej deklarowała bezpośrednie zaangażowanie w procesy przemian politycznych i społecznych, skutkowało w polskiej historii sztuki po 1956 roku tendencjami przeciwnymi, o natężeniu odwrotnie proporcjonalnym do kampanii socrealistycznej.

Polski odwilżowy i poodwilżowy modernizm wywodził się ze strachu przed bezpośrednim zaangażowaniem sztuki, które to — generalnie — jednoznacznie kojarzyło się z socrealizmem. Silne przywiązanie do autonomii dzieła w okresie popaździernikowym można odczytywać więc — na zasadzie *d rebours* — właśnie jako pewnego rodzaju „zemstę socrealizmu”⁶⁸. Sztuka autonomiczna to sztuka wolna — rozumowano, a wolność artystyczna należała do najważniejszych zdobyczy odwilży. Jak dalece była to wolność pełna, a w jakim stopniu spreparowana, w jakim stopniu była to swoboda uprawiania dowolnej formy artystycznej, a w jakim wolność wyrażania postawy wobec świata, to już oddzielne zagadnienie. Niewątpliwie władze były zainteresowane nierozprzestrzenianiem się (choćby spreparowanej) wolności. Służyła im do tego instytucja cenzury, ale też autocenzura artystów. Dotyczy to również niechęci środowisk artystycznych do adaptowania na polski grunt praktyk kontestatorskich w sztuce, zwłaszcza tych, które widziały swe miejsce w płaszczyźnie krytyki społecznej i politycznej, które wykorzystywały sztukę do generalnego kwestionowania kultury i struktury władzy. Znamienne jest to, że gdy Tadeusz Kantor i inni polscy moderniści podróżowali do Paryża, nie zauważali postaw kontestatorskich (np. Dubuffeta czy grupy Cobra), a jedynie to, co zyskało akceptację establishmentu (sztukę gestu i materii). Wiązało się to zapewne — jak pisze Anna Markowska⁶⁹ — z „kulturalnym wygóleniem” spowodowanym kulturą realizmu socjalistycznego. Polscy pielgrzymi okresu odwilży szukali kultury, a nie jej kontestacji.



54.
Stefan Gierowski,
Obrus LXXIX,
1960,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

Ale nie tylko; związane było to również z szerszym, opisanym wyżej kompleksem polskiego modernizmu, niechęcią do podejmowania działań bezpośrednio zaangażowanych w krytykę systemu władzy w rodzaju tych, jakie uprawiali artyści grupy Cobra czy sytuacjoniści.

Po drugie. Jeżeli socrealizm i modernizm powiązane są węzłem swego rodzaju paradoksu, to kolejny paradoks wiąże się z relacją między modernizmem a koloryzmem (postimpresjonizmem). Twórczość informelu, szerzej abstrakcji, wyrastała zapewne (najogólniej rzecz biorąc; w szczegółach problem tak prosto się bynajmniej nie przedstawia) z krytyki wszelkiego mimetyzmu i tradycjonalizmu, w tym wyprowadzonego z tradycji recepcji impresjonizmu. Kantor pisał wyraźnie, iż tylko sztuka abstrakcyjna może wyrazić współczesną epokę⁷⁰. Tymczasem zainteresowanie gestem malarskim, a szerzej całym asortymentem „malowidła” (płaszczyzną, kolorem, materią, fakturą etc.) spowodowało nie tylko drugą młodość koloryzmu, ale szerzej — ugruntowało w polskiej kulturze artystycznej kult wartości piktoralnych, których koloryzm (postimpresjonizm) był właśnie najbardziej wyraźnym przejawem. Ów kult piktoralizmu i estetyzmu przejawiał się w metodach kształcenia akademii artystycznych (wielu postimpresjonistów było tam profesorami), ale również — co może ważniejsze — w dyskursach krytyki artystycznej, która tym samym nie była w stanie wypracować języka zdolnego przyswoić (przynajmniej do pewnego momentu) polskiej kulturze artystycznej twórczość wyrastającą z krytyki modernizmu⁷¹. Dyskurs ten, w konsekwencji, odpowie-

działny jest za ubóstwo nie tylko kategorii krytycznoartystycznych, jakie funkcjonowały w środkach masowego przekazu, w prasie ogólnoinformacyjnej i kulturalnej w okresie popaździernikowym, ale również w muzealnictwie, kryteriach tworzenia kolekcji publicznych czy też w akademickiej historii sztuki. Naturalnie były też wyjątki. Niemniej skutki tego procesu odczuwane są nawet dziś.

Wreszcie po trzecie. Jako rezultat zarówno koncepcji autonomii sztuki, jak i pikturalizmu, modernistyczny paradygmat kultury eliminował sztukę krytyczną, a więc taką, która zamierza bezpośrednio angażować się w politykę, sztukę, która chce operować pojęciami „tu i teraz” zamiast enigmatycznych, uniwersalnych wartości cywilizacyjnych, która przedkłada bezpośredni kontekst nad uniwersalizm wartości artystycznych. Dla modernistycznego sposobu myślenia tak pojęta sztuka krytyczna jest sztuką obcą; nie ma po prostu dla niej miejsca w modernistycznym paradygmacie wartości.

Konsekwencje zaś takiej postawy były w Polsce bardzo poważne. Opisany wyżej konserwatyzm polskiej kultury artystycznej, rozumiany w kategoriach autonomii dzieła sztuki, skutecznie zapobiegał temu, aby stała się ona — przynajmniej do pewnego momentu — areną debat i dyskusji na temat problemów, jakimi żyło polskie społeczeństwo, zwłaszcza problemów politycznych. Szczególnie w kontekście tak zwanego zmodernizowanego komunizmu, przynajmniej jeszcze bardziej zmodernizowanego niż sama odwilż, to jest systemu, który tolerował enklawy „wolności” i wyłączał je z zakresu bezpośredniej kontroli państwa (jednak tylko wówczas, gdy nie naruszano systemu władzy), modernistyczna ideologia była dla władzy bardzo wygodna. Stanowiła bowiem zaporę przed tym, czego władza się zasadniczo obawiała — otwartym zaangażowaniem w krytykę reżimu. Mówiąc brutalnie, pytanie brzmi: czy w czasie, gdy w Polsce tworzyły się instytucjonalne formy opozycji politycznej wobec komunizmu (Komitet Obrony Robotników, Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela, Konfederacja Polski Niepodległej, Studenckie Komitety Samoobrony, Towarzystwo Kursów Naukowych), a więc w latach siedemdziesiątych, artyści włączali się w tę debatę, czy też odwrotnie, skrywali swe niezaangażowanie za wygodną kotarą modernistycznego paradygmatu? Będzie to przedmiotem kolejnych rozdziałów. Tutaj jedynie skonstatujmy, że w perspektywie przełomu lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych, paradoksalnie, rewolucyjna sztuka odwilży, sztuka, która w istocie była przeciwko władzy komunistycznej, stała się konserwatywną tradycją wspierającą komunistyczny reżim w jego zmodernizowanej, poststalinowskiej fazie. Być może, znów paradoksalnie, początki takiego procesu możemy dostrzec w strategii władz organizujących moskiewską wystawę dwunastu państw tzw. demokracji ludowej i decyzji pokazania tam zamiast socrealizmu właśnie sztuki nowoczesnej, strategii osławiania modernizmu i poszukiwania w nim własnej legitymacji. Efekt tej strategii był taki, że nie tylko kanalizował i koncentrował ambicje środowiska na obronie swobody wyboru formalnych środków wyrazu (a nie

obronie wolności jako takiej), ale też pozbawiał ów modernizm bardziej radykalnego charakteru, zamykając go w salonowych formułach kolorystycznego pikturalizmu z domieszką „15% abstrakcji”.

PRZYPISY:

1. Por.: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Alatheia-Spacja, Warszawa 1993.
2. Por. m.in.: „Międzynarodowa wystawa sztuki krajów socjalistycznych”, „Życie Warszawy” 1958, nr 310, s. 1; J. Starzyński, „Międzynarodowa wystawa plastyki w Moskwie”, „Kierunki” 1958, nr 45; R. Konieczek, „Moskiewska wystawa plastyki”, „Nowa Kultura” 1959, nr 7; „Wystawa polska w Moskwie. Rozmowa z inż. arch. Andrzejem Pawłowskim, projektantem ekspozycji działu polskiego na wystawie sztuki krajów socjalistycznych w Moskwie”, „Życie Literackie” 1959, nr 5 (dodatek: „Plastyka”, nr 30); „Dyskusja nad wystawą sztuki krajów socjalistycznych”, „Życie Literackie” 1959, nr 14; „Jeszcze o dyskusji nad wystawą sztuk plastycznych krajów socjalistycznych”, „Życie Literackie” 1959, nr 15 (dodatek: „Plastyka”, nr 32); „Gorące dyskusje na temat sztuki polskiej. Rozmowa z Prof. Juliuszem Starzyńskim”, „Życie Warszawy” 1959, nr 84.
3. „Dyskusja nad wystawą ...”, „Życie Literackie”, op. cit.
4. „Wystawa polska w Moskwie. Rozmowa z inż. arch. Andrzejem Pawłowskim...”, op. cit., s. 7.
5. Por.: *Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956–1986*, red. A. Rosenfeld, N. T. Dodge, Thames and Hudson, Jane Voorgees Zimmerli Art Museum, Rutgers, N.J. 1995.
6. Por.: A. Rottenberg, „Ministerstwo Kultury i Sztuki”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 201 (aneks: „Wytyczne Sekretariatu KC PZPR w sprawie polityki kulturalnej w dziedzinie plastyki”, tamże s. 233); B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy, 1948–1959*, Warszawa 1985, ss. 409 nn.
7. Ibid.
8. Por.: M. Tarniewski [J. Karpiński], *Porcja wolności. Październik 1956*, Paryż 1979, s. 82 nn. Rosyjski historyk sztuki Joseph Bakshstein sugeruje, że władze bloku wschodniego były swego rodzaju mediatorem lokalnych środowisk artystycznych Wielkiego Brata. Dzięki temu sytuacja tu miała bardziej „miękką” charakter niż w samej Rosji. Wynikałoby z tego, że ster kultury artystycznej całej części radzieckiej Europy dzierżyła Moskwa. W świetle dostępnych faktów obserwacja ta nie wydaje się trafna. Wydaje się bowiem, czego dowodem jest historia sztuki nowoczesnej w tych krajach od połowy lat pięćdziesiątych do końca osiemdziesiątych, że lokalne władze miały dużą autonomię w podejmowaniu tego rodzaju decyzji oraz nie tylko formułowały własne strategie kontroli życia artystycznego, ale wręcz czyniły z tego płaszczyznę własnej legitymacji. Por.: J. Bakshstein, „Nonconformist Traditions and Contemporary Russian Art”, w: *Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956–1986*, op. cit., s. 335.

9. „Pomówmy o znajomych...” Rozmowa Marka Łatynskiego ze Stefanem Kisielewskim”, „Kontakt”, 1988, nr 7–8, ss. 100–101.
10. A. Wojciechowski, „Malarstwo polskie przed wystawą w Arsenale w roku 1955 i w latach pięćdziesiątych”, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4, ss. 77–78.
11. Por.: *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996. Znaczne partie niniejszego tekstu pochodzą z opublikowanego tam mojego opracowania: P. Piotrowski, „Odwilż”, tamże, ss. 9–35.
12. *Kresy*, op. cit., s. 172.
13. „Arsenał” jest pewnego rodzaju marginesem. Rozmowa z Elżbietą Grabską”, rozm. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, P. Kosiewski, M. Wacławek, „Kresy” nr 12, Jesień 1992, s. 167.
14. Ibid., s. 167.
15. A. Markowska, *Druga Grupa Krakowska*, maszynopis w Instytucie Sztuki PAN, Warszawa.
16. W. Jedlicki, *Klub Krzywego Koła*, Paryż 1963. *Galeria „Krzywe Koło”*, red. J. Zagrodzki, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, ss. 84–117. Por. też.: B. Wojciechowska, „Bogusz i Galeria „Krzywe Koło””, w: *Marian Bogusz, 1920–1980*, red. M. Dąbrowska, I. Moderska, Muzeum Narodowe, Poznań 1982.
17. Na temat napięcia między tradycją „Arsenału” oraz „nowoczesnością” por.: W. Włodarczyk, „„Nowoczesność” i jej granice”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, PWN, Warszawa 1987.
18. J. Przyboś, „Sztuka abstrakcyjna — jak z niej wyjść”, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45.
19. M. Porębski, „Jak nie wychodzić”, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 46.
20. T. Kantor, „Abstrakcja umarła — niech żyje abstrakcja”, „Życie Literackie” 1957, nr 50 [dodatek: „Plastyka”, nr 16].
21. Ibid., s. 6.
22. Nicocennionym źródłem do studiów nad powojenną historią środowiska Grupy Krakowskiej jest monumentalny cykl publikacji materiałów opracowany przez Józefa Chrobaka: *Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska. «W kręgu lat czterdziestych»*, cz. II–V, Kraków 1990–1992; *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. I–XII, Kraków 1991–1993; *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1955–1959, 1960–1970, 1971–1980*, Kraków 1991.
23. M. Sobieraj, „Maria Jarema”, w: *Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1981, s. 142.

24. M. Porębski, „Tadeusz Brzozowski”, w: *Tadeusz Brzozowski. Obrazy i rysunki*, oprac. I. Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1974, s. 16.
25. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 105.
26. W. Baraniewski, „O «figurach» Jana Lebensteina”, w: *Jan Lebenstein*, oprac. M. Kurasiak, T. Rostkowska, „Zachęta”, Warszawa 1992 [s. nie numerowane].
27. W. Baraniewski, „Okolice odwilży”, w: *Rzeźba polska, 1944–1984*, red. B. Danecka, M. Gołąb, S. Janeczek, E. Mielcarek, K. Nowakowska, Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych [1984]; przedruk w: *Wokół rzeźby współczesnej. Materiały I-go Seminarium Sztuki Współczesnej w Niedzięcy zorganizowanego przez Klub Sztuki Współczesnej Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych, 1987.
28. Por.: J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, oprac. D. Horodyński, Warszawa 1980, ss. 66, 78, 110.
29. A. Wojciechowski, op. cit., s. 92.
30. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, travaux VIII.
31. Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978, ss. 7, 20.
32. J. Laude, „La crise de l'humanisme et la fin des utopies”, w: *L'Art face à la crise, 1929–1939*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1979, travaux XXVI, s. 302.
33. I. Moderska, „Piotr Potworowski. Życie i twórczość”, w: *Piotr Potworowski, 1898–1962*, Muzeum Narodowe, Poznań 1976. Por. też: Piotr Potworowski, red. J. Świercz, Galeria „Zachęta”, Warszawa, w druku.
34. Por. m.in.: Ch. Harrison, „Sculpture's Recent Past”, w: *A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*, red. T. A. Neff, Chicago 1987, s. 12.
35. L. Alloway, „The Development of English Pop Art”, w: *Pop Art*, red. L. Lipard, London 1966.
36. Cyt. za: Z. Kępiński, op. cit., s. 30.
37. J. Cybis, w: „Tygodnik Artystów” 1934, nr 2, s. 3.
38. I. Moderska, „Piotr Potworowski. Życie i twórczość”, op. cit., s. nie numerowane.
39. Z. Kępiński, op. cit., s. 34.
40. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, ss. 103 nn.

41. K. Przytyko-Fabijańska, „Piotr Potworowski w Polsce; lata 1958–1962”, w: *Tadeusz Piotr Potworowski, 1898–1962. Malarstwo*, Muzeum Narodowe, Gdańsk 1973, s. nie numerowane.
42. Cyt. za: ibid., s. nie numerowane.
43. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; por. obszerną recenzję: M. Bryl, „Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa”, w: „Artium Quaestiones”, t. IV, Poznań 1990. Por. również pracę zbiorową: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Hrsg. W. Kemp, Köln 1985; rec.: M. Bryl, „Recenzje — Książki: «Der Betrachter ist im Bild»”, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa 1988, nr 3. Odnośnie do analizy twórczości Piotra Potworowskiego formułowanej z perspektywy estetyki recepcji por.: P. Piotrowski, „Między koloryzmem i modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego”, w: *Piotr Potworowski* (w druku), op. cit.
44. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*..., op. cit.
45. R. Krauss, „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, w: „October”, nr 54, Cambridge MA., Fall 1990.
46. B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica – San Francisco 1976, s. 14.
47. Ibid., s. 50 nn.
48. Por. pionierskie opracowanie zagadnienia: T. Puttfarcken, *Massstabsfragen: über die Unterschiede zwischen grossen und kleinen Bildern* (Dissertation), Hamburg 1971.
49. E. Grabska, op. cit., s. 172; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska, 1945–1970. Szanse i miły*, Warszawa, PWN 1975, s. 114; A. Wojciechowski, op. cit., s. 101.
50. Por. J. Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie. Między narodowy ruch „Phases”*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
51. B. Kowalska, op. cit., s. 112 nn.
52. W. Jedlicki, op. cit., s. 155.
53. M.in.: J. Guze, „Osobliwości awangardy”, „Nowa Kultura” 1959, nr 38; S. Ledóchowski, „III Wystawa sztuki nowoczesnej”, „Tygodnik Demokratyczny” 1959, nr 38; B. Majewska, „Nowoczesność lakierowana”, „Współczesność”, 1959, nr 19; K. T. Toepfritz, „Rekolekcje malarskie”, „Nowa Kultura” 1959, nr 38. Zauważmy jednak, że były też głosy pozytywne, które w kontekście napięć politycznych są świadectwem rzadkiej w polskim środowisku krytyków świadomości politycznego uwikłania sztuki współczesnej: por.: J. Sempoliński, „Wystawa na dobrym poziomie”, „Przegląd Kulturalny”, 1959, nr 40; A. Wojciechowski, „Trzecia wystawa sztuki nowoczesnej, „Argumenty”, 1959, nr 40.

54. Cyt. za: B. Fijałkowska, op. cit., s. 437.
55. Cyt. za: A. Rottenberg, op. cit. [aneks], s. 234.
56. S. Żółkiewski, „Potrzeba wyboru kulturalnego”, „Polityka”, 1957, nr 5; tenże, „Dlaczego nie «nowocześni»”, „Polityka”, 1957, nr 8; tenże, „Rozwój naturalny”, „Polityka”, 1957, nr 11.
57. L. Kruczkowski, „Sprzymierzeniec trudny i niezbędny”, „Trybuna Ludu”, 1957, nr 151.
58. A. Łunaczarski, „Sztuka i rewolucja”, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. I, Warszawa 1963, s. 287.
59. Cytat za: B. Fijałkowska, op. cit., s. 421.
60. Ibid., s. 428.
61. Ibid., s. 434.
62. W. Jedlicki, op. cit., s. 13.
63. J. Strzelecki, „Wrogowie słowników”, „Nowa Kultura”, 1957 nr 24; A. Wasilewski, „Od biurokracji do handlu i z powrotem”, tamże; A. J. Wiczorkowski, „Najlepszy artykuł tygodnia”, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 25. Odpowiedzi: S. Żółkiewski, „Odpowiedź «Nowej Kulturze»”, „Polityka” 1957, nr 17; L. Kruczkowski, „W sprawie niebezpieczeństw”, „Polityka” 1957, nr 18. Por.: A. Rottenberg, op. cit., ss. 195–196.
64. A. Wojciechowski, „Czy znowu polityka kulturalna”, „Nowa Kultura” 1957, nr 24.
65. M. Haraszti, *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, New York 1987.
66. Por.: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984; H. Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle 1985; H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge MA, 1996; A. Huyssen, *After The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986.
67. A. Wojciechowski, „Sztuka zaangażowana”, op. cit.
68. T. Nyczek, „Zemsta socrealizmu”, „Sztuka” 1981, nr 1.
69. A. Markowska, *Druga Grupa Krakowska*, maszynopis pracy doktorskiej, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk w Warszawie.
70. T. Kantor, *Abstrakcja umarta...*, op. cit.
71. M. Lisiewicz, „Kontestacja czy kontynuacja. Szkic o polskiej sztuce i krytyce lat 60.”, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5 (1).

3

Figura i ciało

Benjamin H. D. Buchloh, pisząc w początku lat osiemdziesiątych o powrocie do figuratywności w sztuce współczesnej, zauważył cykliczność tego zjawiska¹. Co więcej, odwołując się zarówno do przykładów międzywojennych, jak i powojennych, konstatował regresywny charakter podobnych nawrotów, powiązanie ich wręcz z reakcyjnymi tendencjami w historii politycznej oraz kryzysami ekonomicznymi. Odwołanie się do figury zatem szło w parze — zdaniem badacza — z nasilaniem się autorytarnych dominacji w życiu społecznym i politycznym. Powroty do przedstawienia, a dokładniej do sztuki figuratywnej, w modelu Buchloha, są tożsame z rezygnacją sztuki z jej funkcji krytycznej. Autor stara się uzasadnić tę tezę, przywołując przykłady twórczości byłych futurystów we Włoszech po I wojnie światowej, artystów *Neue Sachlichkeit*, z których część (np. Christian Schad) porzuciła formację dadaistyczną, francuską sztukę wokół zdefiniowanego przez Jeana Cocteau w 1926 roku programu *Rappel à l'ordre*, figuratywne malarstwo Malewicza, Picabli, de Chirico etc., wreszcie — i to stanowi zasadniczy temat autora — falę tzw. nowego malarstwa czy też neoekspresjonizmu lat osiemdziesiątych.



55.
Leszek Sobocki,
Portret trumieny II,
1974–1976,
Muzeum Narodowe
w Krakowie

Nie miejsce tu, aby dyskutować z generalnym modelem Buchloha w odniesieniu do historii sztuki XX wieku. Już na pierwszy rzut oka, obok niewątpliwej efektowności, widać równie niewątpliwie, daleko idące uproszczenie. Niemniej możemy zapytać o jego użyteczność w odniesieniu do polskiej sceny artystycznej, dokładniej, w odniesieniu do sytuacji zaistniałej około połowy lat sześćdziesiątych, kiedy to obserwujemy narastanie tendencji figuratywnych. Pojawiają się one w konsekwencji „pospolitego ruszenia” abstrakcji końca poprzedniej dekady, jako tendencje wyraźnie alternatywne wobec coraz bardziej akademizującego tasyzmu i stanowiące na ten ostatni swego rodzaju remedium.



56.
Leszek Sobocki,
Portret trumieny IV,
1974–1976,
Muzeum Narodowe
w Krakowie

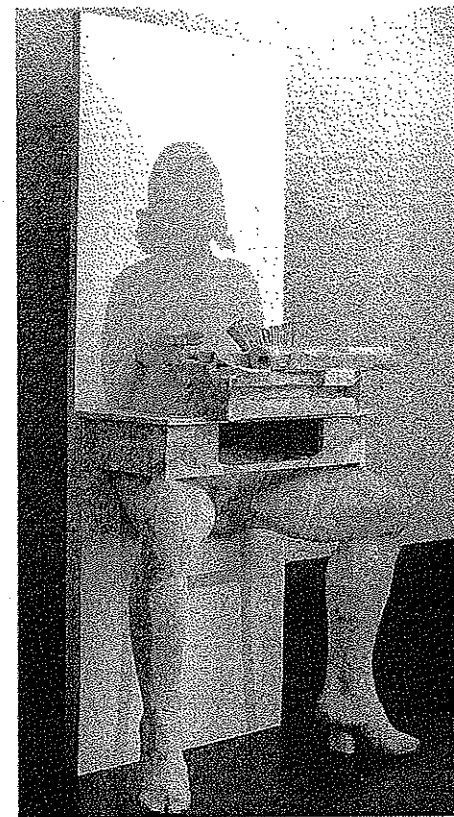
Przed wszystkim należałoby zapytać, czy i w jakim stopniu twórczość modernistyczna, a więc tzw. abstrakcyjna, pełniła funkcję krytyczną wobec rzeczywistości. Sprawa wcale nie jest prosta i wiele wskazuje na to, o czym mówiliśmy w poprzednim rozdziale, że twórczość ta była rekurowana w ramach systemu władzy. Z drugiej jednak strony tego rodzaju obserwacje bynajmniej nie uchylają jej buntowniczego charakteru, zwłaszcza w początkowej fazie ruchu, a więc w momencie przełamania doktryny realizmu socjalistycznego. Aby na tym nie wyczerpywać paradoksów, przypomnijmy też, że władze z jednej strony starały się oswoić modernizm, z drugiej zaś usiłowały mu się przeciwstawiać, chociażby w ramach humorystycznie dekretowanych „15% abstrakcji”, o czym była mowa w poprzednim rozdziale. Cokolwiek jednak byśmy powiedzieli, bunt młodych twórców w połowie lat sześćdziesiątych, bunt formułowany w imię mówienia „wprost”, poruszania tematów i problemów, które dotyczą współczesnego człowieka, dokonywał się właśnie w konfrontacji z akademizowaniem się form sztuki abstrakcyjnej.

Sprzyjała temu zapewne sytuacja w ówczesnej sztuce światowej. Na przełomie lat pięćdziesiątych obserwujemy wzrost zainteresowania figurą w twórczości zarówno amerykańskiej, jak i europejskiej. Częściowo jest to związane z odrzucaniem autonomii

57.
Zbysław Grzywacz,
Urwadłona V,
1967,
własność artysty



obrazu, podstawowej kategorii modernizmu, w imię odwoływania się do codziennego otoczenia. Trudno jednakże byłoby w tym dostrzec jakiś element regresywny. Raczej odwrotnie: w sięganiu po ikonosferę współczesności można odnaleźć właśnie funkcje krytyczne, zwłaszcza wobec sztuki, która formułowana w kręgu paradygmatu modernizmu, zainteresowana była wyłącznie własnymi problemami. Anglosaski pop-art stanął jakby na biegunie przeciwnym do malarstwa ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Elitaryzmowi tego ostatniego przeciwstawił powszechność, wręcz banalność otoczenia; wysublimowanej kulturze czystego obrazu przeciwstawił niekiedy wręcz wulgarną ikonografię ulicy. Odrzucając zamknięty układ galeria-krytyk-muzeum, charakterystyczny dla modernizmu, artyści neodadaizmu i pop-artu sięgali po wzory kultury masowej, a więc powszechne otoczenie współczesnego człowieka.

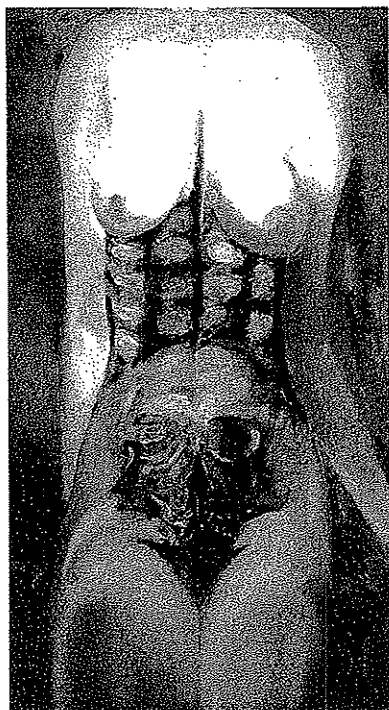


58.
Zbysław Grzywacz,
Maszyna do pisanja,
1973,
własność artysty

W Europie tacy „nowi realisci” jak Raimond Heins, Mimmo Rotella czy Villeglé, „artystycznej” technice collage’u, uświęconej już w tym czasie tradycji historii sztuki nowoczesnej, przeciwstawiali decollage, przypominający ulice wielkich miast, gdzie wiszącym plakatom towarzyszą strzępy innych, już zerwanych, zniszczonych i nieaktualnych afiszy. Zresztą tego znaczenia omawianych tu procesów autor wspomnianej wyżej symplifikacji historyczno-artystycznej jest całkiem świadomy².

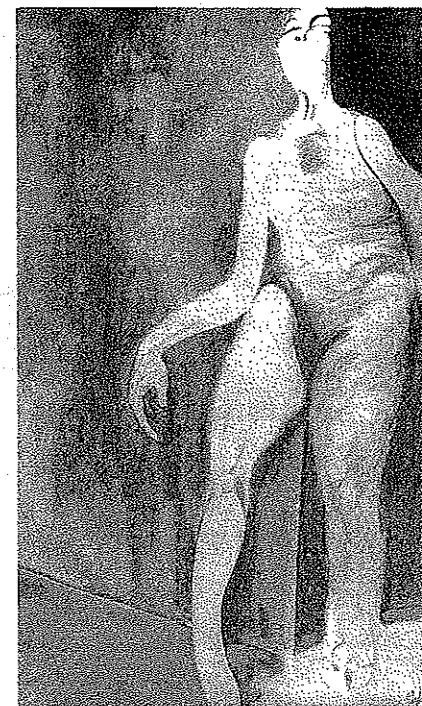
Polskiej historii sztuki nie da się mechanicznie przypisać tendencji, które funkcjonowały na Zachodzie. Mimo wyraźnego zwrócenia oczu w tamtą stronę polscy artyści pracowali w innych warunkach i w innym otoczeniu. Tu, gdzie kontestacja kultury była zjawiskiem politycznie i ideologicznie podejrzany, gdzie szanowano „wielką kulturę” jako obszar manifestowania tożsamości i oporu wobec wszelkich prób instrumentalizacji sztuki, kojarzonych z najpoważniejszym kompleksem naszej powojennej historii sztuki, realizmem socjalistycznym, pop-art i sztuka decollage’u były zbyt egzotyczne, tak jak zresztą w kraju kotletów schabowych

59.
Zbylut Grzywacz,
Oranka I,
1965,
własność artysty



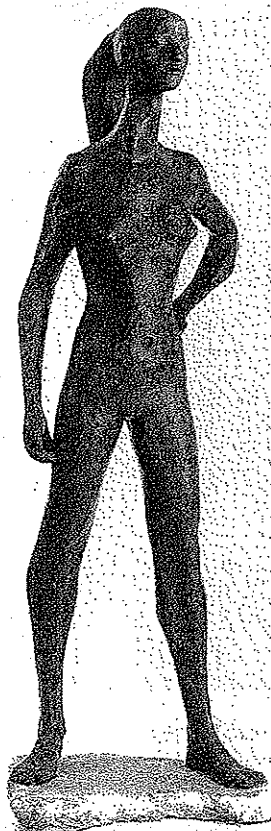
i napoju zwanego oranżadą egzotyczne w tamtym czasie musiały wydawać się hamburgery i coca-cola. Dlatego też tutejszy nawrót do figuracji, zwłaszcza w malarstwie, mimo że wypływał z krytyki akademizującego się modernizmu, nie przypominał tych form krytycznych, które były udziałem artystów zachodnich przełomu lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych, choć — z drugiej strony — nie sposób nie zauważyć analogii w najciekawszych tu nawiązaniach do neodada, w collage'ach Teresy Rudowicz z lat sześćdziesiątych (64/20, 1964). Nie oznacza to jednak, że miał reakcyjny charakter. Być może wręcz odwrotnie.

W 1966 roku powstaje grupa „Wprost” (Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś; w pierwszej wystawie w krakowskim TPSP brała też udział Barbara Skąpska). Twórczość tego kręgu, nawiązująca do tradycji Grupy Samokształceniowej lat czterdziestych, a zwłaszcza samego Andrzeja Wróblewskiego, oraz do „Arsenału” z połowy lat pięćdziesiątych, odwołująca się więc do sztuki postrzeganej w polskiej historiografii jako autentycznie zaangażowana, łączona jest często przez historyków sztuki z analogicznymi procesami w historii literatury, a dokładniej z nieco młodszą grupą „Teraz”³. Nawiązywano tu też do sztuki bardzo popularnego w Krakowie Adama Hoffmanna, artyście bardzo sceptycznego wobec awangardy i modernizmu, ale także dystansującego się wo-



60.
Zbylut Grzywacz,
Lalka,
1971,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

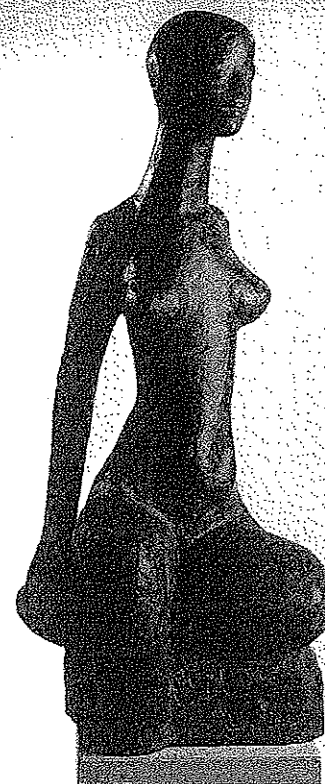
bec dosłownie pojmowanego realizmu, którego sztuka pełna była metafor, aluzji, symboli. Hoffmann, czym zjednywał sobie szacunek młodych malarzy, wypowiadał się nie tylko przeciw nowoczesności, którą w Krakowie łączono z kręgiem Tadeusza Kantora, ale też koloryzmowi, widzianemu przez niego w kontekście kultury zakademizowanej na równi z abstrakcją. Ta opozycja wobec twórczości akademickiej, salonowej, wyalienowanej z problemów codziennego i potocznego doświadczenia, najbardziej interesowała artystów, którzy chcieli przemawiać „wprost”: „Chcemy mówić wprost, nie pomijając wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboli, form znaczących, tworzywa stosownego dla treści”, pisali w 1966 roku członkowie grupy⁴. W 1969 roku zaś dodawali: „Wyrażać wprost znaczy ukazywać w możliwie bezpośredni, otwarty, nie przesłonięty konwencjami sposób to, co wynika z przeżywania, w nadziei, że treści przekazywane okażą się znane i bliskie każdemu. Jeżeli rezygnujemy z «czystości» warsztatu, to po to, aby uzyskać jak największą przejrzystość środków”⁵. Po latach Krystyna Czerni w ten sposób komentowała tę postawę artystyczną: „Ich pierwsze, legendarne wystąpienie w lutym 1966 roku było buntem przeciwko królującej sztuce pięknoduchów, odrzuceniem twórczości będącej ucieczką od świata, malarstwa jako estetycznej, powierzchownej dekoracji. Pragnęli sztuki czytelnej, dosadnej



61.
Alina Szapocznikow,
Tłusty wiek,
1954,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

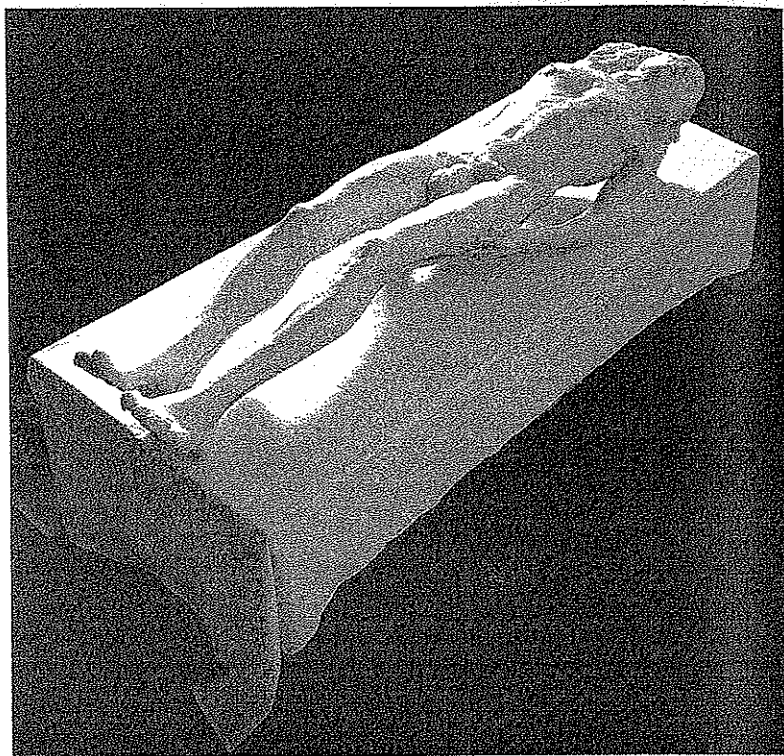
i wyrazistej, sztuki nie tyle «nowoczesnej», co współczesnej, będącej świadectwem miejsca i czasu, polskiego «tu i teraz». (...) Wobec rosnącej schizofrenii życia i języka sztuka miała odkłamywać i demaskować dwudzielną myśl, stosując metodę najprostszą — nazywanie rzeczy po imieniu, wprost»⁶.

Niezależnie od wspólnej płaszczyzny ideowej, czy wręcz ideologicznej, twórczość artystyczna grupy była dość zróżnicowana, zarówno wówczas, tj. w połowie lat sześćdziesiątych, jak i później. Ta różnorodność ma charakter tak diachroniczny, jak i synchroniczny. Z jednej strony były to mniej czy bardziej konwencjonalne, ekspresywne, często publicystyczne obrazy Macieja Bieniasza, z drugiej zaś bardzo interesujące eksperymenty Leszka Sobockiego: przedstawienia wizerunków twarzy (autoportretów) na znakach drogowych, deskach i innych „biednych” przedmiotach. Sam Sobocki zresztą — obok wspomnianych prac — łączących wizerunek z przedmiotem nawiązując do bardzo polskiej tradycji portretów



62.
Alina Szapocznikow,
Pierwsza miłość,
1954,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

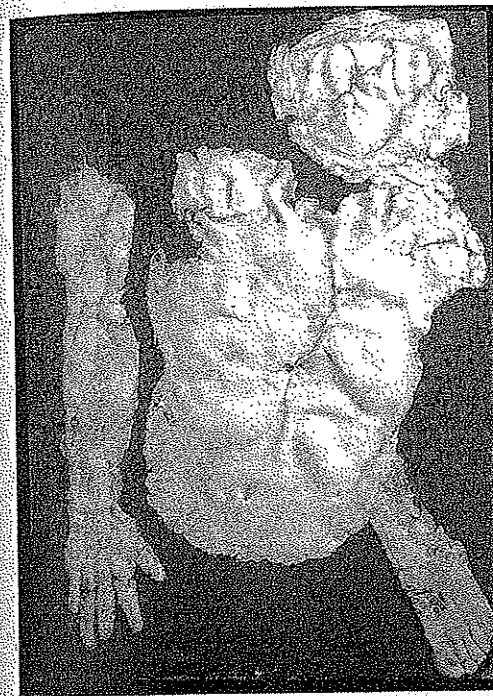
trumiennych (*Portrety trumiennne*, Muzeum Narodowe w Krakowie, il. 55, 56), realizacji zupełnie bez precedensu, malował bardziej konwencjonalne, a czasami wręcz — zwłaszcza w latach osiemdziesiątych — pełne patosu, pretensjonalne obrazy. Interesujący tu nas problem relacji między figurą, wizerunkiem, a ciałem najpełniejszy wyraz znalazł w tym kręgu w twórczości Zbysłuta Grzywacza. Przeszedł też, jak się wydaje, pewną ewolucję. Figuratywne prace malarza z połowy lat sześćdziesiątych często miały charakter półplastyczny; budowane były albo z gipsowych odcisków (*Utrwalona V*, 1967, własność artysty, il. 57), albo z dostawianych do płaszczyzny obrazu odlewów fragmentów ciała i przedmiotów (*Maszyna do pisania*, il. 58). Obrazy z kolei w sposobie przedstawiania ciała, pewnej dematerializacji często nosiły znamiona pewnej fantastyki i, jednocześnie, estetyki (*Orantka I*, 1965, własność artysty, il. 59). Później jednak, w latach siedemdziesiątych, artysta sięga po znacznie bardziej ekspresywne środki wypowiedzi (*Lalka*, 1971, Muzeum Narodowe w Poznaniu, il. 60).



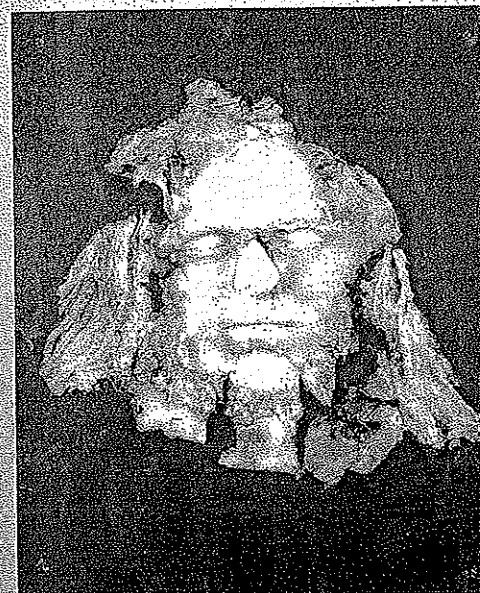
63.
Alina Szapocznikow,
Płot,
1972,
własność prywatna
(P. Stanisławski)

Twórczość grupy „Wprost” w żadnej mierze nie wyczerpuje problemu twórczości figuratywnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ruch ten był bardzo szeroki i mieściły się w nim różne orientacje. Pytanie, jakie chcę tu postawić, nie dotyczy inwentaryzacji zjawiska, lecz jego statusu. Jak należy traktować figurację tego czasu w kontekście z jednej strony akademizacji modernizmu, z drugiej zaś nawoływania władzy do sztuki tzw. realistycznej, zrozumiałej powszechnie, nie elitarnej? Sformułujmy pytanie inaczej: jakie znaczenie miała decyzja o uprawianiu twórczości figuratywnej w sytuacji, gdy środowisko artystyczne poddawane było presji partyjnych deklaracji oraz — jednocześnie — sztukę niefiguratywną kojarzyło z oporem wobec tej presji?

Zapewne motywacje artystów podejmujących sztukę figuratywną były różne. Wśród nich nie sposób wyeliminować zwykłego koniunkturalizmu, który obecny jest w każdej formacji artystycznej, a więc także i tu, w tzw. nowej figuracji. Formacja ta mogła łączyć rozmaite oczekiwania: z jednej strony władzy, u której sentyment dla malarstwa realistycznego był, ze względu na czułe wspomnienia złotego wieku komunizmu pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, bardzo żywy, z drugiej zaś spragnionej nowoczesności młodości,

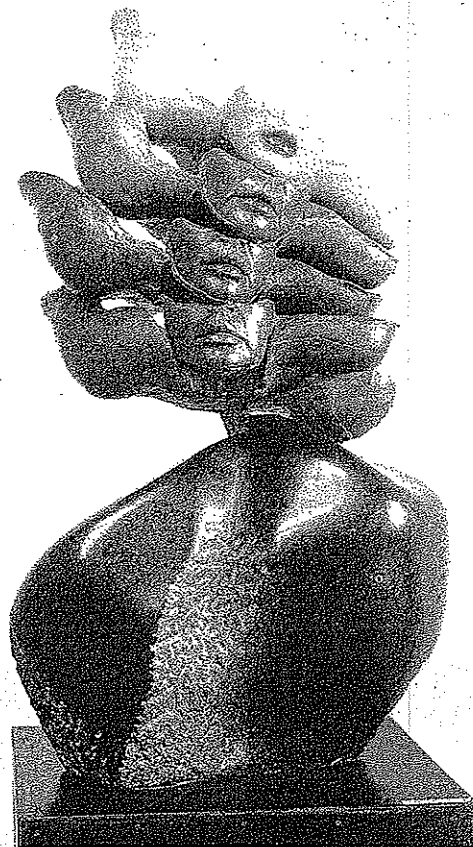


64.
Alina Szapocznikow,
Herbert/Zielnik III,
1972,
własność prywatna
(P. Stanisławski)



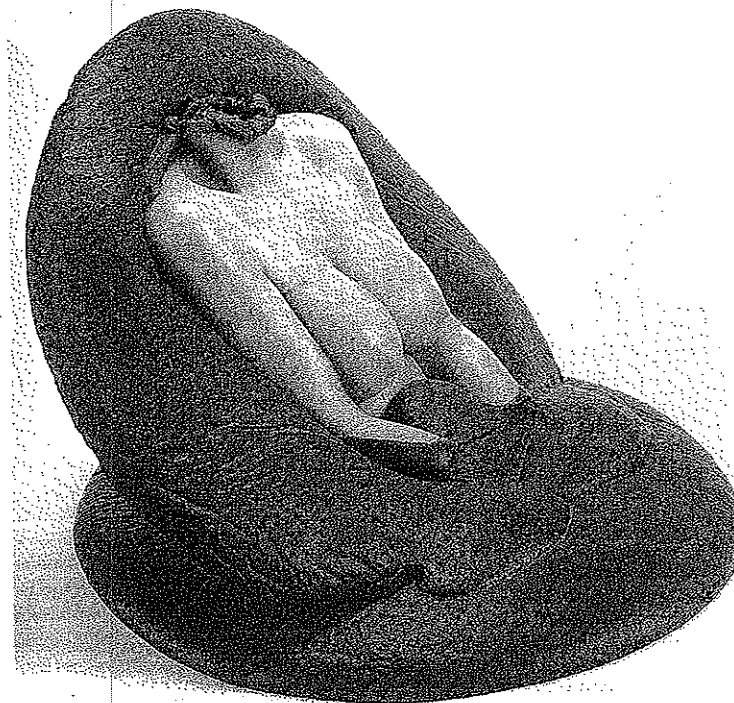
65.
Alina Szapocznikow,
Zielnik XIV,
1972,
własność prywatna
(P. Stanisławski)

66.
Alina Szapocznikow,
Portret wielokrotny,
1965,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



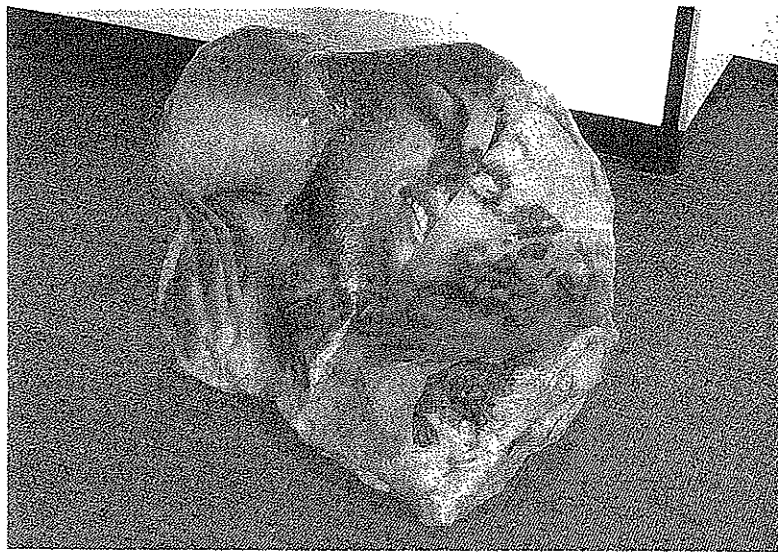
która z kolei z mniejszym lub większym szczęściem obserwowała współczesne tendencje artystyczne na Zachodzie. Wojciech Lipowicz, nawiązując do wypowiedzi Andrzeja Turowskiego, pisze: „Miało to miejsce w Poznaniu w roku 1967 (...). Inicjatywa wyszła ze szkoły plastycznej, prowadząc do zorganizowania wystawy związanej z obchodami kolejnej rocznicy Rewolucji Październikowej (...). Wystawa poznańska była wystawą realizmu, ale jej promotorzy nie mówili wówczas o realizmie, mówili o polskim pop-artcie, a później nowej figuracji. Mało kto wówczas zauważył, że na tej wystawie były tylko postacie kosmonautów; był Gagarin i inni, wszyscy à la Lichtenstein. Ale wydany z tej okazji druk mówił o nowej figuracji i o tym, że sztuka polska wchodzi w kontekst międzynarodowej awangardy⁷.

Artyści grupy „Wprost” chcieli być krytyczni i — zapewne — wymykają się tym tendencjom, o których pisze Wojciech Lipowicz;



67.
Alina Szapocznikow,
Popiersie bez głowy,
1968,
własność prywatna
(P. Stanisławski)

oni chcieli sięgać po otaczającą rzeczywistość, ujawniać ją, mówić wprost na przekór władzy, ale też na przekór parnasizmowi środowiska artystycznego. Czy jednak mówili wprost? Na pewno w ich sztuce nie była zawarta krytyka systemu władzy *explicite*. Na pewno też trudno byłoby tu dostrzec krytykę instytucjonalnego systemu artystycznego, dzieła uwikłanego w rozmaite konteksty: polityczne, ideologiczne, społeczne etc. Chętniej mówiono tu o uniwersalnych zagrożeniach niż o konkretnych, wynikających z sytuacji tu i teraz, trochę jakby wbrew temu, o czym pisała cytowana wyżej Krystyna Czerni⁸. Z całą pewnością jednak nie sposób stawiać tej sztuki w kontekście koniunkturalnych posunięć, jak te wokół — wspomnianej wyżej — wystawy w rocznicę Rewolucji Październikowej. Zapewne potrzeba znalezienia innego miejsca, bardziej autentycznego i niezależnego, w kraju tzw. małej stabilizacji, nie była łatwa; była jednak — jak się wydaje — możliwa. Artyści ci nie zrobili żadnej kariery, nie dali się wciągnąć w system; co więcej, gdy przyszedł czas „dawania świadectw”, tzn. w latach osiemdziesiątych, ich sztuka, wpisując się w wielkie narracje czy też wielkie mitologie polskiej kultury, była sztuką wyrażającą jednoznaczna postawę sprzeciwu wobec terroru stanu wojennego.



68.
Alina Szapocznikow,
Grand tumeur I,
1969,
własność prywatna,
(P. Stanisławski)

Krytycznego stosunku do rzeczywistości wyrażanego w twórczości figuratywnej można też w sztuce szukać gdzie indziej, właśnie nie wprost, lecz niejako w ukryciu. Zapewne w jakimś stopniu ujawnia go stosunek do ciała. Ciało bowiem w rozmaitym stopniu i w rozmaitych perspektywach poddawane jest represjom w każdym systemie politycznym, także i w Polsce w latach małej stabilizacji. Nie chodzi tu jedynie o erotykę i jej reglamentację ze strony władzy, której ówczesny przywódca, Władysław Gomułka, znany był ze swej — mówiąc eufemistycznie — wstydlivości⁹. Chodzi o głębsze relacje, o prawo do własności ciała, o prawo do dysponowania nim i wyrażania go na własny rachunek i na własną odpowiedzialność, niejako wbrew totalitarnym tendencjom zawłaszczającym je w ramy ideologii politycznych, norm obyczajowych i konwencji artystycznych. Wspomniani artyści grupy „Wprost” podjęli tę problematykę jedynie częściowo i znacznie później, bo właśnie w latach osiemdziesiątych. Akty Grzywacza z tego czasu przedstawiają kobiety, których ciała wymykają się stereotypom estetycznym, są zaprzeczeniem kanonu piękna, a więc „aktu” rozumianego jako konwencja estetyczna, swego rodzaju „strój”¹⁰, na rzecz nagości *par excellence*, obnażenia i naturalizmu.

W 1954 roku ciało, które można było zobaczyć na oficjalnych wystawach polskiej sztuki, to stereotypy, standardowe wyobrażenia i przedstawienia reprezentantów „ludu pracującego miast i wsi”. W tym samym czasie, zdecydowanie wbrew partyjnym doktrynom, Alina Szapocznikow tworzy pracę *Trudny wiek* (Muzeum Sztuki w Łodzi; il. 61). Smukła postać młodej dziewczyny w niczym nie przypomina heroicznych robotnic realizmu socjalistycznego. Nie przedstawia bowiem ciała jako symbolu klasy robot-

niczej, lecz konkretną cielesność dojrzewającej dziewczyny, cielesność w momencie budzenia się świadomości własnego ciała, własnej seksualności.

Trudny wiek to wiek przebudzenia poczucia funkcjonalności i wartości ciała, to chwila, kiedy towarzyszy mu również świadomość, że inni postrzegają tę budzącą się seksualność; *Trudny wiek* to rzeźba, która kieruje uwagę widza na to, co indywidualne, własne, co wręcz prywatne i intymne. Trudny wiek to także wiek rodzącego się uczucia, emocji związanych z dojrzewaniem ciała, nowych doświadczeń, trosk i radości. To wiek pierwszych miłości. Pewnym *pendant* do *Trudnego wieku* jest *Pierwsza miłość*, mniejsza rzeźba z tego samego okresu (Muzeum Sztuki w Łodzi; il. 62). Zapewne prace te mają rewolucyjny charakter, a rewolucja ta bynajmniej nie przychodzi ze strony recepcji sztuki abstrakcyjnej; przychodzi ze strony indywidualizacji figury. Ich krytycyzm jest bardzo głęboki. Nie dotyczy ideologii wprost, jednakże ma charakter polityczny. Andrzej Osęka tak pisał o *Trudnym wieku*, rzeźbie Aliny Szapocznikow: „liryczna i cielesna, była rewolucyjnym dziełem. Bardziej niż wiele innych rzeźb i obrazów, które za temat obrały sobie politykę”¹¹. Izabela Kowalczyk zaś, pisząc o pracach Szapocznikow, powiada, że „cielesność była niewygodna dla aktualnej władzy”¹². W każdym systemie, jak wiadomo, władze strzegą seksualności¹³. Jednakże we wszelkich krajach totalitarnych, także w tym kraju i w tym systemie, w którym seksualność była zawłaszczana przez władzę w bardzo wysokim stopniu, gdzie pionierzy dorastali na obozach sprawnościowych ujętych w ramy marksistowsko-leninowskiej ideologii, gdzie wizualność była równie reglamentowana jak seksualność, w kraju, gdzie — przede wszystkim — nie było prawa do prywatności, rzeźba Aliny Szapocznikow była rewolucją na większą skalę niż informelowe obrazy Kantora.

Trudny wiek to praca przedstawiająca dziewczęce ciało wyrzeźbione przez kobietę. Identyfikacja autorki z bohaterką stawiana jest na biegunie w stosunku do profesji artysty. Profesjonalny rzeźbiarz czy malarz wynajmuje niejako swoje umiejętności, aby na zlecenie wykonać odpowiednią pracę. Tożsamość podmiotu i tożsamość przedstawionego przedmiotu określa dystans warsztatu artystycznego, profesji właśnie, dystans będący ażylem nie tylko w czasach swego rodzaju schizofrenii, podziału na to, co oficjalne i nieoficjalne, niuansowane dodatkowo sferą półoficjalności, ale także i w innych czasach — nie „dyscypliny i kary”, lecz dyskretnego nadzoru. Pokazanie siebie, obnażanie siebie jest krytyką wszelkiej ideologii, w tym ideologii profesjonalizmu, który — pozornie aideologiczny — jest instrumentem zarówno „dyscypliny”, jak i „nadzoru”. W tamtym czasie, w 1954 roku, profesjonalizm oznaczał umiejętność rzeźbienia i malowania zgodnie z regułami kompozycji i jednoczesnego zachowywania dystansu wobec ideologii. Tak jak, wedle sugestii Wojciecha Włodarczyka, socrealizm był formalizmem¹⁴, tak też — możemy dodać — był kultem ideologii profesjonalizmu dającej złudne w istocie rzeczy poczucie ochrony przed moralną degeneracją. Ja, profesjonalista, mawiał artysta socreali-

69. a
Alina Szapocznikow,
z serii „Fetysze”:
*La chemise — requiem
pour le cul (Fetysz VI)*,
1971,
własność prywatna
(P. Stanisławski)



69. b
Alina Szapocznikow,
z serii „Fetysze”:
Deser IV,
1971,
własność prywatna
(P. Stanisławski)



zmu, mogę zrobić każdą pracę; jestem zawodowcem, znam swój warsztat i panuję nad nim — mogę „dobrze namalować obraz socrealistyczny”, ale też — jak będzie trzeba — każdy inny obraz: abstrakcyjny, figuratywny itp. Wielu z tych artystów udowodniło, że rzeczywiście są zawodowcami.

Trudny wiek to praca, która wytyczy drogę sztuce Aliny Szapocznikow, ale perspektywę tę w pełni docenią dopiero artystki ostatnich dwóch dekad. Szapocznikow rozpocznie pracę z własnym ciałem, ciałem targanym śmiertelną chorobą. Jej sztuka stanie się zapisem tożsamości w procesie rozkładu wymykającym się woli. Ciało kobiety, rozdarte między tyranią estetycznego kanonu a nieuchronnością biologii, w tym wypadku patologii, ciało, nad którym

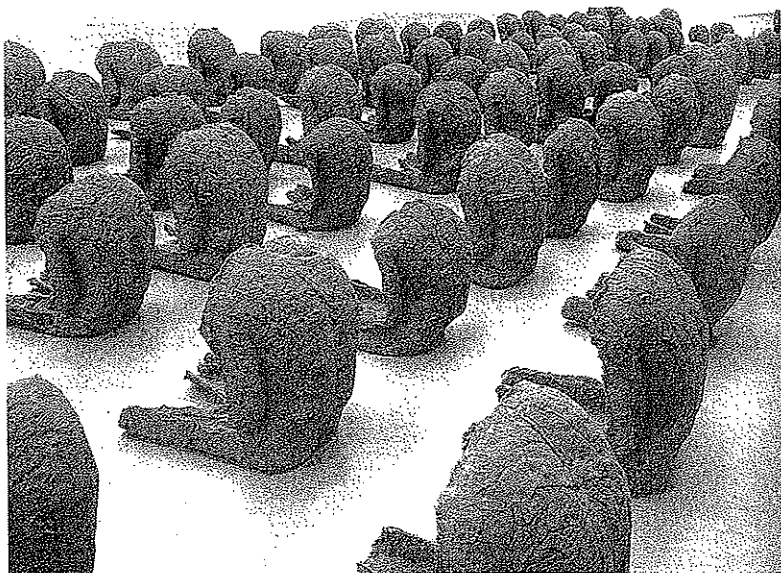


69. c
Alina Szapocznikow,
z serii „Fetysze”:
*Popielniczka
słowianego wdowca*,
1972,
własność prywatna
(P. Stanisławski)

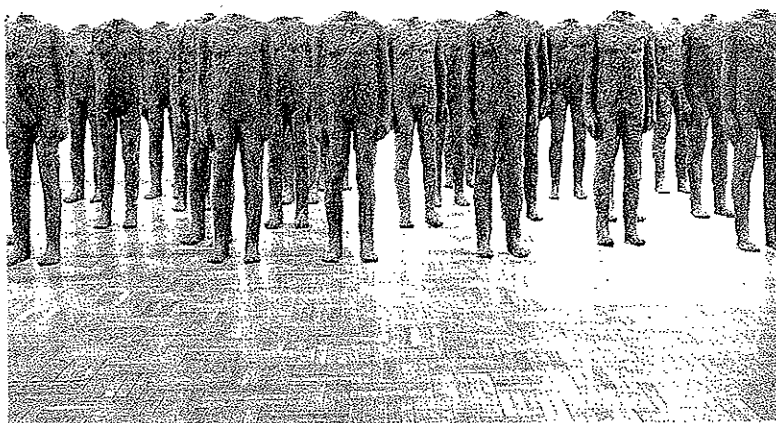
nie ma możliwości zapanowania, narzucenia mu woli, stanie się od-tąd osią bardzo oryginalnej twórczości Aliny Szapocznikow. Także i wówczas, gdy artystka będzie portretować młode i zdrowe ciało swego adoptowanego syna, zarówno w pełnej postaci (*Piotr*, 1972 — il. 63), jak i fragmentaryzowane i zapisywane w sposób przypominający kolekcjonowanie i katalogowanie wycinków natury („Herbier/ Zielnik”, 1972; il. 64, 65).

Strategia przedstawiania Aliny Szapocznikow polega na fragmentaryzacji ciała, na zauważeniu jakby porzuconych, zabsurdalizowanych, a jednocześnie własnych, należących kiedyś do jakiejś całości części (*Noga*, 1962–1965, Muzeum Sztuki w Łodzi). W znacznym stopniu tego rodzaju strategię ułatwiał posługiwanie się tworzywami sztucznymi w opracowywaniu rzeźb (*Portret wielokrotny*, 1965, Muzeum Sztuki w Łodzi; il. 66. *Popiersie bez głowy*, 1968, własność prywatna; il. 67). Inna jej seria, „Tumeurs” (nowotwory), składająca się z nieregularnych brył odlanych z żywicy, to zatopione w materiale fotografie, jakby zakonserwowane zdjęcia, które mają się oprzeć działaniu czasu (*Grand tumeur I*, 1969, własność prywatna; il. 68).

Opis sztuki Aliny Szapocznikow łatwo być może poddaje się rozmaitym zawłaszczeniom, szczególnie feministycznym. Jest tu mowa o ciele, o własnym ciele artystki; jest tu mowa o tożsamości podmiotu i ciała; jest tu wreszcie mowa o patologii ciała, biologii wymykającej się kanonicznym formom estetyki rzeczywistości. Izabela Kowalczyk, już raz cytowana autorka feministycznej lektury sztuki Szapocznikow, przyznaje, iż artystka „z pewnością feministką nie była”¹⁵, naruszała jednakże maskulinistyczne sposoby percepcji, przedstawianie kobiecego ciała służące przede wszystkim zaspokajaniu przyjemności mężczyzny. W tym maskulinistycznym sposobie obrazowania bowiem nie było miejsca na „ukazywanie brzydoty, choroby i starości”. Szapocznikow zaś interesowało ciało, zda-



70.
Magdalena Abakanowicz,
Placy,
1976–1982

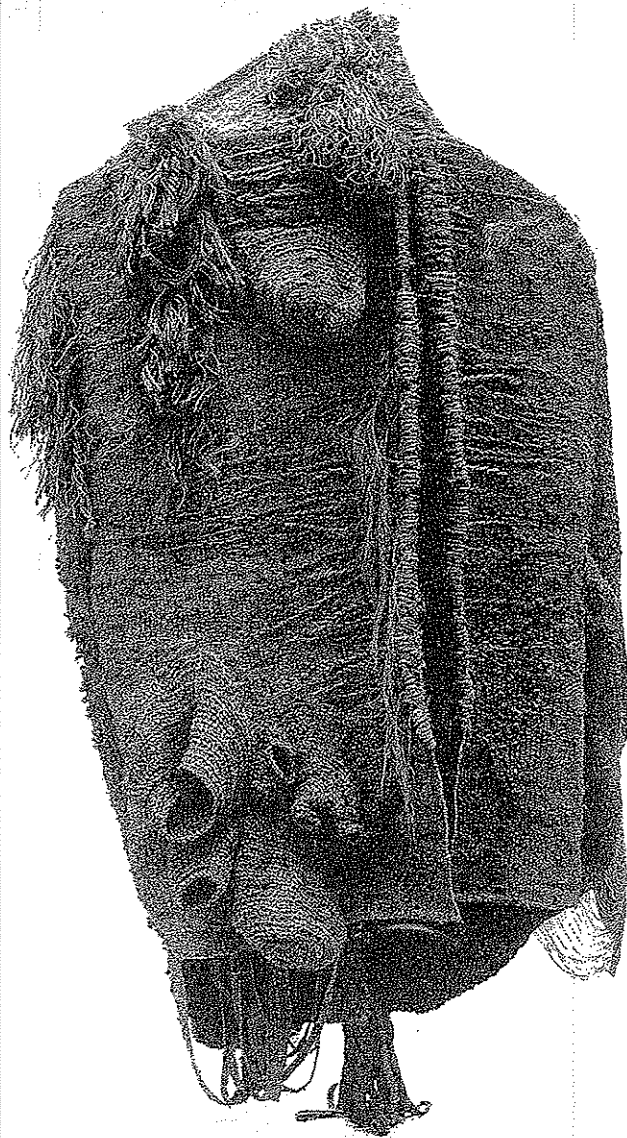


71.
Magdalena Abakanowicz,
Thun,
1985–1987



niem Izabeli Kowalczyk „w dyskursie społecznym wstydliwie ukrywane”; ukazywała „najtragiczniejsze aspekty ciała, jak przemijanie, chorobę i śmierć”. Autorka porównuje sztukę Szapocznikow z pracami angielskiej artystki Jo Spence, „która w ostatnich latach życia tworzyła fotograficzną dokumentację swojej choroby (...). Obie artystki kierowały się jednym celem — pokazaniem prawdy o ciele, takim, jakie ono jest naprawdę”¹⁶. Jednakże pobieżny nawet rzut oka na sztukę artystki musi przekonać, iż niewiele odnajdziemy tu elementów przypominających współczesne, postmodernistyczne praktyki artystyczne, takie, jakimi na przykład posługiwała się Jo Spence. Nie ma tu popularnego dziś ekshibicjoni-

72.
Magdalena Abakanowicz,
Ragazzi,
1990–1992



73.
Magdalena Abakanowicz,
Czarne ubranie,
1969,
Stedelijk Museum, Amsterdam

zmu i dosłowności, epatowania degradacją biologii, nie ma tu „mięsnej” materii, werystycznych fotografii notujących proces postępu choroby, kolejnych operacji etc. Jest natomiast coś zupełnie przeciwnego — swoisty estetyzm. Wymyka się on naturalnie tradycyjnym kanonom sztuk przedstawiających, ale też nieestetycznej dosłowności współczesnej sztuki feministycznej. Od tych tendencji sztukę Szapocznikow dzieli dystans, który nazwałbym dystansem formy. Pod koniec życia artystka pisze: „korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza. Przez całe życie zgłębiałam problematykę równowagi, bryły, przestrzeni, światła i cienia, by dojść do tego, czym stałam się dzisiaj: niczym innym jak rzeźbiarzem patrzącym na bankructwo swego powołania”¹⁷. Mimo tej kryzysowej świadomości formy jej sztuka — choć za pomocą nietradycyjnych technik i sposobów obrazowania — nie eliminuje estetyki. Wręcz przeciwnie — jest na wskroś estetyczna. Artystka jest jakby przekonana, że tylko w formie, a więc w pewnym dystansie, może zapisać problem cielesnej tożsamości. Forma bowiem, niezależnie od sposobu konstruowania, pozwala zachować intymność, nie popadając jednocześnie w wulgaryzm; pozwala zachować ciszę i delikatność wypowiedzi, swego rodzaju kulturę.

Forma ma jeszcze jedną istotną cechę, widoczną zwłaszcza dziś, w czasach wyraźnego odrzucania „dobrego smaku” i inwazji werystycznego ekshibicjonizmu. Przywołuje mianowicie problem pamięci. Pamięć można przeciwstawić realności. Alina Szapocznikow, doświadczając na własnym ciele procesu przemijania, procesu tożsamości z degradacją, stara się zatrzymać moment, kiedy ciało jest jeszcze piękne i vitalne. Pamięć trwa w stanie nienaruszonym. Utrwalone w masach plastycznych fragmenty ciała, fotografie, skatalogowane jak fragmenty natury elementy bliskiego ciała, przetrwają, podczas gdy rzeczywista materia przemienie.

Estetyka i pamięć, dwa elementy modernistycznego uniwersum, tu, w sztuce Aliny Szapocznikow, odgrywają zasadniczą rolę. Nie wszystko jednak, z czym kojarzymy ideologię modernizmu, da się w tej sztuce odnaleźć. Estetyka i pamięć nie ma tu bowiem uniwersalnego wymiaru. Jest zindywidualizowana. Dotyczy konkretnego ciała, konkretnego podmiotu, zarówno kobiety (artystki), jak i jej syna. Szapocznikow, choć unika postmodernistycznego ekshibicjonizmu i mówi za pośrednictwem formy, mówi jednak w kategoriach jednostkowych, a nie uniwersalnych. Mówi nie tylko o sobie, o tym mówią też moderniści, ale — przede wszystkim — o problemach własnego ciała. Nawet „Zielnik”, ten drobiazgowy katalog ciała własnego oraz ciała syna, jest w gruncie rzeczy wypowiedzią o ciele artystki, o ciele przeżywającej swego czasu trudny wiek dziewczyny.

W pewnym sensie przeciwieństwem strategii Aliny Szapocznikow może być sztuka Magdaleny Abakanowicz. Pierwszą z nich, jak mówiliśmy, interesuje konkretna cielesność, swego rodzaju tożsamość ciała, jego zapis, katalog, utrwalenie; w drugim wypadku wprowadzić mamy do czynienia z pytaniem o indywidualność, ale w tłumie, w masie, w kontekście innych jednostek. Magdalena

Abakanowicz pisała: „Patrzyłam kiedyś, jak roły się komary. Szarymi masami. Stado za stadem. Drobne w gęstwinie innych drobnych. W nieustannym ruchu. Każdy zajęty własnym śladem. Każdy inny, różny szczegółami kształtów. W tłumie wydającym wspólny dźwięk. To były komary czy ludzie. Czuję onieśmielenie wobec ilości, gdzie liczenie już nie ma sensu, wobec niepowtarzalności w tej ilości; wobec twórców natury w stadach, gromadach, gatunkach, gdzie każdy osobnik podporządkowany masie zachowuje cechy różniące go od innych”¹⁸. Ten wielokrotnie przytaczany w różnych publikacjach cytat w konfrontacji z pracami artystki ujawnia przede wszystkim zainteresowanie tłumem, zbiorowością, gromadą; bardziej zbiorowiskiem właśnie niż cechami różnicującymi, indywidualizującymi jednostki w tłumie. Jaromir Jedliński wręcz prowokuje artystkę do stwierdzenia: „nasze doświadczenie tłumy było inne. Myślimy się przecież tutaj dowiadywali o tłumach, patrząc na manifestacje hitlerowskie, stalinowskie, czy potem afirmujące innych wodzów i inne filozofie”¹⁹. Zapewne w dalszym ciągu doświadczamy problemu tłumy, choć w zupełnie innej ideologii. Wydaje się jednakże, że taka kontekstualizacja ma w tym wypadku mniejsze znaczenie. Sztuka Magdaleny Abakanowicz bowiem ma charakter *par excellence* uniwersalny. W istocie rzeczy mniej interesuje ją problem jednostki w tłumie tu i teraz, a bardziej w kategoriach generalnych, jako jednostki w samej zbiorowości. Dotyczy to także cielesności. Sztuka artystki nie jest ekspresją ciała konkretnego człowieka, konkretnego ciała szukającego w swej cielesności tożsamości. Raczej są to ciała w grupie, w zbiorowości, w tłumie. A w zasadzie nawet nie ciała, tylko zewnętrzne powłoki, figury o pustych wnętrzach, jakby wydrążone. Michael Brenson napisał: że są to „zbiorowi mężczyźni i zbiorowe kobiety. (...) Żadna z postaci Abakanowicz nie jest obdarzona ciałem, które sugerowałoby obfitość pożywienia”²⁰. Można powiedzieć mocniej: postaci te w ogóle nie są obdarzone ciałem, nawet podział na płeć, wydawałoby się zasadniczy, gdy mówimy o ciele, nie jest tu zaznaczony (cykle: „Plecy”, 1976–1982, „Tłum”, 1985–1987, „Ragazzi”, 1990–1992; il. 70, 71, 72).

Ten motyw zainteresowania zewnętrzną powłoką ciała jako pewnym standardem, choć nie tak wyraźnym jak w cyklach wymienionych wyżej, interesował Magdalенę Abakanowicz od dawna. Jej abakany, komponowane często jako „ubrania” (np. *Czarne ubranie*, 1969, Stedelijk Museum, Amsterdam; il. 73), wyraźnie operowały tym, co zewnętrzne, tym, czemu cechy indywidualne może nadać dopiero wypełnienie, okrywająca się „ubranie” istota ludzka. Formy tych tkanin, a w zasadzie obiektów z trudem przebijających się przez klasyfikację sztuki, o czym z pewnym rozdrażnieniem w stosunku do organizatorów życia wystawowego i krytyków sztuki mówi artystka²¹, miały jeszcze pewne cechy indywidualne. Wszak każdy z abakanów jest inny. Poza tym często eksponowane są one indywidualnie. Choć są okryciem, zewnętrzną powłoką, mają pewną tożsamość. Zresztą bardzo wyrazistą. Sztuka Magdaleny Abakanowicz z lat sześćdziesiątych kreowała bez wątpienia

pewną rewolucję w pojmowaniu formy, zwłaszcza w kontekście wyboru technologii. Wymieniane zaś późniejsze cykle prac tworzone z wydrążonych figur, obojętnie w jakiej technologii powstawały, czy to w utwardzanych żywicą płótnach workowych, czy w brzoju, nie mogą być eksponowane jako poszczególne obiekty, tylko jako zespoły. W przeciwnym razie ich idea, odwołująca się do rojących się komarów, stałaby się całkowicie nieczytelna. Te prace są zatem eksponowaniem na wskroś modernistycznej idei uniwersalności, problemów egzystencji, problemu jednostki w uniformizującym ją tłumie, jednostki zredukowanej do zewnętrznej powłoki. To wnętrze, którego fizycznie nie możemy doświadczyć, gdyż po prostu go tu nie ma, przeniesione jest w inny wymiar, w wymiar pozamaterialny, niedostępny cielesnie. Jeżeli zatem stawiany jest tu problem indywidualności, to ma ona charakter — że tak powiem — bezcielesny. Tylko jako taka może obronić swą jednostkowość, gdyż ciało — sugeruje w swej sztuce Magdalena Abakanowicz — postrzegane w tłumie, a tylko w tym kontekście można je postrzegać, jest standardem. Uniwersalizm twórczości Magdaleny Abakanowicz ma zatem klasyczny charakter. Odwołuje się do egzystencjalizmu i do pytania o tożsamość w kontekście konfrontowanej z cielesnością metafizyki.

Taka charakterystyka sztuki artystki dotyczy przede wszystkim jej prac z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zwłaszcza wspomnianych tu cykli. W latach sześćdziesiątych, kiedy powstały abakany, takie konkluzje się nie rysowały. Sugerowałbym nawet pewną ich odwrotność. Abakany miały bowiem swą indywidualność. Nawet — jak pisałem — jeżeli miały przypominać okrycia, to przecież te często są indywidualizowane; płaszcz, chusta, żakiet itp. jest tym a nie innym okryciem, którego używamy w konkretnym kontekście; okrycie ponadto jest bliskie ciału. Ciekawe znaczenie ma tu również technologia. Abakany powstały jako tkaniny, obiekty, których wytwarzanie tradycyjnie kojarzy się z tzw. kobiecym rękodziełem. Nie tylko zatem przez formę, ale też przez technikę powstawania kojarzyły się z cielesnością, cielesnością kobiety. Artystka nie poszła jednak w tym kierunku. Jej sztuka ewoluowała w stronę jądra egzystencji, w stronę uniwersalnych problemów metafizyki.

Przedstawionych tu trzech różnych doświadczeń relacji figury i ciała, skonfrontowanych z przesystem i akademizacją sztuki abstrakcyjnej w początku lat sześćdziesiątych, z całą pewnością nie można zestawić z przywołaną na początku tego rozdziału tezą o „reakcyjnym” charakterze powrotu figuralnej reprezentacji. Każda z tych formuł bowiem zawierała, w mniejszym czy większym stopniu, element krytyki wobec kultury artystycznej, jej ideologii, dyskursów i wizualności. Ale każda z nich, na swój specyficzny sposób, rozwijała też uniwersum modernistyczne. Modernizm więc nie wyczerpał swych sił witalnych w twórczości abstrakcyjnej. Wcale też nie musiał być negatywną pożywką dla postmodernistycznych formuł sztuki krytycznej. Zwłaszcza dwa ostatnie przykłady, różne w swej istocie, pokazują, jak ewolucja sztuki wcale nie musi się

poddawać historyczno-artystycznym zawłaszczeniom, podręcznikowym schematom rozwoju. Zarówno Alina Szapocznikow, jak i Magdalena Abakanowicz udowadniają w swej sztuce, że forma i metafizyka, nawet po rzekomym wyczerpaniu się paradygmatu modernizmu w tzw. czystej formie, a więc te *par excellence* modernistyczne pojęcia, w dalszym ciągu potrafią ożywiać i prowokować wizualność.

PRZYPISY:

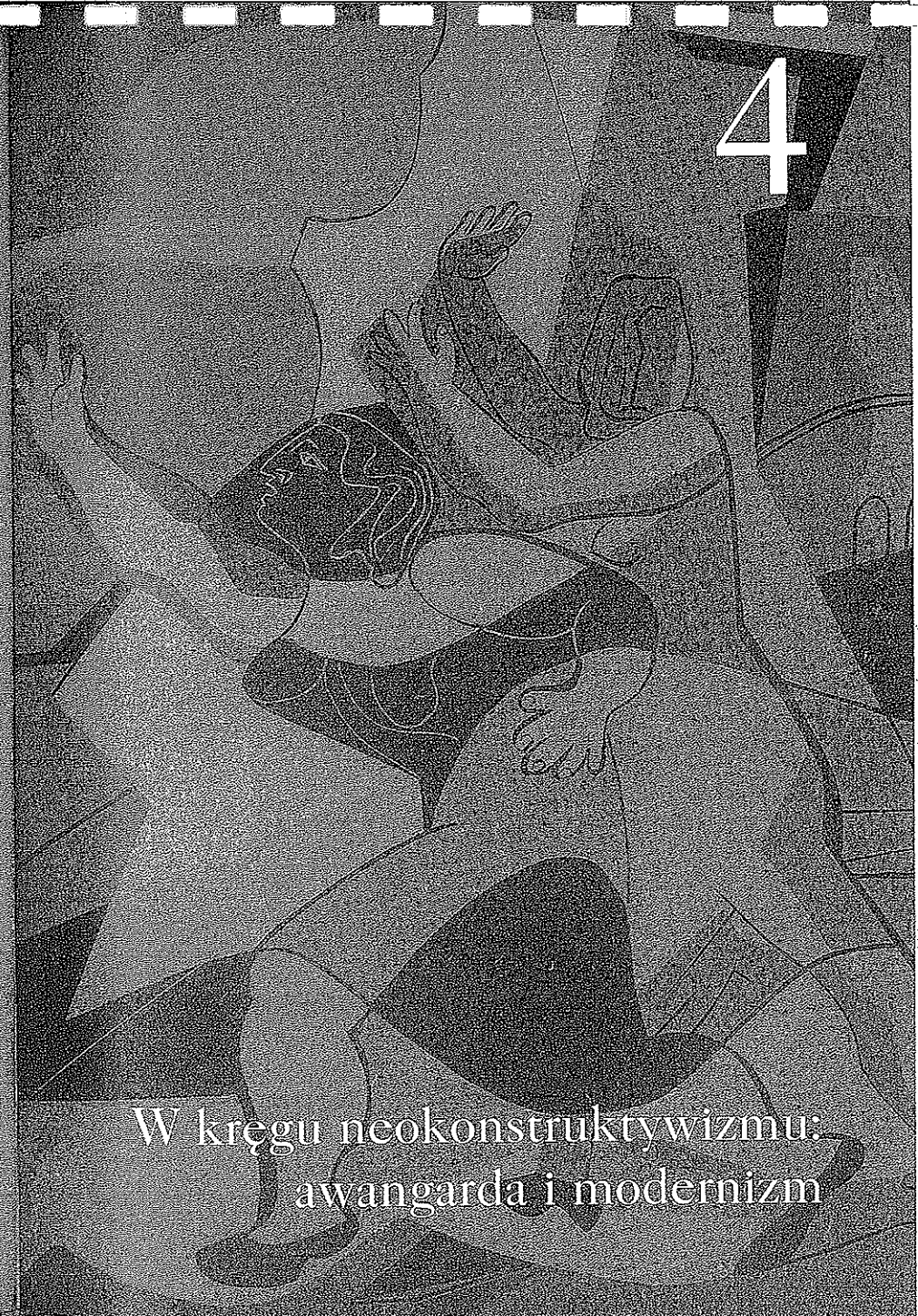
1. B. H. D. Buchloh, „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting”, w: *Art after Modernism. Rethinking Representation*, red. B. Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984.
2. Por. B. H. D. Buchloh, „From Detail to Fragment: Décollage Affichiste”, w: „October” [High/ Low. A special Issue], wiosna 1991, nr 56.
3. T. Gryglewicz, „Rzeczywistość i nierzeczywistość w twórczości grupy «Wprost»”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1987.
4. Cyt. za: „Nagłos”, 1991, nr 4, s. 230.
5. Ibid.
6. K. Czerni, „Grupy Wprost portret własny”, w: *ibid.*, ss. 178–179.
7. W. Lipowicz, „Nadąsani i zadumani”, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, op. cit., s. 13.
8. K. Czerni, op. cit.
9. P. Leszkowicz, „Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980. Władza–sztuka–seks”, w: *Sztuka i erotyka. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1995.
10. Por. K. Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art*, John Murray, London 1956 [Wyd. polskie: *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, WAI, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1998]; L. Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London 1992. [Wyd. polskie: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franius, REBIS, Poznań 1998.]
11. Cyt. za: J. Zagrodzki „Alina Szapocznikow”, w: *Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Arkady, Warszawa 1981, s. 302.
12. I. Kowalczyk, „Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała a przypadek Aliny Szapocznikow”, maszynopis, s. 2.
13. M. Foucault, *Historia seksualności*, Czytelnik, Warszawa 1995.
14. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986.
15. I. Kowalczyk, op. cit., s. 6.
16. Ibid.
17. Cyt. za: J. Zagrodzki, op. cit., s. 306.
18. Magdalena Abakanowicz, red. W. Krukowski, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995, s. 136.

19. „Rozmowy o sztuce (1)”: z Magdaleną Abakanowicz rozm.
J. Jedliński, „Odra” 1996, nr 9, s. 103.

20. M. Brenson, „Tłumy Magdaleny Abakanowicz”, w: *Gdzie jest
brat twój, Abel? Where is Abel, the brother? Magdalena Abakanowicz*,
Galeria „Zachęta”, Warszawa 1995, s. 3.

21. *Magdalena Abakanowicz*, op. cit., s. 28.

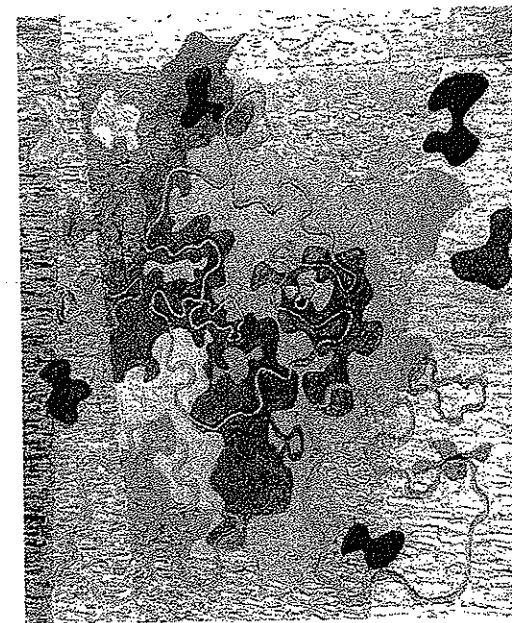
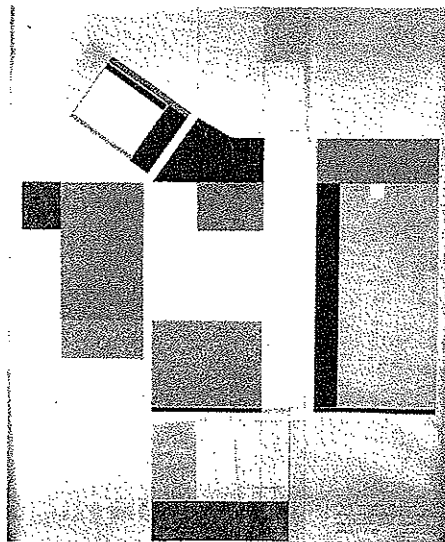
4



W kręgu neokonstrukttywizmu:
awangarda i modernizm

Jeszcze w okresie międzywojennym Władysław Strzemiński, jedna z czołowych postaci europejskiego konstruktywizmu, napisał: „Dużo widziałem przykładów, że poza Rosją, gdzie komunizm stanowi powietrze i atmosferę społeczną (gdyż jest faktem rzeczywistym), w innych krajach działa na sztukę wyjąłkująco i jest wrogiem nie tylko nowych form sztuki, lecz wszelkiej sztuki w ogóle”¹. Osobliwa to opinia, zwłaszcza że sformułowana w początku lat trzydziestych, kiedy komunizm w Rosji Radzieckiej z całą pewnością „stanowił powietrze i atmosferę społeczną”, ale też nie ulega wątpliwości, że od dłuższego już wówczas czasu nie był skłonny do akceptacji „nowych form sztuki”. Można powiedzieć, że wręcz odwrotnie, czego najlepszym dowodem jest los tych, którym sztuka awangardowa leżała na sercu, los trudny do pozazdroszczenia. Co więcej, jeżeli sztuka nowoczesna, w tym konstruktywistyczna, gdziekolwiek w tym czasie się rozwijała, to właśnie w krajach „poza Rosją”, w krajach demokratycznych. Warto w tym miejscu przypomnieć, że sam Strzemiński z tego rzekomego raju sztuki nowoczesnej kilka lat wcześniej wyjechał, aby kontynuować swoje eksperymenty artystyczne może nie na Zachodzie, ale gdzieś pomiędzy, między jedną a drugą stroną Europy, a przynajmniej nie tam, gdzie „komunizm był faktem rzeczywistym”. Powody decyzji artysty notabene do tej pory nie są przekonująco wyjaśnione. Stanisław Czekański w błyskotliwym artykule o czołowym antagoniście Władysława Strzemińskiego, Mieczysławie Szczuce, sugeruje, iż była to ucieczka przed „utopią produktywistyczną”, która — zdawało się — zaczynała pod koniec pierwszej połowy lat dwudziestych nabierać wigoru oraz przybierać formę strategii uczestnictwa artystów awangardy radzieckiej w procesach radykalizacji komunizmu².

74.
Władysław Strzemiński
(projekt),
Sala neoplastyczna,
1948,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



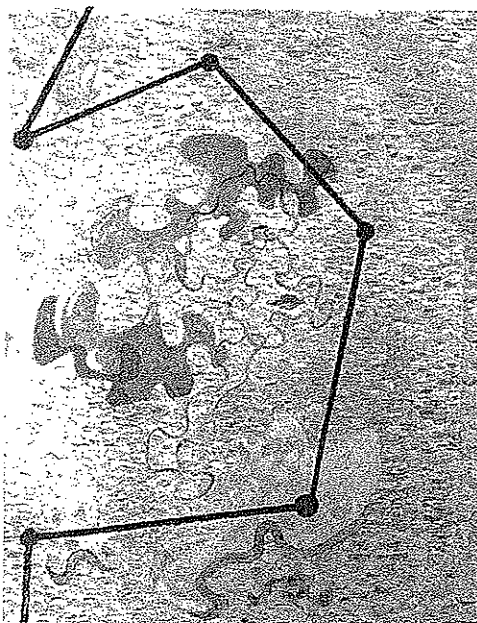
75.
Władysław Strzemiński,
Powidok światła,
Kobieta w oknie,
1948,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

Naturalnie, sens wypowiedzi Strzemińskiego należy odczytywać w kontekście konkretnej sytuacji w polskim ruchu awangardy konstruktywistycznej tamtego czasu. Artysta starał się przestrzec twórców przed podporządkowywaniem sztuki potrzebom formułowanym przez polityków, przed bezpośrednim angażowaniem sztuki w politykę, co oznaczało wówczas lewicową propagandę. Ostrzegał tych, którzy porzucali utopię obrazu i zaczęli produkować „trywialne plakaty polityczne”. Adresatem tych uwag zapewne byli ci, którzy podzielali postawę nieżyjącego już wówczas Mieczysława Szczuki. Najogólniej rzecz biorąc, ten ostatni stał na stanowisku utylitarystycznym, Strzemiński zaś na gruncie modernistycznej utopii języka³.

Zapewne nie tu miejsce, aby dokładniej charakteryzować ów międzywojenny spór. Zauważmy jedynie, iż już wówczas pojawiło się napięcie między awangardą a modernizmem. Warto może je bliżej opisać, aby ukazać głębsze historycznie korzenie dialektyki po wojennego modernizmu w Polsce.

Dla Szczuki w połowie lat dwudziestych zaangażowanie artystyczne równało się zaangażowaniu politycznemu, co w praktyce oznaczało działalność agitacyjną. Ten produktywistyczny program nie mógł naturalnie znaleźć zrozumienia u Strzemińskiego. W centrum jego uwagi był obraz jako struktura autonomiczna wobec potrzeb użytkowych. Jego odpowiedź na utylitaryzm stanowiła teoria unizmu, teoria dzieła absolutnie czystego, pozbawionego wszelkich kontrastów, dzieła maksymalnie respektującego „naturalne” prawa

76.
Władysław Strzemiński,
Powidok świata,
Rudolfowa,
1949,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



obrazu: płaskość i ograniczenie powierzchni. Naturalnie, pewnym ustępstwem na rzecz utopii społecznej były „kompozycje architektoniczne”, stanowiące jakby projekt przyszłego społeczeństwa. To ostatnie mogło kształtować się zgodnie z utopijnym wzorem przez podporządkowanie wypracowanych na gruncie sztuki rytmów, proporcji, relacji etc., przeniesionych w realną przestrzeń za pośrednictwem wzorowanej na strukturach malarskich architektury. Obrazy te jednakże nie odpowiadały na niczyje zamówienia, nie zaspokajały — jak w koncepcji utylitarystycznej — potrzeb społecznych; odwrotnie, zgodnie z ambicjami artysty, one miały je kreować. Innymi słowy, Strzemiński wierzył, iż powinnością artysty nowoczesnego jest określenie kształtu przyszłego społeczeństwa; Szczuka odwrotnie, patrzył bardziej na aktualne procesy i postulował zaangażowanie sztuki w bieżące konflikty polityczne.

Gdyby przyłożyć do omawianego tu sporu kategorie awangardy i modernizmu, przynajmniej w takim zakresie, w jakim stosowane są współcześnie, głównie (choć nie tylko) w literaturze anglosaskiej, mogłoby się okazać, iż Szczuka stał po stronie awangardy, gdyż punktem odniesienia jego twórczości była realnie istniejąca sytuacja polityczna, z jej społecznymi i ideologicznymi konfliktami; Strzemiński z kolei znajduje się bardziej po stronie modernizmu z dyskursem o autonomii dzieła, prowadzącym nieubłagane — jak dowiodła przytaczana przez Hala Fostera historia „użyć” i „nadużyć” awangardy — do formalizmu⁴. Ta nieco schematyczna klasyfikacja, odsłaniająca zasadnicze dyskusje w gronie historyków i kry-

tyków sztuki na temat modernizmu, nie do końca jednak jest przekonująca. Spotyka się z krytyką formułowaną przez niektórych autorów europejskich⁵. Niemniej jednak, może być tu użyta („nadużyta”?) do modelowego określenia genezy neokonstruktivismu w Polsce.

Wyjaśniając ten problem, przytoczę równie modelowe określenie modernizmu zawarte w pismach Clementa Greenberga, uważanych za wzorec tego rodzaju dyskursu, autora funkcjonującego jako negatywny bohater postmodernistycznych polemik (gwoździ terminologicznej zauważmy, iż przez jakiś czas używał on pojęcia „awangarda”)⁶. Powiedzmy zatem, że modernizm to: 1) sztuka, która jest autonomiczna wobec rzeczywistości, przeciwstawiona zwłaszcza „kiczowi”, a więc kulturze masowej, ale także twórczości bezpośrednio zaangażowanej, politycznej; 2) sztuka mająca poczucie ciągłości tradycji artystycznej i jednocześnie własnej odrębności, zwłaszcza wobec — mówiąc słowami Greenberga — „akademickiego aleksandryzmu”; 3) sztuka stanowiąca „imitację sztuki” (używam znowu słów Greenberga), a więc zaangażowana w analizę procesu funkcjonowania praw rządzących językiem form wizualnych; 4) sztuka uniwersalistyczna, co bynajmniej — jak zauważa Serge Guilbaut — nie musi oznaczać „kosmopolityczną”⁷; sztuka, która uzyskuje ów uniwersalny, ponadczasowy, ponadnarodowy, ponadpolityczny wymiar dzięki odwołaniu się do Logosu i Wolności; 5) wreszcie, jakby w konkluzji tych czterech wyżej sygnalizowanych elementów, to sztuka abstrakcyjna, a przynajmniej nieprzedstawiająca, twórczość (zarówno malarstwo, jak i rzeźba) stawiająca problematykę formy artystycznej na pierwszym miejscu. Sam Greenberg, zwłaszcza w swych wcześniejszych tekstach pisanych pod wyraźnym wpływem Lwa Trockiego, a więc na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, pisze jeszcze o funkcji antytotitarnej modernizmu (kicz to sztuka III Rzeszy i stalinowskiego ZSRR). Jednakże jego krytycy, formułujący polemiki z pozycji postmodernizmu oraz nowej lewicy, tego elementu zdają się już nie dostrzegać, a przynajmniej nie wszyscy to robią.

Tak formułowanemu dyskursowi przeciwstawiana jest awangarda⁸. Odczytuje się ją jako formację zaangażowaną, stawiającą problem osadzenia w rzeczywistości, podejmującą wyzwania płynące z konfliktów politycznych, mającą ambicje aktywnego uczestnictwa w procesach historycznych, a przede wszystkim formację podejmującą krytykę systemu władzy, z reguły identyfikowanego z państwem burżuazyjnym. Dzieło i biografia Mieczysława Szczuki, a przynajmniej jej znaczący fragment, kiedy artysta identyfikował się nie z uniwersalistyczną, lecz produktywistyczną utopią⁹, wyraźnie wpisuje się w tego rodzaju paradygmat. Strzemiński z kolei jakby odwrotnie. Jego logocentryczna i uniwersalistyczna utopia języka artystycznego bliższa jest modelowi modernistycznemu, choć nie do końca do niego przylega. Utopia języka bowiem, przynajmniej w tamtym czasie, powiązana była rozmaitymi nićmi z utopią społeczną.

Cytowana na wstępie wypowiedź Władysława Strzemińskiego

nabiera ironicznego wymiaru po wojnie, kiedy komunizm w Polsce stał się „faktem rzeczywistym”, stanowiącym „powietrze i atmosferę społeczną”. Strzemiński podejmuje pracę w szkolnictwie artystycznym, przyjmując nominację profesorską. Wnet się jednak okazuje, że nowy porządek polityczny „działa na szrukę wyjąławiająco i jest wrogiem nie tylko nowych form sztuki, lecz wszelkiej sztuki w ogóle”, z wyjątkiem naturalnie socrealistycznej. Na samym początku 1950 roku Strzemiński dekretem ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego zostaje z łódzkiej uczelni artystycznej usunięty. W tym samym roku zamalowana zostaje sala neoplastyczna, przygotowana przez niego w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1948 roku (il. 74) (jej rekonstrukcja nastąpi dopiero w roku 1960). Co więcej, specjalna komisja łódzkiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków „osobiście” niszczy ustawioną w kawiarni Egzotyczna, zaprojektowaną przez niego płaskorzeźbę pod znamienym tytułem *Wzrost kolonialny*¹⁰. Z całą pewnością więc rozpoczęty jeszcze w Rosji Radzieckiej flirt Strzemińskiego z komunizmem kończy się tragicznie.

W końcu lat czterdziestych powstaje jednak książka, która będzie miała kolosalne znaczenie dla rozwoju myśli artystycznej: *Teoria widzenia*. Zanim została opublikowana w 1958 roku, krążyła w maszynopisie wśród studentów szkół artystycznych jako podręcznik. Prezentując rozwój form artystycznych w ujęciu historycznym, od czasów prehistorycznych do wieku XX, staje się niejako modelowym przykładem formalistycznej/modernistycznej interpretacji historii sztuki. Modernistyczny dyskurs sztuki, o którym była mowa wcześniej odnośnie do przedwojennych polemik artysty z produktywizmem i utylitaryzmem, tu, w *Teorii widzenia*, zyskuje pełną realizację.

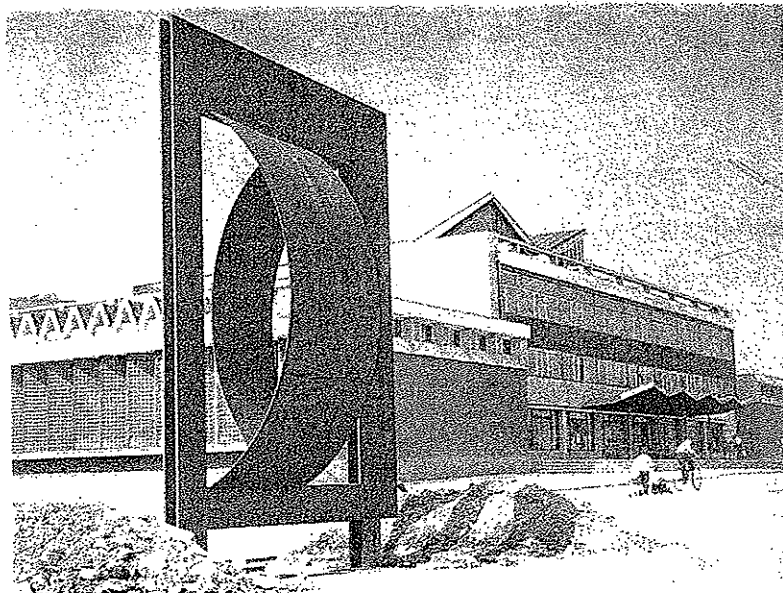
Tymczasem tradycja konstruktywistyczna, także w twórczości samego Strzemińskiego, nie znajduje w latach czterdziestych wyrazistej kontynuacji. Jego powidoki, najciekawsze powojenne realizacje artysty, osadzone są bardziej w problematyce „fizjologii oka”, a więc właśnie w problematyce widzenia¹¹, niż w abstrakcyjnej konstrukcji płótna, centralnym zagadnieniu neokonstruktywizmu. Inny czołowy malarz tej formacji, o którym szerzej będzie mowa niżej, Henryk Stażewski, również w latach czterdziestych odwołuje się do innej niż konstruktywizm tradycji, do tradycji modernistycznej wprowadzając, lecz figuratywnie (il. 77). Później jednak stanie się kluczową postacią powojennego neokonstruktywizmu. Zresztą w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, w tym także w ich drugiej połowie, ruch ten wydaje się przytłumiony przez „pospolite ruszenie informelu”, o czym była mowa w poprzednich rozdziałach. Mimo tak znaczącej ekspozycji, jak wystawa polskiej awangardy klasycznej w galerii Denise René w Paryżu w 1957 r. („Précurseurs de l'art abstrait en Pologne”), stanowiącej rekapitulację polskiego wkładu w historię sztuki nowoczesnej w Europie, taki stan rzeczy był powodem troski Juliana Przybosa¹². Sytuacja zdaje się zmieniać z początkiem lat sześćdziesiątych, kiedy tkwiąca w informelu dynamika wygasa i — jednocześnie — modernistyczny paradygmat



sztuki autonomicznej wydaje się wciąż niekwestionowanym modelem postawy artystycznej.

Jednym z wyraźnych znaków ożywienia poetyki neokonstruktywistycznej było założenie na początku lat sześćdziesiątych w Elblągu przez Gerarda Kwiatkowskiego galerii El. Jej oficjalne otwarcie następuje w 1962 roku (ekspozycje pod jej szyldem odbywają się jednak już w roku 1961)¹³, lecz dopiero przygotowane wspólnie z Marianem Boguszem I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku nadaje jej znaczącą rangę. Wśród czterdziestu autorów biorą w nim udział m.in. tak wybitni przedstawiciele ówczesnego neokonstruktywizmu, jak wspomniany już Marian Bogusz, następnie: Zbigniew Dłubak, Zbigniew Gostomski, Adam

77.
Henryk Stażewski,
Ucieczka,
1947,
zaginiony



78.
Zbigniew Gostomski,
Forma
(I Biennale Form
Przestrzennych),
1965,
Elbląg

Marczyński, Kajetan Sosnowski czy wreszcie Henryk Stażewski. I Biennale Form Przestrzennych było wydarzeniem wyjątkowym. Już wcześniej, bo z początkiem lat sześćdziesiątych, zaczęto organizować „plenerowe” spotkania artystów, stanowiące połączenie działań artystycznych, dyskusji, ekspozycji etc. W 1963 roku odbył się I Plener Koszaliński w Osiekach, następnie wielokrotnie powtarzany. W tym samym czasie zaczęto organizować powtarzające się co dwa lata sympozja i wystawy „Złotego Grona” w Zielonej Górze. W 1966 roku zaś (jednorazowo) zorganizowano w Puławach, w uruchamianych wówczas wielkich Zakładach Azotowych, sympozjum i wystawę „Człowiek w zmieniającym się świecie”, a w 1970 Sympozjum Wrocław '70. Wspólna płaszczyzna tych imprez to ich powiązanie z ośrodkami znajdującymi się (z wyłączeniem Puław) na ziemiach odzyskanych. Sympozjum wrocławskie, o którym będzie jeszcze mowa w tej książce, odbywało się wręcz z okazji 25. rocznicy tzw. powrotu tych ziem do Macierzy. Spotkanie puławskie zawierało silny element ideologii wiązania środowisk artystycznych i intelektualnych z proletariatem, wielkoprzemysłowym środowiskiem robotniczym. Ta fuzja z jednej strony *par excellence* politycznych i ideologicznych przesłanek, z ambicjami twórców kreowania na wskroś nowoczesnych, jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce, była czymś wyjątkowym. Wskazywała na polityczną naiwność i koniunkturalizm tego środowiska; z drugiej zaś na pragmatyzm, pomysłowość i zaangażowanie na rzecz sztuki nowoczesnej. Zapewne nie można było takich imprez tworzyć w ramach całkowicie niezależnych politycznie instytucji.

Po pierwsze, takie po prostu w Polsce tamtego czasu nie istniały; po drugie, nie istniały też prywatne fundusze, które można by było na ten cel przeznaczyć, nie mówiąc już o cenzurze i milicji, która inaczej reagowałaby na „niezależne” spotkania. Państwo zaś dysponowało funduszami praktycznie nieograniczonymi. Po wyeliminowaniu rynku jako regulatora gospodarki i wprowadzeniu tzw. polityki planowej urzędnicy decydowali o liczbie drukowanych pieniędzy, cenach, płacach etc., mogli więc dowolnie określać, ile i na co przeznaczać fundusze. Jeżeli artyści chcieli ich „namówić” na wystawy, plenery i sympozja, mogli używać tylko argumentów politycznych, jak np. we Wrocławiu. Zgodnie z pewnym konsensem wypracowanym między władzą i społeczeństwem, w tym wypadku administracją partii komunistycznej i środowiskiem artystycznym, wszyscy byli takim „porozumieniem” zainteresowani. Politycy mieli swoje rocznice polonizacji ziem poprzednio niemieckich i ideologiczną satysfakcję z koegzystencji robotników i inteligencji, czy też — jak kto woli — proletariatu kultury artystycznej potwierdzającej „przewodną rolę” klasy robotniczej, artyści zaś wielkie imprezy zorganizowane za państwowe pieniądze, na których praktycznie mogli robić, co chcieli, z wyjątkiem naturalnie bezpośredniej krytyki systemu władzy. Ta swego rodzaju umowa społeczna w tamtym czasie funkcjonowała dość sprawnie i wszyscy byli zadowoleni. Język ideologiczny został zrytualizowany, oddając cesarzowi co cesarskie, a język artystyczny — jak wierzone — ocalony przez kreowanie rzekomo neutralnej i niezależnej sytuacji. Czy równocześnie nastąpiła rytualizacja modernizmu za sprawą takiego mechanizmu funkcjonowania kultury artystycznej, to już zupełnie inne pytanie, do którego wrócimy w następnym rozdziale.

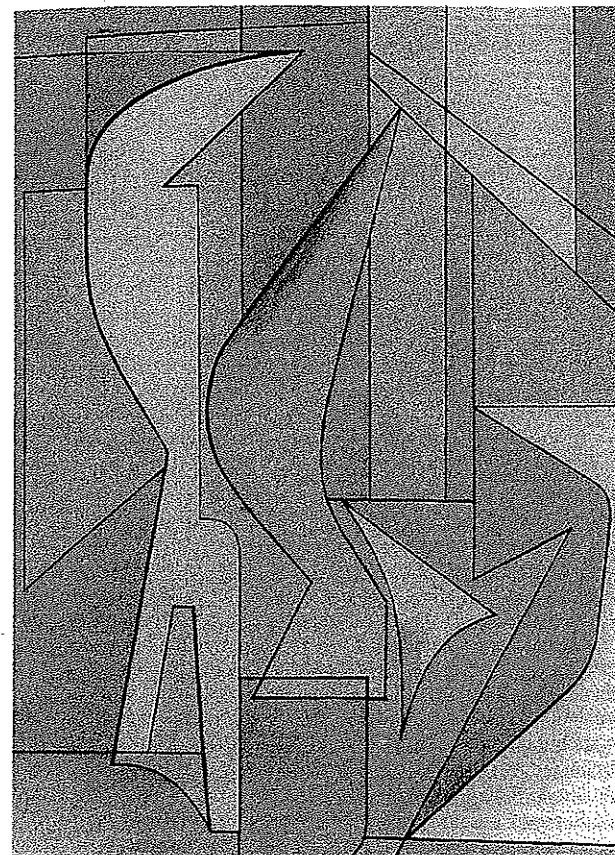
Koncentrując się na I Biennale Form Przestrzennych, warto zauważyć, iż zostało ono zorganizowane również na terenie polonizowanym przez powojenne władze komunistyczne, a także w kontekście ideologii proletariatu sztuki. Główną instytucją, która od strony materialnej była zaangażowana w to wydarzenie, były Zakłady Mechaniczne „Zamech”. Stąd pochodził materiał i pomoc techniczna przy wykonywanych pracach. Ale też, jeżeli sukces tego wydarzenia mierzyć efektami, zarówno artystycznymi, jak i obecnością sztuki nowoczesnej w powszechnej świadomości, to bez wątpienia pragmatyzm tego rodzaju myślenia tryumfował. Oddanie tego, co cesarskie, cesarzowi, a więc zrytualizowanego języka ideologii politykom, przysporzyło środków technicznych i finansowych dla całkiem swobodnej kreacji artystycznego eksperymentu. Taki właśnie pragmatyczny oportunizm leży u podstaw wydarzenia bezprecedensowego w powojennej historii państw socjalistycznych.

W istocie rzeczy czterdziestoosobowa grupa artystów, zorganizowana dzięki pomysłowości i energii Gerarda Kwiatkowskiego, stworzyła rzecz wyjątkową. Późniejsze spotkania, organizowane w Elblągu i innych miejscach (może z wyjątkiem Sympozjum Wrocław '70), nie miały już tej rangi artystycznej. W różnych częściach miasta bowiem powstały obiekty czasami wysokiej klasy, mieszczące się przeważnie (lecz nie tylko) w neokonstruktivistycznej

poetyce: „Formy” Zbigniewa Dłubaka, Zbigniewa Gostomskiego (il. 78), Jerzego Januszkiewicza, Kajetana Sosnowskiego, Henryka Stażewskiego i innych. Przede wszystkim jednak doszło do wydarzenia, które wyraziście ugruntowało obecność modernizmu nie tylko w intelektualnym krajobrazie Polski lat sześćdziesiątych, ale też w fizycznie istniejącym pejzażu wizualnym. Co więcej, modernistyczne rzeźby stały się przedmiotem lokalnej dumy mieszkańców Elbląga, co wyraźnie wskazuje kierunek wędrówki modernizmu — z elitarnych salonów w stronę powszechnej sztuki publicznej. Janusz Bogucki wspomina: „Zupełnie bez uprzedzenia, z całym ładunkiem swej dziwności i niefunkcjonalności — weszły wprost w życie tutejsze, w życie fabryki i ulicy, stały się przedmiotem patriotyzmu lokalnego, bo przyniosły sławę miastu, a w dodatku (rozeszła się pogłoska, że władze wojewódzkie chcą przenieść «Formy» do Gdańska) stały się powszechnym tematem kontrowersji, jak mecz piłki nożnej lub latające talerze oraz popularnym motywem tutejszych anegdot i porzekadeł”¹⁴.

Naturalnie nie wszystkich z biorących udział w biennale artystów należy łączyć z tradycją konstruktywistyczną, i odwrotnie — nie wszyscy działający artyści identyfikujący się z tą tradycją wzięli udział w biennale. Wówczas, tj. w połowie lat sześćdziesiątych, ruch ten w Polsce, podobnie jak na całym świecie, zataczał bardzo szerokie kręgi. Nie sposób nawet wymienić znaczącej liczby twórców. Skoncentrujmy się więc na jednym z nich, za to najbardziej wyrazistym, skupiającym uwagę światowego środowiska artystycznego, czynnym od lat dwudziestych do lat osiemdziesiątych nestorze sztuki nowoczesnej Henryku Stażewskim¹⁵. Śledząc tę twórczość, będziemy mieli szansę przyjrzeć się podstawowym napięciom funkcjonującym między pojęciami awangardy i modernizmu, jakie pojawiły się na gruncie ruchu neokonstruktywistycznego.

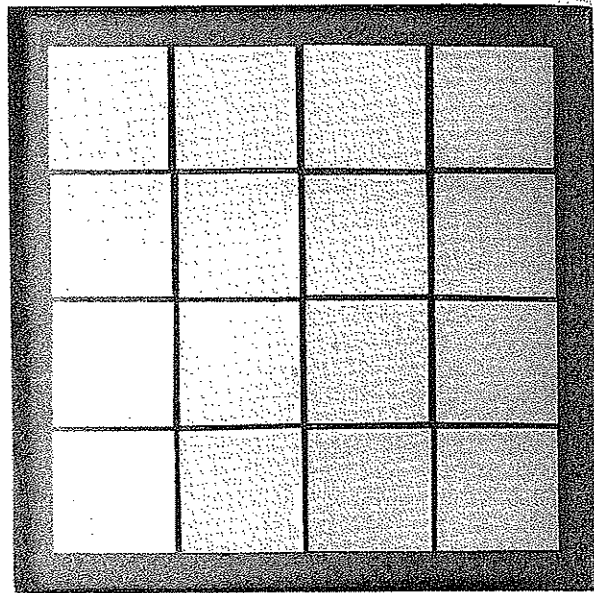
Jeżeli zatem, o czym była mowa wyżej, zasadniczym problemem różnicowania awangardy i modernizmu jest ich stosunek do historii, zapytajmy, jak kształtowały się poglądy na ten temat Henryka Stażewskiego, od wczesnych, przedwojennych wypowiedzi zaczynając. Otóż w jego tekstach pisanych i publikowanych w okresie międzywojennym można wyczytać przekonanie o bardzo silnej relacji między sztuką i rzeczywistością, poczucie ciągłości sztuki, ewolucyjnego związku między sztuką starą i nową. Impresjonizm, pisał artysta, nie zrywał z tradycją, był bowiem kontynuacją naturalizmu. Jednakże — w przeciwieństwie do ostatniego — nie opierał się na indywidualizmie. Odwrotnie, zawierał bardziej uniwersalne, a nie indywidualne, podległe osobistym skłonnościom ekspresji twórcy zasady budowania formy¹⁶. Nowa sztuka stanowi rezultat ewolucji, ale jednocześnie odkrywanie tego, co zawsze w niej było istotne, tyle że ukryte. Odrzucenie „literackości” w nowej sztuce jest wydobywaniem jej uniwersalnych harmonii, skrywanych uprzednio pod powłoką indywidualizmu, który Stażewski nazywał „zarodkiem anarchii”¹⁷. Uniwersalizm wiąże się z dyscypliną, a ta z kolei stanowi miarę epoki nowoczesnej. Sztuka współczesna związana jest z ekonomią myślenia i postrzegania, odpowiadając



79.
Henryk Stażewski,
Kompozycja abstrakcyjna,
1949,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

tym samym „duchowi” obecnego świata¹⁸. Generalnie rzecz biorąc jednak, podział na sztukę nową i starą — pisał Stażewski w połowie lat trzydziestych — nie ma charakteru fundamentalnego; sztuka zawiera pierwiastki wieczne i niezmiennie; zmieniają się natomiast jej metody, zasady kształtowania formy. „Style i kierunki w sztuce są objawem odmiennych systemów formy wynikających z form życia danej epoki i streszczających to, co nowego dała nowa epoka”¹⁹. Nowa sztuka jest „spowodowana” wielkimi zmianami w dzisiejszym życiu, z którymi nie może ona stracić łączności. Utrata tego związku spowodowałaby bowiem, że powstaną dzieła „mało uświadomione”, rutynowe i konwencjonalne. Abstrakcja tłumaczy dzisiejsze życie, tak jak dawniej „sztuki opisowe i tematowe” tłumaczyły życie ówczesne. Malarstwo było wówczas ilustracją, jak książka, opisywało życie religijne, wojny, wizerunki władców etc., jednak wielcy artyści — zauważa Stażewski — i tak wyrażali się przede wszystkim poprzez formę²⁰.

80.
Henryk Stażewski,
Relief nr 19,
1968,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



Wspomniany impresjonizm zatem wypełnił już swoje zadanie. Na jego miejscu pojawił się Cézanne i — następnie — kubiści, wprowadzając nowe wartości artystyczne. „Impresjonizm doskonale spełnił swoją rolę w epoce rozwijającego się liberalizmu, dochodzącego do władzy mieszczaństwa i odkryć naukowych w dziedzinie optyki fizycznej” — pisze artysta. Cézanne z kolei — kontynuuje Stażewski — „w okresie rozwoju industrializmu, powstawania fabryk, zwrócił uwagę na geometryzm form maszynowych (...). Grunt społeczny jego sztuki manifestuje się sposobem czucia, myślenia i widzenia, zgodnie z duchem epoki”, jednakże — konkluduje — „dla nas, współczesnych, sztuka jego należy do epoki kończącej się”²¹. Czas się zmienia, coraz mniej przyroda staje się naszym otoczeniem, coraz bardziej naszą wyobraźnię kształtują maszyny, wyzwajające kształty geometryczne. Tematem dzisiejszej sztuki jest więc dynamizm, motywem geometria, metodą matematyka²².

W 1933 roku w „Abstraction-Création” Stażewski niejako podsumował swój pogląd na temat relacji między sztuką i rzeczywistością: „1. ani klasycyzm, 2. ani romantyzm i ekspresjonizm, 3. ani futuryzm nie odgrywają żadnej roli w moim malarstwie. 4. Maszyny uczą nas pracy uporządkowanej. Przyzwyczajają nas do ekonomii, dyscypliny i tej aktywności, która zastępuje odtwarzanie natury. Nie kopiujemy maszyn, lecz metodę ich pracy. 5. Wszystkie formy o charakterze płynnym i nielogicznym są pochodzenia organicznego i nie powinny mieć żadnego wpływu na sztukę. Życie

współczesne, skoncentrowane w wielkich miastach i wokół przemysłu, warunkuje naszą wrażliwość i nasz stosunek do zjawisk. Sztuka, rodząc się zawsze w określonym środowisku i na określonej bazie społecznej, jest symptomem tych uwarunkowań, zaś system współczesny jest rezultatem myślenia zindustrializowanego i zurbanizowanego. Z tego powodu elementy, które sztuka przekształca w system form, nie przybliżają nam świata zwierzęcego ale: a) tempo i mechanizację, b) rzeczywistość form wymierzalnych, c) myślenie matematyczne w abstrakcyjnym skrócie, d) organizację i równowagę, do której dąży współczesna cywilizacja, e) obiektywizm kryteriów ponadindywidualnych”²³.

Pomińmy tu kwestię pewnych niekonsekwencji, widocznych zwłaszcza w kontekście dyskutowanej przez Stażewskiego relacji sztuki współczesnej i historycznej. Szczególnie mało precyzyjne wydają się jego uwagi dotyczące sztuki dawnej, z jednej strony podległej dyktatowi „opisu i tematu”, z drugiej zaś „formy”, która raz definiowana jest jako czynnik obiektywny, „uniwersalny”, innym razem zaś „indywidualny” i ekspresywny. Pomińmy jednak te kwestie jako mniej znaczące w naszych rozważaniach, pomińmy też problem historyczno-komparatystyczny. Skonstatujmy natomiast pewne zbieżności języka Stażewskiego i języka modernizmu. Wszak jest tu mowa o uniwersalizmie sztuki, o ciągłości, abstrakcji i o autoanalizie („imitacji”). Ale też, w przeciwieństwie do wyżej sformułowanej aksjologii modernizmu, Stażewski akcentuje jakby względną autonomię sztuki. Jeżeli T. J. Clark zarzuca Greenbergowi, iż ten wyprowadza wartości sztuki z niej samej, czego nie da się — zdaniem historyka — przeprowadzić²⁴, to tego zarzutu nie mógłby on postawić Stażewskiemu. Odwrotnie, wydaje się, że ten ostatni artystyczne wartości wyprowadza przede wszystkim spoza autonomicznego obszaru sztuki, na zasadzie niemal zwulgaryzowanego modelu marksistowskiego. Co prawda myślenie marksistowskie we wczesnych tekstach Greenberga jest również obecne (powiązanie kultury nowoczesnej z rewolucją burżuazyjną i następnie, w wyniku procesów alienacyjnych, pojawienie się bohemy), ale — jak zauważa Clark — nie dość, że niekonsekwentne, to wręcz służy, paradoksalnie, dowodzeniu autonomicznej aksjologii artystycznej. Stażewski z kolei, powiedziałbym, uporczywie operuje wątkami marksistowskimi. Czy konsekwentnie i czy służy to podkreśleniu autonomii formy, czy też jej funkcji krytycznej? Czy jest to przejaw myślenia awangardowego, czy modernistycznego?

Aby pełniej odpowiedzieć na te pytania, zauważmy, iż Peter Bürger, autor bardzo znaczącej książki *Teoria awangardy*, pisze, że awangarda kwestionowała nie tyle wcześniejsze formy sztuki, style, ile sztukę pojętą jako rodzaj aktywności nie powiązanej z *praxis*, z życiem człowieka. Autonomia sztuki, stanowiąca negatywny punkt odniesienia awangardy, stanowiła rodzaj instytucji burżuazyjnego społeczeństwa, stąd atak awangardy na taki właśnie status twórczości artystycznej był jednocześnie wymierzony przeciw społeczeństwu kapitalistycznemu. Autonomia dzieła zatem była strukturalnie związana z kulturą burżuazyjną²⁵. Koncepcja sztuki formu-

łowana przez Henryka Stażewskiego zaś, silnie akcentująca powiązanie twórczości artystycznej ze społeczną *praxis*, funkcjonowała właśnie w kontekście krytycznych wobec kultury burżuazyjnej postaw. Czy zatem, odrzucając autonomię dzieła jako instytucjonalizację sztuki w ramach struktur kapitalistycznego społeczeństwa, Stażewski wpisywałby się w dyskursy awangardy?

Gdy odwołamy się z kolei do binarnego modelu awangardy, proponowanego m.in. przez Hala Fostera podziału na awangardę transgresyjną i awangardę utopijną²⁶, będziemy rzecz jasna — z uwagi na jego historyczno-artystyczne afiliacje w kręgu konstrukttywizmu — poszukiwali dla przekonania Stażewskiego miejsca w kontekście tej drugiej, mimo że raczej z dystansem podchodził on do udziału sztuki w projektach przebudowy świata. Bliższe mu było myślenie o sztuce w kategoriach odbicia, jak wynika z cytowanych wyżej wypowiedzi, niż *światostroicielstwa*, utopii budowy przyszłego świata. Ten sposób rozumowania właśnie (bardzo ogólne powiązanie twórczości artystycznej z historią, postępem, rozwojem cywilizacji) stanowi charakterystyczny rys myślenia modernistycznego. Awangarda, utożsamiona tu z produktywizmem i dadaizmem, widziała dzieło sztuki nie tylko jako produkt procesu historycznego, czy też nie tyle jako jego odbicie, ile przede wszystkim jako aktywnego uczestnika historii, bezpośrednio zaangażowanego w konflikty ideologiczne i polityczne epoki, swoisty element „akcji bezpośredniej”. W tej perspektywie twórczość Stażewskiego, jeszcze bardziej niż Strzemińskiego, sytuowałaby się po stronie modernizmu, a nie — jak Mieczysława Szczuki — awangardy. Strzemiński (mowa tu o jego postawie z lat dwudziestych) postulował wręcz historyczną aktywność dzieła, dzieła jako nośnika utopii społecznej, choć nie rezygnującego ze swych autonomicznych wartości. Jeżeli jednak stanowisko tego ostatniego, czego dowodzi *Teoria widzenia*, przesuwa się w stronę paradygmatu modernizmu, to postawa Stażewskiego ugruntowuje ten paradygmat, rezygnując nawet z wymienionych wyżej wątpliwości; jego powojenna koncepcja dzieła eliminuje z pola widzenia kwestię powiązania praktyki artystycznej z praktyką społeczną. Słowem, znika tu marksistowska teza o powiązaniu obu praktyk, a dokładniej znikają tu ślady tzw. teorii odbicia. Paradoksalnie jednak, można to interpretować jako uwrażliwienie Stażewskiego na kontekst polityczny.

Mówiąc o powojennym dyskursie artystycznym Stażewskiego, warto może zacząć od uwagi, że sztuka współczesna nie zawsze go zadowalała. W 1975 roku stwierdził: „Przez dłuższy czas rwała sytuacja, gdy sztuka utknęła w martwym punkcie (...). Dopiero po pewnym czasie sytuacja się odwróciła i wszystko ruszyło z miejsca”²⁷. Co miał na myśli? Sztukę konceptualną? O tej wyrażał się raz z ironią, innym zaś razem z pewnym oczekiwaniem: „nie rozumie — mówił — jak można zajmować się, jak niektórzy z tych młodych ludzi, matematyką, fizyką, lingwistyką i traktować to jako sztukę. To będzie zawsze jakiś dyletantyzm, jeśli zajmować się [tym — P.P.] będą artyści”; dodawał jednakże: „Myślę, że chociaż w twórczości konceptualnej (...) jest bardzo dużo złych rzeczy; to

w tej prymitywnej formie jakieś załączki myślenia artystycznego są”²⁸. Żle też wyrażał się o pop-artcie i mieszanu sztuki z kulturą masową, co z całą pewnością sytuuje go po tej samej stronie linii frontu co Greenberga: „Co to w ogóle znaczy pop-art?” — pytał Stażewski; „sama zasada — sztuka popularna — jest bez sensu. Są tam oczywiście utalentowani artyści, jak Oldenburg (...). Nawet u nas jest taki jeden, co kowbojów maluje”²⁹.

Zapewne rozmaitego rodzaju tendencje artystyczne, które pojawiły się po 1945 roku, w pewien sposób musiały zakłócić świadomość linearnego rozwoju form artystycznych, świadomość, która w przedwojennych środowiskach nowoczesnych wydawała się powszechna. Nie o to jednak chodzi. Stawiam tezę, że w powojennych tekstach (zarówno wywiadach, jak i wypowiedziach przygotowanych) artysta neutralizuje pogląd o sztuce jako (bezpośrednim) odbiciu procesów społecznych i cywilizacyjnych. Naturalnie pojawiają się ślady tego rodzaju myślenia. W 1976 roku w miesięczniku „Polska” wypowiedział się, że sztuka jest lustrzanym odbiciem procesu rzeczywistości³⁰; nieco później zaś twierdził: „Sztuka abstrakcyjna (...) jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd.”³¹. Mam jednak wrażenie, że rzadkość ich pojawiania się oraz pewna ornamentalność świadczą o marginalizacji przekonania, iż sztuka jest odbiciem rzeczywistości, na rzecz koncentracji uwagi wokół problematyki autonomicznych praw budowy form wizualnych. Tu przykłady można mnożyć³².

W tym miejscu pojawia się pytanie zarówno o powody takiego przebiegu procesu, jak też — w konsekwencji — o jego znaczenie.

Skonstatujmy banalną obserwację dotyczącą sympatii Stażewskiego dla tzw. rozwoju cywilizacji, którego wyraz stanowi sztuka abstrakcyjna. Choć ostrożnie spoglądał on na artystyczne projekty przebudowy świata, to jednak z kierunkiem tej ewolucji się solidaryzował. Wojna, a następnie przejęcie władzy przez komunistów i ich represyjna polityka postawiły znak zapytania nad utopią. Nie tylko nieczłeczne, ale bezsensowne wydawało się mówienie o cywilizacyjnym postępie, utopii harmonii społecznej, ekonomicznych i urbanistycznych przemianach w kraju, w którym taka właśnie retoryka stała się frazesem władzy. To jednak, że nastąpiła rytualizacja słownika utopii, ma drugorzędne znaczenie. Ważniejsza wydaje się kompromitacja tego języka w umysłach wrażliwych intelektualistów. Przestał on oznaczać utopię, a przynajmniej przestał oznaczać ją na tej samej zasadzie, jak czynił to w okresie międzywojennym.

Porzucenie przez Stażewskiego języka utopii zatem stanowiło odpowiedź na wyzwanie, jakie niosła nowa rzeczywistość po 1945 roku. „Zamknięcie” problematyki artystycznej w kategoriach geometrii, koloru, przestrzeni i płaszczyzny nie było ucieczką od rzeczywistości, jak u amerykańskich modernistów lat czterdziestych i pięćdziesiątych; odwrotnie — stanowiło reakcję na nią, na

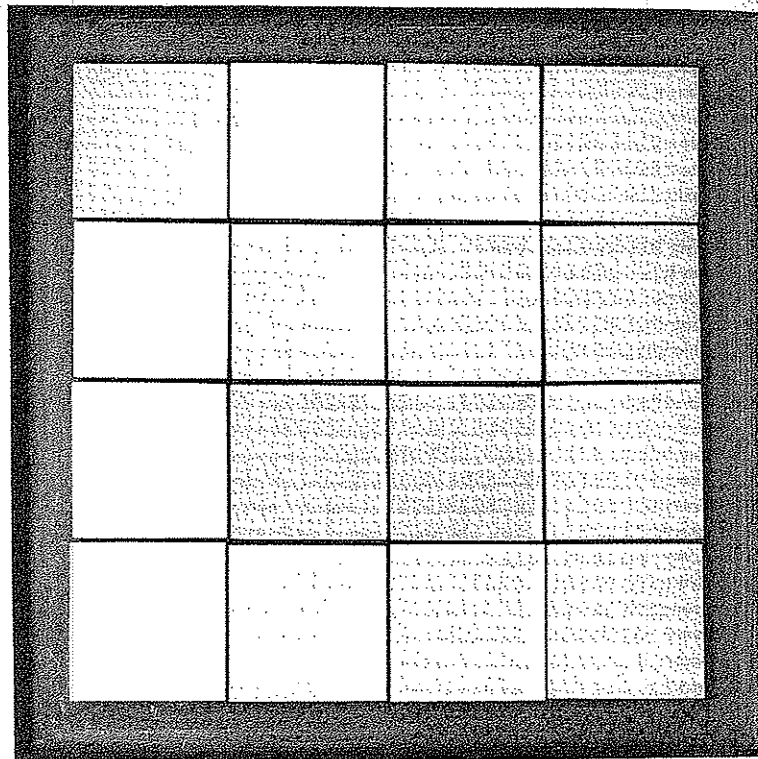
konkretną ewolucję czy też rewolucję — jeśli ktoś sobie życzy — dokonującą się w konkretnym obszarze świata. Z tego też powodu nie sposób przypisać tej sztuce statusu neoawangardy, przynajmniej nie w tym sensie, jakie temu słowu nadaje Hal Foster³³. Sztuka Stażewskiego bowiem legitymuje się jakby pozorną autonomią. Pozorna, gdyż z jednej strony otacza się dyskursami o geometrii, kolorze, przestrzeni i płaszczyźnie, z drugiej zaś dyskursy te w tym konkretnym miejscu znaczą coś więcej niż tylko geometrię, kolor, przestrzeń i płaszczyznę — znaczą stosunek artysty wobec określonego kontekstu historycznego. Twórczość ta więc jest elementem bardzo ciekawego i być może nieporównywalnego z doświadczeniem kultury Zachodu procesu względnej autonomii sztuki, względnej, gdyż znaczącej (również) coś innego niż sama autonomia — jest reakcją na rzeczywistość, osadzeniem w *praxis*, działalności. Tu jest klucz do rozumienia statusu i znaczenia modernizmu w powojennej Polsce. Stażewski egzemplanuje jego pozycję dość precyzyjnie. Rezygnując z dyskursu zaczerpniętego z tzw. teorii odbicia, szerzej, z jakiegokolwiek odniesienia do społecznej *praxis*, daje wyraz dążeniom do zachowania wolności, jeżeli już nie sztuki, to w sztuce. W efekcie artysta kilka lat przed końcem swego długiego życia mógł ironicznie skonstatować: „(...) w latach awangardy sądziłbym, że wiemy [czym jest sztuka — P.P.]. Dziś okazuje się, że nie wiedzieliśmy”³⁴.

Można naturalnie uchylć przywoływane na wstępie opozycje między awangardą i modernizmem i przedstawić inne ich rozumienie. Formułowana przez Andrzeja Turowskiego konstrukcja teoretyczna nie wyróżnia obu pojęć, a przynajmniej nie czyni tego na zasadzie opozycji. Odwrotnie, awangarda występuje tu jako intensyfikacja modernizmu, sama natomiast podlega napięciom, które w istocie rzeczy sprowadzają się do napięć języka artystycznego: „utopia porozumienia bezpośredniego” versus „utopia języka kolektywnego”³⁵. W konsekwencji, napięcia budowane w sporach modernizmu/awangardy nie nabierają tak dramatycznego wyrazu jak zarysowane wyżej, m.in. w koncepcji Hala Fostera. Jednakże omawiając instrumentalizację obu modeli teoretycznych wobec prezentowanej tu dyskusji o dialektyce powojennego modernizmu w Polsce, możemy powiedzieć, że koncepcja Turowskiego już w punkcie wyjścia rozstrzygnęłaby postawione tu pytania. Powiedzielibyśmy wówczas, że powojenna sztuka polska została niejako skazana na myślenie autonomiczne, a ewentualna alternatywa: w postaci sztuki krytycznej mogłaby być rozumiana jako mutacja modernizmu/awangardy, nie zaś jako tkwiąca w tej tradycji kontrowersja. Innymi słowy, tak postawiona dychotomia tradycji awangardy/modernizmu kieruje uwagę w stronę wewnętrznej dynamiki owej tradycji, skoncentrowanej na zagadnieniu dzieła stojącego w pierwszym rzędzie w obliczu swych własnych problemów, a dopiero później (jeżeli w ogóle) w kręgu procesów dziejących się w jego zewnętrznym kontekście.

Wielka utopia awangardy Andrzeja Turowskiego jest historycznym opracowaniem radzieckiego konstruktywizmu. Choć ukoń-

czona została w początku lat osiemdziesiątych i opublikowana dopiero na początku dziewięćdziesiątych, pisana była w latach siedemdziesiątych, i w tym kontekście może być odczytywana. Turowski, nie tylko historyk sztuki, ale też aktywny uczestnik życia artystycznego, budował swoją koncepcję historyczną w kontekście charakterystycznych napięć czasu, w którym pracował i który w gruncie rzeczy współtworzył. Zauważmy, że podstawowym celem książki jest zdefiniowanie awangardy. Historia zaś służy tu egzemplanacji zasadniczych cech tej formacji artystycznej, a dokładniej jej teoretycznego modelu. Zasadza się on — jak wspominałem wyżej — na napięciu między utopią „języka bezpośredniego” i „języka kolektywnego”, przede wszystkim jednak dotyka fundamentalnej dla awangardy kwestii, generalnego problemu utopii. Utopia konstytuuje awangardę, wielokrotnie powtarza autor. Jest ona jednak jej orzęmem, jeżeli realizuje się w języku, w formie artystycznej. Gdy sztuka odrzuci formę, gdy przyjmie strategię działania bezpośredniego, stanie się ideologią i jako taka będzie bezbronna wobec władzy. „Doświadczenie awangardy jest doświadczeniem formy”, stwierdza autor i dodaje: „Rzeczywiste doświadczenie formy to wypełnienie jej znaczeniem, zakwestionowanie starego znaczenia i jego odnowa. W ten sposób w centrum problemów awangardy pojawia się zagadnienie znaku i języka, a w ich obrębie utopia komunikacyjna”³⁶. Tym samym w kręgu teorii awangardy postawiony zostanie problem autonomii formy, podstawowe zagadnienia modernizmu, jeżeli odwołać się do dychotomicznej koncepcji Fostera i anglosaskich postmodernistów. I rzeczywiście. Turowski bowiem pisze: „Organizacja wewnętrznych elementów dzieła awangardowego podporządkowana jest zasadniczej, autotelicznej funkcji”, a nieco później: „nastawienie wyłącznie na komunikat jako komunikat — jest jej warunkiem koniecznym”³⁷. Znamienne wydaje się, zarówno z teoretycznego, jak i historycznego punktu widzenia, przeciwstawienie awangardy kontrkulturze: „Problematyka kontrkultury ma różne wymiary (...). Jeżeli jej źródłem jest dzisiaj również alienacja, to wyzwolenie nie prowadzi przez egzystencjalny akt twórczego działania w doświadczeniu granic porozumienia, a przez odmowę uczestnictwa także w tworzeniu. (...) Awangarda nie ma dostępu do kontrkultury, ponieważ nie może obyć się bez języka kultury, poznając świat w jego wyobcowaniu i w jego przewyżczeniu”³⁸.

Można by wręcz powiedzieć, iż w słowach Turowskiego zawarte jest dokładnie wypowiedziane na łamach „Partisan Review” w końcu lat trzydziestych przesłanie Clementa Greenberga, który notabene używał pojęcia „awangarda”, formułując — wedle późniejszych interpretacji — paradygmat modernizmu³⁹. Ale jest tu jednak coś więcej. Napięcie awangardy i kontestacji (kontrkultury), inaczej — modernizmu i krytycznej praktyki, to podstawowe dylematy polskiej kultury artystycznej lat siedemdziesiątych. Dotyczą one poszukiwań teoretycznych podstaw uzasadnienia czy też obrony autonomii sztuki w kontekście totalnego (totalitarnego) zawłaszczenia rzeczywistości przez język ideologii (komunistycznej).



81.
Henryk Stażewski,
Relief nr 22,
1968,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

Obrona autonomii dzieła, a dokładniej języka artystycznego, była formą jego obrony przed rzeczywistością. U Greenberga tą ostatnią był kicz, język kultury masowej i totalitarnej. U Turowskiego jest to również język totalitaryzmu. Wypowiedziana przez autora uwaga na temat porażki produktywistów, którzy porzucając formę, chcieli osadzić swą działalność bezpośrednio w rzeczywistości, brzmi jak przestroga: „W trakcie swych przekształceń produktywizm stracił wszystko to, co zawdzięczał awangardzie. Nie tworząc własnej formy, stawał się bezbronny, tracąc ostatecznie swoją tożsamość artystyczną. Z tą chwilą nie rodziła się już więcej sztuka, a ideologia polityczna zajęła miejsce utopii artystycznej”⁴⁰.

Koncepcja Andrzeja Turowskiego, znanego historyka sztuki, a także krytyka i teoretyka podówczas związanego z powstałą w Warszawie w 1966 roku galerią Foksal, tyłcz oddaje charakterystyczne dla lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych procesy rozumienia awangardy w Polsce, ile je współtworzy. Krzysztof Wodiczko, związany w tamtym czasie z Foksalem, po latach wyraźnie podkreśla rolę Turowskiego w kształtowaniu myślenia tego środowiska:

„Kiedy Turowski przyszedł do tej galerii jako młody badacz konstrukttywizmu, do jej taktyki i strategii wprowadził metodologię marksistowską. Było to istotną zmianą, gdyż dotychczas krytycy i artyści skupieni wokół galerii posługiwali się koncepcjami surrealistycznymi. Obecność Turowskiego zaowocowała połączeniem moralnej krytyki oficjalnej kultury artystycznej z krytyką społeczną i samokrytyką instytucji należących do tej kultury”⁴¹.

Rola Andrzeja Turowskiego we współtworzeniu wówczas (tj. na początku lat siedemdziesiątych) wraz z Wiesławem Borowskim galerii Foksal, a zwłaszcza jej teoretycznego oblicza, jest niewątpliwa, niemniej jednak chyba polegała na czymś innym. Krzysztof Wodiczko udzielał tego wywiadu bardzo prestiżowemu i znakomitemu kwartalnikowi „October”, podówczas dość wyraźnie zainteresowanemu marksistowską metodologią badania kultury. Zapewne spełnił też w jakiejś mierze oczekiwania redaktorów, sam wpisując się w tę tradycję. Rzeczywistość jednak wyglądała nieco inaczej. Przede wszystkim zauważmy, iż od samego początku galerii, kiedy zakładali ją Wiesław Borowski, Hanna Praszowska i Mariusz Tchorek, a więc już na pierwszej wystawie 1 kwietnia 1966 roku obecny był Henryk Stażewski, co w pewien sposób koryguje określenie Wodiczki o jej surrealistycznym charakterze⁴². Po drugie, w istocie rzeczy Andrzej Turowski na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych bardzo wyraźnie zainteresowany był marksistowską orientacją metodologiczną głównie w recepcji francuskiej, połączoną — gwoli ścisłości — z koncepcjami semiologicznymi i strukturalistycznymi. W niewielkim stopniu natomiast koncepcja ta przenikała do jego prac teoretycznych publikowanych w ramach działalności Foksalu. Te — jak zaraz zobaczymy — koncentrowały się raczej na obronie autonomii dzieła niż na stanowiącej tradycję marksistowską perspektywie kontekstualnej: politycznej, ekonomicznej itp. W głównej mierze bowiem zainteresowania marksizmem dotyczyły pracy akademickiej Turowskiego, zarówno publikacji naukowych czy też (jak słynna książka pod zmienionym przez wydawcę tytułem *W kręgu konstrukttywizmu*) popularnonaukowych⁴³. Przede wszystkim jednak marksistowskie inspiracje są widoczne w jego ówczesnych badaniach architektury XIX wieku⁴⁴. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż Turowski, przychodząc do Foksalu, wystrzyżył jego krytyczne oblicze, krytykę skierowaną w stronę samego instytucjonalnego statusu galerii i uwikłania dzieła sztuki w konteksty kulturowe, co być może stanowi reperkusję zainteresowań marksizmem⁴⁵.

Galeria Foksal zresztą od samego początku formułowała program zarówno rewizjonistyczny, tzn. kontestujący oficjalny i konwencjonalny status galerii, jak też autonomiczny, a więc taki, który interesuje się twórczością artystyczną skierowaną w stronę jej własnych struktur. Można powiedzieć, iż był to projekt modernistyczny, czy też awangardowy/modernistyczny, usytuowany w kontekście tej tradycji modernizmu, o której mowa w niniejszym rozdziale. Wspomniana obecność Henryka Stażewskiego wymownie o tym świadczy. Nietrudno to udowodnić. Powołajmy dokument progra-

mowy galerii *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*: „Miejsce» jest nagłą wyrwą w utylitarne pojmowanie świata. «Miejsce» powstaje z zawieszenia wszystkich praw obowiązujących w świecie. «Miejsce» jest jedno niepodzielne (...)»⁴⁶. Takim miejscem, autonomicznym i wyizolowanym, miała być właśnie galeria, galeria niekonwencjonalna, w której nie pokazuje się „wystaw”, a więc sytuacji niejako wtórnych wobec dzieła sztuki (wtórnych, gdyż aranżujących jego publiczną obecność już po jego powstaniu), lecz twórcza, taka, gdzie sztuka jest kreowana, gdzie dokonuje się, trwa i realizuje w swej najbardziej żywej tkance. „Miejsce» w rozumieniu krytyków powołujących do życia Foksal miało więc być „nieprzecieczyste”, miało być obecnością *par excellence* autonomiczną i realną.

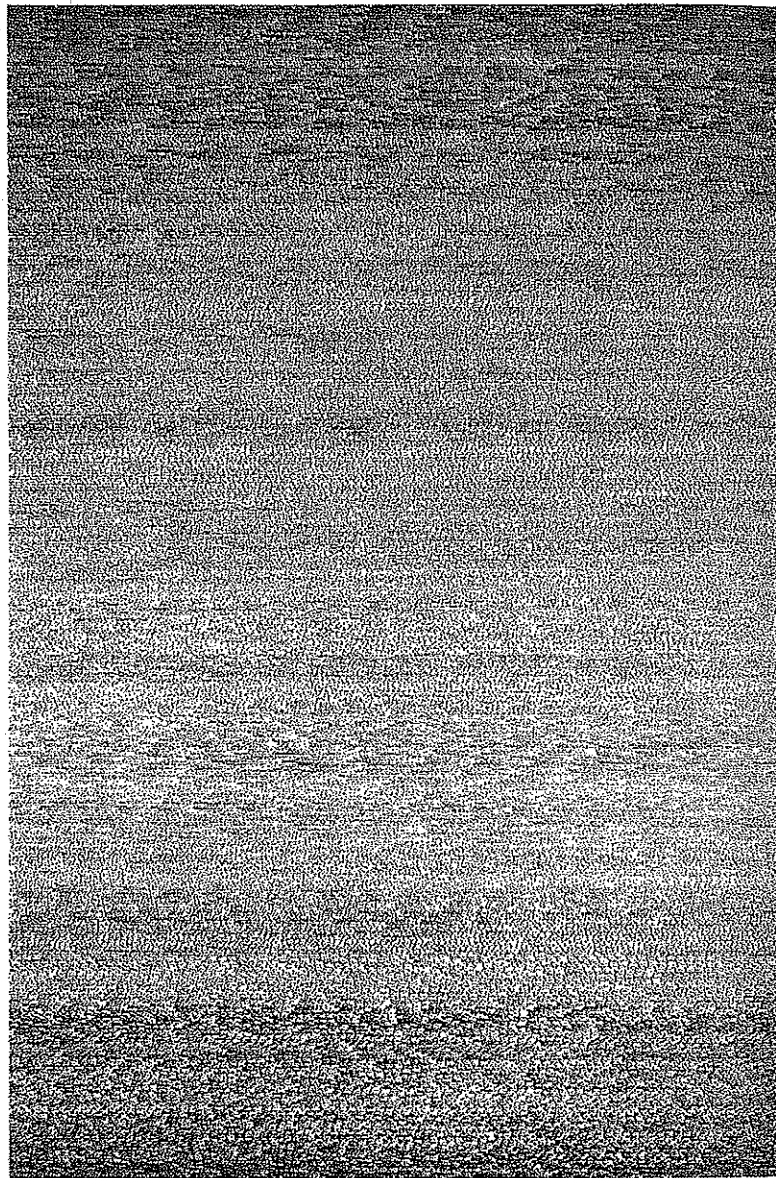
Rzeczywistość jednak szczyrzyła zęby i czyhała na wrażliwe i kruche „miejsce”. Siła instytucjonalnego przyzwyczajenia, siła obyczajowego systemu galeryjnego była bardzo duża. W odczuciu prowadzących galerię stwarzało to zagrożenie dla autonomii „miejsca”. Powstaje więc dokument *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, a następnie bardzo ważny tekst Andrzeja Turowskiego *Galeria przeciw Galerii*. Tu bez wątpienia rację miał Krzysztof Wodiczko, charakteryzując działalność Turowskiego jako krytyka instytucji. Była to jednak krytyka szczególnego rodzaju. Prowadziła ona bowiem nie tyle do kontestacji galerii, ile jej dekonstrukcji. Celem tej krytyki bowiem było ciągle uświadamianie sobie napięć, w jakich galeria musi działać, co więcej, wydobywanie tych napięć, ich artykulacja. Tylko bowiem w takim dynamicznym układzie można — zdaniem Turowskiego — obronić i galerię (pojętą jako „miejsce”), i dzieło sztuki, rozumiane jako autonomiczna wartość: „Aktualnie galeria nie może łagodzić przedstawionej kontrowersji typowej dla istniejącej nadal kultury; przeciwieństw między: przedmiotem (dokumentacją), myślą (aktem kreacji), instytucją (formami ujmowania działań). Galeria może jedynie utrzymać istniejące między nimi napięcie, bowiem nie jest funkcją galerii zmienianie schematów kultury. Instytucja może wypracować tylko inny model instytucjonalnej kultury, a to, w naszym rozumieniu, jest kompromisem. Gorzej, dalszym uzurpowaniem sobie prawa do narzucania faktom własnych decyzji»⁴⁷. Funkcją tej krytyki więc nie było podważenie systemu instytucjonalnego, jak w perspektywie kontestatorskiej krytyki marksistowskiej, lecz raczej analiza dramatycznego mechanizmu sprzeczności, w jakie galeria jest uwikłana i w jakie uwikłana być musi, aby spełniała się misja „miejsca”. Celem zaś tej misji była obrona niezależności dzieła („faktów”). Bez wątpienia strategia ta przypomina zawarte w cytowanej wcześniej książce konstatacje Turowskiego o awangardzie, zwłaszcza o przeciwstawianiu jej kontrkulturze. Galeria więc, jeżeli chciała być blisko dzieła awangardowego (czytaj: modernistycznego), nie mogła zaprzestać działalności — musiała bronić języka, warunku *sine qua non* awangardy; a mogła to robić wyłącznie dzięki temu, że istniała.

Zatem, ponieważ galeria ze swego statusu zrezygnować nie mogła, mogła co najwyżej go kwestionować, ciągle rewidować własną

pozycję. Skoncentrowała więc swą aktywność na obronie wartości sztuki, dzieła autonomicznego i neutralnego, dzieła, które sytuuje się jakby między „nadaniem a odbiorem (...)” w tym momencie, w którym jest ono neutralnie aktualne — w którym nie istnieje już psychologiczna presja twórcy — w którym nie jest ono jeszcze poddawane schematyzującym zabiegom interpretacji»⁴⁸. W tej izolacji kryła się zasadnicza myśl utopii modernizmu, utopii dzieła absolutnie czystego i niezależnego od jakichkolwiek nacisków zewnętrznych i manipulacji, usytuowanego w obszarze bytu niemal absolutnego, poza instytucjami, polityką, ekonomią, społeczeństwem etc. Można więc powiedzieć, iż częste operowanie pojęciem awangardy w środowisku Foksal rozumiane było w perspektywie modernistycznej, w perspektywie dzieła autonomicznego, której tradycję tworzyła historia konstruktywizmu, dokładniej neokonstruktywizmu. Takie dzieło właśnie, w pewnym sensie paradoksalnie, miało szansę nie tylko przetrwania, ale też — wierzone — oporu wobec instytucjonalnego (czytaj: politycznego) systemu, wobec — jak pisał Turowski w *Wielkiej utopii awangardy* — ideologii. Pobrzmiewają tu bez wątpienia echa cytowanej na początku rozdziału przestrogi Strzemińskiego, ale też Theodora Adorno, który w istocie rzeczy był nie tyle analitykiem modernizmu, ile jego ideologiem. Ten motyw oporu wobec systemu, a więc władzy, nie był zbyt wyraźnie podnoszony przez krytyków i teoretyków tamtego czasu w Polsce. Funkcjonował jako swoisty „niemy dyskurs”. Sygnalizowano go czasem mniej czy bardziej wyraźnie; na tyle wyraźnie, aby był zrozumiały, i na tyle niewyraźnie, aby cenzura go nie odczytała. Po latach jednak Andrzej Turowski, pisząc o syndromie polskiej „ideozy”, napisał wprost: „Domaganie się wartości autonomicznych w dziedzinie kultury jako społecznego oręza sztuki było sygnałem ostrzegawczym, gdyż o odebranie tych wartości chodziło ówczesnym dysponentom»⁴⁹.

Tu zatem, jak myślę, można dostrzec genezę różnic dotyczących rozumienia napięcia awangarda-modernizm przez badaczy zachodnich (głównie anglosaskich) i polskich, czego najpełniejszy wyraz odnajdujemy w cytowanej wcześniej książce Andrzeja Turowskiego *Wielka utopia awangardy*⁵⁰. Literalnie opisuje ona sytuację historyczną — klasyczny, radziecki konstruktywizm; choć opublikowana już jakby w zupełnie innej epoce, po roku 1989, ujawnia jednak problemy, w jakie uwikłana była polska kultura artystyczna lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zwłaszcza ta „w kręgu neokonstruktywizmu”.

Jeżeli galeria Foksal postawiła problem przeddefiniowania napięcia modernizm-awangarda w płaszczyźnie praktyki instytucjonalnej, to Roman Opalka podjął go w obszarze praktyki artystycznej, a dokładniej w kontekście rozumienia obrazu. Artysta, zanim w 1965 roku namalował swój pierwszy *Detal* z cyklu „1965/1 – ∞” (il. 82), tworzył grafikę i obrazy, które interpretowane były w kategoriach stawianych przez Strzemińskiego w unizmie, choć nie zawsze spotykało się to z aprobatą artysty⁵¹. Jego *Chronomy*, czy też cykl „Opisanie świata”, przypominały problem unifikacji i minimaliza-



82.
Roman Opalka,
„Opisanie świata: 1965/1 – ∞”; *Detail 1 - 35327*.
1965.
Muzeum Sztuki w Łodzi

cji płaszczyzny. Co więcej, „obrazy liczone”, które pojawiają się od wspomnianego 1965 roku, pierwotnie jako jedna z dziedzin twórczości plastycznej uprawianej przez Opalkę, później wyłączna, dla niektórych historyków sztuki rozwijają się w „rozmowie” ze Strzebińskim⁵². Następna decyzja rezygnacji z „obrazów liczonych — kolorowych”, gdzie kolejne liczby stawiane były na barwnym tle, uprawomocnia — jak by się wydawało — tę obserwację. Idąc dalej tym tropem, moglibyśmy powiedzieć, że powzięta w 1972 roku decyzja stopniowego rozbielania obrazu przez dodanie z każdym nowo zaczęty obrazem jednego procentu białej farby do pierwotnej czerni tła, na którym umieszczane są białe liczby, zmierza do „białego na białym”, a więc stanowi w jakimś stopniu rozwinięcie suprematyzmu, zwłaszcza że dla Malewicza *Białe na białym* stanowiło symbol absolutnego rozproszenia energii, stan bezruchu, absolut właśnie. Można więc rzec, że w perspektywie plastycznej twórczość Opalki osadzona jest w analitycznej tradycji obrazu, tradycji konstruktoryzmu/suprematyzmu.

Jest to jednak obserwacja tylko częściowo prawdziwa. Sens obrazu Opalki nie zamyka się bowiem w jego ramach, tak jak zamknięty był sens obrazu unistycznego. Jego obecność tłumaczy się w pewnym kontinuum, tak jak jedna liczba całkowita odnoszona jest do poprzedniej i — jednocześnie — następnej, nabiera znaczenia właśnie w kontinuum⁵³. „Obrazy liczone” Opalki, obrazy odmierzające kolejne fragmenty kontinuum-życia artysty to — jak pisze Andrzej Turowski — „próba wizualizacji czasu przy równoczesnej konceptualizacji obrazu”. Kolejne zaś rozjaśnianie tła prowadzące do „białego obrazu” (białe liczby na białym tle) stanowiąć będzie — zdaniem historyka sztuki — prefigurację śmierci: „W nim to wizualizacja czasu spotka się z konceptualizacją obrazu”. Zatem, konkludując Turowski, „W nieskończoności Trwania wyraża się utopia sztuki, która zajmuje miejsce iluzji życia. Skończonego w Nieskończonym. W niej to, jak we śnie nie opowiedzianym, będzie istniała rzeczywistość nigdy nie zobaczona”⁵⁴. Dodajmy jeszcze, że malowaniu (liczeniu) kolejnych obrazów towarzyszy wypowiadanie tych liczb oraz fotografowanie twarzy artysty po każdorazowym zakończeniu sesji malarskiej (liczenia) w identycznych warunkach przestrzennych i oświetleniowych. Kolejne zdjęcia są niemal identyczne, właśnie „niemal”, jak kolejno odliczane liczby. Stanowią kolejne interwały tego kontinuum, jakim jest życie artysty. Piotr Juszkiewicz zauważa: „Najsilniejsze wrażenie spośród fotografii Romana Opalki robią nie te, pomiędzy którymi dałoby się wyznaczyć duży interwał czasowy zapisany powiększającą się głębokością bruzd na twarzy czy zbicieniem włosów, lecz te, które dzielić musiał niedługi czas, może dzień, tydzień. Tam też drobiny czasu są namacalne, bo nie widać różnicy — przecież to właśnie wtedy, gdy się nie ujawniła, płynął czas”⁵⁵.

Obraz Opalki więc, a w zasadzie należy używać tu liczby mnogiej — jego obrazy ściśle przylegają do jego życia, są równoległe z nim związane. Nie na zasadzie metafory, ale horyzontalnej przyległości czy też — jak powiada Lóránd Hegyi — „absolutnej tauto-

logii⁵⁶. Dzieło stało się więc radykalnie i totalnie transparentne wobec życia. Są to wartości całkowicie obce tradycji konstruktoryzmu i sprzeczne z koncepcją autonomii dzieła unistycznego. Obraz (obrazy) więc, a w zasadzie figury-liczby na tie nie odnoszą się do absolutyzowanej płaszczyzny płótna, lecz do egzystencji; są — można rzec — *par excellence* egzystencjalne, zarówno w bardziej potocznym, literackim sensie tego słowa (wizualizują — choć w neutralnej formie liczb — egzystencję artysty), jak i filozoficznym — za Heideggerem moglibyśmy powiedzieć, że ukazują umocowanie „jestestwa” w czasowości⁵⁷. Dla filozofa „jestestwo”, bycie-w-świecie, bycie-tu-oto (*Dasein*), składa się z kilku członów: tego, „kto” jest, gdzie jest, a więc w „świecie”, i że jest, a więc „bycia”. Ponadto na jego strukturę składają się trzy elementy: to, co zastane, to, co odchodzi, i to, co będzie lub jest możliwe (projekt). W tym momencie możemy przywołać „czasowość”, stanowiącą sens bycia jestestwa i odnoszącą się do wyżej wymienionych elementów jego struktury: przeszłości, współczesności i przyszłości. Tylko w tych kategoriach może „być”. Bogdan Baran, autor polskiego wydania *Bycia i czasu*, fundamentalnej pracy filozofa, pisze: „W szczególności czas «naturalny», jako jednokierunkowy strumień chwil «teraz» rozcinających continuum czasu na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość jest ufundowany w czasie «pierwotnym»”⁵⁸. Przyszłość ma tu jednak szczególne znaczenie, ujawnia bowiem potencję śmierci, możliwość bycia jestestwa, bycie ku śmierci; jest to, innymi słowy, możliwość niemożliwości, możliwość ostateczna⁵⁹.

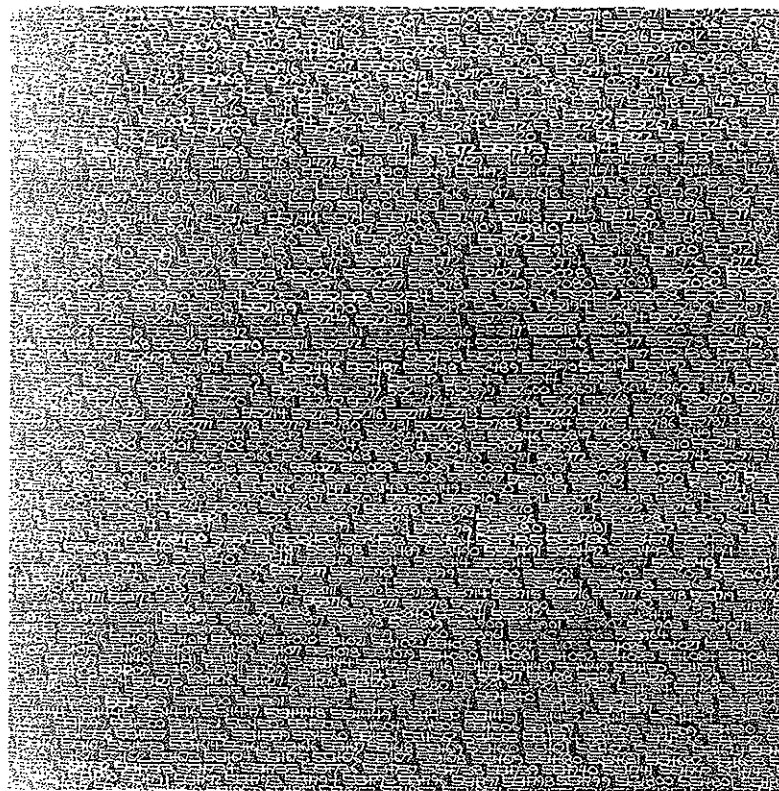
Możemy powiedzieć, że analogiczny „projekt”, w dosłownym, Heideggerowskim tego słowa znaczeniu, odnajdujemy w koncepcji Opalki. Założona w pierwszym „Detału” nieskończoność zostanie w pewnym momencie dopełniona i stanie się skończonością w nieskończoności; stanie się skończonością bycia (ale też dzieła) w perspektywie nieskończoności. Ostatni obraz, jaki zostanie namalowany, ostatni obraz w równoległym do życia artysty continuum, stanie się dopełnieniem projektu i jednocześnie jego sensem.

Tak opisane dzieło Opalki wykracza poza utopię obrazu unistycznego. Paradoksalnie natomiast pobrzmiewają w nim echa innego twórcy, przez polską historię sztuki — nie wiadomo czy słusznie — widzianego jako przeciwieństwo Strzemińskiego, mianowicie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witkacego. To właśnie formułowana przez Witkacego utopia „czystej formy” (a więc, znów „formalistyczna” utopia) zakładała zrośnięcie dzieła z egzystencją artysty. „Czysta forma” bowiem stanowiła efekt „uczuć metafizycznych”, przeżywania „Tajemnicy Istnienia”, miała więc w swej genezie podmiłorowy charakter. Witkacy jednak nie potrafił rozwiązać pewnego paradoksu — nie potrafił bowiem zdefiniować jej „czystości”. Dostępne mu przykłady „czystości”, twórczość niefiguratywną, abstrakcyjną, uważał za wyrozumowaną, a więc nie mającą nic wspólnego z egzystencją artysty. Notabene, jego zdaniem z egzystencją artysty nie miała też nic wspólnego twórczość „bebechowata”, a więc ekspresjonistyczna. „Czysta forma” musiała

być z jednej strony „zabrudzona”, gdyż „absolutnie czystego uczucia metafizycznego” nie można było wizualizować (jaźń artysty wypełniały figury i one mogły nadać „napięcia kierunkowe” poszczególnym — „czystym” — masom plastycznym), z drugiej zaś zobiektywizowana, poddana strukturalnym porządkom organizacji płaszczyzny malarskiej. W tym miejscu jednak ważna dla nas jest próba zespolenia obrazu, a w zasadzie formy z egzystencją, pewnego rodzaju egzystencjalistyczna utopia obrazu.

Opalka, w pewnym sensie paradoksalnie, podjął ten wątek; paradoksalnie, gdyż odwołując się do liczb, rozwiązał niepowodzenia Witkacego. Jego „forma” jest neutralna, ale jednocześnie skrajnie „czysta”. Można rzec, że odrzucił formę, znajdując jednocześnie formułę wizualizacji egzystencji. Ukazywane na obrazie liczenie jest odmierzaniem czasu, zasadniczej kategorii egzystencji, jej fundamentu; w tym liczeniu (czasie) zawiera się sens bycia. Mówiąc słowami Witkacego, powiedzielibyśmy, że w liczeniu-kontinuum zawarta jest „Tajemnica Istnienia”, jedność w wielości, skończoność w nieskończoności.

Roman Opalka rozwiązał dylematy Witkacego, ale też dylematy Strzemińskiego. W pierwszym wypadku uchylił napięcia formy, nie popadając ani w „abstrakcję”, ani w „bebechowatość”, i utrzymując egzystencjalny wymiar obrazu; w drugim wypadku rozwiązał ograniczenia unizmu, otwierając neutralną formę w stronę metafizyki. W pełni zaś, zwłaszcza w kontekście sygnalizowanych wcześniej napięć awangarda-modernizm, dzieło Opalki zrozumiemy, powołując stosowaną przez Lyotarda kategorię wzniosłości⁶⁰. Francuski filozof, przenosząc Kantowskie rozumienie terminu na grunt sztuki nowoczesnej, pisze o dwóch odcieniach wzniosłości: melancholijnej i nowatorskiej. Ten pierwszy można powiązać z modernizmem, z jego utopią wizualizacji niewidzialnego, ten drugi z awangardą i jej praktyką eksperymentu. Oba wymykają się regułom. Pierwszy dlatego, że odnosi się do wysiłku kreacji obrazu, którego przedmiot nie da się uwidocznić, jest bowiem abstrakcyjny; drugi dlatego, że sens działania awangardowego polega właśnie na kreowaniu i poszukiwaniu reguł, nie zaś na ich stosowaniu. Zarówno Strzemiński (mówimy tu jedynie o unizmie), jak i Witkacy (tu z kolei mówimy tylko o jego „czystej formie”), wbrew pozorom eksperymentowania, a więc poszukiwania reguł obrazowania, starali się dotrzeć do „niewidzialnego”: pierwszy do transparencji formy wobec tła, drugi jej transparencji wobec egzystencji. W jednym i drugim wypadku towarzyszyło im — mówiąc słowami Kanta i Lyotarda — uczucie braku, a więc przykrości. W jednym i w drugim praktyka wskazywała na utopijność tego projektu, stąd rozmaite próby jego rozwiązania: u Strzemińskiego z jednej strony malarstwo powidoków, u Witkacego założenie Firmy Portretowej. Jednakże jeden i drugi, starając się rozwiązać dylematy swej sztuki, wpisał się w perspektywę określaną przez Lyotarda jako nowatorską, perspektywę awangardowego eksperymentu. Opalka zaś zdaje się uzgadniać te opozycyjne perspektywy niejako w punkcie wyjścia. Podejmując w 1965 roku decyzję o tworzeniu „obrazów



83.
Roman Opalka,
„Opisanie świata:
1965/1 – ∞”,
Detail 539716–563934,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

liczonych”, tworzył równoległe do życia wizualne kontinuum. Kreując swego rodzaju Heideggerowski projekt poszukiwania sensu bycia-tu-oto, skończoności w nieskończoności, odwołał się do niewidzialnego. Jednocześnie jednak znajdując dlań wizualną formułę (liczbę od 1 do ∞), nakreślił perspektywę eksperymentu, którego sens wypełnia trud, ale też — mówiąc za Lyotardem — radość kreacji. Perspektywa modernizmu i awangardy, wzniosłości melancholijnej i nowatorskiej stapia się w każdym z „Detali” Romana Opalki, redefiniując podstawowe pojęcia nowoczesnej/ponowoczesnej historii sztuki.

PRZYPISY:

1. „Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1930”, oprac. A. Turowski, w: „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, 1973, s. 256.
2. S. Czekalski, „Międzynarodówka salonów samochodowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki”, w: „Artium Quaestiones”, t. IX, Poznań, w druku.
3. Por.: A. Turowski, *Konstruktoryzm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Ossolineum, Wrocław 1981.
4. H. Foster, „Some Uses and Abuses of Russian Constructivism”, w: *Art into Life. Russian Constructivism, 1914–1932*, red. R. Andrews, M. Kalinowska, Rizzoli, New York 1990.
5. A. Huyssen, „The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s,” w: tegoż, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986.
6. C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, red. J. O’Brien, The University of Chicago Press, Chicago 1986. Por. zwłaszcza „kanoniczne” teksty Greenberga: „Avant-Garde and Kitsch” (1939), „Towards a Newer Laocoon” (1940), *ibid.*, t. 1, ss. 5–22, 23–38; „The New Sculpture” (1948), *ibid.*, t. 2, ss. 313–319.
7. S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago 1983; polskie wydanie: S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
8. Por. m.in. bardzo wpływową książkę: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984. Patrz także: P. Bürger, „Im Schatten von Joseph Beuys”, w: „Kunstforum”, t. 90, Juli–September 1987.
9. Por. S. Czekalski, *op. cit.*
10. Z. Karnicka, „Kalendarium życia i twórczości”, w: *Władysław Strzemiński. W setną rocznicę urodzin, 1893–1952*, red. J. Jedliński, J. Ładnowska, Z. Karnicka, Muzeum Sztuki, Łódź 1993, ss. 92–93.
11. A. Turowski, „Fizjologia oka”, w: *Władysław Strzemiński...*, *op. cit.*
12. J. Przyboś, „Sztuka abstrakcyjna — jak z niej wyjść?”, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45.
13. T. Kawka, „Przyczynek do biografii artysty”, w: *Konstelacja Energii Czasowej Gerharda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego*, red. A. Węcka, Muzeum Narodowe, Poznań 1993.

14. J. Bogucki, „Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław '70””, w: *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983, s. 18.
15. Najpełniejsze opracowanie tej bogatej twórczości: *Henryk Stażewski: 1894–1988. W setną rocznicę urodzin*, red. J. Jedliński, J. Ładnowska, Z. Karnicka, Muzeum Sztuki, Łódź 1994.
16. H. Stażewski, „O tradycji, modernizmie i klasycyzmie (odpowiedź prof. Ślondzińskiemu)”, w: „Pion”, 1934, nr 7, s. 2; przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., s. 77.
17. H. Stażewski, „Nowa sztuka a spuścizna sztuk epok minionych”, w: „Pion”, 1933, nr 5, ss. 4–5. Przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., s. 71.
18. H. Stażewski, „Sztuki plastyczne jako streszczenie życia kulturalnego”, w: „Europa” 1929, nr 3, ss. 87–88. Przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., s. 63.
19. H. Stażewski, „O tradycji ...”, op. cit., s. 2. Przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., s. 78.
20. H. Stażewski, „Nowa sztuka...”, op. cit. Przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., s. 71.
21. H. Stażewski, „Znaczenie i wpływ Cezanne'a”, w: *Nike*, 1937, s. 142.
22. H. Stażewski, „Nowa sztuka ...”, op. cit. Przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., ss. 72–74.
23. Przedruk w: *Henryk Stażewski: 1894–1988...*, op. cit., s. 70.
24. T. J. Clark, „Clement Greenberg's Theory of Art”, w: *Pollock and After: The Critical Debate*, red. F. Francina, Harpers & Row, New York 1985.
25. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit., por. zwłaszcza: s. 47 nn.
26. H. Foster, „For a Concept of the Political in Contemporary Art”, w: tegoż, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle WA. 1985; polskie wydanie: H. Foster, „O idei sztuki politycznej”, tł. E. Mikina, w: „Magazyn Sztuki”, nr 4, 1994.
27. H. Stażewski [wypowiedź] w: „Kultura”, 1975, nr 51, s. 15.
28. „Henryk Stażewski”, rozmawiała J. Skoczylas, w: „Sztuka”, 1977, nr 4, s. 22.
29. Ibid., s. 23.
30. H. Stażewski, „Sztuka i rzeczywistość”, w: „Polska”, 1976, nr 6, s. 32.

31. H. Stażewski [wypowiedź], w: [Michał Bylina] *Henryk Stażewski*, MKiS, CBWA, Warszawa 1978.
32. Por. m.in.: H. Stażewski [wypowiedź], w: *Wystawa prac Henryka Stażewskiego*, „Zachęta”, Warszawa 1965; tenże [wypowiedź z okazji wystawy w Galerii Pod Moną Lisą], w: „Odra”, 1968, nr 2, ss. 63–66; tenże, „Doświadczenia”, w: „Polska” 1970, nr 4, s. 12; Henryk Stażewski. Rozmowa z Redakcją” (rozm. W. Wierchowska), w: „Projekt”, 1979, nr 3, ss. 20–24.
33. H. Foster, „What's Neo about the Neo-Avant-Garde?”, w: „October”, nr 70, Fall 1994; przedruk w: tegoż: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, ss. 1–34.
34. „Henryk Stażewski. Rozmowa z Redakcją”, op. cit. s. 24.
35. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne uto-
pie w sztuce rosyjskiej, 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990.
36. Ibid., s. 184.
37. Ibid., ss. 187, 192.
38. Ibid., s. 197.
39. Por.: C. Greenberg, op. cit., t. 1, ss. 5–22.
40. A. Turowski, *Wielka utopia...*, op. cit., s. 178.
41. D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burcharth, „A Conversation with Krzysztof Wodiczko”, w: „October”, nr 38, MIT, Cambridge MA., Fall, 1986; przedruk: *Krzysztof Wodiczko — sztuka publiczna*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995, s. 64.
42. *Galeria Foksal PSP*, Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1979, s. 17.
43. A. Turowski, *W kręgu konstrukttywizmu*, WAiF, Warszawa 1979; tytuł proponowany przez autora brzmiał: „Rewolucja konstruktywistyczna”.
44. Por.: A. Turowski, „Styl wzniosły i przestrzeń bogata”, w: „Teksty”, 1976, nr 4–5 (28–29).
45. Oprócz tekstów wymienianych niżej i dotyczących samej Galerii Foksal por. wypowiedź o bardziej ogólnym charakterze: A. Turowski, „Uwagi o definicji sztuki”, w: *Jeden*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972.
46. W. Borowski, H. Ptaszkowska, M. Tchorek, *Program Galerii Foksal PSP* (ogłoszony w Puławach 1966), Warszawa 1967.
47. A. Turowski, „Gallery against Gallery”, w: *three-traits*, Galeria Foksal, Warszawa 1973, s. 35.

48. W. Borowski, A. Turowski, *Żywe Archiwum*, (ulotka) Galeria Foksal, Warszawa 1971.

49. A. Turowski, „Polska idea”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1987, s. 36.

50. A. Turowski, *Wielka utopia* ..., op. cit.

51. B. Kowalska, *Roman Opałka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 21.

52. J. Jedliński, „Zakład. Romana Opałki życie w sztuce”, w: *Roman Opałka. Opałka 1965/1–∞*, red. J. Świerszcz, Galeria „Zachęta”, Warszawa 1994, s. 12.

53. Na temat sensu liczb w odniesieniu do twórczości Opałki por.: J. Roubaud, „Liczba Opałki”, w: *Opałka 1965/1–∞*, Galeria Starmach, Kraków 1996.

54. A. Turowski, „Uwaga przełomny”, w: „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, ss. 88–89. Por. też: tenże: „Skończone w Nieskończonym”, w: *Roman Opałka. Skończone w Nieskończonym*, Galeria Foksal Warszawa 1992, s. nie numerowane.

55. P. Juszkiwicz, „Horyzontalna metafizyka”, w: „Nowy Nurt” 1994, nr 18/ 25/ 12/, s. 13.

56. L. Hegyi, „Metafora poznania”, w: *Roman Opałka...*, red. J. Świerszcz, op. cit., s. 26.

57. Wątek Heideggera w twórczości Opałki porusza Bożena Kowalska. Por.: B. Kowalska, *O Romano Opałki postawie egzystencjalnej*, w: *Roman Opałka...*, red. J. Świerszcz, op. cit., ss. 7–8.

58. B. Baran, „Przedmowa”, w: M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłumaczenie i oprac. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. XXI.

59. Ibid.

60. J. F. Lyotard, „The Sublime and the Avant-Garde”, w: *The Lyotard Reader*, red. A. Benjamin, Basil Blackwell, Oxford 1989. Por. też.: G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996, ss. 148–168.

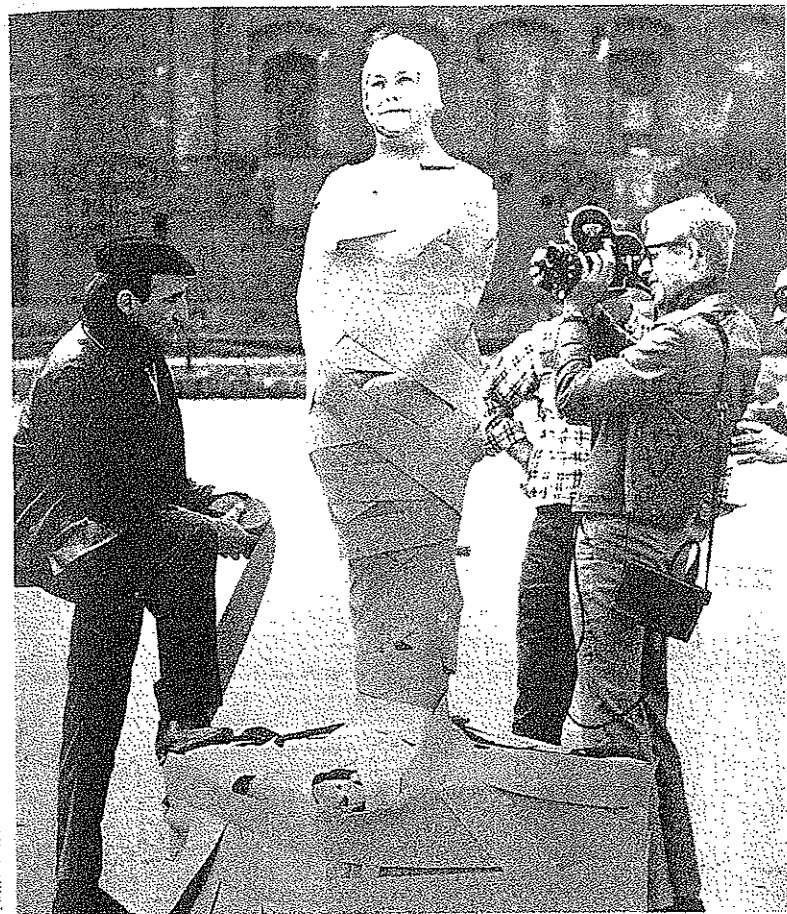
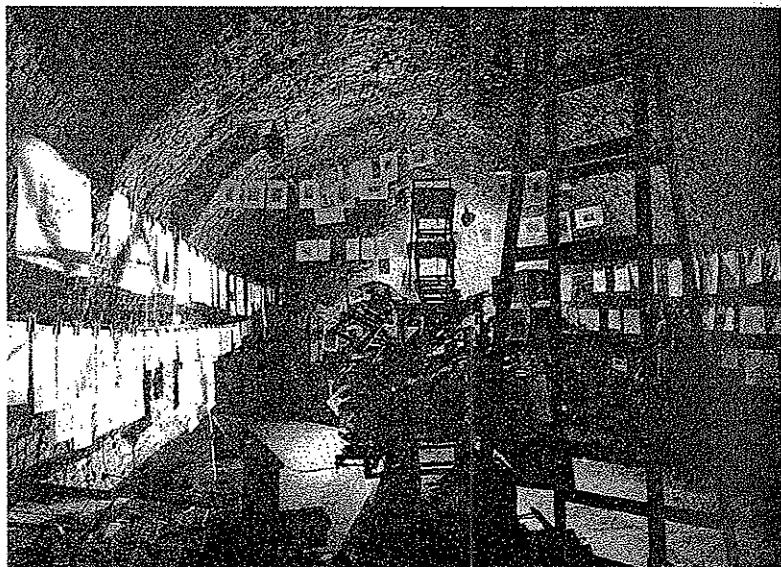


I. Od obrazu do przedmiotu

W końcu 1963 roku w krakowskiej galerii Krzysztofory otwarta została Wystawa Popularna (il. 84), na której Tadeusz Kantor zgromadził 937 rozmaitych obiektów, zarówno „artystycznych” (szkiców, rysunków, projektów, planów), jak i „nieartystycznych”, mniej czy bardziej banalnych, choć definiowanych w języku artystycznym (*collage, assemblage, emballage*), a poza tym przedmiotów — jak je nazywał — „najniższej rangi”, codziennego użytku (gazeta, krzesło etc.). Wystawa była rozwinięciem *Manifestu ambalaży* (*emballage* — „opakowanie”)¹ i owocowała bardzo bogatą twórczością operującą „biednymi” przedmiotami czy „realnością zdegradowaną”, zarówno w teatrze, jak i w sztuce wizualnej artysty. Sama zaś idea narodziła się nieco wcześniej. W 1961 roku Kantor pisał: „Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odтворzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, uwikluje się natchmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nicodgadniony. Czy nie można by go «dotknąć» w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa”².

Idea ambalaży, a co za tym idzie Wystawy Popularnej czy też „Antywystawy”, odsłaniała zatem dwa problemy. Z jednej strony była to fascynacja samym opakowaniem, czymś, co dysponuje możliwością skrywania, zabezpieczania, ochraniać, zarówno przedmiotów materialnych, jak i ludzi (przypomnijmy raz jeszcze ideę

84.
Tadeusz Kantor,
Wystawa popularna,
1963,
Kraków,
galeria Krzysztofory

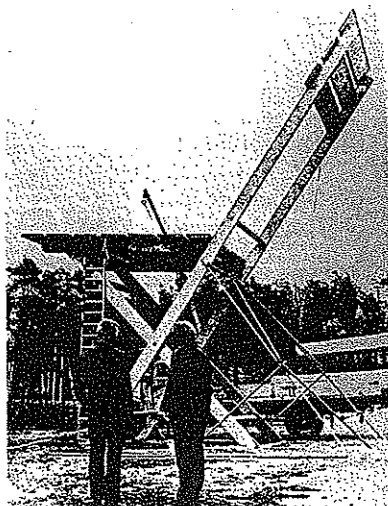


parasola czy też późniejszy *Ambalaz ludzki* z Marią Stangret, 1968; il. 85). Z drugiej zaś strony, w tekście zawarta jest krytyka malarstwa i jego stosunku do przedmiotu oraz „obrona” tego ostatniego, jego swoistości i — przede wszystkim — materialności. Innymi słowy, malarstwu, iluzjonistycznej i pikturalnej działalności artystycznej, przeciwstawiony został materialny przedmiot z całą swoją poetyckością i krytycznym ładunkiem wobec modernistycznych mitologii obrazu: autonomii i wyjątkowości.

W twórczości Tadeusza Kantora można odnaleźć wiele przykładów takiego krytycznego operowania przedmiotem. Przedmiot wszak wyraźnie obecny był w jego spektaklach teatralnych *Cricot 2*, funkcjonował na tej samej zasadzie co aktor, był samodzielnym elementem struktury przestrzennej i narracji czasowej. Pojawiał się samodzielnie na zasadzie absurdaizacji, jak „porzucone”

85.
Tadeusz Kantor,
Ambalaz ludzki
(z Marią Stangret),
1968,
Norymberga

86.
Tadeusz Kantor,
Krzeseł,
1971,
Oslo



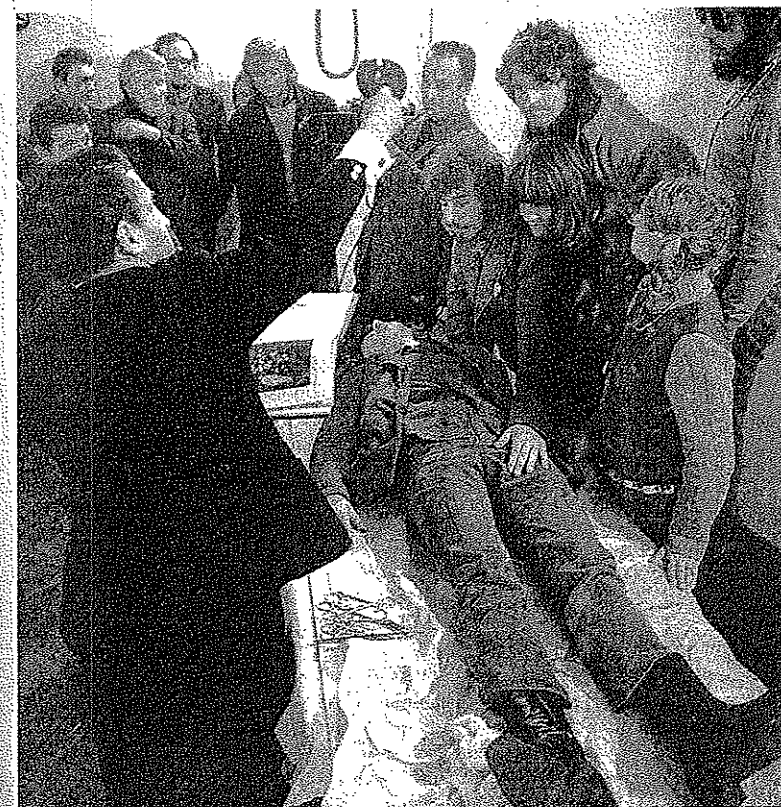
krzesło, które miało stanąć we Wrocławiu w ramach Sympozjum Wrocław '70, a stanęło w efekcie przy autostradzie w okolicach Oslo (1971; il. 86) oraz — już po śmierci artysty — przy jego domu w Hucisku koło Krakowa. Są też przykłady krytyki bardziej bezpośrednio kierowanej w stronę sztuk przedstawiających, jak jego happeningi, realizowane jakby według wielkich arcydzieł europejskiego malarstwa: *Lekcja anatomii według Rembrandta* w galerii Foksał w 1969 roku (il. 87) oraz *Panoramyczny happening morski*, którego częścią była *Tratwa Meduzy*, pokazany na wybrzeżu w okolicach Koszalina w 1967 roku (il. 88). W jednym i w drugim wypadku nastąpiło urealnienie przedstawienia, odwrócenie konwencjonalnej relacji między rzeczywistością i przedstawieniem; to nie rzeczywistość była wzorem obrazu, lecz obraz stanowił wzór realnie dziejącego się wydarzenia. W tych happeningach więc Kantor zawarł krytykę iluzji i w dosyć ironiczny sposób ją zmaterializował. Obrazy, arcydzieła historii sztuki europejskiej czy też przedstawienia wprowadzone do kanonu naszej kultury zostały zabsurdalizowane, ujawniając swoją niepewność wobec świata realnego. Zostały one przejęte, jak szereg przedmiotów gotowych obecnych już na Wystawie Popularnej i w teatrze Kantora (parasole, worki, odzież, koporty, bandaże etc.) jako swego rodzaju *ready mades* i zastosowane przez artystę w jego własnej twórczości.

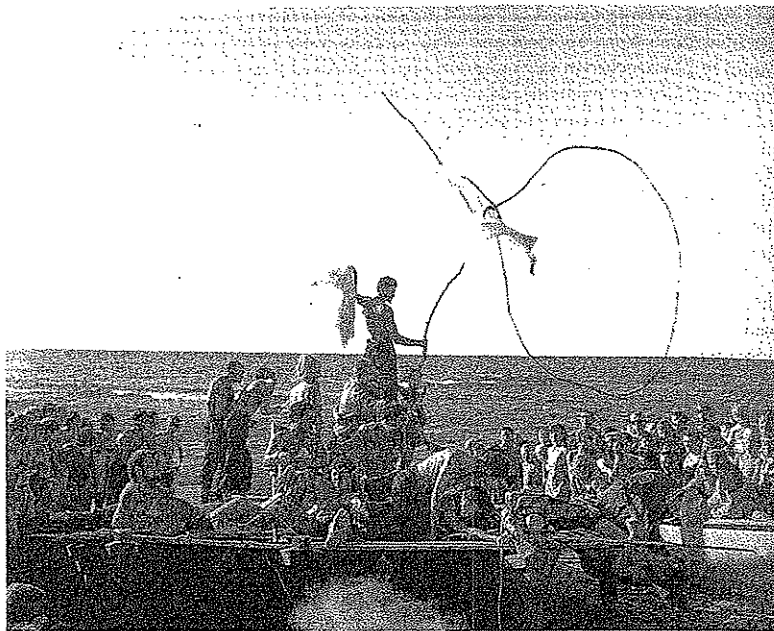
Odwrócenie funkcji iluzji, krytyka *mimesis*, a więc podstawy europejskiej kultury wizualnej, znalazło później bardzo efektowną realizację w pracy Krzysztofa Wodiczki *Drabina* (1975, Muzeum Sztuki w Łodzi; il. 89). Mówiąc współczesnym językiem, była to dekonstrukcja iluzji, gdyż ujawniła jej bezpodstawność. Przez wieki bowiem wierzone, że sztuka wizualna jest odzwierciedleniem rzeczywistości za pomocą m.in. metody perspektywy linear-

nej, zwanej również monokulą. Naturalnie na początku XX wieku ujawniono konwencjonalność tego rodzaju obrazowania, niemniej w powszechnym odczuciu metoda ta pozostawała wiarygodnym narzędziem wizualnej reprezentacji. Tymczasem Wodiczko odwrócił proces obrazowania. *Drabina* bowiem, realnie istniejący przedmiot, została wykonana według rysunku perspektywicznego. Ten ostatni więc stanowił jej wzór. To odwrócenie porządku (najpierw przedstawienia, iluzjonistyczny rysunek, potem realny przedmiot) naruszyło wiarę w *mimesis*, ujawniając, że relacja między przedmiotem i obrazem ma umowny, a nie konieczny charakter.

W latach sześćdziesiątych operowało przedmiotem jako narzędziem krytyki obrazu co najmniej kilku polskich artystów. W 1968 roku w poznańskiej galerii odNOWA Andrzej Matuszewski (jej lider) pokazał wystawę *21 przedmiotów* (il. 90). Składały się na nią zwykle, codzienne przedmioty: rynna, noga od wanny, wieszak, przykrycie pojemnika na śmieci, mechanizm zegara i pompy, drzwiczki do pieca kaflowego, fragment krzesła, sztucce, stolik, la-

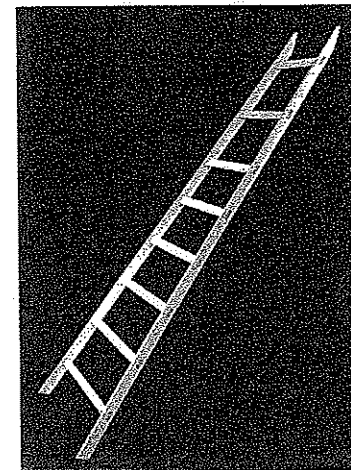
87.
Tadeusz Kantor,
Lekcja anatomii według Rembrandta,
1969,
Warszawa,
galeria Foksał





88.
Tadeusz Kantor,
*Panoramiczny happening
morski — Trawna Meduzy*,
1967,
Osicki

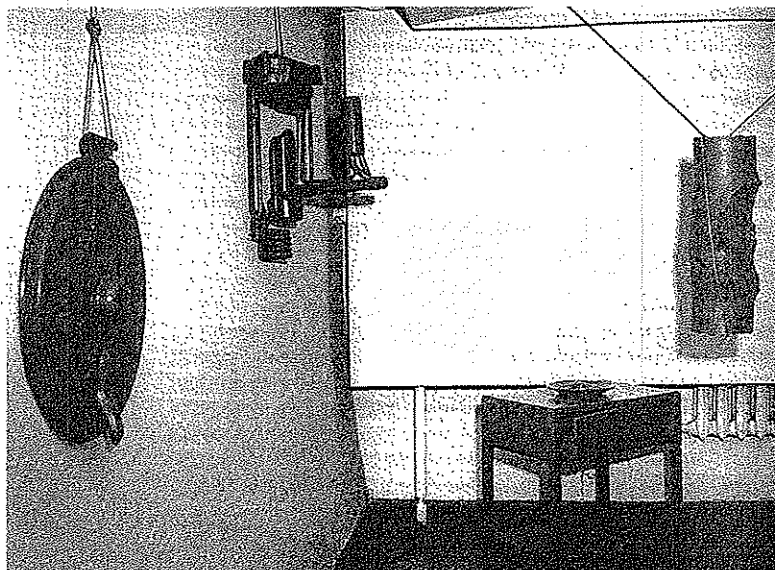
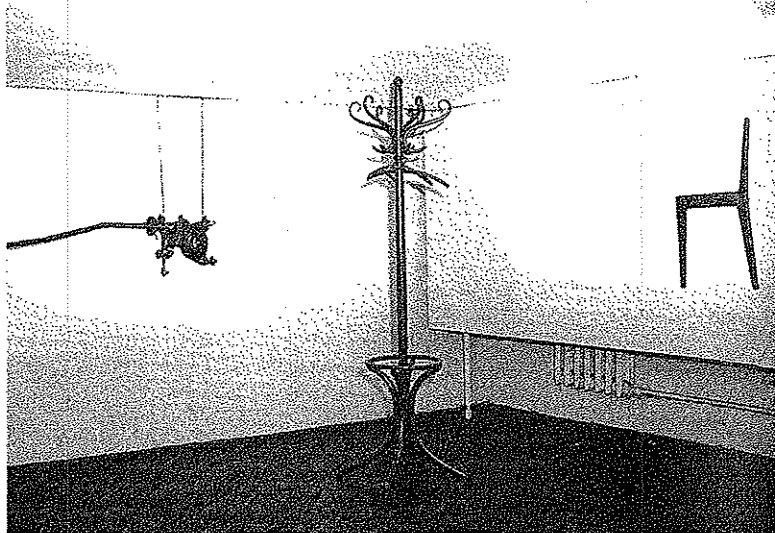
wa i inne. Wszystkie zostały pomalowane na czerwono; część wisiała na linach na tle białych ekranów, część stała na podłodze. Wystawa nawiązywała do tradycji powoływania rzeczywistości w przestrzeni artystycznej, do tradycji *ready mades*, *assemblage'u*, neodada i akumulacji nowego realizmu, sztuki stanowiącej krytykę kultury piktoralnej. Jednocześnie jednak tę tradycję przekraczała, prowadząc z nią artystyczny dialog. Bowiem tak jak w tamtych realizacjach przedmiot banalny był śladem rzeczywistości tożsamym ze światem materialnym, odrzucał funkcję przedstawiania na rzecz realnej, materialnej jego tożsamości, tak u Matuszewskiego budowana czerwonymi przedmiotami przestrzeń galerii realizowała funkcję poetycką, tworzyła narrację napięć uzyskanych ze zderzenia zwykłych przedmiotów w niecodziennej dla nich przestrzeni. Tak jak w wymienionych odniesieniach przedmiot w gruncie rzeczy miał charakter metaartystyczny, stawał się wypowiedzią teoretyczną o sztuce, instytucji, przedstawianiu itp., tak w odNOWIE 21 przedmiotów wymierzonych zostało w wyobraźnię odbiorcy, zmuszało go do zmysłowej lektury. Tę funkcję dzieła artysta osiągnął przez aktywność w dysponowaniu przedmiotami. Już ich wybór nie był przypadkiem, choć przypadek starał się naśladować. Nie były to „przedmioty znalezione”, ujawniające tkwiące w nieświadomości wyobrażenia. Były to raczej przedmioty powołane i poddane kreacyjnej woli twórcy; przedmioty następnie komponowane w przestrzeni galerii. Ponadto zostały one poddane standaryzacji za pomocą szyderczego, obrazoburczego gestu malowania — wszak wszys-



89.
Krzysztof Wodiczko,
Drabina,
1975,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

kie miały, nadany im przez artystę, kolor czerwony. W innej pracy, w rok późniejszym happeningu *Postępowanie* (il. 91 a, b, c), Andrzej Matuszewski dokonał uprzedmiotowienia motywów ikonograficznych sztuki europejskiej, toposów malarstwa olejnego, tyle że nie na płaszczyźnie obrazu, lecz w realnej przestrzeni, w dodatku z udziałem publiczności. Akt, martwa natura, scena rodzajowa — zostały zbanalizowane. Pokazane w boksach, w których wywiercono jak w *peep-show* małe otwory, stały się „przedmiotami gotowymi”, przeznaczonymi do konsumpcji, podobnie jak zjadane podczas happeningu kurczaki. Zresztą także widzowie zostali do takiego poziomu sprowadzeni. Prowokowani przez artystę stali się materiałem jego wielkiej manipulacji, której celem było wyeliminowanie obrazu, skanonizowanego przedmiotu europejskiej, w tym modernistycznej, kultury artystycznej³.

Wracając do Kantora, zauważmy, że jego krytyka obrazu, czasami dość radykalna oraz — wbrew opiniom niechętniej mu publicystyki — oryginalna, gdyż wypracowana na gruncie własnych doświadczeń w podziemnym teatrze w czasach hitlerowskiej okupacji (zwłaszcza w *Powrocie Odyseja*), a nie przejęta z francuskiego nowego realizmu czy anglosaskiego neodadaizmu, nie była jednak konsekwentna. Z czasem bowiem Kantor wraca do malarstwa, wręcz do swojej mitologii malarstwa, tworząc dzieło bardzo wielorakie i bogate w znaczenia. Znacznie bardziej konsekwentnym krytykiem modernistycznego piktoralizmu, a także modernistycznej mitologii artysty był Włodzimierz Borowski. Już w późnych latach pięćdziesiątych, gdy wszyscy malowali obrazy informelu, Borowski pracuje nad „Artonami” (il. 92), które z ironicznym dystansem odnoszą się do piktoralizmu. Były to assemblaże składające się z rozmaitych elementów, zazwyczaj nieartystycznej natury, jak szkło, lusterka, neony, świetłówki, a także koło rowerowe, jak pisze Jerzy Ludwiński, użyte w hołdzie złożonym Duchampowi⁴. Od tego momentu



90. a, b
Andrzej Matuszewski,
21 przedmiotów,
1968,
Poznań, galeria odNOWA

artysta dość często powołuje przedmiot, widząc w nim alternatywę wobec obrazu. Wyraźnie zresztą w wielu miejscach nawiązuje do sztuki Duchampa, reifikując historię modernizmu. Bowiem oprócz *Zbiórów trzepakowych* (1968), nawiązujących do przedmiotów codziennego użytku (trzepaki do dywanów), wytwarza *Niciowce*, jakby ironiczne spolszczenie *Stoppages-ételon* Duchampa.

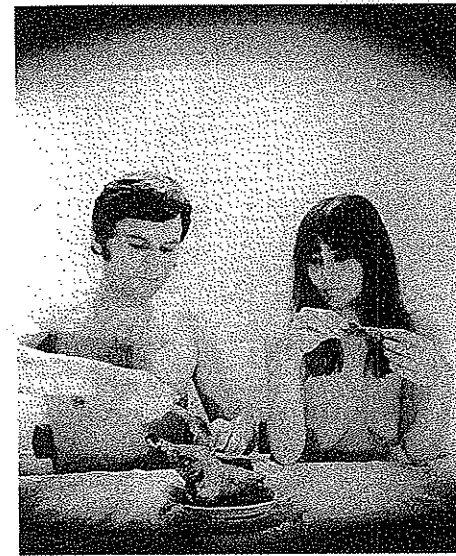
Innym ironicznym nawiązaniem do twórczości tego artysty był *Niciowiec okienny*, czyli rzekomo wyłowione z wody (narodzone jak Afrodyta), porośnięte wodorostami okno. Przypominało ono *Fresh Widow* Duchampa, a więc w pewnym sensie przewrotnie nawiązanie do motywu kobiety, choć może już nie do Afrodyty. Jeżeli jednak Duchamp proponował widzowi pewnego rodzaju grę językową (przedmiot był w kształcie tzw. okna francuskiego: *French window*), to Borowski prowadził raczej grę sytuacyjną, w której tradycja Duchampa (sztuki awangardowej) była jedynie jednym z jej elementów. Akcja Borowskiego miała miejsce podczas pleneru w Osiekach w 1967 roku, nazajutrz po happeningu Tadeusza Kantora *Panoramiczny happening morski*. Ludwiński tak opisuje całe wydarzenie: „To, co na drugi dzień zaproponował Borowski, można by uznać za swego rodzaju odpowiedź artystyczną, może niezupełnie na ten właśnie happening, ale na wszystkie wielkie happeninigi. Borowski zatopił w jeziorze okno domku campingowego. Przedtem przystroił je kolorowymi wstążkami, potem przyszła mu w sukurs sama natura. Wieczorem odbyło się uroczyste wyłowienie okna z topieli. Nad jeziorem zapaliło się kilkanaście poruszających się świateł, za pomocą których uczestnicy pleneru oświetlali miejsce, gdzie pod wodą tkwiło okno. Po wyjęciu go z wody okazało się, że poza kolorowymi sznurkami i tasiemkami oplatały je wodorosty. (...) Teraz czterech ludzi niosło obrośnięte okno przez park. Za nimi szedł autor, a dalej cała procesja artystów i gości pleneru. Na placu przed ośrodkiem [w którym mieszkali artyści — P. P.] okno z całą zawartością przybito do słupa telegraficznego. Teraz ci, co je niesli, wybili żelaznymi łomami szyby. Autor, który stał z boku, zdjął kapelusz, i był to jedyny gest, jaki tego wieczoru wykonał. Był to koniec akcji nazwanej «zdjęcie kapelusza»»⁵. Krytyka pikturalizmu (obrazu) została tu więc połączona z krytyką uprawianej podówczas sztuki awangardowej. Absurdalność całego wydarzenia, nawiązanie do tradycji awangardy (Duchampa) oraz patosu sztuki współczesnej zostało podkreślone przez ironiczne „zdjęcie kapelusza”, ironiczne pochylenie głowy przed rzekomą powagą twórczości artystycznej.

Nie tylko jednak obraz czy też dzieło sztuki znalazło się w centrum krytyki Borowskiego; znalazł się tam również mit artysty. W ironicznym dialogu z tradycją modernizmu Borowski reifikował samego siebie, rzekomego demiurga. Absurdalizując własną pozycję, w krytycznym świetle przedstawił mitologię artysty kreatora. W ramach Sympozjum Artystów i Naukowców w fabryce chemicznej w Puławach (1966), podczas akcji zwanej *IV Pokazem Syntezy*, ubrany w smoking artysta „podał” fabryce jej własny, wytwarzający mocznik piec, jako swoje dzieło sztuki. Rola artysty kreatora została tu więc poddana krytycznej obserwacji, ale też —

co w kontekście tego sympozjum miało wręcz polityczny wydźwięk — rola fabryki jako mecenasu twórczości artystycznej oraz powszechny w Polsce komunistycznej obyczaj obdarowywania zakładów pracy wytwarzanymi na miejscu (podczas tzw. plenerów) dziełami sztuki. Najbardziej może rozbudowaną krytykę czerpane go z tradycji modernizmu mitu artysty był ostatni, *VIII Pokaz Syntezy*, zaaranżowany w poznańskiej galerii odNOWA w 1968 roku (il. 95 a, b, c). Ujawnił on radykalny stosunek artysty do pikturalizmu, pojętego jako aksjologiczny model sztuki współczesnej. Ciasną przestrzeń galerii Borowski wypełnił *Niciowcami* (il. 94), skrzynkami, w których zwisały przyklejone do ram otworów zwoje sznurków, oraz porozrzucanymi na podłodze gazetami. W narożnikach sali artysta zainstalował swoje fotograficzne portrety, w których następnie, przy pomocy pulchności i przy dźwiękach nagranych na taśmie magnetofonową wrzasku w miejscu oczu zostały wywiercone dziury. Z przewierconych oczodołów zaś zaczęło się wydobywać kolorowe światło, a z głośnika magnetofonu dźwięki marsza wojskowego. Happening miał jednak jeszcze swój znaczący podtytuł: „ćwiczenia z koloru, dedykowane Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu”. Ironia polega na tym, że szkoła ta w znacznej mierze zdominowana była przez profesorów kolorystów, kształcących studentów według metod i kryteriów postimpresjonistycznego warsztatu malarskiego. Destrukcja własnego wizerunku artysty, akt o bardzo agresywnej wymowie, wymierzony przeciwko bałwochwalcemu traktowaniu jaźni artysty i mitologii artystycznej autoekspresji, został spuentowany kolorowymi promieniami światła wydobywającego się z oczodołów portretu oraz patetycznymi dźwiękami marsza wojskowego. Modernistyczny i kolorystyczny mit artysty kreatora poddany tu został więc ironicznej demistyfikacji: wzrok i barwa to narzędzia kreacji.

Eliminacja artysty, likwidacja autora dzieła jeszcze wyraźniej została przeprowadzona we wcześniejszej akcji Borowskiego, *Fubki tarb* w galerii „Pod Moną Lisą” we Wrocławiu w 1967 roku. Na wystawie bowiem zaprezentowane były fotograficzne portrety znanych osób uczestniczących w życiu artystycznym, odwiedzających wystawy i wernisaże. Podczas otwarcia ekspozycji odczytany został, wydobyty z zapieczętowanej koperty, tekst pod tytułem *Fubki tarb*, w którym artysta podkreślał, iż publiczność jest jak farba, jest materiałem i budulcem sztuki, żywą materią niezbędną do kreowania dzieła. Autor natomiast w pewnym sensie staje się mniej znaczącym elementem. Jako taki więc nie pojawił się na wernisażu. Jak konstatuje Ludwiński: „Autor pokazu znikł. (...) Borowski wyeliminował najpierw obrazy, a teraz samego siebie”⁶.

Roland Barthes, pisząc o „śmierci autora” mówi, iż w klasycznym ujęciu autor jest niezbędnym składnikiem literatury. Jest postacią mającą swoją biografię, tożsamość etc. Kulminacja tego rodzaju myślenia następuje w ideologii kapitalistycznej, która szczególną wagę przywiązuje do przedmiotowości autora. Tymczasem to nie autor przemawia przez tekst, lecz język. Zauważył to Mallarmé i inni pisarze tamtego czasu. Eliminacja autora jest natomiast rów-



91. a
Andrzej Matuszewski,
Postępowanie,
1969,
Poznań,
galeria odNOWA

noznaczna z powołaniem czytelnika. Ten nie ma biografii, psychologii, historii. Zaprzecza więc kapitalistycznej ideologii reifikacji. „Klasyczna krytyka — zauważa Barthes — nigdy nie przywiązywała wagi do czytelnika; dla niej pisarz jest jedyną osobą w literaturze. (...) my zaś wiemy, że przyszłość pisania polega na wywróceniu tego mitu: ceną narodzin czytelnika jest śmierć autora”⁷. Uwagi Barthesa można przenieść na sztukę Borowskiego. Ważniejsza jednak w tym wypadku wydaje się absolutyzacja sytuacji niż problem tekstu, krytyka bardziej obyczaju, czy też mechaniki życia artystycznego, niż języka. W modelu, o którym pisze Barthes, język zyskuje większą autonomię, a czytelnik staje się uczestnikiem gry zmierzającej do pozbawienia autora jego fetyszystycznej pozycji w kulturze literackiej. Tutaj zaś, w akcji Borowskiego *Fubki tarb*, również podważona zostaje wyjątkowa pozycja artysty, mit demiurga, postać kreatora. Jednakże wyeliminowany zostaje również sam język; albo inaczej — zostaje on sprowadzony do recepcji samej sytuacji, jaką jest wystawa czy wernisaż. Artysta usuwa się w cień, zdając się mówić odbiorcy: ty kreujesz sztukę, gdyż to ty przychodzisz na wystawy i znajdujesz tam to, co chcesz znaleźć — samego siebie. Gest Borowskiego nie ma jednak nic z urazu wobec narcystycznej publiczności. Jest raczej — podobnie jak działalność Marcela Duchampa — konstatacją stanu rzeczy. Duchamp uważał, iż sztukę powołuje odbiorca. On może zdecydować, czemu nadać status dzieła sztuki⁸. Borowski zaś, w ślad za tym myśleniem, sugeruje, iż sama obecność widzów na wystawie jest wystarczającym argumentem na rzecz sztuki, która tym samym, w ostatecznym rachunku, staje się krytyczną wypowiedzią o nowożytnym micie wielkiego artysty.



91. b
Andrzej Matuszewski,
Postępowanie,
1969,
Poznań,
galeria odNOWA

Formułowaną przez Borowskiego krytykę mitu artysty można przyrównać również do „antyhumanistycznej” atmosfery postmodernizmu. W centrum modernizmu bowiem była osoba, człowiek, ego artysty; w centrum postmodernizmu jest raczej tekst, a także kon-tekst. Następuje tu tekstualizacja kultury, która mówi poprzez poszczególne sytuacje. Podobnie dzieła (oraz ich brak) są mówiącymi strukturami. Również podmiot zostaje sprowadzony do tekstu, rozpluwając się jednocześnie w kon-tekstach, tracąc swą niezależność i autonomię. Borowski, ilustrując ten proces, nie tyle kreuje sytuację, w jakiej znalazła się sztuka, ile ją odczytuje; jego sztuka to jakby lektura procesu historyczno-artystycznego, prowadzącego od obiektu (dzieła) przez tekst do kontekstu. Zapewne też w tym kręgu należy widzieć cały ów proces krytyki obrazu, którego udziałem była sztuka Borowskiego, Kantora, Matuszewskiego i innych. Wyrazem modernizmu była estetyka, wizualne wartości dzieła; tu, w postmodernistycznej rewizji kultury, estetyka zostaje odrzucona na rzecz tekstu⁹. Pojęcie postmodernizmu zaś wykorzystane tu jest w jego najbardziej ogólnych zarysach, w znaczeniu stosowanym przez anglosaską krytykę artystyczną w dziedzinie sztuk wizualnych, jako reakcja na twórczość ekspresjonizmu abstrakcyjnego czy też informelu oraz towarzyszących mu dyskursów. Erupcja malarstwa gestu po obu stronach Atlantyku w latach czterdziestych i pięćdziesiątych rozumiana jest w tym kontekście jako esencja modernizmu, natomiast sztuka podejmująca jego rewizję, sztuka amerykańskiego neodadaizmu, happeningu, brytyjskiego pop-artu, francuskiego nowego realizmu, włoskiej arte povera, fluxusu i późniejszego anglosaskiego konceptualizmu odczy-



91. c
Andrzej Matuszewski,
Postępowanie,
1969,
Poznań,
galeria odNOWA

rywana zostaje jako krytyczna wersja sztuki postmodernistycznej¹⁰. Do tej problematyki wkrótce wrócimy, tu jedynie zauważmy, że jeżeli Borowski powołuje trzepaka do dywanów i nazywa go *Zbiorem trzepakowym* (1968), to przecież nie robi tego dla jego wartości estetycznych, tylko odwrotnie — to wyraz krytyki estetyzmu malarstwa modernistycznego.

Warto w tym miejscu poświęcić kilka słów sztuce Grzegorza Klamana, artysty znacznie młodszego, twórcy i animatora gdańskiego środowiska Wyspa — założonego w połowie lat osiemdziesiątych na cyplu Wyspy Spichrzów w Gdańsku, alternatywnego miejsca wystaw i akcji artystycznych. Twórczość Klamana rozwijała się w kilku etapach: od neoekspresjonistycznej rzeźby, przez tzw. archeologię odwrotną (zakrywanie, a nie odkrywanie śladów kultury), instalacje z wykorzystaniem mięsa i organów ciała, po ostatnie realizacje o charakterze dyskursywnym, odwołujące się wprost do polityki.

W tym kontekście warto zwłaszcza zwrócić uwagę na wspomniane instalacje inspirowane w pewnym zakresie esejem Jolanty Brach-Czajny „Metafizyka mięsa”¹¹. W tej optyce krytyka sformułowała termin „mięśność” na określenie działań artysty, posługującego się zarówno zwierzęcymi, jak i ludzkimi organami, instalacji z wykorzystaniem mózgów, wątroby, głowy krowy rzeźnej, czy wielu innych „szczępów”.

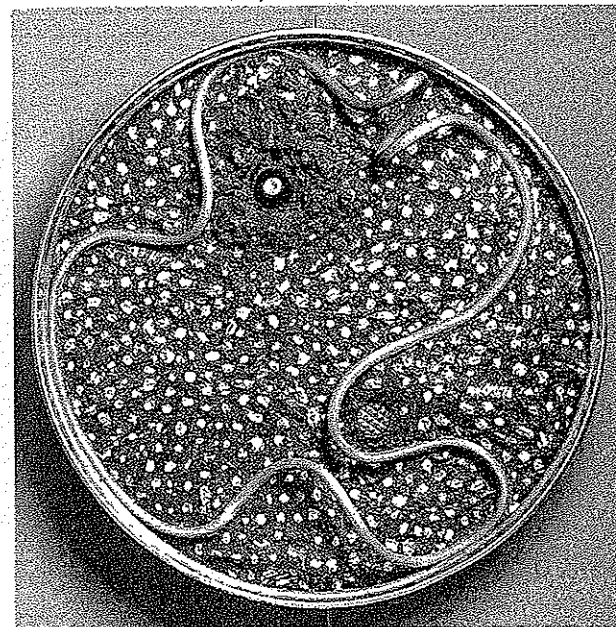
Znaczącą uwagę artysty, rzucającą światło na te działania, wydaje się jego deklaracja o przywiązaniu do tradycji land artu¹². Zauważmy, że sztuka ziemi opierała się na sprzeciwie wobec komercyjności, określeniu dzieła poza obszarem kolekcji i rynku, zaprzeczeniu jego fizycznej i symbolicznej tożsamości jako obiektu kultury. Land art (jest to zresztą udziałem szerszej tradycji kontestacji lat sześćdziesiątych) zaprzecza funkcji sztuki pojętej jako przedstawienie. Jeżeli zatem „mięsne” realizacje Klamana widzieć w tej

perspektywie, można rzec, iż dążą one do podważenia zasady przedstawienia. Mięso, fizyczna materia ciała, pozbawiona funkcji symbolicznych (w tym erotycznych) jest niejako ostatecznością, granicą bytu, który w tej sztuce nie jest reprezentowany, lecz — po prostu — przywołany. Jeżeli więc kultura (symbolika) jest systemem władzy, to odrzucenie symbolu (przedstawienia) staje się tym samym interwencją w ten system. Władza w swoich wcieleniach na polu kultury (muzea, galerie, kolekcje, rynek, polityka kulturalna etc.) operuje przedmiotami „drugiego rzędu”, zawłaszczonymi przez język ideologii; „mięśność” Klamana zatem stanowi próbę odwołania się do stanu czystego, do języka — jak pisał Roland Barthes o produkcji jako języku rewolucji — wolnego od wszelkiej ideologii, gdyż operującego tożsamością 'znaczącego' i 'znaczonego' (*signifiant* i *signifié*).

Czy język może istnieć poza systemem ideologii i czy Barthes nie uległ kolejnemu złudzeniu, budując jeszcze jedną utopię XX-wiecznego modernizmu, to oddzielne zagadnienie. Teraz, w końcu wieku, jesteśmy raczej sceptyczni wobec tego rodzaju przekonań. Możemy być też podejrzliwi wobec „czystości” mięsa Klamana. Nie o to jednak chodzi. Ta teoretyczna i ogólna wykładnia bowiem nie wyczerpuje krytycznego znaczenia sztuki Klamana (il. 96). Problem tożsamości znaczącego i znaczonego w pracach artysty należy widzieć w gdańskim kontekście, w kontekście bardzo konserwatywnego środowiska, jeżeli weźmie się pod uwagę krąg profesorów tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, które bez wątpienia nadawało ton atmosferze artystycznej miasta. Klamana, powołując wraz z młodymi artystami Wyspę, tworzył wobec szkoły (w której notabene sam pracował) jej instytucjonalną alternatywę. Ale nie tylko — powołując w swych „mięsnych” instalacjach przedmiot nie-przedstawiony, tworzył alternatywę wobec obrazu modernistycznego (tu: kolorystycznego), utożsamianego z kulturą wysoką (lub najwyższą), w znacznym stopniu w historii polskiego koloryzmu (w tym tzw. szkoły sopockiej) zideologizowaną. Obraz kolorystyczny był niejako szczytem kultury, jej sublimacją, właśnie dlatego że operował konwencjami wielkiej tradycji malarstwa. Mięso Klamana zaś stanowiło jej przeciwieństwo, zaprzeczenie, było ścianą fizycznego istnienia, a nie granicą najwyższej kultury — symbolu istnienia.

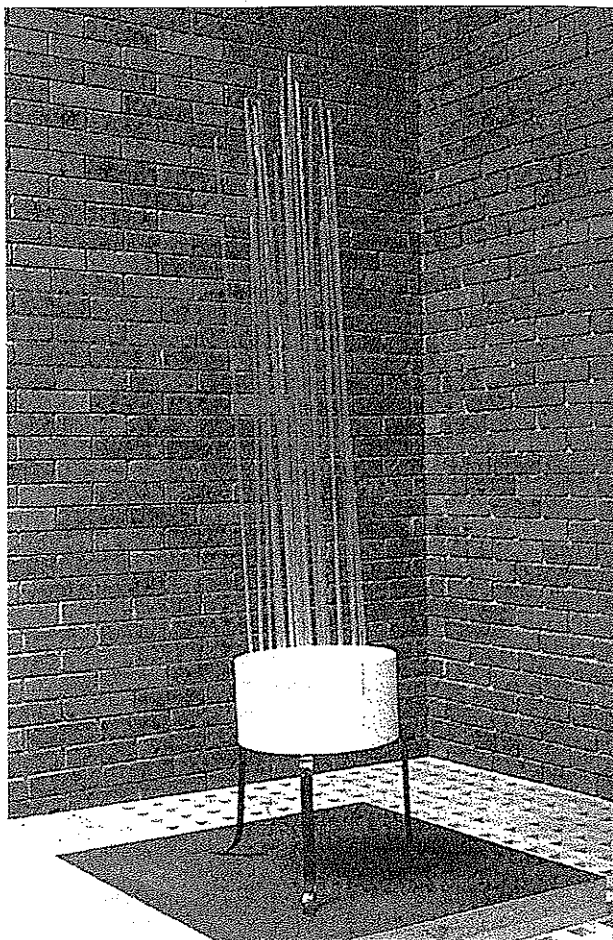
II. Od przedmiotu do idei

Pewną konsekwencją formułowanej za pomocą realnego przedmiotu (lub realnego wydarzenia) krytyki modernistycznego estetyzmu było odrzucenie przedmiotu i zwrot w stronę dematerializacji sztuki. Sztuka konceptualna stanowi zapewne paradoks w tym procesie. Po to bowiem powoływany był przedmiot materialny, aby podważyć zmitologizowaną pozycję malarstwa. Materialność przeciwstawiono mitowi. Teraz mitowi obrazu przeciwstawiona jest idea, dzieło niematerialne, sztuka konceptualna.



92.
Włodzimierz Borowski,
Arton A,
1958,
Muzeum Narodowe
we Wrocławiu

W 1970 roku we Wrocławiu doszło do spotkania, które urosło do rangi symbolu rodzącej się sztuki konceptualnej. Sympozjum Wrocław '70, wyrastające z tradycji elbląskich Biennale Form Przestrzennych, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach i innych tego rodzaju spotkań, trochę może przypadkiem stało się symboliczną manifestacją sztuki konceptualnej czy też niemożliwej. Otóż z wielu projektów we właściwym terminie zrealizowany był jeden: *Kompozycja świetlna nieograniczona* Henryka Stażewskiego. *Arena* Jerzego Beresia powstała dwa lata później, część jednak w ogóle nie znalazła swej materializacji, pozostając w sferze projektu¹³. Można by rzec, że inercja infrastruktury wrocławskiej stała się krokiem milowym na rzecz upowszechniania konceptualizmu. Niemniej jednak znalazły się tu prace, które w istocie rzeczy stanowiły bardzo ważne punkty na drodze rozwoju sztuki pojęciowej w Polsce. Należy do nich bez wątpienia *Zaczyna się we Wrocławiu* Zbigniewa Gostomskiego, projekt rozpoczynającego się właśnie tam systematycznego rozmieszczania jednakowych, trwałych elementów, który mogłoby rozrastać się w nieskończoność. Był to swego rodzaju projekt totalny, z oczywistych powodów „niemożliwy”, i jako taki przyjęty został — i tak funkcjonuje w polskiej literaturze historyczno-artystycznej do dziś — jako manifestacja nowej atmosfery artystycznej. Innym projektem o „niemożliwym” charakterze było *Zwierciadło* Jarosława Kozłowskiego oraz zaprojektowany w 1967 roku *Neutrdom* Jerzego Rosołowicza (il. 98). W kontekście



93.
Włodzimierz Borowski,
Zbiór stojakowy,
1968,
Centrum Rzeźby Polskiej,
Orońsko

tych procesów należy też widzieć jego *Kreatorium kolumny stalagmitowej Millenium* (1970; il. 99), niewątpliwie bardzo istotne prace w kręgu polskiej sztuki konceptualnej.

W 1966 roku w sztuce Jerzego Rosołowicza nastąpiły zmiany, które doprowadziły do całkowitego zerwania z malarstwem, jakie uprzednio uprawiał. Nie było to zerwanie gwałtowne i brutalne, niemniej — jak przekonuje Barbara Baworowska — wyraźne¹⁴. Rosołowicz podejmuje wówczas ideę działań neutralnych. Jak wyjaśnił w swym manifestie z 1967 roku: „Świadome działanie neutralne to czynności wykonywane przez człowieka nie przynoszące mu ani korzyści, ani szkody. Jest ono przeciwieństwem działania celowego i równocześnie jego dopełnieniem”¹⁵. Grzegorz Sztabiński interpretuje teorię artysty w dwóch aspektach. W pierwszym chodzi

o neutralizację negatywnych procesów cywilizacji; w drugim o kreowanie takich czynności, które będą obojętne, nie będą niczemu służyły, co oznacza, że nie będzie można ich wykorzystać do jakichkolwiek celów, ani dobrych, ani złych¹⁶. Bowiernie działania ludzkie — zdaniem artysty — nawet gdy podejmowane są z dobrymi intencjami, obracają się często na szkodę człowieka. Tylko więc takie działania, które będą neutralne z założenia, mogą zachować czystość etyczną. Ten motyw etyczny jest tu bardzo istotny. Powoływani wcześniej komentatorzy wyraźnie go podkreślają. W tym kontekście więc sztuka artysty jawi się jako utopia, albo inaczej egzemplifikacja utopii „walki ze złem” za sprawą działań bezcelowych, neutralnych właśnie.

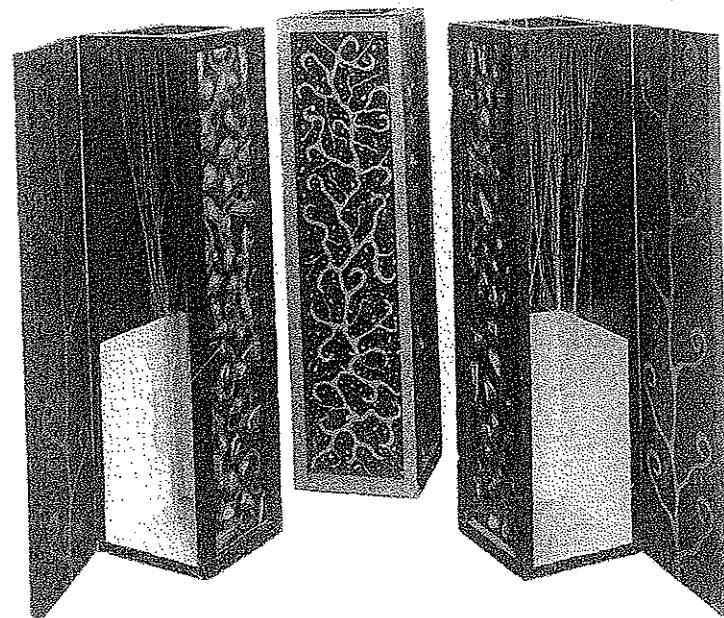
Analizując twórczość Rosołowicza, możemy jednak dostrzec w niej nie tylko wątki etyczne, ale też krytyczne. Powstałe w drugiej połowie lat sześćdziesiątych *Reliefy dwustronne* (il. 97) to zamocowane na ramach soczewki. Obiekt był więc niezmienny, na wskroś materialny, mający swą konsystencję, ciężar, wymiary, wygląd etc. Można jednak rzec — był „neutralny” wobec otoczenia, jednocześnie autonomiczny i niezależny. Jednakże produkowany przez niego „obraz”, oglądany przez soczewki rzeczywistość, był w ruchu (ruch na ulicy, tłum zwiedzający sale muzealne itp.). Artysta zatem zakwestionował tu modernistyczną dychotomię przedmiotu i przestrzeni, obrazu i obiektu, estetyki i rzeczywistości, przedstawiania (reprezentacji) i prezentacji. Następnie jednak tego rodzaju prace zostały zastąpione utopijnymi projektami, w swej neutralności wręcz absurdalnymi. W 1967 roku powstał wspomniany już *Neutrdom*, projekt olbrzymiej konstrukcji w formie odwróconego stożka oraz towarzyszącej mu kuli, ironiczny wobec inżynierskich utopii, które z reguły mają „celowy” charakter. W tym przypadku ta utopijna czy też „niemożliwa” konstrukcja nie miała niczemu służyć; jedyną jej rolę — jeżeli tak można powiedzieć — było umożliwienie postrzegania światła, ciemności, przestrzeni domniemanemu widzowi podróżującemu wewnętrzną windą odwróconego stożka na jego szczyt — olbrzymi taras, gdzie doświadczania dźwięku i światła byłyby równie neutralne jak we wspomnianej windzie czy towarzyszącej stożkowi kuli. Następny projekt, również utopijny i absurdalny, przede wszystkim jednak totalnie neutralny, to *Kreatorium kolumny stalagmitowej Millenium* (1970). Jest to z kolei projekt urządzenia, które dzięki przepuszczaniu wody przez nasycony węglanem wapnia filtr produkować by mogło stalagmit i stalaktyt w tempie jednego milimetra rocznie. W ciągu tysiąca lat mogłoby więc zbudować mierzącą jeden metr kolumnę.

Sens prac Rosołowicza z przełomu lat sześćdziesiątych teraz, po doświadczeniach sztuki konceptualnej i „niemożliwej”, wydaje się oczywisty — zakwestionowane zostało modernistyczne uniwersum wartości artystycznych, od ideologii po estetykę. Podkreśliłmy jednak, iż Rosołowicz przez „geometryczny” układ soczewek w *Podwójnych reliefach* oraz inżynierski *Gesamtkunstwerk* dyskutuje (m.in.) tradycję konstruktywistyczną; szerzej — cały zespół kultury opierającej się na technicznych i sefentystycznych utopjach

postępu, której jednym z przejawów był konstruktywizm. Jednocześnie jednak (podobnie jak wcześniej powoływany Włodzimierz Borowski) podważa pikturalną estetykę, „oficjalną” hierarchię wartości artystycznych.

Innym artystą, który podejmuje krytyczny dialog z tą tradycją, jest Krzysztof Wodiczko, zwłaszcza w pracy *Pojazd* z 1973 roku (Muzeum Sztuki w Łodzi; il. 100). Robi to jednak w sposób niewątpliwie znacznie bardziej ironiczny niż Rosołowicz. *Pojazd* to konstrukcja rozmaitych przekładni i kół, którą człowiek poruszający się na długim podeście wprawia w ruch; zawsze jest to ruch do przodu: „Artysta, chodząc tam i z powrotem po przechylonej platformie, powoduje jej wahadłowy ruch. Ruch ten dzięki systemowi linek i przekładni przełożony jest na obrót kół i powstaje ruch pojazdu do przodu. Pojazd porusza się ruchem jednostajnym, prostoliniowym i tylko w jednym kierunku. Pojazd porusza się wyłącznie do przodu i jest przeznaczony do wyłącznego użytku autora”¹⁷. Ten lakoniczny opis stanowi swego rodzaju wprowadzenie do interpretacji *Pojazdu*. Andrzej Turowski pisze, iż „nie charakteryzował się on technologiczną doskonałością; mimo że przemyślany z inżynierską doskonałością, miał w sobie więcej z marzenia «Letatlina» niż z błyszczących powierzchni i aerodynamicznych kształtów współczesnych bolidów. Wypróbowany na ulicach Warszawy, można powiedzieć «doskonale funkcjonalny», funkcję swoją realizował tym, że «ruch w miejscu» przechadzającego się po pojeździe autora powodował ruch całego pojazdu «do przodu». Funkcja i progres, a w zasadzie karykaturalna wersja sprowadzonego na ziemię Ikara z utopii Tatlina i społecznie użytecznych maszyn Bauhausu, pozwalają w tym pierwszym pojeździe dopatrywać się początku realizowanego w późniejszych latach projektu krytycznego jako działania artystycznego”¹⁸. Wodiczko zatem w ironicznym świetle postrzega inżynierskie utopie artystyczne, których protagonistami byli radzieccy konstruktywiści, m.in. wspomniani przez Andrzeja Turowskiego Tatlin, i które stanowić miały instrumenty postępu. Ale nie tylko. Zauważmy, iż *Pojazd* porusza się wyłącznie do przodu, bez względu na to, w którą stronę kroczy znajdujący się na nim artysta. Jest tylko jeden warunek — ten ostatni musi chodzić. Jest tu być może zawarta ironiczna metafora nie tylko wobec konstruktywistycznych utopii, ale wobec dialektycznego myślenia na temat historii; obojętnie bowiem, w którym kierunku się poruszysz, zawsze idziesz do przodu — wszak to zasada oficjalnej doktryny filozoficznej: materializmu dialektycznego.

Pomijając ten ostatni element znaczenia *Pojazdu*, który nie był może wówczas wprost wykładany ani przez artystę, ani przez publicystkę (zresztą z uwagi na cenzurę taka lektura dzieła Wodiczki nie mogłaby się w druku ukazać), zauważmy bardzo określony adres krytyki artysty — modernistyczne utopie postępu. W mniejszym stopniu w *Pojeździe* interesował Wodiczkę obraz, zmitologizowany obiekt i system reprezentacji modernizmu, tak jak miało to miejsce w twórczości Kantora i zwłaszcza Borowskiego, czy chociażby w jego późniejszej *Drabinie* (il. 89). W przeciwieństwie jed-



nak do Rosołowicza Wodiczko nie budował żadnej utopii pozytywnej, pojawiał się — przynajmniej w tego rodzaju pracy — jako krytyczny ironista. Rosołowicz zarzucał modernistycznym utopiom „jedynie” ich celowość, która — jego zdaniem — zawsze obraca się w stronę anty-celu; staje się anty-utopią. Stąd jego teoria utopii neutralnej. Wodiczko szedł w innym kierunku — zakwestionował samą istotę modernistycznej utopii: jej dialektyczne założenia.

Przejście sztuki Rosołowicza od problematyki krytyki przedstawiania w *Reliefach dwustronnych* do projektów „niemożliwych” odświeżania procesów zmierzających w stronę sztuki konceptualnej. Jej funkcja krytyczna była dalej idąca niż sztuki przedmiotu, jaką m.in. reprezentowali w Polsce Borowski i Kantor. Zakwestionowany tu bowiem został nie tylko obiekt estetyczny, lecz jakikolwiek przedmiot, nad którym artysta mógłby stracić kontrolę. Konceptualiści wierzyli, że mogą jeszcze kontrolować idee. Czyniąc z pojęć zasadnicze tworzywo artystyczne, otworzyli drogę do całkowitej neutralizacji estetyki i gruntownej krytyki modernistycznych utopii i mitów. Ilustrując proces ewolucji sztuki konceptualnej, jej znaczenia i ewolucję, odwołam się do najbardziej może w Polsce na tym gruncie wyrazistej postaci — Jarosława Kozłowskiego.

Z początkiem lat siedemdziesiątych Kozłowski bardzo zdecydowanie podejmuje problematykę wypracowywaną na gruncie

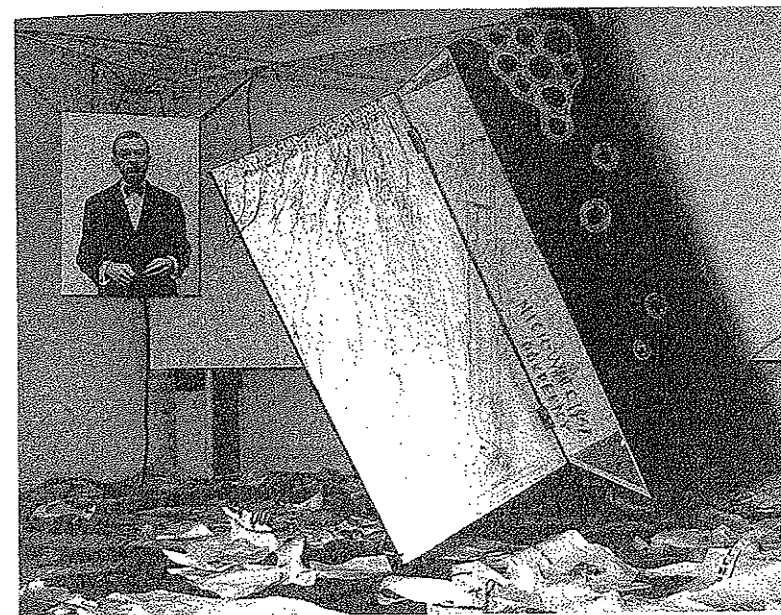
94.
Włodzimierz Borowski,
Nielawiec potrdjny,
1967,
Muzeum Narodowe
we Wrocławiu



95. a
Włodzimierz Borowski,
VIII Pokaz Synkretyczny,
1968,
Poznań,
galeria odNOWA

sztuki konceptualnej. W 1971 roku w galerii Foksal pokazuje *Aparat*, analizę możliwości zapisu rzeczywistości, jaką stwarza kamera fotograficzna. W podobnych tautologicznych konstrukcjach językowych budowane są inne prace artysty: *Metafizyka-Fizyka-Yka* (1972–1974; il. 101 a, b, c), *Ćwiczenia z estetyki* (1976), *Ćwiczenia z semiotyki* (1977) czy też *Rysunki czasowe, wagowe i miarowe* (1979; il. 102 a, b, c, d, e). W tych ostatnich „temat” określany jest przez wagę użytego grafitu bądź czas wykonywania rysunku. Seria tych realizacji stanowi swego rodzaju „ścianę” tautologii dzieła, porównywalną w pewnym sensie ze „ścianą”, którą dla Tarabukina były „kolorowe” obrazy Rodczenki z początku lat dwudziestych. Podobnie jak w wypadku klasyka radzieckiej awangardy, u którego kolor funkcjonował jako totalna reifikacja dzieła, w *Rysunkach* Kozłowskiego funkcję tę pełni materia grafitu (jego wymierna waga) oraz — nawiązujący do awangardowej utopii czwartego wymiaru — równie precyzyjnie określany czas ich powstawania. W przeciwieństwie jednak do Rodczenki, który po dojściu do owej „ściany” odrzucił sztukę w jej reistycznym znaczeniu, podejmując inny aspekt modernistycznej mitologii dzieła, dzieła w przemysłowej i propagandowej produkcji, dzieła *na strojkę* socjalizmu, Kozłowski przyjął rolę dekonstruktora tzw. mitologii artystycznych, podjął analizę już nie tylko struktur języka artystycznego, lecz funkcjonowania sztuki w szerszych kontekstach kultury.

Zwróćmy w tym kontekście uwagę na instalację Kozłowskiego: *Martwa natura z wiatrem i gitarą* (galeria Akumulatory 2, Poznań



95. b
Włodzimierz Borowski,
VIII Pokaz Synkretyczny,
1968,
Poznań,
galeria odNOWA

1984; il. 103). Punktem wyjścia był „odnaleziony” rysunek martwej natury. Następnie artysta narysował na ścianie galerii postać rysującą (tenże) rysunek, a na środku ustawił przedmioty, „martwą naturę”, model rysunku. Modernistyczny paradygmat przedstawiania i autonomii dzieła wobec rzeczywistości (status obrazu) został podany w wątpliwość; to nie obraz przedstawiał rzeczywistość, lecz rzeczywistość — tak jak w koncepcji hiperrzeczywistości Baudrillarda — została powołana według obrazu. Obraz okazał się wobec niej pierwotny, kwestionując nie tylko pozycję kreatora sztuki (przedstawienia), lecz również pozycję samej sztuki jako autonomicznej sublimacji zarówno jaźni artysty, jak i rzeczywistości. Nastąpiła więc tu próba odsłonięcia jednego z najstarszych mitów sztuki, mitu *mimesis*.

Równie starym mitem związanym ze sztuką, mającym jednak bardzo specyficzne odniesienia do współczesności, jest mit Midasa. Ten grecki król bowiem wszystko, czego dotykał, zmieniał w złoto, najbardziej szlachetny kruszec stanowiący o bogactwie i prestiżu. I tak, rok wcześniej w tym samym miejscu, tj. w galerii Akumulatory 2, artysta pokazał pracę *Opus I* (il. 104). W środku pomieszczenia ustawił kolumnę, wyraźne odwołanie do tradycji artystycznej (a więc do „sztuki”), u której stóp umieszczone zostały rozmaite przedmioty tzw. codziennego użytku: rękawiczki, laska, okulary, fajka, ale też pędzel i słoiki z farbami. Całość pomalowano na złoty kolor. Na ścianach galerii z kolei powieszono zdjęcia rentgenowskie czaszki wtopione w szersze rysunki figur geometrycznych. Sztuka więc została tu powiązana ze sferą wartości materialnych



95. c
Włodzimierz Borowski,
VIII Pokaz Symplicyjski,
1968,
Poznań,
galeria odNOWA

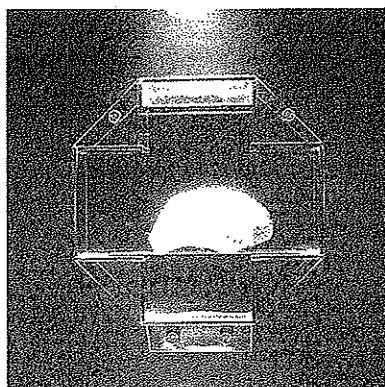
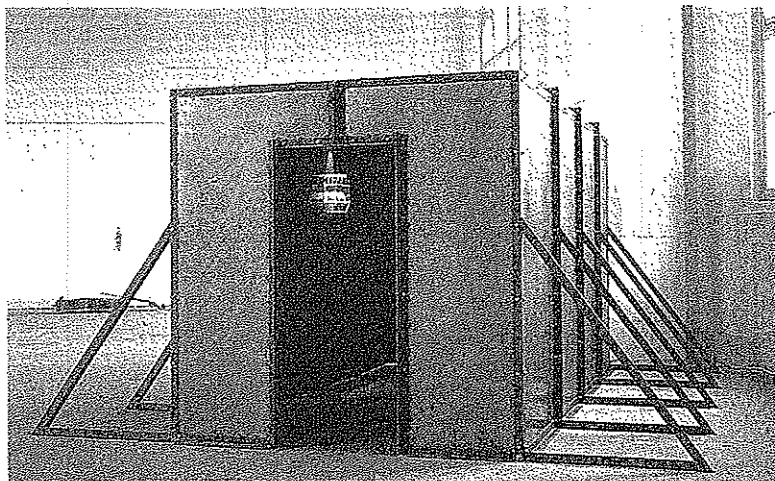
(złoto). Symboliczne zaś odwołanie się do mózgu człowieka, źródła artystycznej inwencji, mogło sygnalizować napięcie między domniemaną czystą ideą a jej materializacją. Ta idea została jakby nie-odkryta, mimo rentgenowskiej techniki. Czy zatem idea istnieje, czy nie — to pytanie raczej nierozstrzygalne; istnieje złota kolumna oraz bibeloty, jedyny materialny ślad tego, co można nazywać sztuką. Co więcej, kultura — sugerował Kozłowski — interesuje się właśnie tym złotem, szukając uzasadnienia wartości w mitologii.

W innych realizacjach Kozłowski posunął się jeszcze dalej, ukazując zarówno ambiwalencję procesu odtwarzania, jak też materialnego wymiaru sztuki. W Galerie DAAD w Berlinie miała miejsce sekwencja trzech pokazów: *The Show*, *The Exhibition*, *The Auction* (1985; il. 105). W pierwszej z nich artysta widoczny, lecz zamknięty za dźwiękoszczelnymi drzwiami, od-twarzał koncert skrzypcowy, którego jednak widzowie/słuchacze nie słyszeli. Czy jednak od-twarzał, czy tworzył? — tego uczestnicy wystawy/koncertu nie byli w stanie stwierdzić. To, co widzieli, nie stanowiło żadnej podstawy do weryfikacji tego, co się działo. Sztuka więc została wprowadzona w obszar totalnego zwątpienia; jedynym rzeczywistym elementem pokazu, tak jak sztuki w ogóle, zdawał się ironicznie sugerować Kozłowski, są pieniądze, które uczestnicy/świadkowie pokazu mogli wrzucać do stojącego przed przezroczystymi, lecz dźwiękoszczelnymi drzwiami futerału na skrzypce, pieniądze, które — wydaje się — są jedyną pewną i realną wartością, jaką mo-

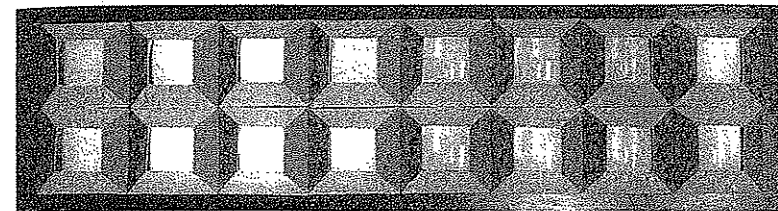
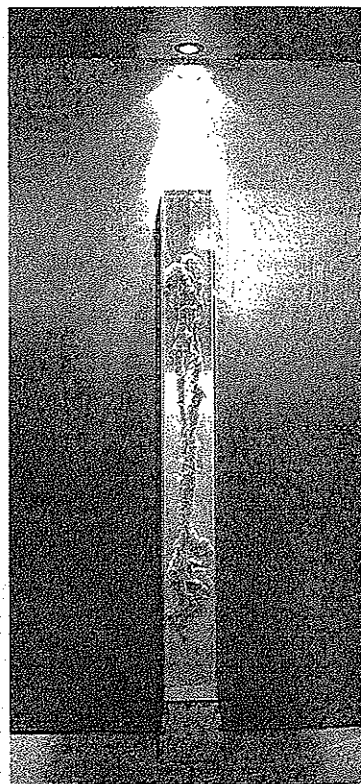
żna przypisać wszelkiej sztuce: od ulicznego grajka do galeryjnego gwiazdora. Ta sugestia została wzmocniona w drugiej części akcji: *The Exhibition*. W czasie pierwszej z nich bowiem (*The Show*) robiono fotografie publiczności, które następnie oprawiono w złote ramy i wystawiono nie tylko na pokaz, ale też na sprzedaż. Każde zdjęcie miało swą cenę („wartość”) zawsze w tym samym nominale, lecz w innej walucie. To naturalnie spowodowało ich znaczne ekonomiczne zróżnicowanie; 1985 włoskich lirów to wszak nie to samo co 1985 niemieckich marek, nie mówiąc o brytyjskich funtach (nominał 1985 został przyjęty arbitralnie — to data akcji Kozłowskiego w Berlinie). Po obniżeniu ceny wywoławczej o połowę zaczęła się aukcja prowadzona przez znanego artystę fluxusu Emmetta Williamsa. Kupowaniem fotografii zainteresowani byli przede wszystkim ci, których one przedstawiały. Wyłącznie pieniądze więc stanowiły solidną, wymierną wartość sztuki. Zresztą już wcześniej się pojawiły (*The Show*); przed dźwiękoszczelnymi i przezroczystymi drzwiami bowiem leżał otwarty futerał, do którego widzowie/słuchacze mogli wrzucać (i wrzucali) drobne monety. Artysta zatem, widziany wcześniej w przewrotnym kontekście mitu Midasa i Zeuksisa, tu przyrównany został jednocześnie do ulicznego grajka oraz galeryjnego gwiazdora masowej kultury komercyjnej.

Ten mający swe korzenie w sztuce konceptualnej wątek dekonstrukcyjny zostanie przez Kozłowskiego rozwinięty w pokazach z lat dziewięćdziesiątych. Zostaną wówczas postawione pytania już nie tylko o sztukę i jej konteksty kulturowe, lecz o jej miejsce w filozoficznej dyskusji na temat rozbioru podstawowych pojęć strukturalizujących nasze postrzeganie świata, jak czas i przestrzeń, analizowanych w jego ekspozycji *Przestrzenie czasu*, pokazanej w 1997 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu¹⁹. Zasadniczym punktem tej wystawy była instalacja *Negatyw pokoju* pokazana w hallu głównym, centralnej przestrzeni muzeum (il. 106). „Pokój”, a dokładnie jego negatyw, nie był osadzony na ziemi, tylko zawieszony, jakby pozbawiony grawitacji. Następnie to, co powinno być podłogą, jest sufitem, a to, co powinno być sufitem, jest jakby podłogą. Ponadto ściany wewnętrzne są na zewnątrz, a zewnętrzne wewnątrz. Interesujące są też umieszczone w pokoju zegary, które chodzą do tyłu, wskazując nie tyle upływ czasu, ile jego cofanie się. Jeżeli więc czas i przestrzeń to podstawowe kategorie opisu świata, to tu, w *Negatywie pokoju*, zostają przez artystę zdekonstruowane. Ukazanie ich odwrotności miałoby wskazywać na umowność kategorii opisu, na ich konwencjonalność. Brakowi wiary w obiektywność przedstawienia czasu i przestrzeni towarzyszy wysiłek krytyczny wobec uzurpacji rzekomej przezroczystości kategorii opisu, jakimi dla wygody się posługujemy.

Można by zarzucić *Negatywowi pokoju*, że jest nie tyle dekonstruowaniem konwencjonalnych praw czasu i przestrzeni, ile ich prostym odwróceniem, niejako lustrzaną rzeczywistością, na zasadzie drugiej strony lustra z *Aliści w krainie cesarów*. Rzecz jednak w tym, że to pomieszczenie funkcjonuje w innym, w normalnej przestrzeni muzealnej, mającej podłogę i sufit, a także w należytym



96.
Grzegorz Kłaman,
Emblematy,
1993,
właność artysty



porządku utrzymane ściany boczne. Funkcjonuje ono także w normalnym czasie, wyznaczonym terminami otwarcia muzeum oraz okresem trwania wystawy. Nie jest to więc rzeczywistość *à rebours*; jej sens zawarty jest w napięciu dwóch członów: „negatywu” pokoju i „pozytywu” muzealnej przestrzeni. Idąc śladem dekonstrukcji jako derridiańskiej metody krytyki języka filozofii, powiemy, że zasadza się ono na „różni” jednego wobec drugiego, „różni” właśnie (*différance* z *a*), nie różnicy (*différence* z *e*, czyli pisanej w normalnej francuskiej ortografii), którą należy rozumieć nie jako „różnicę pomiędzy”, lecz „różnicę samą w sobie”²⁰.

Idąc wskazanym tu śladem, powiedzmy, że relacja między dwiema stronami lustra, jakiej doświadczała Alicja, zasadzała się na różnicy ontologicznej. Bohaterka L. Carrolla była przekonana, iż penetrując drugą stronę szkła, dostrzega coś, co jest niejako prawdziwsze niż normalność strony w nim odbitej. To przeświadczenie notabene było także udziałem surrealistów dostrzegających w *surrealisme* rzeczywistość prawdziwą, czy też prawdziwszą od tej, którą rządziły konwencje postępowania i przedstawiania. U Kozłowskiego relacja negatyw/pozytyw nie odzwierciedlała jednak nic z tych przekonań. Ułomności słów, które w tej relacji sygnalizują hierarchię, artysta przeciwstawia neutralność form. Zarówno negatywowa, jak i pozytywna, wydobywają swój sens jedynie we wzajemnej konfrontacji. Wzięte razem nie ujawniają — mówiąc słowami dekonstruowanej przez Derridę metafizyki — „obecności”; odnoszą się jedynie nawzajem do siebie na zasadzie gry ‘znaczących’, a nie związku między ‘znaczącym’ i ‘znaczonym’, *signifiant* i *signifié*.

„Wielką zasługę Derridy — pisze Krzysztof Matuszewski — stanowi sprowadzenie dyskusji nad krytyką i możliwościami przekroczenia metafizyki do najbardziej podstawowego poziomu, mianowicie do poziomu języka (...). Język jako gra wzajemnie w nieskończoność do siebie odsyłających znaków, mowa, która w związku z dymisją udzieloną *signifié*, nie odsyła już do żadnego «zewnątrza», nie ujawnia sekretne wymiaru, nie dosięga Istoty, nie dociera do Prawdy, staje się najwyższym dowodem znikomości ludzkiego świata (świata metafizyki); świata, w którego istnienie tak długo wierzyliśmy na mocy jakiejś osobliwej inercji, a którego «bezpodstawność» wskazuje oto dekonstrukcja (...)»²¹. Odnosząc to zdanie do analizowanego tu materiału, możemy powiedzieć, iż przez wielki natwne wierzyliśmy, iż sztuka dociera do Prawdy, a mniej patetycznie — do rzeczywistości. To była ta sztuka, którą Kozłowski wyróżnia w „drugim kręgu”. To zaś, co teraz nazywa sztuką („trzeci

97.
Jerzy Rosołowicz,
Relief dwustronny poziomy,
1968,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



100.
Krzysztof Wodiczko,
Pojazd,
1973,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

cem. Tu nie ma jej śladu. Są tylko tykające budziki i śmieszne zegary kwarcowe, a właściwie śmieszne pod nimi podpisy: Tokio, Nowy Jork, Moskwa, Haga... Sens tych budzików nie realizuje się w stosunku do Słońca, lecz do samych siebie; zawarty jest w napięciach jednego do drugiego, do trzeciego, do czwartego itd. Przygodność miary każdego z nich rozbudowywana zostaje w przygodność stosunków między nimi, a nie do czegoś obiektywnego. *Akta osobowe* zatem pozostają w stosunkach między sobą, a nie w stosunku do „obiektywnego” systemu; ten jest jedynie sztafażem, śmieszoną dekoracją, listkiem figowym pragmatyki.

Opisane wyżej zabiegi Jarosława Kozłowskiego związane z „dymisją ‘znaczanego’ dorykają więc, najogólniej rzecz biorąc, problemu bez-podstawności widzenia. Ta perspektywa wyjaśnia wreszcie rolę przedmiotu, pierwotnie — w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych — zdegradowanego. Jest on konieczny o tyle, o ile traci swe *signifié*, a więc potocznie i powszechnie przyjęte znaczenie: książka (z serii prac Kozłowskiego „Biblioteki”) przestaje znaczyć przedmiot służący do czytania pisma (kartki są zamalowane, a woluminy sklejone, uniemożliwiając czytanie), pokój nie jest już przestrzenią, którą można umeblować zgodnie z praktycznymi potrzebami, zegar wreszcie nie jest już miernikiem „pragmatycznej konwencji stref czasu”. Jeżeli jednak pojawia się zegar, który podtrzymuje te konwencje, to tylko po to, aby w konfrontacji z innymi ujawnić własną konwencjonalność. Przedmiot zatem sprowadzony jest do formy, ‘znaczanego’, i dopiero jako taki zaczyna podlegać interpretacji.

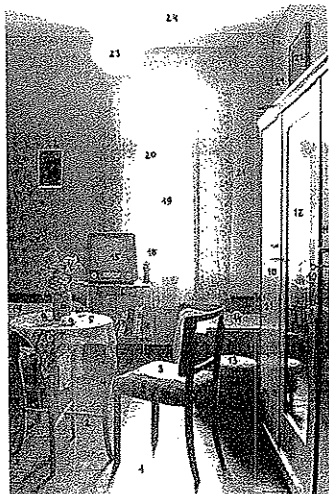
III. Od idei do rzeczywistości

Powróćmy jednak raz jeszcze do samej sztuki konceptualnej z przełomu lat sześćdziesiątych i — zwłaszcza — z lat siedemdziesiątych, od której rozpoczęliśmy omówienie twórczości Jarosława Kozłowskiego. Analiza tego zjawiska bowiem ujawni, jak sądzę, bardzo interesującą specyfikę polskiej rewizji modernizmu.

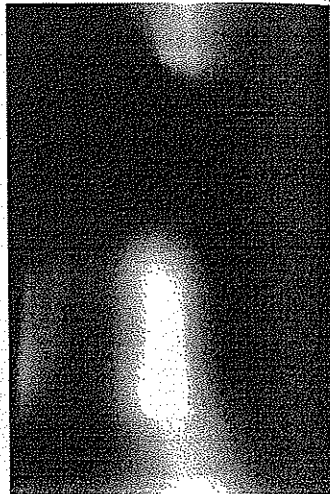
Jeżeli przyjąć za Victorem Burginem, że krytyka modernistycznego paradygmatu polegała przede wszystkim na odrzuceniu autonomii dzieła („teorii sztuki”) i zwrócenia „akrywności artystycznej” w stronę problemów zewnętrznych, ekonomicznych, ideologicznych i politycznych²³, jeżeli przyjąć za Benjaminem Buchlohem, iż istotą sztuki konceptualnej była krytyka struktur funkcjonowania współczesnego społeczeństwa, w tym przypadku krytyka pozytywistycznego paradygmatu definiowania rzeczywistości, który stanowi punkt wyjścia współczesnego mechanizmu administrowania życiem publicznym²⁴, to łatwo można zauważyć, iż polska sztuka, funkcjonująca w dialektyce modernizmu/postmodernizmu, inaczej rozkładała akcenty. Jej specyfika bowiem polega na tym, że mające pewne cechy postmodernizmu próby krytyki modernizmu owocowały sztuką łączącą, paradoksalnie, tradycję modernistyczną (w sferze koncepcji dzieła) z jej krytyką (w sferze poetyki). Jeżeli polscy artyści odrzucali paradygmat pikturalizmu, modernistyczną mitologię obrazu z całą jej sferą wartości formalnych, odrzucali estetykę jako kategorię definiowania obrazu, to w gruncie rzeczy poruszali się jednocześnie w kręgu pewnych kategorii, które stanowiły fundament modernizmu, przede wszystkim jednak w kręgu koncepcji autonomii sztuki.

Postmodernistyczne wątki w ówczesnej kulturze artystycznej miały — paradoksalnie — formalny charakter i funkcjonowały bardziej w ramach teorii sztuki (autonomicznej sfery działalności) niż psychoanalizy, marksizmu, feminizmu, analizy mediów, socjologii etc., co dla Victora Burgina stanowi wyróżnik postmodernistycznej postawy. Nie możemy więc tutaj mówić o kulturze postmodernistycznej w dosłownym tego słowa znaczeniu. Zresztą nie tylko z tego powodu. W krajach zachodnich bowiem krytyka modernizmu odbywała się na gruncie rodzącego się społeczeństwa postindustrialnego. Tutaj, w kraju nad Wartą i Wisłą, sama industrializacja miała raczej karykaturalny charakter. Daleka więc była tu droga do postindustrializmu, zwłaszcza jeżeli uświadomimy sobie, że nieodwołnie towarzyszy mu kultura konsumpcyjna. W kraju, gdzie bardziej występował głód konsumpcji niż jej przesyt, gdzie „spektakl” odbywał się wyłącznie na scenie politycznej, a nie — jak pisał klasyk tego rodzaju analiz Guy Debord — towarowej²⁵, zakłócona musiała być również recepcja postmodernistycznej sztuki krytycznej.

Polscy artyści, gdy pytali o przedmiot i z tego punktu widzenia dokonywali krytyki obrazu, gdy pytali o przedstawianie i z tego punktu widzenia ujawniali jego językowe, nie zaś ontologiczne podstawy, to w gruncie rzeczy nie wychodzili poza sferę idei dzieła autonomicznego. Jeżeli jednak, tak jak w twórczości Kozłowskiego,

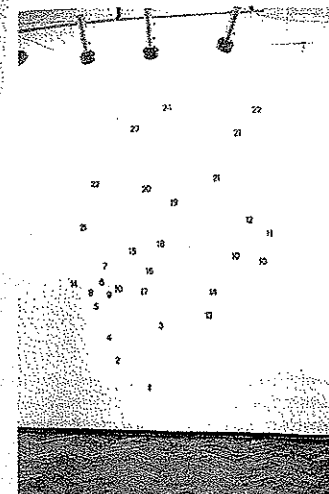


101. a,b
Jarosław Kozłowski,
Metafizyka-Fizyka-Yka,
1972-1974,
Warszawa,
galeria Foksal



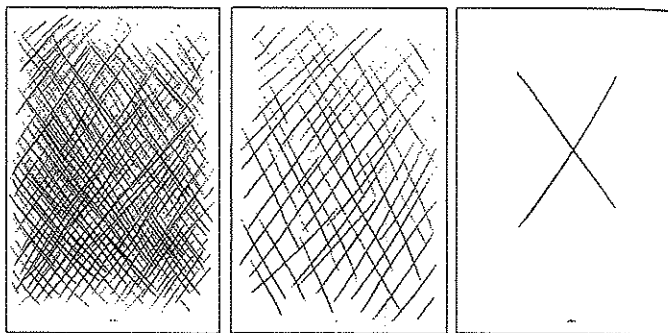
stawiane były kwestie ekonomicznego wymiaru funkcjonowania dzieła, to konstatacje miały bardziej ogólny niż kontekstualny charakter, a ich celem była raczej charakterystyka wewnętrznych mechanizmów kultury artystycznej niż jej politycznych punktów odniesienia. Unikano politycznej definicji języka artystycznego i jego funkcjonowania w konkretnym, polskim kontekście. Jeżeli w drugiej połowie lat siedemdziesiątych pojawia się tzw. sztuka kontekstualna²⁶, to pozostaje ona bardziej teorią czy wręcz pomysłem niż krytyczną praktyką artystyczną. Ta ogólna atmosfera niechęci do podejmowania w sztuce krytyki politycznej prowokuje wręcz opinię, iż w ogóle nie było tu sztuki krytycznej, przynajmniej jeżeli rozumie się ten termin w znaczeniu analizy zewnętrznego wobec sztuki i tradycji artystycznej kontekstu²⁷. Zapewne obserwacja erupcji postmodernistycznych poetyk w latach siedemdziesiątych, nie tylko niekrytycznych wobec wspomnianego kontekstu, ale w ogóle bezkrytycznych, uwiarygodnia taki pogląd. Władza „oświeconego autokratyzmu” epoki Gierka tolerowała wszelkie eksperymenty formalne w sztuce i była w tym na tle innych państw tzw. demokracji ludowej odosobniona. Wyznaczała jednak granice tej tolerancji. Dotyczyły one niepodważania w sztuce bezpośredniej krytyki systemu władzy. Było to dla partyjnej administracji o tyle ważne, że od 1976 roku taka krytyka sformułowana została publicznie przez środowiska opozycyjne.

Polska Ludowa lat siedemdziesiątych to pełny przykład tzw. posttotalitarnego systemu w rozumieniu, jakie nadaje temu terminowi Vaclav Havel, z jego ideologiczną rytualizacją, konsumpcyjnymi wartościami, panoptycznym nadzorem²⁸. Władze PRL



101. c
Jarosław Kozłowski,
Metafizyka-Fizyka-Yka,
1972-1974,
Warszawa,
galeria Foksal

w pewnym sensie nawet tolerowały polityczną opozycję, co w kontekście klasycznej dyktatury było nie do pomyślenia. Opozycyjne środowiska drugiej połowy lat siedemdziesiątych były raczej infiltrowane niż likwidowane, a represje, z jakimi się spotykały, miały raczej charakter szykan niż terroru. Swoboda nadzorowanego społeczeństwa była naturalnie ograniczona i ściśle wyznaczona. Zwłaszcza w kulturze reguły gry były dość przejrzyste, szczególnie w sytuacji, gdy artyści nie chcieli decydować się na działalność podziemną, jak środowiska opozycji politycznej, i zamierzali czerpać rozmaitego rodzaju korzyści (zwłaszcza materialne) z „dobrodzieństw” tego quasi-liberalnego systemu. Władza tolerowała więc wolność artystycznego wyrazu, jednak jedynie na płaszczyźnie eksperymentu formalnego; jej ceną miała być nienaruszalność polityki, a więc obszaru zastrzeżonego w posttotalitarnym społeczeństwie wyłącznie dla władzy. Innymi słowy, artysta był wolny w swych decyzjach odnoszących się do środków wyrazu i cieszył się tą wolnością dopóty, dopóki nie wchodził na drogę polityki. Podjęcie natomiast jakiegokolwiek krytycznego dyskursu politycznego wymierzonego przeciwko władzy oznaczało kres tej wolności. Władza wymagała więc od artysty — z jednej strony — neutralności, z drugiej jednak strony właśnie aktywności, eksperymentu formalnego, modernistycznych czy raczej postmodernistycznych stylizacji, które mogły poświadczać „nowoczesność” i „okcydentalizm” posttotalitarnego społeczeństwa. Budujący w latach siedemdziesiątych „drugą Polskę” komuniści nie potrzebowali już socrealistycznej propagandy, lecz właśnie sztuki nowoczesnej, nie naruszającej status quo, respektującej posttotalitarne mechanizmy funkcjonowania

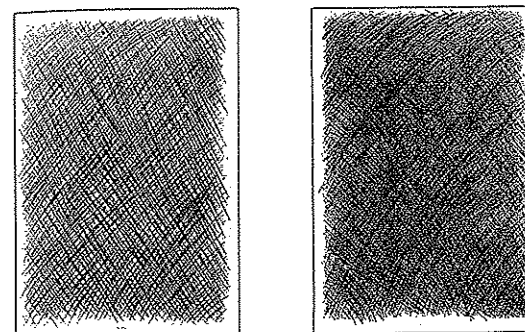


102. a, b, c
Jarosław Kozłowski,
Rysunki węgowe,
1979,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

społeczeństwa. Okcydentalizacja PRL w latach siedemdziesiątych stworzyła więc korzystny klimat polityczny dla rozwoju w sztuce tendencji postmodernistycznych w swym stylistycznym wyrazie, ale jednocześnie nie podważających modernistycznej, autonomicznej koncepcji dzieła sztuki. Przede wszystkim jednak klimat ten sprzyjał zwykłemu koniunkturalizmowi i oportunistom. Pisałem o tym kilkakrotnie i nie chcę tego powtarzać²⁹. Przykładów jest bardzo dużo. Tego rodzaju obserwacje mogą zatem — powtórzę — uwiarygadniać tezę o niekrytyczności sztuki krytycznej, o czym z kolei wspomina Małgorzata Lisiewicz³⁰.

Sprawa nie jest jednak taka prosta. Nie jest bowiem takie pewne, czy na pierwszy rzut oka deklarowana autonomia dzieła i języka artystycznego nie dotykała problemów głębszych, tzn. zewnętrznych odniesień funkcjonowania sztuki. Takim sygnalizowanym już przykładem był *Pojazd* Krzysztofa Wodiczki i jego ironiczne odniesienia do dialektyki historycznej, oficjalnej doktryny ideologicznej i propagandowej systemu. Innym przykładem może być *Warsztat Formy Filmowej*.

Warsztat powstał w 1970 roku. Stworzyli go artyści związani z łódzką szkołą filmową, kontestujący nie tylko program nauczania, ale generalną politykę państwa wobec filmu, zwłaszcza filmu fabularnego³¹. Trzon grupy stanowili członkowie założonego w Toruniu innego ugrupowania „Zero-69” (W. Bruszewski, M. Kokot, A. Miłkołajczyk, J. Robakowski, A. Różycki), której zainteresowania koncentrowały się wokół analizy, czy raczej autoanalizy języka fotografii. Warsztat miał naturalnie szerszy personalnie zasięg. W różnych latach, oprócz wyżej wymienionych członków toruńskiej grupy, tworzyli go m.in.: J. Kołodrubiec, T. Konart, P. Kwiec, A. Paruzel, J. Polom, Z. Rybczyński, R. Waśko i inni. Jego deklaracja głosiła: „Warsztat realizuje: filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyki, zdarzenia, interwencje. Warsztat uprawia także działalność krytyczną i teoretyczną. Nie uprawia żadnej działalności komercyjnej, a realizatorzy pracują całkowicie bezinteresownie. Warsztat bada i ma ambicje rozszerzać



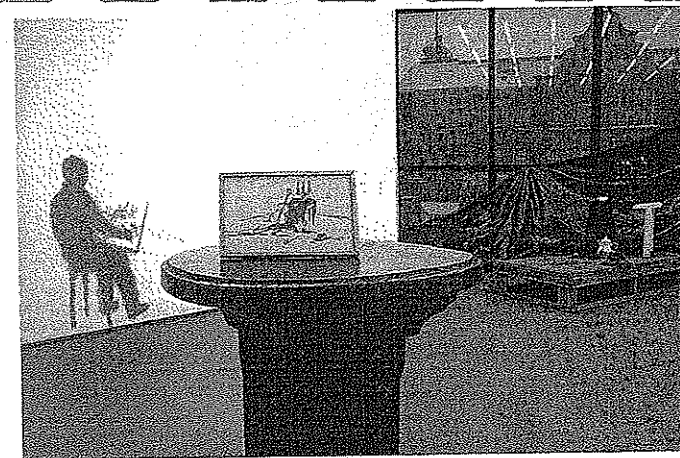
102. d, e
Jarosław Kozłowski,
Rysunki węgowe,
1979,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

możliwości sztuk audiowizualnych w oparciu o aktualne tendencje w sztuce współczesnej”³². Józef Robakowski zaś wyjaśniał: „Zdecydowanie staram się eliminować w swoich filmach potrzebę wypowiedzi literackiej. Sądzę, że literatura jest skrajnym przeciwstawieniem filmu. Pragnę więc swymi próbami zbliżyć się jak najbardziej do filmu aliterackiego. (...) Obecnie chcę realizować film *Gimnastyka*. Poprzez specjalne zabiegi montażowe, zróżnicowania tempa, kątów widzenia kamery, planów oraz wychwytywanie najróżniejszych faz ruchowych specjalnie montowanych, ma powstać wrażenie «gimnastyki», możliwe jedynie w ujęciu filmowym. Wszystkie te próby podejmuję w celu odnalezienia i poznania pewnych specyficznych cech dla filmu, bowiem uważam, że nawyki myślenia literackiego współczesnego człowieka wypaczyły zjawisko filmowe, odebrały mu jego właściwości”³³. Ten silny nacisk na niekomercyjne działanie oraz „czystość” języka filmowego niosły naturalnie znaczenia krytyczne wobec filmu komercyjnego. Jednakże zasadnicze ostrze krytyki wymierzone było przeciw bardziej generalnym mechanizmom, w jakich funkcjonował polski film w latach siedemdziesiątych: środowiskowym układowi, politycznym manipulacjom, ideologicznym tendencjom oraz — *last but not least* — językowi filmu fabularnego. Można powiedzieć wręcz, że analiza struktury języka filmowego oraz procesu jego odbioru przede wszystkim miała obnażać mechanizm, za pomocą którego manipulowano widzom.

Zanim przyjrzymy się konkretnym realizacjom, przywołajmy jeszcze za cytowanym Olszewskim pewne interwencje Warsztatu, które były niejako jego komplementarną wobec produkcji *par excellence* artystycznej formą kontestatorskiej manifestacji wymierzonej w filmowy establishment PRL. I tak w 1972 roku do studenckiego klubu „Żak” w Gdańsku został zaproszony reżyser popularnego i aż kapłanego od ideologii komunistycznej serialu *Stawka większa niż życie*. Reżyser się jednak spóźnił, a publiczność zaczynała być coraz bardziej zniecierpliwiona. Wówczas Józef Robakowski wcielił się w jego postać. Pojawił się przed widownią, odpowiadając na py-

tanian o tajniki produkcji filmu o popularnym podwójnym szpiegu, kapitanie Klossie, oraz jego partnerze, szczególnie zwyrodniałym oficerze SS Brunerze. Gdy jednak prawdziwy reżyser wreszcie przyjechał, Robakowski podziękował za uwagę i wyszedł, zostawiając całkowicie zdezorientowaną publiczność oraz nie mniej zaskoczonego reżysera³⁴. Najbardziej może jednak spektakularną interwencję przeprowadzili członkowie Warsztatu w Łagowie, podczas Przeglądu Polskich Filmów w 1971 roku. Projekcją swych filmów oraz wydawanymi w czasie jej trwania okrzykami (np. „Gdzie jest człowiek!”, co stanowiło aluzję do stawianych im zarzutów „dehumanizacji” ich twórczości) sprowokowali dyskusję. Olszewski, posługując się cytatami z relacji świadka Konrada Eberhardta³⁵, tak opisuje wydarzenie: *Już podczas projekcji ostatniego filmu sala ocknęła się z festiwalowej drzemki, rozległy się spazmatyczne okrzyki „Nie bój się, wszyscy byliśmy już przygotowani do dyskusji. Rozpoczęła się dyskusja. [...] najbardziej do głosu rwał się Bogdan Poręba, który od razu całą rzecz ustawił na płaszczyźnie ideologicznej. Odnalazł w filmach odbicie szerszego problemu, owego fatum ciążyącego nad kinematografią polską. Formalizm, bełkot, ucieczka od ważnych problemów epoki — oto co zdaniem mówcy charakteryzuje owe próby. Ci młodzi nie są winni, tak zostali wychowani, do realizacji takich filmów są nakłaniany przez pewne odtwmy — zakończył Poręba. Ryszard Pietruski nawiązał polemicznie do wypowiedzi Poręby: *Kategorycznie zaprzeczam, jakoby filmy młodych miały być oderwane od życia. „Zwróćmy uwagę na fakt — wołał patetycznie — że kubek, który stoi obok staruszka w filmie „Inwentaryzacja”, jest pusty. Co to oznacza? Jest to świadectwo naszej obojętności wobec losu starszych ludzi. Gdzie jest opieka społeczna? Dlaczego nie znalazł się nikt, kto by napełnił kubek biednego staruszka” — zakończył mówca wśród rzęstych braw. Niektórzy mówili, że znany aktor, mówiąc to, dusił się ze śmiechu, ale ja tego nie spostrzegłem. Głos ponownie zabrał Poręba, który tym razem wskazał na krytyków hołdujących czemuś formalizmowi i żonglerce intelektualnej. Głos Poręby nie usatysfakcjonował J. Nasfetera, który [...] surowo skarcił twórców filmowych za ich niechęć do się z nerwami, czasem, samopoczuciem ludzi dorosłych i poważnych; zażądał, aby położyć kres karygodnej zabawie i zaapelował do sumienia. Na apel odezwał się S. Chęciński. Nie, nie podejrzewam młodych o złe intencje. Zrobili filmy takie, jakie potrafili; pokazali je, licząc na rzetelną ocenę. Tej oceny nie dokonano. Pan Chęciński podjął się tego zadania: stwierdził, że były po prostu złe, tak złe, że — jak się wyraził — „sakość kopac leżącego”. Był to ostatni głos polemiczny. Bardzo trafnie podsumował przebieg zdarzenia K. Eberhardt: *Dyskutanci ruszyli do swych festiwalowych kwater, lecz nie szli lekkim krokiem. W duszach ich zaległo się straszliwe przypuszczenie: a może to była pułapka zastawiona na nich z zimnym wyrachowaniem? Może tym młodym chodziło właśnie o to, aby polatać się obficie ta struga komunistów, aby odbyła się parada schematów myślowych, aby ujawniły się państwowe odruchy wzorcowego, to znaczy niezbyt bystrego, lecz śmiertelnie poważnego dyskutanta?*³⁶.**

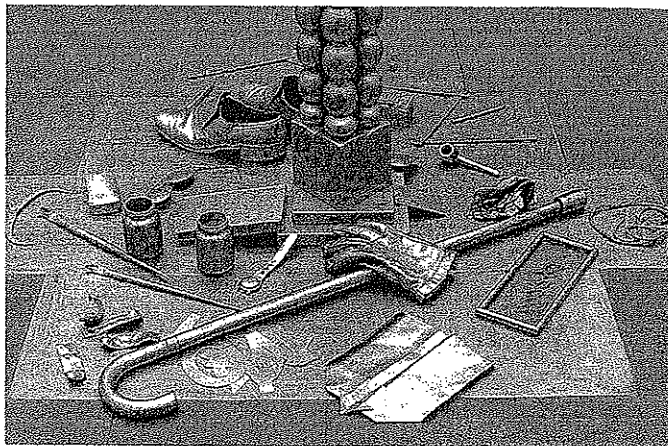
Przed wszystkim jednak zwróćmy uwagę na produkcję filmo-



wą Warsztatu oraz na zawarty w niej element krytyczny wobec filmu fabularnego i jego manipulatorskich zabiegów. Charakterystyczna jest realizacja Wojciecha Bruszewskiego *Bezdech*, którą autor zaczyna dość konwencjonalnie: na obraz ruchu ulicznego nałożony zostaje tekst o zagrożeniach, jakie spacerującym po chodniku staruszkom stwarzają pijani kierowcy karetek pogotowia ratunkowego. Jednakże już w dalszej części kopiowanie i montaż materiału filmowego zostały tak przeprowadzone, że stworzono iluzję dialogu wszystkich postaci, tak że powstała sytuacja całkowicie absurda. Widz w efekcie przekonuje się więc, jak za pomocą środków technicznych filmowiec może manipulować rzeczywistością przedstawianą i jak on, widz, może zostać wciągnięty w tryby iluzji filmu. Najbardziej może znaną realizacją Bruszewskiego są jednak *Zapalki*. Film stawia problem relacji między dźwiękiem i obrazem. Na początku poszczególnym ruchom pudełka zapalek odpowiada „realistyczny” dźwięk. Z czasem jednak następuje przesunięcie obrazu wobec dźwięku w ten sposób, że pierwszy wyprzedza drugi. Relacje te, osiagając punkt kulminacyjny, następnie się zmniejszają, co doprowadza do sytuacji ponownego nakładania się dźwięku i obrazu. Widz jednak wie, że nie jest już ten sam dźwięk, tylko „inny”, kolejny. Film zatem, proponując z jednej strony strukturalną analizę przekazu, wyposaża widza w wiedzę na temat możliwości technicznych zastosowanych w kompozycji filmowej. To nastawienie na odbiorcę, na jego kreatywną czy też współkreatywną funkcję było dość częste w filmowej produkcji członków Warsztatu³⁷.

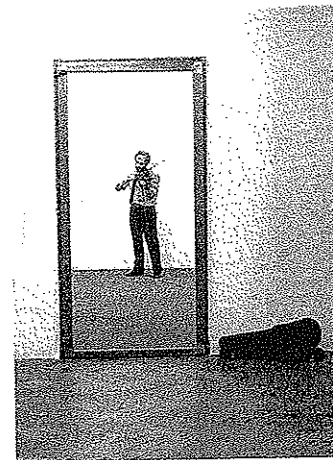
Krytycyzm tej produkcji filmowej nie miał jednak charakteru bezpośredniego, tzn. nie atakował ideologii i polityki kulturalnej związanej z przemysłem filmu fabularnego. Analizując strukturę języka filmowego, edukował widza w stronę samodzielnego spoj-

103. Jarosław Kozłowski, *Marszałek natura z wiatrem i gitarą*, 1984, Poznań, Galeria Akumulatory 2



104.
Jarosław Kozłowski,
Opus I,
1983,
Poznań,
galeria Akumulatory 2

zenia na film. Przede wszystkim jednak, produkując filmy „minimalne”, analityczne, bardzo oszczędne, artyści Warsztatu zarysowywali alternatywę wobec rozróżnej, ideologicznej, komercyjnej i narracyjno-literackiej produkcji filmowej. Znakomitym przykładem tego rodzaju twórczości są m.in. filmy Józefa Robakowskiego. W *Testach* (1971) na ekranie pojawiają się albo nieregularne plamy spowodowane uszkodzeniami taśmy celulozowej (*Testy I*), albo prostokąty na przemian z całkowicie białym ekranem przerywane towarzyszącą projekcji muzyką (*Testy II*). W jego *Ćwiczeniach* (1972/73) z kolei na ekranie pojawiają się poszczególne litery, którym odpowiada przyporządkowany im w gamie muzycznej dźwięk. Robakowski także personalizuje, jeżeli tak można powiedzieć, swoją twórczość filmową, zaprzeczając jednocześnie swego rodzaju romantycznej — używając terminu Witkacego — „bebechowatości” czy też ekspresywności sztuki filmowej. Nie chodzi mu o wyraz „duży” artysty, lecz o przedłużenie jego ciała. W *Idę* (1973) biegnący na wysoką wieżę artysta liczy pokonywane stopnie, dysząc coraz bardziej, aż do osiągnięcia szczytu i końcowego, radosnego oddechu ulgi. Na początku wypowiedziane przez twórcę liczby są rytmiczne i wyraźne, w miarę poruszania się w górę jednak towarzyszy im zadyszka. Wsluchany w tę wyliczankę widz obserwuje na ekranie przesuwający się obraz, pokazujący z coraz wyższej perspektywy „kręcący się w koło” pejzaż. Pojawia się więc między liczącym stopnie i fotografującym okolicę artystą a w napięciu kibicującym mu widzom. Ta więc osiągnięta jest nie metodą narracyjnego montażu, dialogu i akcji, jak w filmach konwencjonalnych, lecz niejako przez przedłużenie cielesności autora. Z równie ironicznym dramatyzmem w innym filmie (*O palcach*, 1979) opowiedziana jest przez artystę historia jego palców u rąk. Widz obserwuje palce i słu-



105.
Jarosław Kozłowski,
The Show,
1985,
Berlin,
Galerie DAAD

cha fascynującego opowiadania o ich roli w całej dłoni oraz historii w życiu autora. Krytyczność tych filmów nie polega więc, skonstatujmy, na bezpośrednim ataku w stronę komercyjnej produkcji, lecz na sugestywnym zarysowaniu alternatywy, zarówno w strukturze języka filmowego, jak w jego społecznym funkcjonowaniu w „prywatnych” produkcjach i emisjach. W latach osiemdziesiątych jednak pojawiają się filmy odnoszące się wprost do języka masowej komunikacji wizualnej, a więc do polityki. Przypomnę choćby Robakowskiego słynny *Pogrzeb Breżniewa* (1982), film stanowiący montaż telewizyjnej relacji, dekonstruujący i demistyfikujący język telewizyjnych wiadomości, atmosferę patosu i napięcia, za pomocą której reporterzy manipulowali widzom. Przypomnijmy — był stan wojenny, a telewizja stanowiła agresywne narzędzie propagandy junty wojskowej.

W sztuce lat siedemdziesiątych, operującej postmodernistycznymi poetykami, pojawiła się jednak wprost krytyka polityczna. Było to przede wszystkim środowisko galerii Repassage i jej kolejnych mutacji. Na przykład w twórczości Elżbiety i Emila Cieślarów, w ich dwuczęściowej realizacji *Dobrze i Stańczyk* z roku 1977³⁸. W pierwszej części uczestnicy spotkania w takt popularnych i wesółych piosenek wykrzykiwali, że jest „dobrze, dobrze, dobrze...” (il. 108). W drugiej *Stańczyk*, zmitologizowana w polskiej historiografii postać błazna królewskiego, który przewidywał czyhające na Polskę niebezpieczeństwa, tu, w galerii Repassage, ubrany na czerwono siedzi smutny (il. 109). W momencie jednak, gdy przemalowany zostaje na białą, staje się wesół. W pracy Cieślarów więc krytyce poddany został zarówno urzędowy optymizm Polski lat siedemdziesiątych, jak też symboliczny wyraz barw: biel i czerwień to kolory flagi narodowej, sama czerwień zaś to barwa komunistyczne-

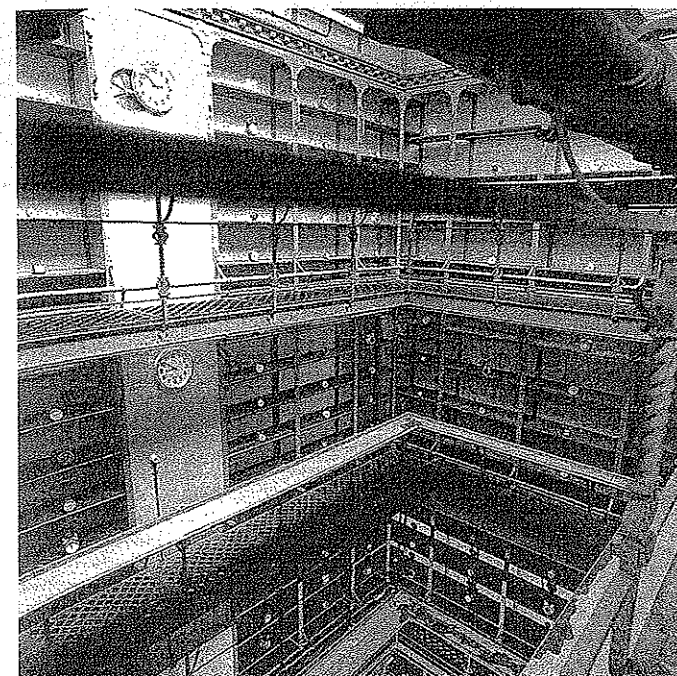
106.
Jarosław Kozłowski,
Negatyw pokoju
Negative Room,
1997,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



go sztandaru, który najwyraźniej Stańczykowi nie służył. Ale nie tylko. Cieślarrowie podjęli problem politycznej, oficjalnej retoryki lat siedemdziesiątych, która przede wszystkim niepostrzeżenie przesiąkała do języka codzienności tamtych lat, kształtując ówczesną atmosferę społeczną, a także wizję świata pojedynczego człowieka. Postawili więc głębsze pytanie, pytanie o predykcje tutejszego społeczeństwa do zgody na zniewolenie, zgody na utratę autonomii jednostki w zamian za wygodę i bezpieczeństwo. Operując jednocześnie narodowymi symbolami (biał i czerwień, Stańczyk) oraz komunistycznymi odniesieniami (międzynarodówka), artyści starali się porzucić wąską publicystykę na rzecz bardziej zasadniczej krytyki polskiej mentalności.

Także później, już po wyjeździe Cieślarrow do Francji, Repassage (teraz Repassage 2) podejmowała próby wypowiedzi odwołujących się do sytuacji zewnętrznych. Może nie były to wypowiedzi wprost, jak w poprzednim przypadku i jak w pracy Krzysztofa M. Bednarskiego *Portret totalny Karola Marksa* (1978), niemniej krytyki mechanizmów krępowania swobodnej kreacji można się dopatrzeć w tożsamości ludzi żyjących w totalitarnym czy też post totalitarnym systemie, w częstym operowaniu nagim ciałem, zwłaszcza w performances Krzysztofa Junga, które pojawiały się w raczej purytańskiej polskiej kulturze, a które manifestowane były jako narzędzia wyzwolenia intelektualnego i emocjonalnego. Motyw nagiego ciała w galerii Repassage zresztą był również wcześniej wykorzystywany w tym samym co u Junga znaczeniu, a więc w sensie określania i samookreślenia tożsamości, np. w sztuce Grzegorza Kowalskiego³⁹.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę na twórczość Zofii Ku-



lik. Pierwotnie artystka występowała ze swym partnerem Przemysławem Kwiekim w rozmaitych metaforycznych performances. Ta metaforyka była bardzo czytelna. Akcje w postaci *Działania na głowę* (1978), kiedy nakładano na głowy władza ze śmieciami, zapewne nie miały analitycznego charakteru; raczej ekspresyjny. Później jednak, po rozstaniu się ze swym artystycznym partnerem, już w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, Zofia Kulik podjęła analizę języka totalitaryzmu, analizę nie mającą w gruncie rzeczy precedensu. Posługuje się przy tym fotografią, czyniąc z niej jednak dość szczególnego rodzaju narzędzie. Adam Sobota zwraca uwagę, iż użycie tej techniki czy też medium nie przypomina zwyczajnego zastosowania fotografii w wypadku sztuki zaangażowanej. Nie jest to ani fotografia dokumentacyjna, „obiektywnie” rejestrująca wydarzenia polityczne, ani też emocjonalnie obnażająca rzeczywistość. Artystka, izolując postać ludzką zarówno wobec poszczególnych pól obrazowych, jak też wobec współczesnego, bezpośredniego kontekstu, wypowiada bardziej ogólne i generalne sądy na temat natury ideologii totalitarnej⁴⁰. Jej wielkie plansze fotograficzne są jednak przede wszystkim analizą składni języka totalita-

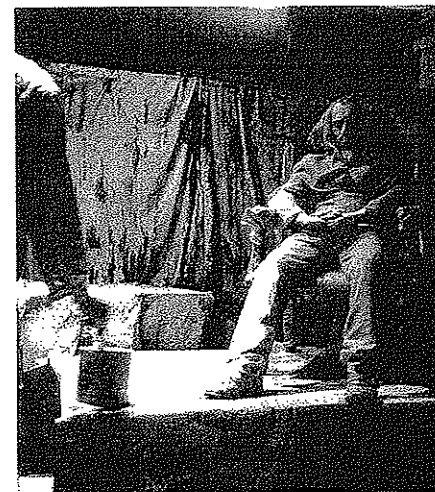
107.
Jarosław Kozłowski,
Personal File
Aktua osobaze,
1993,
Archief, Haga

108.
Elżbieta
i Emil Cieślakowie,
Dobrze,
1977,
Warszawa,
galeria Repassage



ryzmu, a wykorzystywanie wątków związanych z rolą płci czyni je niebawem ważnymi w dyskusji o metodach zniewalania, zwłaszcza że problematyka feministyczna i kobieca nie cieszyła się do niedawna szerszym zainteresowaniem ze strony środowisk artystycznych⁴¹. Zofia Kulik pisała: „Dlaczego nie jestem radosnym obywatelem? Młotkowano mnie, wszyscy byliśmy młotkowani. Młotkowanie to takie repetetywne wbijanie gwoździ w coś tam. A teraz wydaje mi się, że cały czas mocuję się z jakimś niewidzialnym ostrzem, które usilnie staram się odwrócić od siebie i skierować na zewnątrz — na innych? Nie łagodność mnie wypełnia, ale tłumiona chęć ataku. I jest tylko problem kierunku: do siebie czy od siebie (...). Czy ja, obrazując «podporządkowanie» doceniam je i chwale, czy wyszydzam i obalam? Akceptując «podporządkowanie» jako swój problem i temat, pełna strachu, a jednocześnie pełna nienawiści wobec sytuacji, w której występuje przymus podporządkowywania się, mszczę się artystycznie, chwytając za każdą broń (symboliczną i formalną) używaną przeciwko mnie⁴². Jedną z tych broni, o których wspomina artystka, była dominacja mężczyzny, tu, w konkretnym kontekście politycznym, w opresyjnym społeczeństwie komunistycznym. Za Johnem Bergerem można powiedzieć, iż cechą charakteryzującą sztukę zachodnią (maskulinistyczną) jest zasada: „Mężczyźni działają, kobiety objawiają się⁴³. Zofia Kulik z kolei jakby odwróciła opisaną przez Bergera zasadę: „kobieta działa, mężczyzna się pokazuje”, a gest ten miał głębokie i skomplikowane mowy odczytania: psychologiczno-polityczne, związane z dzieciństwem, wychowaniem etc⁴⁴.

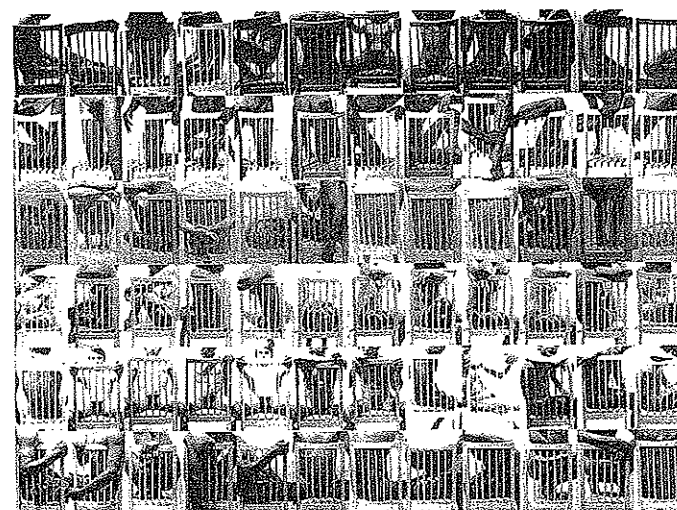
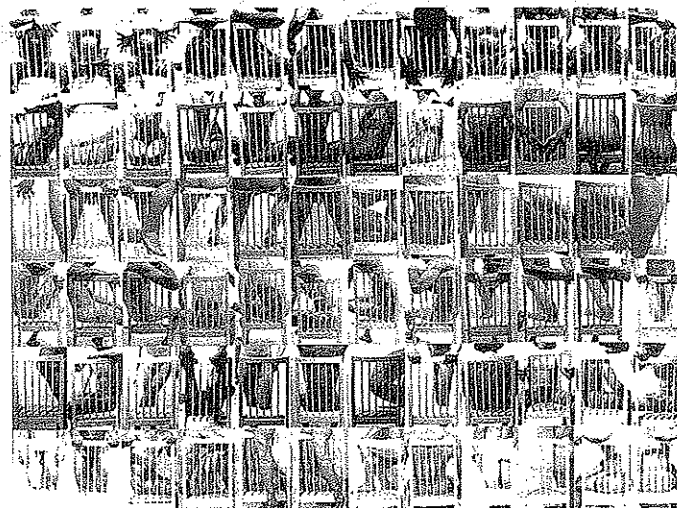
Zofia Kulik pokazuje duże plansze fotograficzne pod znaczącymi tytułami: *Idiomy soczewica*, *Msza pierwszomajowa* (il. 112), *Straszenie iglicy* (chodzi o iglicę stalinowskiego Pałacu Kultury w Warsza-



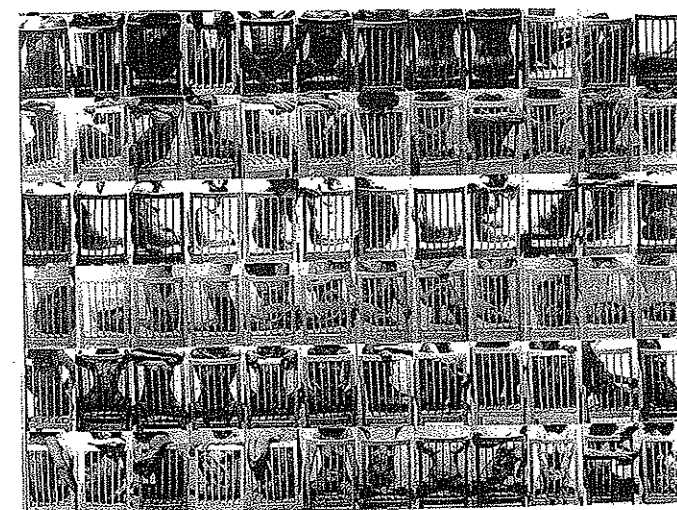
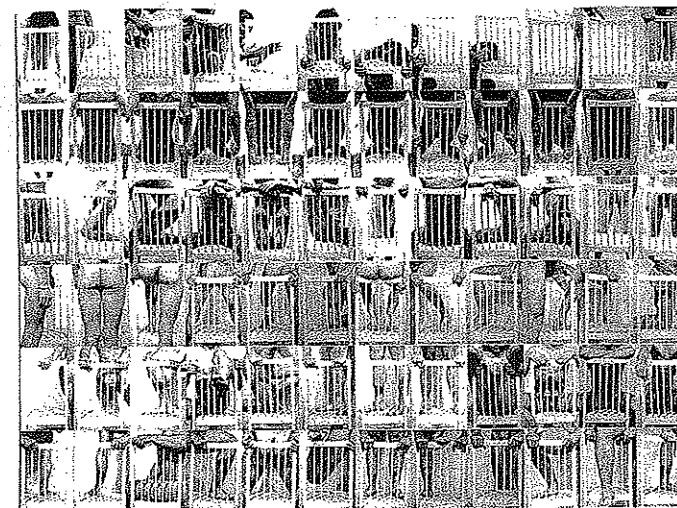
109.
Elżbieta
i Emil Cieślakowie,
Staniec,
1977,
Warszawa,
galeria Repassage

wie; il. 111), *Marsz, marsz, marsz, marsz, Goryk Między-Narodowy* i inne. Wszystkie pochodzą z przełomu lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych. Ich kompozycja składa się przeważnie z symetrycznie rozplanowanych pól wypełnionych postaciami nagłego mężczyzny (Zbigniew Libera), której teatralne gesty również poddane są ogólnej symetrii. Mężczyzna jest wtłoczony w bardzo rygorystycznie narzucony układ kompozycyjny, jest całkowicie wobec niego zinstrumentalizowany. Innymi słowy, zostaje podporządkowany abstrakcyjnej idei, porządkowi, całkowicie ubezwłasnowolniony, sprowadzony do ślepo wykonującego swą rolę narzędzia abstrakcyjnego systemu, staje się wręcz ornamentem, dekoracją ogólnej idei. Jego ciało, w żaden sposób nie przypominające muskularnych herosów, wątłe i słabe, bez oporu poddaje się swoistemu „młotkowaniu”. Można powiedzieć, że Zofia Kulik w swych pracach bierze odwet za lata poddawania się takiemu „młotkowaniu”, „podporządkowywaniu się” mającym (komunistyczną, choć nie tylko) władzę mężczyznom. Można powiedzieć więcej — artystka, odwracając płciowy schemat zależności, sprowadza problem do poziomu pewnych uogólnień; oto generalny schemat „podporządkowania” polegający na ustawicznej „reperyjii”.

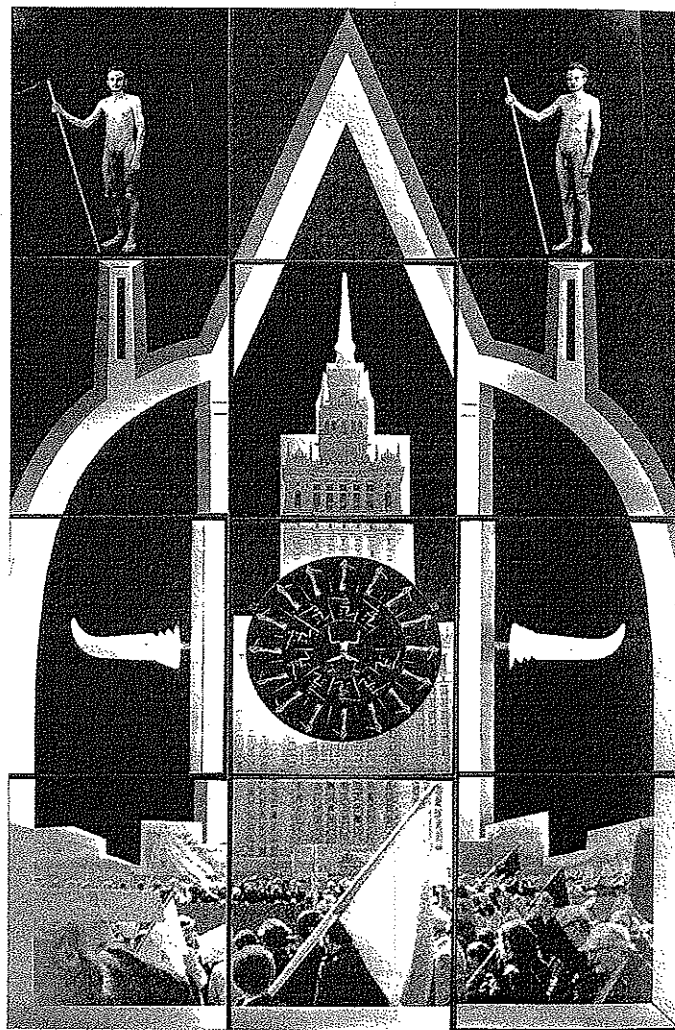
Zofia Kulik używa również chętnie rozmaitych emblematów kojarzonych z władzą: flaga, wieniec laurowy, włócznie, oraz bardzo konkretnych: gwiazdy pięcioramienne z sierpem i młotem. Często pola obrazowe wyznaczają formy architektoniczne: ostrołuki, okna maswerkowe, słupy. Niekiedy zaś kompozycje mają „dywanowy” charakter, szczególnie wypełniając pola ornamentálnymi wzorami. Wykorzystywane są też mowy o mandali, krzyży i innych elemen-



110. a, b
Grzegorz Kowalski,
Krzeseł,
1974–1975,
Muzeum Narodowe w Poznaniu



110. c, d
Grzegorz Kowalski,
Krzeseł,
1974–1975,
Muzeum Narodowe w Poznaniu



111.
Zofia Kulik,
Straniny iglicy,
1990,
kolekcja Erica Francka

tów sygnalizujących regularność, symetryczność, powtarzalność, a więc składnię języka rozkazu i narzucanego jednostce abstrakcyjnego porządku. Fascynujące jest również archiwum fotograficzne, z którego korzysta artystka. Są to z całego świata zbierane zdjęcia manifestacji przepychu władzy z jednej strony, z drugiej zaś terroru i przemocy.

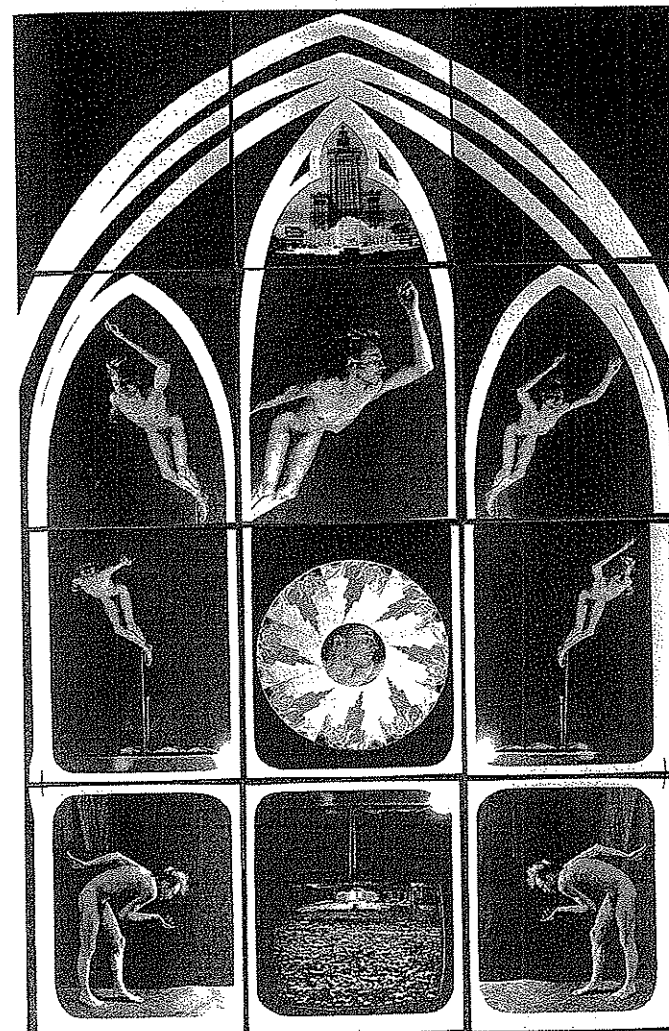
Problematyka feministyczna, o której wspomniałem wyżej, w pracach Zofii Kulik stanowi jednak tylko część bardziej ogólnego problemu, problemu definiowania języka totalitaryzmu, kojarzonego z ujarzmianiem, porządkiem i ornamentacją. Jest to zapewne sztuka *par excellence* polityczna, w ujęciu, jakie nadaje temu pojęciu Hal Foster (w rozróżnieniu autora: w znaczeniu „krytycznym”, nie „prezentacyjnym” czy propagandowym)⁴⁵, a więc jest to twórczość ujawniająca mechanizm języka polityki, za pomocą którego władza zniewala i manipuluje społeczeństwem. Natomiast w pracach innej polskiej artystki, Natalii Lach-Lachowicz, a przynajmniej w części z nich⁴⁶, problemy feministyczne stanowią centralne zagadnienie i pod tym względem sztuka artystki jest bez wątplenia propozycją pionierską na gruncie historii sztuki polskiej.

W jednej z najgłośniejszych realizacji artystki z początku lat siedemdziesiątych, w *Sztuce konsumpcyjnej* (1972), przedstawiona została atrakcyjna dziewczyna jedząca banany, parówki, lody etc (il. 113). Erotyczna wymowa tych zdjęć jest oczywista. Więcej, jednoznaczne w gruncie rzeczy jest powiązanie erotyzmu z konsumpcją, pewnego rodzaju konsumpcyjna erotyka, jakiej pełno w kulturze masowej, w telewizyjnych reklamach czy w ilustrowanych czasopismach. Prace Natalii Lach-Lachowicz są więc pewnego rodzaju krytyką takiej sytuacji, sytuacji reifikującej seks, sprowadzającej erotykę do konsumpcji, do modelu masowej kultury, są ciekawym przykładem ujawniania mechanizmów konsumpcyjnego społeczeństwa i jego obecności w kulturze wizualnej.

Być może tego rodzaju krytyka kultury konsumpcyjnej w kraju, w którym na początku lat siedemdziesiątych konsumpcja nie miała jednoznacznego charakteru ani ideologicznego, ani praktycznego (parówki nie były częstym towarem w sklepach rzeźniczych, a po banany — dostępne głównie w okresach przedświątecznych — ustawiały się długie kolejki), była bezprzedmiotowa. Konsumpcja bowiem pojawiała się przede wszystkim w sferze oczekiwań, zarówno władzy, jak i społeczeństwa. Nie ona jednak stanowi zasadniczy problem krytycznego przesłania artystki. Spoglądając bowiem na *Sztukę konsumpcyjną* z perspektywy feministycznej, zauważmy jej polityczny, polski kontekst. Komunistyczny reżim, zwłaszcza w swej fazie „oświeconej”, tzn. w latach siedemdziesiątych, starał się maskować swą antykobiecą politykę przez powoływanie rozmaitych działaczy fasadowych. Podobnie jak w heroicznych latach komunizmu kobiety zdawały się odgrywać istotną rolę na płaszczyźnie politycznej, kulturalnej i gospodarczej, a ich życie kształtowała rzekomo ideologia wyzwolenia i równouprawnienia, tak też w gierkowskiej dekadzie język ten był w użyciu. Fasadowość jednakże była charakterystyczną cechą „dekady” i z całą pew-

nością powoływanie na członków Biura Politycznego rozmaitych szwaczków czy spotkania Ligi Kobiet z pierwszym sekretarzem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a także uroczyste obchody dnia kobiet nie były w stanie przysłonić prawdziwego obrazu sytuacji kobiety w tamtych latach. Po przełomie 1989 roku natomiast sytuacja o ryle została zmieniona, że nowi decydenci, zwłaszcza na samym początku lat dziewięćdziesiątych, przestali maskować swój represyjny wobec kobiet stosunek. Problem jednak jest głębszy niż tylko stosunek władz państwowych do kobiety. Jest to generalny problem negatywnego stosunku polskiej kultury do kobiety, kultury kształtowanej przez tradycję, światopogląd i instytucje katolickie, które w okresie komunistycznym, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, bynajmniej nie stanowiły marginesu życia społecznego.

Agata Jakubowska w opracowaniu twórczości Natalii Lach-Lachowicz, formułowanej z perspektywy lacanowskiej psychoanalizy, podkreśla aktywną rolę modelki oraz zredukowanie elementu męskiego, fallusa, do symbolicznego przedmiotu konsumpcji⁴⁷. W zasadzie nie fallus, lecz penis zostaje przez modelkę skonsumowany, a czynność ta wykonywana jest z rozkoszą i przyjemnością. Jakubowska zauważa aktywną rolę kobiety i brak mężczyzny, a w zasadzie jego instrumentalizację. Stanowi to odwrócenie tradycyjnej roli konwencjonalnego przedstawiania erotyki. Kobieta więc panuje nad sytuacją i to ona doznaje rozkoszy, bez skrupułów wykorzystując mężczyznę. Co więcej, jak podkreśla autorka opracowania, „zjadanie «penisów» jest szczególnie groźne z uwagi na znaczenia, jakie im się przypisuje”⁴⁸. Powiedzmy wprost: fallus to symbol władzy, władzy mężczyzny; kobieta bowiem definiowana jest w tradycyjnej freudowskiej psychoanalizie jako „brak”, a więc „ułomność”. Lacan co prawda twierdzi, że ten porządek odnosi się przede wszystkim do języka (wówczas brak musi być zdefiniowany jako „brak”), niemniej taki właśnie jest porządek kultury. Zauważmy ponadto, że kobieta jest nie tylko autorem i aktywnym aktorem przedstawienia, ale również jego pierwszym odbiorcą. To artystka fotografująca przedstawienie ogląda je, czy też podgląda przez obiektyw swego aparatu. Wchodzi zatem w tradycyjną rolę mężczyzny. Zazwyczaj jemu bowiem „przedstawiano” kobiety; one były bierne, pokazywały się, on zaś decydował o ich losie, mając w ręku (w tym wypadku w oku) władzę sądenia. Wojeryzm więc, jako bezpieczny punkt widzenia i źródło przyjemności seksualnej, a więc władzy, zastrzeżony był dla mężczyzny. Natalia Lach-Lachowicz odwróciła ten schemat, naruszając tradycyjne stosunki zachodzące między mężczyzną i kobietą — naruszając tradycyjny układ władzy w kontekście płci. Jej sztuka zatem, powtórzmy, stanowi rzadki na polskim gruncie w tamtym czasie przykład krytyki fallocentryzmu, choć zapewne trochę rozmazany przez niezbyt konkretne definiowanie konsumpcji w kontekście kultury PRL, bezpośrednim w gruncie rzeczy punkcie odniesienia tej sztuki.



112.
Zofia Kulik,
Masa pierwszomajowa,
1990,
Muzeum Narodowe we Wrocławiu

IV. Od rzeczywistości do mitologii

Bardzo natomiast konkretnego przykładu krytyki kultury PRL, a w zasadzie systemu, choć z całkiem odmiennych niż wymienione wyżej pozycji, dostarcza twórczość Jerzego Beresia. Krytyczna postawa Beresia jest powiązana z obroną — jak powiada on sam — własnej wolności, z dziewiętnastowiecznym motywem romantycznej, modelowej koncepcji artysty, z tradycją narodowej identyfikacji i — jako taka — stawia czoło postmodernistycznemu upadkowi „wielkich narracji”, opisywanemu przez Jean-François Lyotarda. Odwołuje się też do innej metodologii. Nie marksizm, feminizm, psychoanaliza, lecz dziedzictwo narodowej kultury — jak zobaczymy — stanowi zasadniczy punkt odniesienia metody artystycznej Jerzego Beresia. Tę postawę realizują niewielkie obiekty, jak: *Klaskacz* (il. 114), *Ping-pong Dyplomatyczny*, *Taczaki polskie*, *Bojkot* (il. 116) i inne. Są krytyką niekiedy bardzo dokładnie pojmowanej rzeczywistości PRL-owskiej (*Klaskacz* odwołuje się do gierkowskiego entuzjazmu początku lat siedemdziesiątych, *Bojkot* do postawy większości środowisk twórczych wobec stanu wojennego w początkach lat osiemdziesiątych). Stanowią jednak jedynie fragment działalności artysty.

Beres, jak się wydaje, znacznie głębiej wypowiada się w swoich akcjach, aranżowanych wydarzeniach realizowanych od drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Kwestionuje przy tym nazywanie ich „happeningami”, aby nie zostać zaanektowanym przez artystyczny establishment, aby nie utracić swej „niepodległości”⁴⁹. Akcje dały artyście do ręki przede wszystkim inne możliwości kontaktu z odbiorcą, ale też szersze spektrum środków wyrazu. Oprócz drewna Beres odwołuje się do innych „przed-materiałów”, m.in. do takich archetypów jak ogień. Jednym z nich jest także ciało artysty⁵⁰.

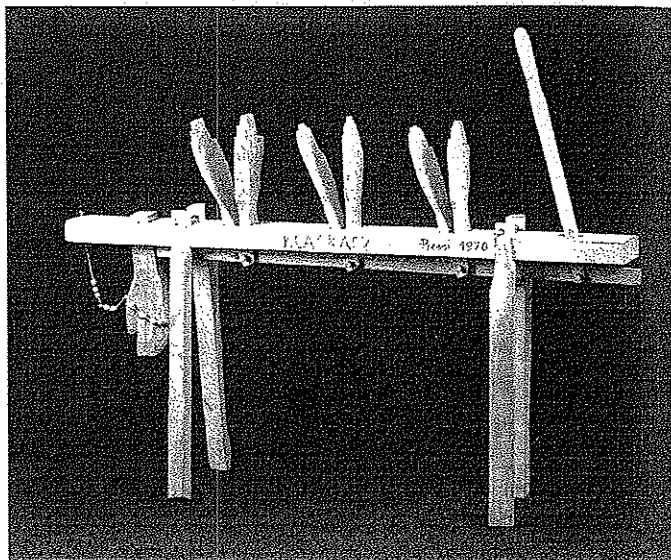
Niezwykle wymownym i charakterystycznym dla postawy artysty wydarzeniem była pierwsza jego akcja *Przepowiednia* (galeria Foksal, 1968; il. 117) i następne, nawiązujące do niej, powtarzane kilkakrotnie: *Przepowiednia II* (Kraków 1968–1988) oraz *Przepowiednia II [spełnia się]* (Cieszyn 1989; il. 118). We wszystkich artysta występował nagi bądź prawie nagi. W pierwszej *Przepowiedni* z pomocą publiczności zaciągnął do galerii powalone w parku Łazienkowskim w Warszawie drzewo, następnie ubrany w biało-czerwone płótno zmontował „dzieło”; jego zwieńczeniem był łuk z biało-czerwoną cięciwą, którą artysta wykonał ze swego „ubrania”. *Przepowiednia II* z kolei to odpowiedź na gwałtowną reakcję prasową, która pojawia się w bardzo napiętej sytuacji politycznej (jest początek marca 1968 r., bunt studentów na polskich uniwersytetach oraz antysemitka kampania prowadzona przez władze i prasę komunistyczną). W galerii (tym razem w krakowskich Krzysztoforach) ustawiony został wóz z drzewem opałowym. Ubrany ponownie w biało-czerwony strój artysta przy pomocy publiczności rozpałił ogniska, używając gazet (sic!) jako rozpałki. Po chwili wszedł na wysoki stos drewna (w tym czasie odczytywany był manifest artysty *Akt twórczy*) i zrobił na szczycie wielki łuk z biało-



-czerwoną cięciwą, po czym, poprosiwszy o łuczywo z dopalających się ognisk, zdmuchnął z niego ogień i zwężonym końcem podpisał „dzieło”. Z kolei w ostatniej „przepowiedni”, pokazanej w równie jak tamte szczególnym momencie historycznym, nazajutrz po podpisaniu umowy „okrągłego stołu”, akcie kapitulacji komunizmu i tryumfu „Solidarności” (kwiecień 1989), Beres, powtarzając znane z wcześniejszych realizacji *Przepowiedni II* elementy, zakończył prezentację napisaniem na swym ciele „[Przepowiednia — P. P.] spełnia się”, stawiając biało-czerwoną kropkę na penisie.

Mówiąc o ciele, przede wszystkim jednak rozróżnijmy dwie rzeczy: akt i nagość. Pierwszy to forma, skonwencjonalizowane „ubranie” nagości; druga to brak formy, stan nieartystyczny. Ten pierwszy to konwencjonalne piękno, artystyczny wyraz estetycznych tendencji formowania ludzkiego ciała. Ale nie tylko. W akcie można odczytać stosunki władzy definiowane w kontekście płci. Akt bowiem (kobiety) jest pozbawianiem podmiotowości osoby portretowanej; namalowany zostaje dla tego, kto go ogląda. Ten ostatni to podmiot; malowana modelka czy kochanka jest pokazywana mężczyźnie. W efekcie tak właśnie pojmowany akt stał się przedmiotem bardzo interesującej krytyki formułowanej zwłaszcza z feminist-

113.
Natalia Lach-Lachowicz,
Saturna konsumpcyjna,
1972,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



114.
Jerzy Beres,
Kłosek,
1970,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

stycznych przesłanek. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim praca Lyndy Nead pisana jako polemika ze słynną książką Kennetha Clarka⁵¹. Autorka nie tylko formułuje tu krytykę modernistycznego kanonu interpretacji kobiecego aktu, lecz także pokazuje, jak współczesna sztuka kobiet usiłuje podważyć kanoniczność przedstawiania kobiecego ciała. Stąd opisywana przez Nead obsceniczność tej sztuki, w dosłownym, etymologicznym tego słowa znaczeniu. Akt bowiem to forma sztuki, „ideal”, jak pisze Kenneth Clark, to nagość skonwencjonalizowana, nagość na scenie. Nagość wyłamująca się z ram systemów artystycznego przedstawiania, nagość faktyczna w tym sensie, że nagość kobiety-artystki, podmiotu komunikacji, to nagość poza sceną (kulturą), „ob-sceniczność” własnie.

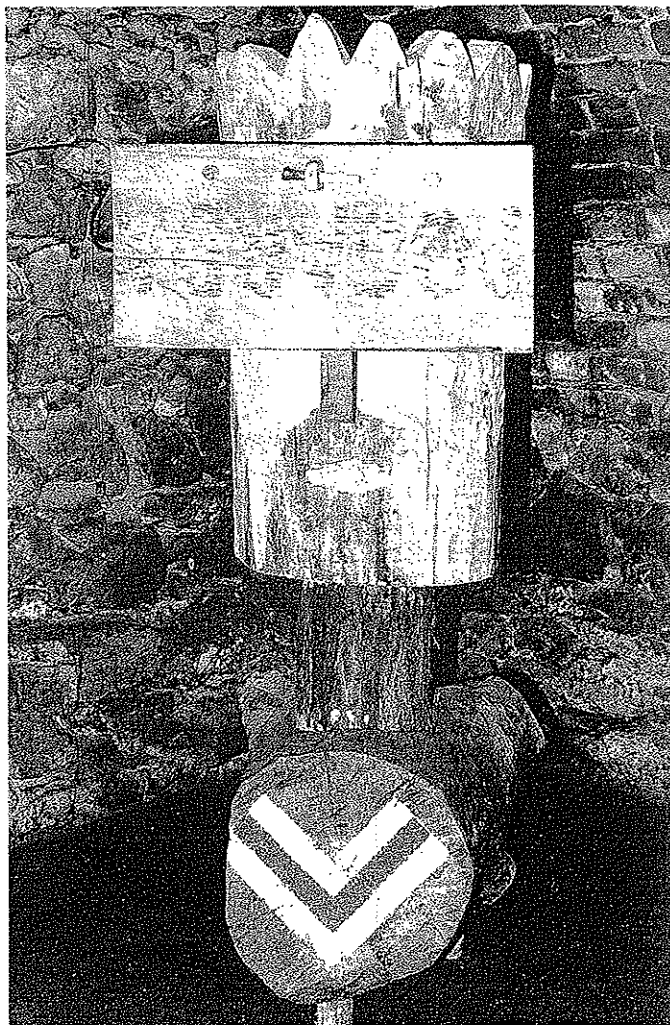
Nagość Beresia jednakże nie jest ani aktem, ani obscenicznością; ponadto — *last but not least* — jest to nagość męczyzny. Nie jest też formułowana w kontekście krytyki płci. W gruncie rzeczy — jak mówił sam artysta — pojawia się poza sferą konotacji seksualnych⁵², co nie oznacza, że tak właśnie nie była odczytywana. Paweł Leszkowicz pisze: „Nagie kobiety w wizualności PRL-u stały się ideologiczno-dekoracyjnym sztafażem, nagi mężczyzna stanowił w socjalistycznej kulturze puste miejsce, coś niewyobrażalnego i niedopuszczalnego. Same genitalia męskie były naruszeniem wszystkich otaczających ciało człowieka norm, ich obecność podlegała tak ostremu cenzuralnemu wykroczeniu, jak najbardziej



115.
Jerzy Beres,
Szmała,
1971,
własność autora

wyrotowe intencje polityczne. (...) Beres wykorzystujący w celebracjach i obrzędach swą własną odkrytą na widok publiczny nagość jest w tym kontekście artystą osobliwym i oryginalnym, szokuje bowiem, naruszając społeczne przyzwyczajenia⁵³.

Znaczenie nagości, jak pisze Mario Perniola, ujawnia się przede wszystkim w kontekście opozycji wobec ubrania⁵⁴. Kultury Bliskiego Wschodu, w tym judaizm, odczytywały nagość jako degradację, upokorzenie, poddanie. Symbolem władzy i dominacji był ubiór. Nagi był niewolnik, więzień, prostytutka; ubrany był kapłan i władca. Grecy odwrócili tę relację. Dla nich nagość (tu: męska) nie była łączona ze wstydem, pozbawieniem honoru, pośmiewiskiem; odwrotnie — wiązała się z glorią zwycięstwa i paradygmatyczną czystością. Klasyczna metafora „nagiej prawdy” ukazuje wiarę starożytnych w to, że prawdę można zobaczyć, a to, co wewnętrzne (dusza), ukazuje się precyzyjnie w zewnętrznej, wizualnie postrzeganej powłoce (ciele). Chrześcijaństwo z kolei wraca do judaistycznej tradycji. Strój staje się symbolem głośli i władzy, nagość jednakże (cały czas mówimy o męskiej nagości) nie jest zignorowana; przeciwnie — zyskuje precyzyjne znaczenia, staje wręcz w centrum chrześcijańskiej ikonografii⁵⁵. Nagość to świadectwo winy (nagi Adam), potępienia, ale także cierpienia i śmierci (Chrystus, św. męczennicy). Patos nagości pojawia się zwłaszcza wtedy, gdy towarzyszy ona przedstawieniu ofiary. Z Chrystusa zdarto szaty, aby go upokorzyć, ale dzięki temu Bóg zyskał wymiar człowieczeństwa.



116.
Jerzy Beres,
Bejko,
1986,
Muzeum Narodowe we Wrocławiu.



Nagość Beresia znajduje się w sporze z tradycją aktu męskiego, z jego seksualnymi, heroicznymi i idealistycznymi konotacjami czerpanymi z klasycznej tradycji europejskiej sztuki nowożytnej⁵⁶. Jeżeli jednym z punktów odniesienia sztuki Beresia jest dziedzictwo romantyzmu, to jest oczywiste, że jego nagości nie sposób odwołać do tradycji nowożytnej, raczej chrześcijańskiej, mistycznej, średniowiecznej, antyklasycznej właśnie. Ciało artysty więc nie jest czyste, nie stanowi punktu zerowego, absolutnej surowości, którą można na nowo formować. Jako takie właśnie, a więc nagie, obciążone jest znaczeniami. Dorykamy tu zatem problemu przeczystości znaczenia ciała w sztuce Beresia, przeczystości zupełnie świadomości przez artystę powoływanej. Gdy Beres mówi, że nagość to „czystość” czy „szczerłość”, gdy łączy ją z „pierwotnością”, to nie tyle kreuje, ile raczej powołuje czy odwołuje się do rąk pojęć, łącznie z ich tradycją. Tak jak opisywany przez Jacques’a Derridę język zachodniej metafizyki nie jest neutralny, tak też ciało artysty nie pojawia się jako niewinne. Rzekoma „surowość”, czy też „czystość” i „szczerłość”, o której wspomina artysta⁵⁷, w efekcie ubrana jest w patos takich znaczeń jak upokorzenie i degradacja, ale jednocześnie — zgodnie z funkcją rytualnej ofiary — zmartwychwstanie.

W politycznym kontekście Polski Ludowej Beres ignoruje postmodernistyczne uniwersum dyskursów i odwołuje się do „wielkich narracji” polskiego romantyzmu, odwołania jego niepodległościowe funkcje, mierzone zarówno w skali indywidualnej, jak też narodowej egzystencji. Gdy zwrócimy uwagę na to, że również władza

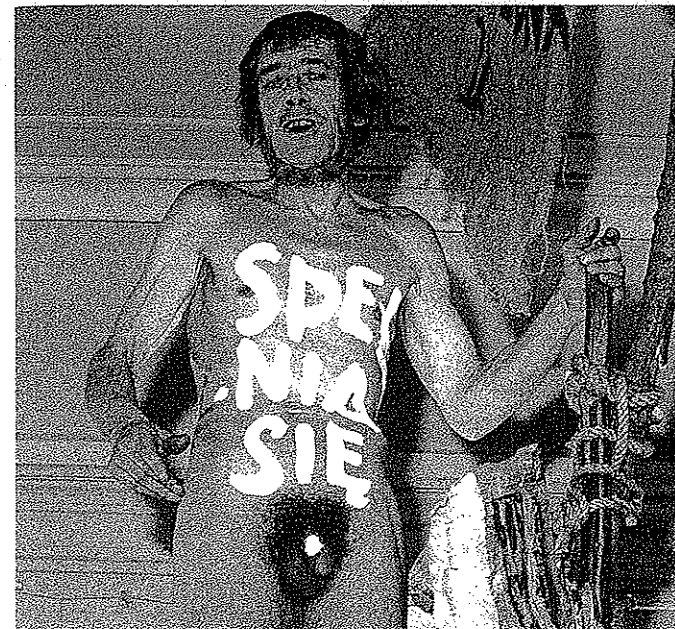
117.
Jerzy Beres,
Przepełniona,
1968,
Warszawa,
galeria Foksal

w romantyzmie szukała swej legitymacji (o czym świadczą szkolne programy edukacyjne, militarno-heroiczna retoryka propagandy, m.in. w stanie wojennym, akceptowany i kontrolowany przez reżim panteon polskich bohaterów romantycznych etc.), to zauważymy źródła niechęci komunistycznego aparatu do sztuki Beresia⁵⁸. Ten ostatni bowiem odwołał się do romantycznej podstawy narodowej identyfikacji nie jako „bohater tragiczny”, lecz jako „rycerz wiary”; odsłonił swe ciało nie jako zwycięski heros otoczony glorią wawrzynu, lecz jako ofiarę i wtajemniczonego kapłana. Nagie ciało Beresia to przeciwieństwo (pół)nagich rzeźbionych herosów stojących przed warszawskim Pałacem Kultury. Jest jasne, że tego rodzaju konotacje były sprzeczne z tym, w jaki sposób władza w romantyzmie poszukiwała swej legitymacji. Wszak ci ostatni mieli poczucie już spełnionej przepowiedni, mieli poczucie, iż stanowią wcielenie romantycznego snu o niepodległej Polsce.

Aseksualne i pozbawione erotyki ciało Beresia stanowi symbol zmartwychwstania i odrodzenia — paradoksalnie — duchowego. Ono samo, pogardzana przez romantyków doczesność, zostaje — jak perizonium twórcy w innej jego akcji, *Pomnik artysty* (1978) — spalone na ołtarzu i dzięki mistycznej transformacji przeradza się w nieśmiertelnego ducha.

Opór Beresia zatem wymierzony jest przeciw władzy komunistycznej, ale też — podkreślmy — przeciw współczesnej kulturze postmodernistycznej. W zasadzie stanowi wręcz jej zaprzeczenie. Jego ciało ma bardziej mistyczny niż fizyczny charakter; nie mówi o przyjemności, napięciach płci, erotyce, nie jest krytyką seksizmu i patriarchalizmu etc.; wiąże się z ofiarą, transformacją, niepodległością i narodową tożsamością. Jest — w przeciwieństwie do postmodernistycznych postaw — instrumentalne wobec ducha. Paradoksalnie jednak sztuka Beresia zyskuje poparcie i zrozumienie w kręgach nowoczesnych, a nie konserwatywnych. Te ostatnie, np. Kościół katolicki, podobnie jak komuniści, zdecydowanie ją odrzucały⁵⁹. Sztuka Jerzego Beresia więc eksponuje pewien paradoks. Posługując się — jeżeli tak można powiedzieć — postmodernistycznym językiem, odwołuje się jednocześnie do przedmodernistycznych dyskursów: narodowej symboliki i duchowego odrodzenia.

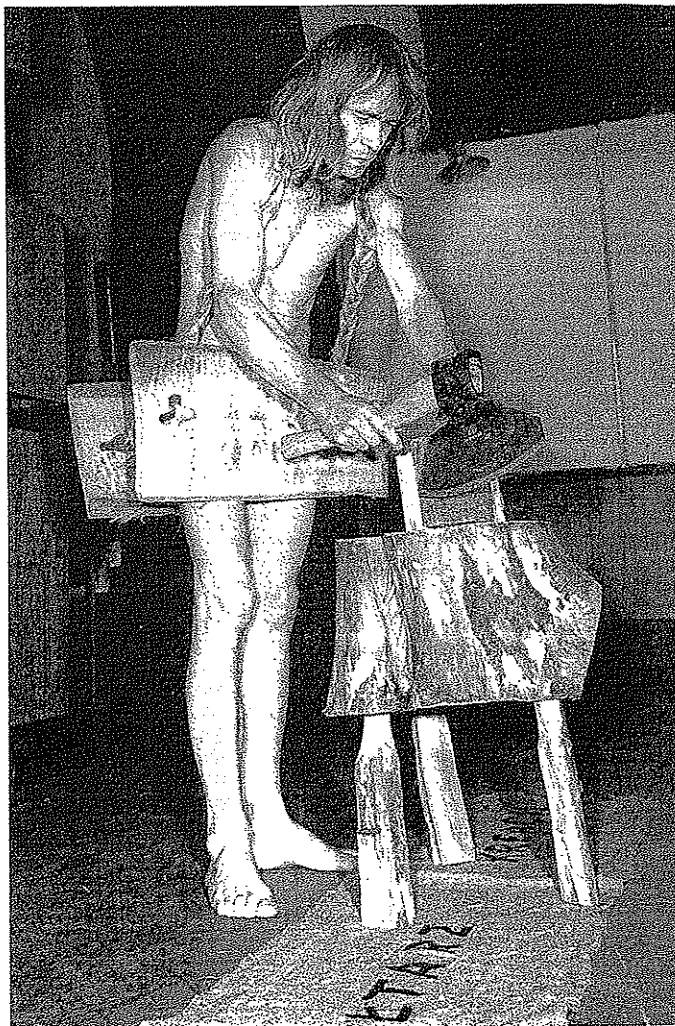
Sztuka Jerzego Beresia, podobnie jak Tadeusza Kantora, od której zaczyna się ten rozdział, to twórczość bez wątpienia wyjątkowa w polskiej kulturze artystycznej. Jeżeli więc te dwie postawy, stanowiące pewnego rodzaju kłamrę omawianego tu problemu, spotykają się z dużym uznaniem w polskim społeczeństwie, to możemy zapytać, jakie to ma znaczenie dla polskiej kultury; albo inaczej — z jakim znaczeniem tej kultury należy je łączyć. W gruncie rzeczy ani jeden, ani drugi nie przeprowadza krytyki modernizmu do końca, nie odrzuca jego mitów. Kantor nie tylko nie chce odrzucić obrazu, ale wręcz jakby ponownie go mitologizuje, łącząc jego istnienie z własną pamięcią czy też własną (artysty) historią. Co więcej, obca mu jest postawa demistyfikacji twórcy-demiurga, widocznej w sztuce Włodzimierza Borowskiego. Odwrotnie, wyraźnie



wpisuje się w mit „wielkiego artysty”, podkreślając swą demiurgiczną siłę. Widać to w licznie udzielanych wywiadach, ale też w jego ustawicznej obecności na scenie jego spektakli teatralnych, namaszczonej tym samym obecnością mistrza. Kantor przyjmuje pozę wielkiego artysty, czerpiąc je z historii wcześniejszej niż modernizm, z historii romantycznego mitu czy wręcz młodopolskiego krakowskiego cygana i umiejętnie łącząc je z awangardową retoryką. Podobnie Beres, któremu także bliska jest koncepcja romantycznej wielkości, wtajemniczonego kapłana, profetycznego mistyka, łączona tym razem — w przeciwieństwie do Kantora — z mitologią polskiego mesjanizmu. Jeden i drugi przeciwstawia się postmodernistycznej dezintegracji podmiotu, jego redukcji do tekstu i towarzyszącym mu pleiowym i politycznym dyskursom; jeden i drugi pragnie zachować status wyjątkowości artystycznej jaźni, pozycję arystokraty ducha.

Zapewne popularność i prestiż obu twórców oddają zapotrzebowanie społeczeństwa polskiego na tego rodzaju postawy, jego przywiązanie do romantycznych mitów, kultu wielkiego demiurga i swoistości artystycznej duszy. To powoduje, że możemy w tym wypadku mówić o bardzo szczególnej recepcji postmodernistycznych poetyk, o ich paradoksalnym powiązaniu z konserwatywną

118.
Jerzy Beres,
Przepowiednia II
(*Spełnia się*),
1989,
Cieszyń,
Galeria Uniwersytecka



119.
Jerzy Beres,
Miza artystyczna I,
1977,
Kraków, klub „Pod Jaszczurami”

mitologią artysty, sięgającą głębiej niż nowoczesność — w stronę ugruntowanego w Polsce mitu romantyzmu. Możemy w tej perspektywie snuć uwagi o konserwatyzmie polskiej kultury i jej niechęci do radykalnie rewizjonistycznych wobec historii sztuki postaw. Jednakże między postawami Kantora i Beresia, rozciąga się cały obszar twórczości innej, bardziej konsekwentnej w krytyce modernistycznego paradygmatu dzieła i romantycznej koncepcji artysty. Pojawiają się artyści może nie tak prominentni, niemniej jednak ważni, wyznaczający inne pola odniesienia. Być może oni, ci wymienieni w tym rozdziale, ale także ci nie wymienieni, stanowią kontrpunkt wobec kultu romantycznego mitu artysty-demiturga i wyznaczają pewnego rodzaju granicę między historią i współczesnością.

PRZYPISY

1. T. Kantor, „Manifest ambalaży”, w: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAI, Warszawa 1982, ss. 147–148.
2. T. Kantor, „Idea ambalaży: przedmiot”, w: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 146.
3. Na temat działalności galerii odNOWA, w tym sztuki Andrzeja Matuszewskiego, por.: *Galeria odNOWA, 1964–1969*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1993.
4. J. Ludwiński, „Włodzimierz Borowski — podróż do świata nieskończonych małości”, w: *Włodzimierz Borowski: śladytraces, 1956–1995*, red. J. Kozłowski, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa (1996), s. 14.
5. Ibid., ss. 19–20.
6. Ibid., s. 21.
7. R. Barthes, „The Death of the Author”, w tegoż: *Image, Music, Text*, Hil and Wang, New York 1977, s. 148.
8. Por. m.in.: P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo, London 1979, s. 70.
9. Por. klasyczny dla myśli postmodernistycznej zbiór artykułów pod wielce w tym kontekście znaczącym tytułem: *The Anti-Aesthetic*, red. H. Foster, Bay Press, Port Townsend, WA. 1983.
10. Hal Foster dzieli postmodernizm na neokonserwatywny i post-strukturalistyczny, a więc krytyczny. Por.: H. Foster, „(Post) Modern Polemics”, w tegoż: *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle WA. 1985. Polskie wydanie: H. Foster, „(Post) modernistyczne polemiki”, tl. E. Franus, w: „Magazyn Sztuki” nr 5, 1995.
11. J. Brach-Czaina, „Metafizyka mięsa”, „Twórczość” 1986, nr 10.
12. „Pesy-mistyczna odkrywka Grzegorza Klamana. Wywiad z artystą przeprowadzony przez Ryszarda Ziarkiewicza w maju 1994”, w: „Magazyn Sztuki” nr 4, 1994, s. 13.
13. *Symposium plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983.
14. B. Baworowska, „Wstęp”, w: *Jerzy Rosołowicz, 1928–1982. Wystawa retrospektywna*, E. Gorzałdek, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995, s. 12.
15. J. Rosołowicz, „O działaniu neutralnym”, w: *Jerzy Rosołowicz...*, op. cit., s. 64.
16. G. Sztabiński, „Między naturą a kulturą. O «działaniach neutralnych» Jerzego Rosołowicza”, w: *Jerzy Rosołowicz...*, op. cit., s. 18.

17. *Krzysztof Wodiczko — sztuka publiczna*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995, s. 47.
18. A. Turowski, „Krzysztof Wodiczko: dekada lat 70-tych”, w: *Krzysztof Wodiczko — sztuka publiczna*, op. cit., s. 42; tekst wcześniej ukazał się w: *Krzysztof Wodiczko*, red. Maria Morzuch, Muzeum Sztuki, Łódź 1992. Tam również została opublikowana rozmowa autorki katalogu z artystą o innym jego quasi-inżynierskim projekcie *Instrument osobisty*.
19. Por.: P. Piotrowski, „Meblowanie pokoju”, w: *Jarosław Kozłowski: przestrzenie czasu/ Spaces of Time*, Muzeum Narodowe, Poznań 1996.
20. K. Matuszewski, „Erudyta w świecie profanum”, w: *Derridiana*, red. B. Banasik, Inter Esse, Kraków 1994, s. 239.
21. Ibid.
22. J. Kozłowski, „Czas aktualny sztuki i cywilizacja pospiechu. Czy istnieje więc bezkolizyjna” (tekst wygłoszony w 1978 roku na organizowanym przez Andrzeja Matuszewskiego w Dłusku sympozjum *sytuARTacje*), maszynopis.
23. V. Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan Education Ltd., London 1986.
24. B. H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution”, w: „October” 1990, nr 55.
25. G. Debord, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York 1994.
26. J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
27. Por. m.in.: M. Lisiewicz, „Kontestacja czy kontynuacja. Szkic o polskiej sztuce i krytyce lat 60.”, w: „Magazyn Sztuki” nr 5, 1995.
28. V. Havel, „Siła bezsilnych”, w tegoż: *Esaje polityczne*, Warszawa 1984.
29. P. Piotrowski, *Dekada*, Obserwator, Poznań 1991; P. Piotrowski, „Postmodernizm i posttotalitaryzm”, w: „Magazyn Sztuki” nr 4, 1994.
30. M. Lisiewicz, op. cit.
31. Bardzo interesującą analizę funkcjonowania Warsztatu Formy Filmowej w politycznym kontekście lat siedemdziesiątych przedstawia L. Olszewski, *Warsztat Formy Filmowej*, Poznań 1996, maszynopis w Instytucie Historii Sztuki UAM.
32. Cyt. za: L. Olszewski, *Warsztat...*, op. cit., s. 20.
33. J. Robakowski, „Oczyścić film z literatury”, w: „Polska” 1971,

nr 10, ss. 46–47.

34. L. Olszewski, *Warsztat ...*, op. cit., s. 38.

35. K. Eberhardt, „Pół żartem pół serio”, w: „Ekran”, 1971, nr 29.

36. L. Olszewski, *Warsztat...*, op. cit., ss. 60–61.

37. Ibid., s. 51 nn.

38. *Galeria Repassage*, oprac. M. Sitkowska, Warszawa, Zachęta, 1993, ss. 106–107.

39. Ibid.; por. też: P. Leszkowicz, „Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980. Władza–sztuka–seks”, w: *Sztuka a erotyka. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1995, s. 468.

40. A. Sobota, „Beyond the Soc-Ages”, w: *The Human Motif*, Zofia Kulik, Zone Gallery, Newcastle upon Tyne 1995, s. nie numerowane.

41. I. Pikosz, *Feministyczne interwencje we współczesnej sztuce polskiej*, 1995, maszynopis w Instytucie Historii Sztuki UAM.

42. Z. Kulik, „Na temat repetycji”, w: *Obecność III/ Presence III*, Poznań 1992.

43. J. Berger, *Sposoby widzenia*, REBIS, Poznań 1997, s. 47.

44. J. Truszkowski, „Struktura Kulik”, w: „Magazyn Sztuki”, 1996, nr 10.

45. H. Foster, „For a Concept of the Political in Contemporary Art”, w: tegoż, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, WA. 1985; wyd. polskie: tenże, „O idei sztuki politycznej”, tł. E. Mikina, w: „Magazyn Sztuki” nr 4, 1994.

46. Por. retrospektywny katalog twórczości Natalii Lach-Lachowicz: *Natalia LL. Sztuka i energia/ Art and Energy*, red. A. Lachowicz, A. Sobota, Muzeum Narodowe, Wrocław 1994.

47. A. Jakubowska, *Kobieta jako tekst. Twórczość Natalii LL w ujęciu psychoanalizy lacanowskiej*, Poznań 1995, maszynopis w Instytucie UAM.

48. Ibid., s. 25.

49. [J. Beres] „Jestem za otwarciem dialogu”, rozm. Ł. Guzek, W. Bosak, w: „Tumult”, 1990, nr 6, s. 41., ss. 45–46.

50. Por. moje szersze omówienie twórczości J. Beresia: P. Plotrowski, „Ciało artysty”, w: *Jerzy Beres: zwiady, wyrocznie, ohtarze, wyzwania*, red. A. Węcka, Muzeum Narodowe, Poznań 1995.

51. L. Neade, *The Femal Nude. Art, Obscenity, and Sexuality*, Routledge, London 1992 [wyd. pol. *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, REBIS, Poznań 1998]; K. Clark, *The Nude. A Study*

of Ideal Art, John Murray, London 1956 [wyd. pol. *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, WAiF, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1988.]

52. „Jestem za otwarciem dialogu”, op. cit., s. 45.

53. P. Leszkowicz, „Ucieczka od erotyki ...”, op. cit., s. 462.

54. M. Perniola, „Between Clothing and Nudity”, w: *Fragments for a History of the Human Body*, red. M. Fehér, Part II, Zone Books, New York 1989, s. 237 nn.

55. M. Walters, *The Nude Male. A New Perspective*, Peddington Press, New York 1978, s. 66 nn.

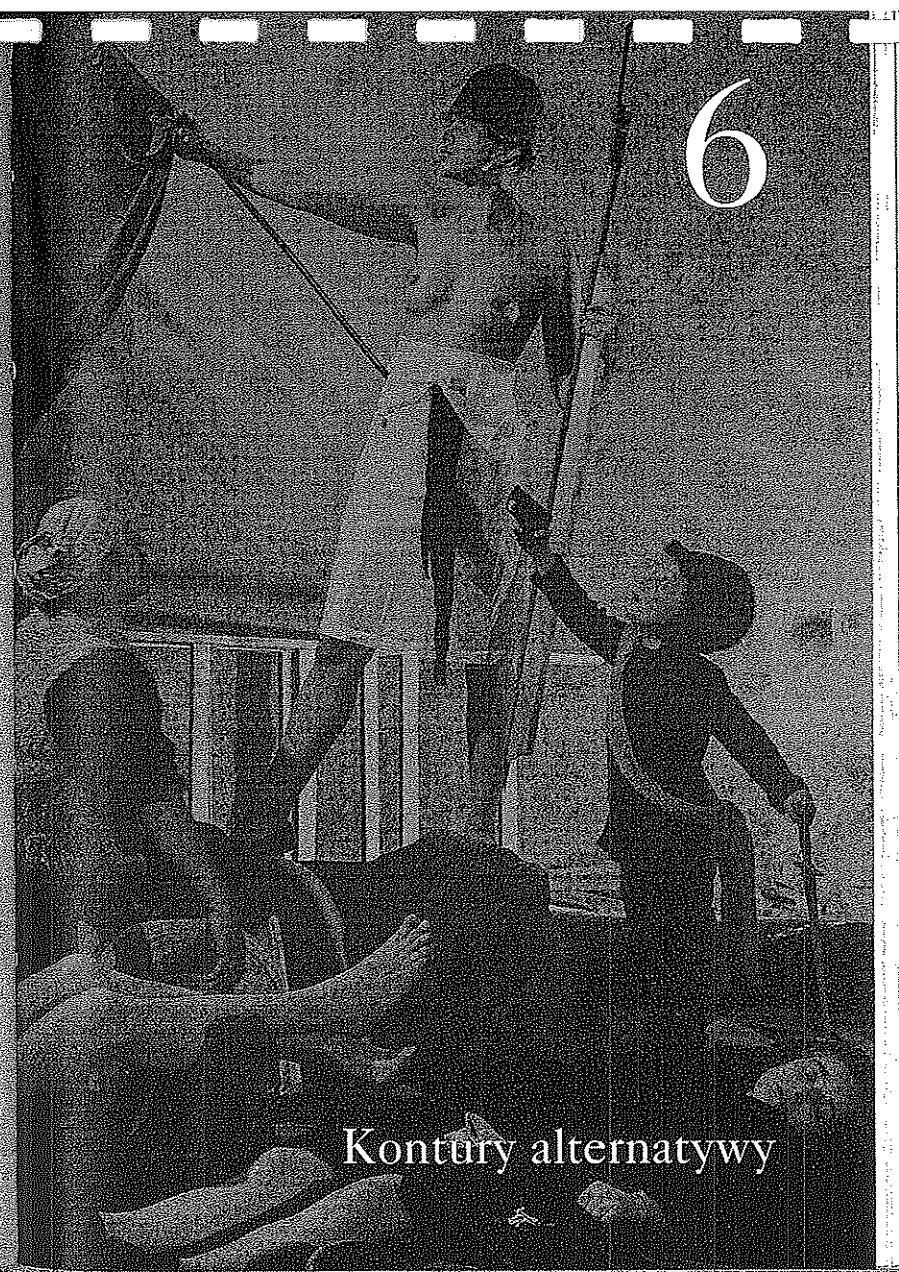
56. Ibid., s. 94 nn.

57. J. Beres, „Nie jestem rzeźbiarzem”, w: „Odra” 1978, nr 11, s. 51.

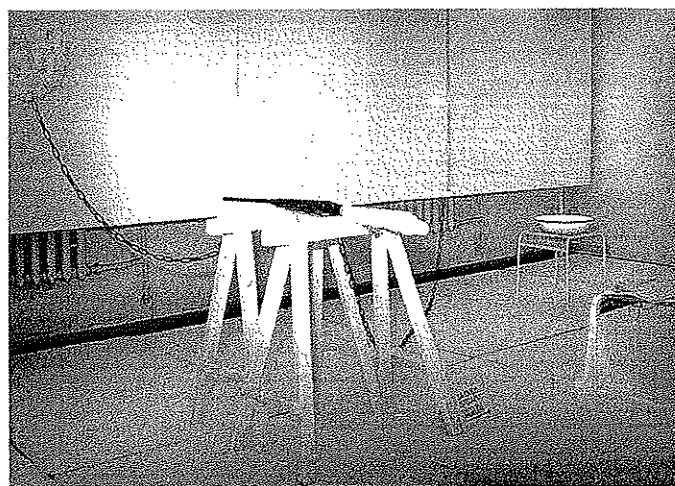
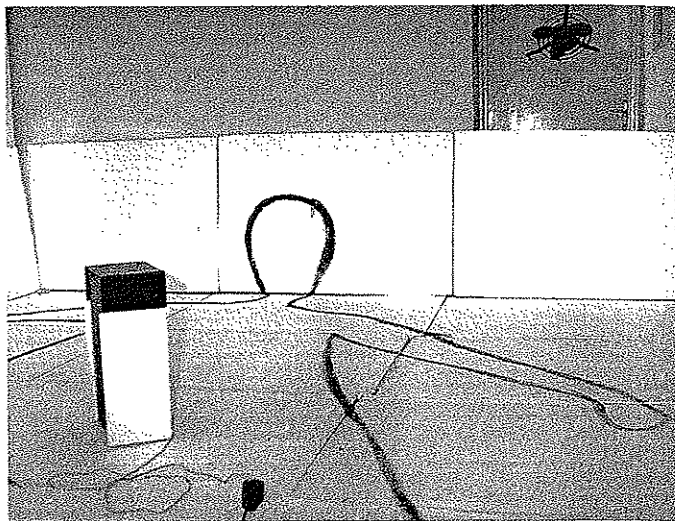
58. Por. m.in.: J. Beres, *Zwiady, Wyrocznie, Ohtarze. Szkic autobiograficzny*, Grupa Krakowska, Kraków 1991.

59. „Jestem za otwarciem dialogu”, op. cit., s. 44; J. Beres, op. cit., s. nie numerowane.

6



Kontury alternatywy



120. a, b
Jarosław Kozłowski,
Aranżacja,
1967,
Poznań,
galeria odNOWA

I. Gra znaczeń przez grę kontekstów

Sformułowanie działalności alternatywnej wobec władzy na pewno stanowi jedną z piękniejszych utopii. Jej przejawem były ruchy kontestatorskie i kontrkulturowe. Jednakże ich klęska i re-kuperacja w ramy systemu wskazuje niestety, że władza dysponuje mechanizmem osławiania alternatywy i w konsekwencji — jak twierdzi Foucault — opozycja staje się elementem całego mechanizmu władzy i tylko w tym kontekście może być postrzegana¹. Teorie postmodernistyczne ujawniają więc świat, w którym role nie są jednoznaczne, co więcej — jednoznaczne być nie mogą. Zawszczony jest każdy fragment rzeczywistości, nie pozostawiając miejsca, z którego możliwa byłaby ucieczka. Zapewne, można zmienić kategorie myślenia i żyć w innej przestrzeni intelektualnej. Nie zmieni to jednak faktów. Społeczeństwo „nadzoru” będzie się realizowało niezależnie od naszej świadomości. To jedna z bardziej gorzkich prawd ujawnianych na gruzach modernistycznych utopii. Dotyczy ona, choć w nierównym stopniu, zarówno systemu demokracji parlamentarnej, jak też monopartyjnej dyktatury, czyli tzw. realnego socjalizmu, choć — być może — w tym pierwszym wypadku mechanika „mikrowładzy” jest bardziej wyrafinowana. Niemniej, zwłaszcza w drugim wypadku (choć nie tylko), mogliśmy przecież odróżniać postawy jawnie afirmujące system od postaw krytycznych czy wręcz opozycyjnych. W Polsce Ludowej władza stwarzała wiele możliwości manifestowania afirmacji (przynależność do PZPR, udział w pochodach pierwszomajowych itp.). Na zasadach kontrastu więc istniał cały wachlarz możliwości manifestowania sprzeciwu, do czynnej opozycji politycznej włącznie. Ta ostatnia nie była wprawdzie legalna, ale — zwłaszcza w latach siedemdziesiątych — publiczna.

W polskiej sztuce powojennej nie zaznaczyły się jakieś bardzo wyraźne postawy o jednoznacznym politycznie krytycznym charakterze. Te, które przejawiały takie skłonności w mniej lub bardziej subtelnej formie, omówiliśmy w poprzednim rozdziale. Jeżeli jednak polska kultura artystyczna dość ostrożnie podchodziła do tego rodzaju postaw, to na płaszczyźnie instytucjonalnej poszukiwanie alternatyw było bardziej wyraźne i — powiedziałbym — dość powszechne. Pojawiające się poza tzw. oficjalnym systemem wystawienniczym galerie od połowy lat pięćdziesiątych wyraźnie się mnożyły, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, kiedy zwiększyło się spektrum możliwości instytucjonalnych. Galerie te, zakładane przy klubach studenckich, rozmaitych środowiskowych i lokalnych ośrodkach kulturalnych, niekiedy zakładach produkcyjnych, stanowiły jakąś alternatywę wobec — jak powiedziałem — oficjalnych instytucji wystawienniczych, zwłaszcza Biur Wystaw Artystycznych, sieci placówek państwowych zarządzanych przez administrację z udziałem oficjalnego (jedynego) związku artystów, Związku Polskich Artystów Plastyków. Zapewne nie była to „prawdziwa” alternatywa, a więc wyspa „prawdziwej” wolności w morzu systemu totalitarnego, quasi-totalitarnego, czy też posttotalitarnego, jak-

NET

SIEĆ /NET/

- SIEĆ jest postinstitucjonalna
- tworzą ją środowiska prywatne, prywatna i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki
- propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych
- towarzyszą im wydawnictwa, których formą jest dowolna /tekst, rysunek, zdjęcie, film, itp./
- SIEĆ ma na punkcie centralnego i powołana jest do dyskusji
- punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach
- między poszczególnymi punktami istnieje kontakt poleceń na wystawie, koncertach, projektach, itp.
- idea SIECI nie jest nowa, w monoteizmie artystycznym przeobrażała się w sztuki
- SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powołana

Janusz Kozłowski
Andrzej Kozłowski

121.
Andrzej Kozłowski,
Janusz Kozłowski,
NET, (ulotka)
1972.
własność artystów

kolwiek nazwalibyśmy popaździernikowy system władzy w PRL. W końcu administracja musiała wydać zezwolenie na działalność wystawienniczą jakiejś „nieprofesjonalnej” placówki; w końcu dysponowała cenzurą zdolną nie dopuścić do publikacji katalogu, a do początku lat siedemdziesiątych nawet do prezentacji wystawy; w końcu wreszcie to od władz pochodziły fundusze na działalność merytoryczną. Innych źródeł pieniędzy w systemie gospodarki tzw. uspołecznionej po prostu nie było. Władza zatem tolerowała taką alternatywę. Zapewne była jej ona potrzebna do wylegitymowania się (zwłaszcza w latach siedemdziesiątych) jakąś formą liberalizmu wobec własnego społeczeństwa i przedstawiania krajom demokracji zachodniej, od których szeroką garścią czerpano dość duże kredyty, PRL jako państwa cywilizowanego. Wraz z coca-cola, fiatami i innymi dobrami konsumpcyjnymi mającymi świadczyć o okcydentalizacji socjalistycznego autokratyzmu, należało przedstawić jakiejś formy tolerancji wobec środowisk twórczych, zwłaszcza że te i tak nie garnęły się do przeprowadzania zdecydowanej krytyki politycznej. Można było więc mówić w salonach Zachodu, że w Polsce obok administrowanych przez władzę instytucji wystawienniczych istnieją „niezależne” galerie, gdzie artyści pokazują taką sztukę jaką chcą, często krytyczną wobec tej, którą popiera establishment partyjny². Prawda, takie inicjatywy wystawiennicze funkcjonowały

w całym bloku sowieckim, samego Związku Radzieckiego nie wyłączając. Wystawy w Czechosłowacji czy w ZSRR odbywały się na korytarzach Instytutów badawczych, w salach robotniczych domów kultury, czasami na ulicy lub innych otwartych miejscach, nie były to jednak stałe i trwałe instytucje życia artystycznego, jak np. funkcjonująca w latach 1955–1965 galeria Krzywe Koło w Warszawie, czy też działająca od 1957 roku do dziś galeria Krzysztoforów w Krakowie lub — również czynna do dziś (od 1966 roku) — galeria Foksal w Warszawie.

Wspomniane przed chwilą galerie Krzysztoforów i Foksal były już wymieniane na kartach tej książki. Omawiałem też inicjatywę galerii El w Elblągu funkcjonującej przy tamtejszym zakładzie przemysłowym ZAMECH, czy też późniejszej galerii Repassage w Warszawie. Warto jeszcze wymienić prowadzoną od końca 1965 roku do 1974 r. przez Marię i Janusza Boguckich w warszawskim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki Galerii Współczesną, a także pod tymi samymi auspicjami, tyle że we Wrocławiu, założoną w 1967 roku przez Jerzego Ludwińskiego galerię „Pod Moną Liżą”. Zwróćmy jednak większą uwagę na założoną w 1964 roku przez Andrzeja Matuszewskiego w Poznaniu galerię odNOWA. Może ona bowiem służyć jako modelowy wręcz przykład napięć instytucjonalnych występujących w polskiej kulturze artystycznej lat sześćdziesiątych we wszystkich fazach rozwoju placówki, łącząc z jej zamknięciem w 1969 r.³

Jak powiedziałem, w Polsce tamtego czasu jedyną możliwością wykreowania alternatywnego wobec oficjalnych salonów miejsca wystawienniczego było odwołanie się do instytucji państwowej (wszak wszystkie instytucje publiczne w gruncie rzeczy były państwowe lub przez państwo kontrolowane), lecz nieartystycznej; a więc, inicjowanie swego rodzaju gry znaczeń przez grę kontekstów. Oto, z jednej strony, oficjalna instytucja artystyczna — akademia; oto, z drugiej strony, instytucja nieartystyczna, a więc nieoficjalna: fabryka, klub, dom kultury itp. Poznańska odNOWA była jedną z pierwszych w Polsce placówek, które z całą świadomością podjęły tę grę znaczeń i postaw artystycznych, formułowanych poprzez napięcia instytucjonalnych kontekstów. Galeria powstała w klubie studenckim pod nazwą Od Nowa. Klub nie był instytucją artystyczną, mimo iż wcześniej odbywały się tu ekspozycje sztuki. Nie były one jednak sformalizowane, nie kreowano dla nich formy instytucjonalnej, nie budowano kontekstualnej opozycji wobec oficjalnej kultury artystycznej.

Określona przez Matuszewskiego kontekstualna opozycja była oczywista, ale też i konieczna do nadania sztuce innej niż oficjalna, akademicka, poetyki (w latach sześćdziesiątych — przypomnijmy — związana z koloryzmem i postabstrakcyjnym pikturalizmem). Ta sztuka, aby znaczyć „sprzeciw”, aby znaczyć bunt artysty i jego wołanie o prawo do wolnej ekspresji, aby zaistnieć, tzn. zyskać jako taka właśnie społeczną tożsamość, musiała określić nieartystyczną instytucjonalnie identyfikację. Klub studencki — jak już wspominałem — z wielu względów okazał się dogodnym

miejszem manifestacji tego typu postawy. Gra kontekstów, czy też znaczeń kontekstów, stanowiła naturalnie jedynie wstęp do gry zasadniczej, a właściwie zasadniczego konfliktu, jak się później okazało. Ciężar tego napięcia przejęły znaczenia wynikające z odwoływania się i kreowania „innych” niż oficjalne poetyki, poetyki wobec tych ostatnich zdecydowanie alternatywne. Nie były to rzecz jasna poetyki w całości oryginalne, choć oryginalne były dzieła, które je niosły. Galeria odNOWA odwołała się do sztuki, którą na Zachodzie także wiązano ze świadomością krytyczną wobec establishmentu, sztuki domagającej się wolności w nadzorowanym, „panoptycznym” społeczeństwie. Myślę tu o europejskim i amerykańskim spotkaniu z przedmiotem: nowych realistach, twórcach *arte povera*, oraz amerykańskich artystach *assemblage'u*; myślę o happeningu, rozwijanym po dwóch stronach Atlantyku, sztuce „otoczenia” (*environment*) oraz twórczości analitycznej. Ich geneza w znacznej mierze jest naturalnie wcześniejsza, sięga przełomu lat pięćdziesiątych. Jednakże nie o czas tu chodzi, lecz o znaczenie tej sztuki, która rodziła się — definiując ją na płaszczyźnie artystycznej — w sprzeczności wobec obrazu, którego pełnym wyartykułowaniem w europejskiej i amerykańskiej kulturze tamtego czasu było malarstwo informelu i *action painting*. W Polsce zaś ów bunt przeciwko obrazowi został przesunięty w czasie, gdyż recepcja informelu w latach odwilży wylała się w polityczne znaczenia, o czym już była mowa w poprzednich rozdziałach tej książki.

Okolo połowy lat sześćdziesiątych pojawia się zatem charakterystyczna dla odNOWY problematyka krytyki obrazu. Obraz, zwłaszcza obraz olejny, jak pisze John Berger, obciążony jest znaczeniem prestiżu kultury establishmentu, znaczeniem drogiego przedmiotu zbytku, później, wraz z rozwojem burżuazji, staje się mniej czy bardziej „zwykłym” — zawsze jednak luksusowym — towarem, produktem wpisanym w sytuację typowo komercyjną⁴. W Polsce tamtego czasu, jak zresztą wszędzie, nabiera on więc charakteru oficjalnego, stąd też jego odrzucenie stanowi naruszenie kultury establishmentu, zwłaszcza wówczas, kiedy formułowane jest w alternatywnym miejscu, w nieoficjalnej galerii. Elementy „sztuki-rzeczywistości”, pojętej jako antyteza „sztuki-iluzji”, tkwiły od początku w realizacjach galerii odNOWA; w latach sześćdziesiątych zaś stawały się coraz bardziej wyraziste. Od połowy lat sześćdziesiątych zatem oblicze galerii zdaje się tworzyć krytyka dzieła rozumianego jako obiekt mniej czy bardziej tradycyjny. Andrzej Turowski jako moment przełomowy w koncepcji pojmowania dzieła sztuki w galerii odNOWA wskazuje na „plenerowy” pokaz Juliana Bossa-Gosławskiego (aranżowany — dodajmy — przez Andrzeja Matuszewskiego): odsłonięcie znajdujących się w miejskiej zabytkowej baszcie rzeźb za pomocą płonącej kurtyny i przy dźwiękach orkiestry⁵. Wymienić tu następnie trzeba, w kolejności chronologicznej: *Aranżacje* Jarosława Kozłowskiego (1967, il. 121), *VIII Pokaz Syntezy* Włodzimierza Borowskiego (1968, il. 95) oraz *21 przedmiotów* (il. 90) i happening *Postępowanie* Andrzeja Matuszew-



skiego (1969, il. 91), w większości omawiane na początku poprzedniego rozdziału. Radykalnym zerwaniem z obrazem i jego dyskursem, pozycją społeczną, metafizyczną funkcją, co więcej, wręcz z jego naturą, a więc wizualnością, była ekspozycja Stanisława Dróżdża *Pojęciokształty* (1969). Już nie obraz, wizualność, jakkolwiek postrzegana, lecz słowo stanowiło narzędzie krytyki sztuki. Pokazywane sentencje zostały jakby zawieszone między wizualnością a językiem, między oglądaniem a czytaniem, postrzeganiem a lekturą. Można je było oglądać; nie miały jednak wizualnej „jakości”, nie poddawały się kryteriom estetycznego opisu. Ale przecież nie były też literaturą w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Naruszały przypisywaną jej intymność, materialną i przestrzenną neutralność tekstu. Słowa wypełniały galerię, wymagały płaszczyzny i przestrzeni, pewnej materialności, jednocześnie jakby ich znaczenie było gdzieś indziej niż wizualność — na styku sztuki i poezji.

Galeria nie tylko przez instytucjonalny kontekst, krytyczne poetyki i dyskursy, powoływanie obrazoburczej tradycji, ale też przez swoją atmosferę budowała artystycznie alternatywną sytuację. Elementy humoru, niespodzianki to typowe jej składniki. Stanowiły one jednak nie tylko przejaw „klubowej” zabawy, choć bez wątplenia nastrój spotkań towarzyskich, nastrój środowiska odgrywał bardzo istotną rolę. Dzieło sztuki bywało tu przede wszystkim obdzierane ze swej muzealnej i akademickiej powagi, splendoru i namaszczenia wielkością estetycznego przeżycia, charakterystyczną dla retoryki kultury establishmentu.

122. a
Joseph Beuys,
Polentransport '81,
1981,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

216

Handwritten notes and drawings on lined paper:

- Top left: "The ... of ..."
- Top center: "The ... of ..."
- Top right: "The ... of ..."
- Center left: "The ... of ..."
- Center right: "The ... of ..."
- Bottom left: "The ... of ..."
- Bottom center: "The ... of ..."
- Bottom right: "The ... of ..."

Drawings include:

- A large, dark, irregular shape (possibly a footprint or a shadow) in the center.
- A small, dark, irregular shape (possibly a footprint or a shadow) in the bottom left.
- A small, dark, irregular shape (possibly a footprint or a shadow) in the bottom right.

122. b
Joseph Beuys,
Polentransport '81,
(fragment kolekcji)
1981,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

Galeria odNOWA została zamknięta, ale inne przetrwały. Co więcej, pojawiały się nowe. Lata siedemdziesiąte sprzyjały tego rodzaju inicjatywom. Aby trzymać się poznańskiego gruntu, wymieniłam założoną w 1972 roku galerię Akumulatory 2, galerię szczególnie, bo bardzo kameralną, niemal „prywatną”, jednak o znacznym zasługu międzynarodowym, stanowiącą wyraźną alternatywę już nie tylko wobec oficjalnych Biur Wystaw Artystycznych czy muze-

ów, ale do innych tzw. niezależnych placówek bardzo hojnie (a przynajmniej hojnie) przez władze finansowanych, jak warszawska galeria Remont.

Jeżeli warszawska galeria Foksal mocowała się ze swym instytucjonalnym statusem, stanowiącym bez wątpienia pewien problem do rozwiązania (była o tym mowa w rozdziałach wcześniejszych), to w Akumulatorach 2 w pewnym sensie kwestia ta została rozwiązana na samym początku. Galeria powstała na gruncie zupełnie prywatnej inicjatywy Andrzeja Kosińskiego i Jarosława Kozłowskiego „Net”, obejmującej swym zasięgiem grupę artystów z wielu krajów, pragnących całkiem bezinteresownie utrzymywać między sobą kontakty artystyczne (il. 121). „Net” w ogóle nie miał żadnego instytucjonalnego wymiaru; powstała zaś na jego gruncie Akumulatory 2, co Kozłowski zawsze z całą stanowczością podkreślał, jednak były pewnego rodzaju instytucją (może raczej quasi-instytucją), choć o wyraźnym nie tylko antyinstytucjonalnym, lecz ainstytucjonalnym obliczu⁸. Były galerią o międzynarodowym zasięgu, jednakże bez administracyjnej obsługi, etatów, w zasadzie bez budżetu. Skromne fundusze co prawda przydzielał galerii związek studencki, dysponent klubu, w którym ona funkcjonowała, lecz starczyły one jedynie na wydrukowanie i rozesłanie zawiadomień o wystawach. Nie publikowano katalogów ani żadnych innych materiałów dokumentacyjnych. Instalowano ekspozycje, malowano ściany, sprzącano własnymi siłami: robił to Jarosław Kozłowski i współpracujący z nim studenci. Na dobrą sprawę nawet nie było autonomicznej przestrzeni. Ta, której używano w celach ekspozycyjnych, była niejako każdorazowo wypożyczana od klubu. Także później, w latach osiemdziesiątych, gdy galeria zmieniła mecenasa (pierwotnie był to związek studencki przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, później Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych), korzystała z rozmaitych gościnnych przestrzeni.

Galeria Akumulatory 2 nie miała programu artystycznego. Nie była to też tzw. galeria autorska, gdyż jej animator, choć wybierał artystów, robił to jednak nie tyle według klucza programowego, ile wedle kryterium antyinstytucjonalnych postaw: „Starałem się zawsze unikać tego określenia [«autorskość» galerii — P.P.], używając innych przymiotników — galeria pozainstytucjonalna, antyinstytucjonalna itp., wspomina⁹. Nie określał też, co zapraszani przez niego artyści mieli pokazywać: „Nigdy nie konsultowaliśmy prac, które w galerii będą pokazywane bądź realizowane. Cokolwiek się zdarzy, wynika tylko i wyłącznie z decyzji artysty. Zapraszając artystę, obdarzamy go pełnym zaufaniem”, mówi Jarosław Kozłowski¹⁰. Mimo tych zastrzeżeń galeria (zwłaszcza w latach siedemdziesiątych) postrzegana była jako galeria sztuki konceptualnej. W istocie twórczość jej animatora bliska była wówczas konceptualizmowi. Także część wystawiających tam artystów wyraźnie identyfikowała się z tym nurtem (Victor Burgin, Douglas Heubler). Ale byli też inni twórcy, dalecy od sztuki konceptualnej (Carlfridrich Claus, Joel Fisher, Richard Long, Reiner Ruthenbeck, Petr Štembera, Franz Erhard Walter, Krzysztof Wodiczko, artyści fluxusu etc.). General-

nie rzecz biorąc, łączyła ich wszystkich postawa poszukiwania marginesu wobec instytucjonalnego obłędu sztuki, nie tylko w polskim kontekście, ale też w bardziej ogólnym; można rzec, że przede wszystkim właśnie w bardziej ogólnej perspektywie. Galeria ujawniała kryzys komercyjnych i oficjalnych instytucji artystycznych, poświadczając jednocześnie, iż międzynarodowe środowiska artystów mogą funkcjonować niejako wbrew podziałowi świata na Wschód i Zachód, wbrew systemowi instytucji artystycznych, rynku, na zasadzie niemal wyłącznie prywatnych kontaktów. Rozmiar i dynamika artystyczna Akumulatorów 2, a także jej status zasługują na szczególną uwagę. Jednak konsekwencją w funkcjonowaniu na marginesie oficjalnej kultury artystycznej spowodowała, iż do tej pory jej dorobek nie został opracowany ani w sensie krytyczno-artystycznym, ani wręcz dokumentacyjnym. Nawet opracowany przez Andrzeja i Jolantę Piętkosów *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* (Poznań 1996) w ogóle nie wspomina o jej istnieniu¹¹. Akumulatory 2 funkcjonują więc jako pewnego rodzaju legenda antyinstytucjonalnej postawy artystycznej, mimo że przecież istniały naprawdę, odbywały się tam dyskusje, wystawy, performances itp. To stąd Robin Klassnik zacerpnął pomysł swojej londyńskiej Matt's Gallery¹². Także do tej tradycji nawiązała już całkiem prywatna (założona w Warszawie w 1980 roku i finansowana wyłącznie ze źródeł prywatnych) galeria Piwna 20/26.

Akumulatory 2 odsłaniają jeszcze jeden problem kreślenia alternatywnych sytuacji w Polsce komunistycznej, problem geograficznej decentralizacji kultury artystycznej. W latach sześćdziesiątych był to zapewne problem sterowany, a przynajmniej manipulowany przez władze PRL. Zwróćmy uwagę, że Plenery Kształtńskie, Sympozja Złotego Grona (Zielona Góra), Biennale Form Przestrzennych (Elbląg) czy słynne spotkanie Wrocław '70 odbywały się nie tylko poza metropolią, ale też na tzw. ziemiach odzyskanych. Zapewne w jakiejś mierze realizowały one politykę kulturalną władz wobec tych regionów, swego rodzaju kulturowego zawłaszczania. Wrocław '70 wręcz odbywał się pod hasłem dwudziestej piątej rocznicy „powrotu” tych ziem do Macierzy. Raz jednak uruchomiona decentralizacja kultury zaczęła żyć własnym rytmem. W latach siedemdziesiątych takie ośrodki jak wspomniany Poznań czy niezwykle dynamiczny Wrocław, skupiający znaczną część tzw. ruchu fotomedialnego, ale także inne (np. Łódź, Lublin), stanowiły poważny wkład w demontaż jednolitego, centralistycznego systemu życia artystycznego w Polsce. W latach osiemdziesiątych, latach stanu wojennego, ta tendencja się nasiliła. Niemniej metropolia (Warszawa) broniła swej pozycji. Czasami przewrotnie, bo niekoniecznie środkami politycznymi. Niekiedy nawet wbrew nim, jak powołanie Centrum Sztuki Współczesnej (silne lobby w administracji państwowej optowało za utworzeniem w salach Zamku Ujazdowskiego Muzeum Wojska). Znaczną rolę odgrywały tu też sytuacje towarzyskie, niewątpliwie sprzyjające centralistycznym ambicjom władzy, często niejako zupełnie przypadkowo i wręcz wbrew

prawdziwym motywom środowiska artystycznego. Pochodną tego rodzaju sytuacji jest zapewne kontrast między wciąż pozostającą w mglistej atmosferze legendy galerią Akumulatory 2 w Poznaniu a warszawską galerią Piwna 20/26, która dość szybko po wygaśnięciu działalności doczekała się monumentalnie opublikowanej dokumentacji¹³. Rozgłos tej ostatniej, można powiedzieć — pięknej w swym kameralnym i dosłownie prywatnym charakterze, brał się z jednej strony ze snobizmu¹⁴, z drugiej zaś z tego, że fizycznie blisko tu było do ośrodków władzy, które zainteresowane centralizowaniem kultury, łatwiej dystrybuują fundusze na coś (tu: opracowanie dokumentacji galerii), co choć w swym charakterze opozycyjne, funkcjonując jednak w metropolii, potwierdza centralny układ całego systemu.

II. W stronę chromatyki „trzeciego miejsca”

Jeżeli z powodów politycznych o alternatywnym systemie galerijnym funkcjonującym do roku 1980 możemy powiedzieć, że był on alternatywny jedynie w pewnym sensie, gdyż — z wyjątkiem galerii Piwna 20/26 — utrzymywany był (choć w różnym stopniu) z funduszy państwowych i działał za przyzwoleniem władz, to po tej dacie (galeria Piwna 20/26 wówczas właśnie powstała) sytuacja ulega zmianie. Kończy się czas wszelkiej „półalternatywy”, skromnych formacji opozycyjnych, niewielkich antykomunistycznych komitetów; powstaje masowy ruch sprzeciwu wobec komunizmu w postaci największego w Europie związku zawodowego, związku Solidarność. Powstanie tego ruchu, z jego etosem buntu i jednocześnie politycznym rozsądkiem, to jedna z piękniejszych kart historii Polski i z całą pewnością ważna cezura. Wprowadzony rok później stan wojenny bynajmniej nie zmienił charakteru tego przełomu. Można powiedzieć, że stało się wręcz odwrotnie. Wielkie i masowo funkcjonujące podziemie, z własnym budżetem i strukturami, a także wspierającym materialnie i instytucjonalnie opozycję Kościołem rzymskokatolickim, stworzyło sytuację, w której powrót do „półalternatywy” nie był już możliwy. Także w sztuce. Artyści w gruncie rzeczy wyleczyli się z instytucjonalnej zależności od władz. Wystawiali w kościołach, ale też w prywatnych mieszkaniach, czego najlepszym przykładem jest wspomniana galeria Piwna 20/26. Rok 1980 to psychologiczna cezura w zbiorowej mentalności Polaków, niezwykle ważna data na drodze do niezależności społeczeństwa, do pozbycia się jednocześnie przekonania o nieodwracalności komunizmu, ale też — przede wszystkim — strachu przed nim. Być może, jeśli spojrzeć na powojenną historię Polski z punktu widzenia psychologii społecznej (a nie instytucji publicznych), ta właśnie data stanowi prawdziwy przełom, nie zaś faktyczny upadek systemu w 1989 roku.

Tę rewolucję na gruncie życia artystycznego poświadcza historia Związku Polskich Artystów Plastyków, oficjalnej organizacji stanowiącej jedną z przybudówek partii komunistycznej, której głów-



123.
Krzysztof Wodiczko,
Leninplatz — Projektan,
1990,
Berlin

na i w zasadzie jedyną troską było dopominanie się od władz wysokich cenników za prace plastyczne, monopolizacja dostępu do chałtur członków związku i inne tego rodzaju mało w gruncie rzeczy budujące działania. Otóż w 1980 roku Związek Polskich Artystów Plastyków jako jedna z pierwszych, jeżeli w ogóle nie pierwsza oficjalnie działająca instytucja, poparł strajki robotników Wybrzeża. I był to gest, któremu organizacja ta pozostała wierna przez całe lata osiemdziesiąte, do upadku komunistycznego systemu władzy w Polsce, choć w stanie wojennym utraciła już status oficjalności; zdelegalizowana przez władzę, zastąpiona przez grupę reżimowych figurantów, działała w podziemiu, znakomicie wypełniając swe wielkie historyczne zadania¹⁵. To etyczne i polityczne przebudzenie artystów może być traktowane jako *pars pro toto* społeczeństwa, jako znak zachodzących w Polsce tamtego czasu procesów; społeczeństwa, które — wydawało się — bierne i pogodzone z losem, jaki zgotowali mu komuniści, radykalnie odrzuciło strach i w sposób jednoznaczny i wyraźny gremialnie opowiedziało się przeciwko władzy. Nie twierdzę, że historia, zwłaszcza po roku 1989, potoczyła się na miarę tego wielkiego buntu; nie twierdzę, że krąg ideologicznych referencji opozycji politycznej lat stanu wojennego odpo-



124.
Ryszard Grzyb,
Pojeździak na szparogach,
1985,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

wiadał intelektualnemu i moralnemu wyzwaniu, jakim bez wątpienia było powołanie Solidarności latem 1980 roku. Można i należy mieć co do retoryki i symboliki podziemia wiele wątpliwości, przede wszystkim z uwagi na polityczne konsekwencje już w III Rzeczypospolitej. Można wręcz powiedzieć, że problemy Polski po roku 1989, zwłaszcza pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, leżą, jak sądzę, w horyzontach ideowych dawnej, solidarnościowej opozycji. Zwróćmy uwagę na jej partykularyzm. Historycznymi odniesieniami tamtego ruchu nie były przecież wydarzenia, idee, procesy o randze uniwersalnej, lecz *par excellence* narodowej (podobnych zresztą obszarów ideowej legitymacji poszukiwała ówczesna władza, co stanowi następny paradoks naszych dziejów). Widać to wyraźnie także w jej kulturze wizualnej. Pojawiają się tu daty powstań narodowych i ich emblematyka, a nie rewolucji; raczej rok 1831 i 1863 niż 1848 czy 1905; raczej orzeł w koronie niż czapka frygijska. Dawna opozycja w większości nie stawiała sobie problemu wolności człowieka, lecz — przeważnie — wolności narodu, jego niepodległości. Niepodległość narodu, a więc zbiorowości etniczno-kulturowej, często ma negatywny charakter. Po pierwsze, może wiązać się z tendencją do poświęcania wolności jednostki intere-

som zbiorowości (tu: narodu), po drugie, może wykluczać inne zbiorowości (m.in. etniczne, ale też innego rodzaju mniejszości) z prawa do korzystania z wolności. Takie niebezpieczeństwa nie są w Polsce obecne. Wspomnę choćby sygnały antysemickie czy rasistowskie, obecne nie tylko w subkulturach, ale wręcz w publicznym języku politycznym, kwestionowanie prawa kobiet do aborcji, praktyczne wykluczanie mniejszości seksualnych z wielu obszarów życia publicznego, ostracyzm wobec osób chorych na AIDS etc. Będzie o tym jeszcze mowa. W tamtym jednak czasie, w początku lat osiemdziesiątych, kiedy ruch Solidarność powstawał, wartość nieposłuszeństwa wobec władzy stanowiła bez wątpienia jedną z podstawowych zdobyczy.

Historia Polski tamtego czasu wzbudzała zainteresowanie i nadzieje nie tylko w Polsce. Przypomnijmy Josepha Beuysa, który latem 1981 roku do Muzeum Sztuki w Łodzi przywiózł w swej furgonetce unikatowy dar „Polentransport '81” (il. 122 a, b)¹⁶. Składało się nań około 700 prac (rysunków, przedmiotów, dokumentacji) tego wielkiego artysty. Nie ulega wątpliwości, że ów dar był gestem twórcy, dla którego ówczesna Polska stanowiła wyzwanie i — jednocześnie — nadzieję na realizację formułowanej przez niego „alternatywy”; nadzieję materializacji utopii, której całe swe twórcze życie pozostawał wierny: zbudowania nowego, „trzeciego” społeczeństwa. „Polentransport '81” nie był gestem o charakterze *par excellence* artystycznym, lecz nie miał też wyłącznie politycznego znaczenia. Jego istota sięga głębiej. Leży w obszarze, gdzie sztuka i przebudowa życia stają się tożsame.

W „Apelu o alternatywę” Beuys poddał krytyce zarówno kapitalizm, jak i komunizm, jako dwie formuły kształtowania struktur społecznych, których praktyczne efekty są identyczne, zarówno w sferze ekonomicznej, jak i psychicznej — prowadzą do zniewolenia ludzkości. Na pytanie, jak należy mu przeciwdziałać, artysta odpowiada: należy zacząć inaczej myśleć, należy — przede wszystkim — dokonać „rewolucji pojęć”¹⁷. Znamienne, Beuys odwołuje się tu do ekonomisty, teoretyka Praskiej Włosny, Eugena Löbla, i za nim formułuje koncepcję „trzeciej drogi”, wypowiadając się zarówno przeciw prawom rynku, jak i państwowemu, biurokratycznemu sterowaniu gospodarką. Społwem jego myśli jest pojęcie „solidarności”, przekonanie, iż człowiek z własnej woli, nie zaś z rozkazu państwa czy przymusu konsumpcji jest w stanie świadczyc pracę na rzecz innych. Ten nowy system, postkapitalistyczny i postkomunistyczny, nazwany został „systemem integralnym”, jego zaś podmioty stanowią samorządne „wolne przedsiębiorstwa”, demokratycznie kierowane przez „kolektywy pracodawców i pracobiorców”. Artysta wypowiada się też w sprawie metody urzeczywistnienia owego „systemu integralnego”. Ma być ona — przede wszystkim — pozbawiona przemocy; ma się dokonać dzięki „inicjatywie wyborczej” i opanowaniu struktur państwa przez działaczy „nowego ruchu społecznego”, na drodze legalnej i dopuszczanej przez prawo.

Ten ostatni motyw różni zapewne Beuysa od jego antenatów,

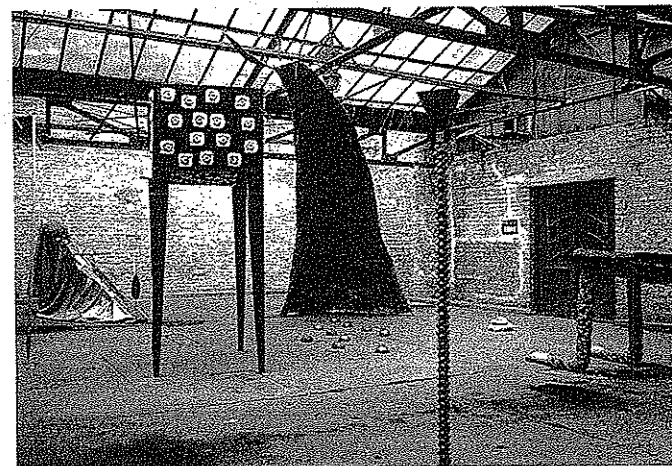
artystów wielkiej awangardy, którym bliższa była sympatia dla przemocy niż akcja parlamentarna. Zbliża go natomiast do hasel głoszonych w latach 1980–1981 właśnie przez Solidarność, a wcześniej przez działaczy KOR-u, operujących pojęciami samorządnego społeczeństwa, samorządnych przedsiębiorstw, samorządnej kultury, do hasel pokojowej, samoograniczającej się rewolucji.

Beuys był jednak spadkobiercą awangardy, był ostatnim wyrazicielem „wielkiej utopii awangardy”, ostatnim z proletariatusz sztuki, jak nazywa go Thiercy de Duve¹⁸. Z awangardą łączy Beuysa utopia, przekonanie, że sztuka, formułowana przez niego w kategoriach *vehicle art*, zmienia świat, odgrywa aktywną rolę w nadawaniu mu nowego charakteru. Jego „teoria rzeźby społecznej” to właśnie koncepcja kształtowania czy też formowania rzeczywistości poprzez działania artystyczne. Myśl awangardy odnajdujemy również w jego hasle „każdy może być artystą”; każdy bowiem może oddziaływać na społeczną rzeczywistość.

Przesunięcie akcentów, w stosunku do klasyków, jest jednak niezmierznie istotne. Pozwala wbudować w obszar nadziei i oczekiwań znacznie szersze spektrum działań politycznych niż tylko proletariacka rewolucja. Tak jak radzieccy produktywiści wyobrażali sobie przełamanie alienacji sztuki przez włączenie artysty w proces produkcji, w którym upatrywali najważniejszą płaszczyznę budowania nowej rzeczywistości, tak Beuys widzi integrację twórcy ze społeczeństwem przez akceptację aktywności obywatelskiej, tworząc „unię na rzecz nowej demokracji”.

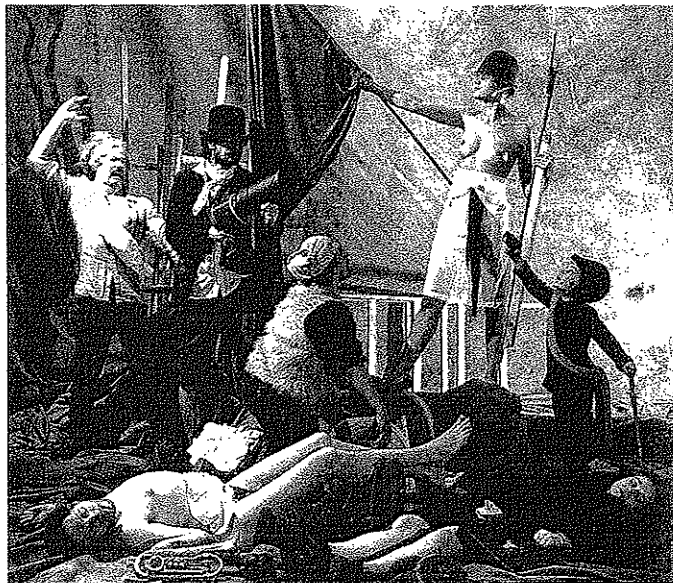
Beuys nie miał możliwości konfrontacji formułowanej przez siebie utopii z rzeczywistością — umarł w 1986 roku, a więc nieomal w przededniu upadku europejskiego komunizmu. Nie wiadomo więc, jakie wnioski zechciałby z tej konfrontacji wyciągnąć. Jedno wszakże wydaje się pewne: pokładana przez niego w dawnym ruchu Solidarność nadzieja na podążanie trzecią drogą i budowę społeczeństwa integralnego została przez rzeczywistość rozwiązana. Wizualnym wyrazem „jesieni ludów” nie został w efekcie znaczek NSZZ Solidarność, lecz *Leninplatz* — *Projektion* Krzysztofa Wodiczki (il. 123), pokazany w ramach akcji *Die Endlichkeit der Freiheit* w Berlinie w 1990 roku, w ironicznej formie prezentujący wilczy niemal pęd wschodniocuropejskich społeczeństw do dóbr konsumpcyjnych¹⁹. Rzutowanie (ubranego w pasiastą koszulkę polo i popychającego wózek turystyczny pełen towarów) wschodniocuropejskiego „turysty” na pomnik Lenina, wodza komunistycznej rewolucji, stało się w pierwszym rzędzie lapidarnym, acz przenikliwym komentarzem wobec prawdziwego oblicza komunizmu, który bynajmniej nie wychował „nowego człowieka”, raczej go spauperyzował i poniżył, doprowadził do stanu, kiedy najprostsze gadżety zachodniej, tandetnej kultury konsumpcyjnej wzbudzają jego podziw i pożądanie. Jednocześnie projekcja ukazała bardziej realistyczny, mniej idealistyczny obraz owej jesieni ludów, podała w wątpliwość utopię trzeciej drogi, jej słabość w konfrontacji z kapitalizmem i konsumeryzmem.

Hasła lat 1980–1981, a także masowość występujących pod ich



sztaformami rozmaitych grup społecznych zapewne mogły wśród ludzi typu Beuysa wzbudzać nadzieję na zwycięstwo ludzkiej solidarności nad klasowymi, narodowymi i politycznymi partykularyzmami. Uważny jednak obserwator tamtych dni dostrzegał nuty późniejszej, nacjonalistycznej retoryki i partykularnej ideologii. Jeżeli z kolei kultura artystyczna jest najbardziej czułym barometrem kształtujących się procesów społecznych, to można powiedzieć, że ona właśnie dostarczała w tamtym czasie najbardziej przekonujących dowodów na płonność nadziei Beuysa. Był to być może pewien paradoks, a być może prawidłowość, że masowo odmawiającym współpracy z reżimem rzeszom artystów, radykalnie występującemu przeciw terrorowi stanu wojennego podziemnemu już Związkowi Polskich Artystów Plastyków towarzyszyła sztuka mało rewolucyjna, niemal konserwatywna, nie tyle w środkach wypowiedzi, ile przede wszystkim w ideologicznych sympatiach. To przecież w tym obszarze to, co dziesięć lat później Adam Michnik nazwie „utopią regresywną”²⁰, pojawiło się w całej swej okazałości: martyrologia, narodowo-chrześcijańska symbolika, dobitna obecność kościelnej retoryki. Nadzieje Beuysa, że sztuka stanie się „wehikułem” społeczeństwa integralnego właśnie w tej części świata, na sryku Europy i Azji, powiedzmy — w matczyniku Euroazji, stawały się coraz bardziej odległe od realizacji. Z całą pewnością nie podejmowała tych nadziei tzw. sztuka przykościelna, szukająca raczej „wielkich narracji” polskiej kultury niż alternatywy, tzw. trzeciej drogi; podejmowała zadanie narodowej odbudowy, a nie zarysowania intelektualnej alternatywy²¹. Jednocześnie jednak sztuka przykościelna weszła do gry, w której rolę rozdawał ktoś inny niż artysta: biskup lub nawet proboszcz lokalnej parafii. Ci ostatni jed-

125.
Kolo Klipsa,
1985,
Poznań,
wystawa
w galerii Wielka 19



126.
Łódź Kaliska,
*Freiheit — nein, danke,
własność artysty*

nak stawiali sobie nieco inne cele niż buntujący się przeciwko stanowi wojennemu w imię wolności artyści. W ogóle pojęcie wolności dla Kościoła ma specyficzne znaczenie, na pewno antyliberalne i na pewno inne niż to, o którym myślał Beuys, pisząc „Apel o alternatywę”.

W latach osiemdziesiątych pojawiła się jednak alternatywa wobec czarno-białej sytuacji stanu wojennego, swoistego rodzaju chromatyka „trzeciego miejsca”, miejsca spoza binarnego układu komunistyczny reżim – związana z Kościołem katolickim „solidarnościowa” opozycja²². Intuicyjnie artyści ci definiowali władzę, jak czynił to Michel Foucault. Władza dla nich to nie tylko komuniści, lecz cała ówczesna struktura polityczna, a więc oprócz Biura Politycznego także opozycja oraz Kościół katolicki; władza to wytwarzane wówczas przez cały układ polityczny relacje dominacji i mechanizmy podporządkowywania obywateli, to strategię zawłaszczania całych sfer życia publicznego i jego instrumentalizacja wobec celów lub antycelów stanu wojennego. Tak definiując problem władzy, odrzucali oni całą tę czarno-białą strukturę polityczną *en globe*, odrzucili język stanu wojennego, obojętnie, czy był definiowany przez komunistów, czy przez podziemną Solidarność, jako język władzy *par excellence*. W konsekwencji więc odrzucili „wielkie narzecz” opozycji politycznej i sztukę z nią związaną, sztukę tworzoną

w katolickich kościołach. Odrzucili też modernistyczny paradygmat sztuki „czystej”, kwestionowany notabene również przez sztukę przykościelną, który jednym i drugim kojarzył się z parnasizmem pseudoawangardy lat siedemdziesiątych. Sięgnęli po inny język, definiujący rzeczywistość jakby „z boku”, i w tym języku poszukiwali swej identyfikacji.

Dobrym przykładem tego rodzaju środowiska artystycznego była Grupa, czyli grupa sześciu młodych warszawskich malarzy, wystawiających razem w latach 1983–1989 (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak)²³. Grupa działała w Polsce jednocześnie w dwóch wymiarach. Z jednej strony zaczęła funkcjonować w czasie, gdy na świecie (zwłaszcza w Niemczech) zdobywał popularność neoekspresjonizm czy *Neue Wilde*, z drugiej jednak strony pojawiła się w ciężkiej, przesyconej polityką i martyrologią rzeczywistości stanu wojennego. Jest to czas silnego zaangażowania artystów, bardzo „poważnych” akcji artystycznych, happeningów i wystaw organizowanych — jak już wspominałem — zazwyczaj w kościołach. Komentarz rzeczywistości formułowany jest jednak przez Grupę w zupełnie innej retoryce, w retoryce totalnego absurdu. „Militaria, genitalia i Indianie to ważny, konstytutywny dla Grupy repertuar znaków, którym porozumiewali się z rówieśniczą publicznością, załadniając «wesołe wernisaże»” podczas prawie prywatnych wystaw w warszawskiej galerii Dziekanka czy w lubelskim Biurze Wystaw Artystycznych²⁴. Pojawienie się ikonografii Indian czy innych, równie egzotycznych lub bajkowych postaci w tym szarym, smutnym i pełnym wojska i śniegu kraju elektryzowało młodą publiczność, szukającą dla siebie innego miejsca niż czarno-biała rzeczywistość polityczna Polski lat osiemdziesiątych. Absurdalny humor stał się kontestacją rzeczywistości pojętej *en globe*, rzeczywistości, w której zarówno władza, jak i Solidarność sytuowała się w tym samym paradygmacie.

Obok bajkowych postaci istotnym środkiem ekspresji Grupy był seks. Użyty na zasadzie podwójnego kodu, stał się szyderczym narzędziem opisu rzeczywistości, ironicznym komentarzem bieżącej polityki. Ekspozowanie seksu miało także dodatkowy, buntowniczy wymiar w kraju, gdzie Kościół rzymskokatolicki pełnił rolę nie tylko moralnego autorytetu, ale także instytucjonalnego oparcia antykomunistycznej opozycji. Ci wówczas młodzi ludzie precyzyjnie wyczuwali, iż polityczne zaangażowanie Kościoła, jego poparcie udzielane Solidarności nie jest bezinteresowne i że prędzej czy później wystawi on polskiemu społeczeństwu rachunek. Rzeczywiście, gdy ten czas nadszedł, notabene szybciej, niż ktokolwiek mógł się tego spodziewać, rachunek ten był już przygotowany.

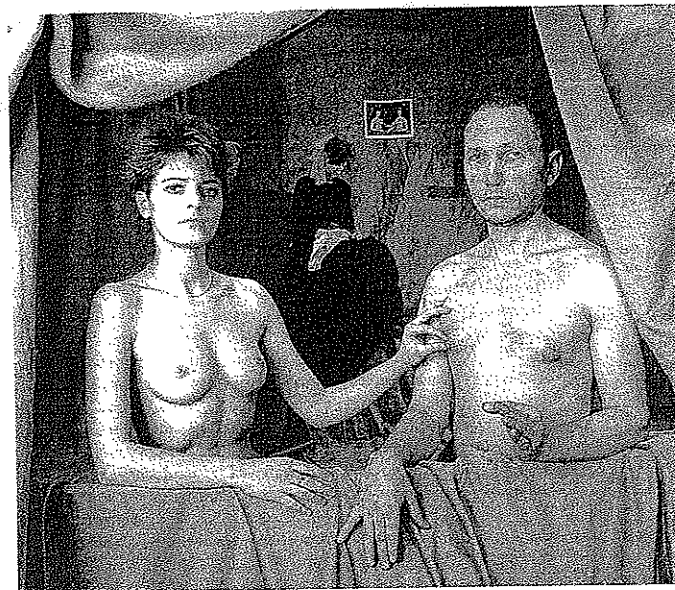
Grupa więc wyznaczała pewien wizualny model dystansu i ironii, tradycję owocującą między innymi w nieco późniejszych graffiti, które na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dowcipnie ukazywały na ulicach polskich miast syndrom odzyskiwanej w 1989 roku w Europie Wschodniej „wolności”²⁵. Sama jednak, jako grupa artystów, przestała w tym momencie istnieć. Jej

członkowie poszli indywidualnymi drogami, często porzucając kon-
testacyjny charakter swej sztuki.

W analogicznej perspektywie można widzieć inną grupę artystów tego pokolenia, poznańskie Koło Klipsa (1983–1990; pełny skład: Leszek Knaflowski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski, Piotr Kurka, Krzysztof Markowski, Mariusz Młodzianowski, Piotr Postaremczak). Podobnie jak Gruppa, tak też Koło Klipsa poszukiwało swej tożsamości artystycznej na gruncie trzeciej drogi, tzn. poza zarówno obiegiem oficjalnym, jak i opozycyjnym („kościelnym”); podobnie jak artyści warszawscy, tak też poznaniacy starali się definiować swoją postawę w kontekście sprzeciwu wobec analitycznej tradycji konceptualizmu, szukając inspiracji w szerokiej fali sztuki zmysłowej, nowego malarstwa, nowej ekspresji, barwnych instalacji, absurdałnej ikonografii etc.

Są też jednak różnice. Mianowicie to, co różni oba środowiska, to z całą pewnością mniejsze zainteresowanie poznaniaków polityką, większe zaś uwikłanie w kontekst instytucjonalny, dokładniej: w tamtejszą szkołę artystyczną. Podstawowym bowiem miejscem, z którym grupa się identyfikowała, była galeria Wielka 19, „oficjalna” galeria Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Co prawda należy to formułować w cudzysłowie, gdyż galerię prowadzili studenci, niejako „niezależnie” od władz uczelni, niemniej w wypadku, gdy galeria była wykorzystywana do pokazów dyplomowych, a protektorat nad nią sprawował Rektor PWSSP, także i tę niezależność należy pisać w cudzysłowie.

Relacje między Kołem Klipsa a szkołą poznańską miały jednak zarówno szerszy, jak też bardzo szczególny wymiar. W tym czasie rektorem PWSSP był Jarosław Kozłowski, wybrany na to stanowisko na początku lat osiemdziesiątych. Kozłowski stworzył z całkiem prowincjonalnej szkoły dość dynamiczny i otwarty na świat ośrodek. Świadczy o tym zmiana programów dydaktycznych dająca studentom bardzo dużą swobodę w konstruowaniu własnej postawy artystycznej, znacząca liczba nowej kadry profesorskiej, zarówno stałej, jak i wizytującej, utrzymywane przez uczelnię galerie (m.in. właśnie Wielka 19), nowoczesne programy, zorientowane tak na indywidualny rozwój studenta, jak też na aktualną sytuację artystyczną na świecie. Warto również zdać sobie sprawę z rzeczywistego kontekstu innej płaszczyzny buntu Koła Klipsa, mianowicie sztuki konceptualnej, właśnie wówczas, w połowie lat osiemdziesiątych, i właśnie w Poznaniu. Jest jasne, że konceptualizm w środowisku poznańskiej PWSSP musi kojarzyć się z osobą Jarosława Kozłowskiego. Jednakże w tym czasie ówczesny rektor odszedł już od założeń sztuki konceptualnej początku lat siedemdziesiątych, o czym świadczy jego twórczość (czasami bardzo zmysłowa, operująca bardziej fizycznymi niż „konceptualnymi” elementami, choć ciągle poruszająca się w obszarze problemów struktury sztuki), ale też wciąż jeszcze prowadzona przez niego galeria Akumulatory 2. Jeżeli więc Koło Klipsa buntowało się przeciw konceptualizmowi, to miało to raczej retrospektywny niż współczesny charakter, było bardziej przygotowaniem negatywnej tradycji niż rzeczywistym



sprzeciwem wobec otaczającej kontestatorów współczesności artystycznej.

Można więc postawić pytanie: przeciwko czemu i komu artyści ci się buntowali; jakie cele sobie w istocie stawiali, gdy formułowali perspektywę sprzeciwu wobec instytucji (PWSSP) i tradycji artystycznej (konceptualizmu). Co oznaczał ich bunt wobec Szkoły, z którą powiązani byli rozmaitymi węzłami, korzystając z jej „parasola”, która w dodatku była najbardziej otwartym ośrodkiem szkolnictwa artystycznego w Polsce. Z całą pewnością korzystali oni zarówno z jej liberalizmu, jak i z finansów, czego bynajmniej nie można powiedzieć o innych polskich środowiskach lat osiemdziesiątych, np. gdańskiej Wyspie, gdzie konflikt skupionych wokół Grzegorza Klamana młodych artystów z tamtejszą PWSSP był bardzo drastyczny. Jak należy widzieć ich buntowniczą postawę artystyczną w sytuacji, gdy wielu dawnych konceptualistów, zarówno w Polsce, jak i na świecie zmieniało język swych wypowiedzi, a najbardziej modną i poszukiwaną przez świat komercyjny stylistyką stała się poetyka absurdu, barwności, zmysłowości etc.

Można sformułować hipotezę, iż powstanie Koła Klipsa miało przede wszystkim taktyczne znaczenie. Powołanie grupy to strategia środowiska, które w ten sposób usiłowało na siebie zwrócić uwagę, przyspieszyć kariery, pozycję na rynku, prestiż itd. Musiano więc znaleźć czy też wykreować negatywne punkty odniesienia,

127.
Łódź Kaliska,
Stędry,
własność artystów

aby zbudować własną tożsamość artystyczną. Bunt, obojętnie czy sprawdziły, czy wypręparowany, jest w historii sztuki nowoczesnej sprawnym instrumentem określania własnej identyfikacji. Dodatkowym argumentem na rzecz tej hipotezy może być dość autokratyczna struktura grupy i jej fanatyczny wręcz solidaryzm. Artysty na wystawach występowali jako całość, nie zaś pojedynczy twórcy. Prace nie były podpisywane, a każdy z nich zobowiązywał się do respektu wobec zdania ogółu. Nawet ich stroje były podobne, chociaż w wewnętrznym podziale pracy role poszczególnych osób były sprecyzowane. Także wybór modnej, popularnej na Zachodzie stylistyki może wspierać sformułowaną wyżej sugestię. Grupa broniła się swym wyraźnym politycznym absurdem, Koło Klipsa zaś może odwołać się wyłącznie do „spontanizacji” tworzenia, która — jak wiadomo z historii sztuki — często ma wyspekulowane podłoże.

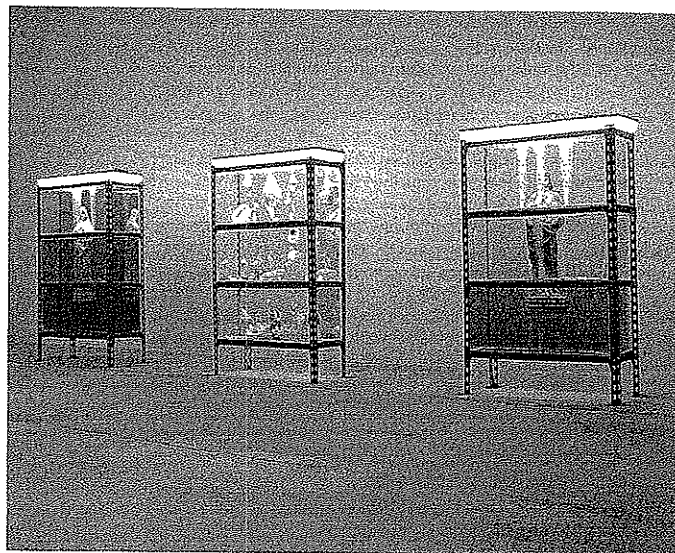
Z drugiej jednak strony tej spontanizacji, barwności, swego rodzaju grupowej zabawy nie należy lekceważyć. Kraj lat osiemdziesiątych był rzeczywiście szary i pusty. Barwna galeria przy ulicy Wielkiej w Poznaniu rzeczywiście więc była miejscem wolności, swobodnej kreacji, atmosfery luzu i spontanicznych pomysłów. Niezależnie od tego, co działo się za „żelazną kurtyną”, Koło Klipsa działało tu, w kraju, gdzie nawet noszenie urządzeń elektronicznych w kłacie marynarki (oporników) było przez milicję ścigane. Można naturalnie stawiać retoryczne pytanie: kto rozdawał karty do gry w absurd? Cokolwiek byśmy jednak na ten temat powiedzieli, artyści Koła Klipsa z całą pewnością tę grę podjęli; podjęli ją skutecznie, ponieważ stworzyli w Poznaniu rzeczywiste „inne” miejsce niż posterunek milicji z jednej strony, z drugiej zaś kruchty licznych w tym mieście kościołów katolickich.

Jeżeli Koło Klipsa funkcjonowało w jakimś stopniu w relacji do poznańskiej uczelni artystycznej, zjawiskiem całkowicie marginesowym w stosunku do oficjalnych, ale także podziemnych, opozycyjnych struktur życia publicznego było środowisko Łodzi Kaliskiej (M. Janiak, A. Kwietniewski, A. Rzepecki, A. Świetlik), którego nazwa pochodzi od obskurnego podówczas łódzkiego dworca kolejowego, pełnego brudu i waleśających się bardzo podejrzanych i nietrzeźwych osobników płci obojga. Nie znaczy to, że nie miało ono w ogóle żadnych odniesień historyczno-artystycznych. Jednym z nich był zapewne omawiany w poprzednim rozdziale Warsztat Formy Filmowej, nie tyle może jego produkcja artystyczna nastawiona na analizę języka wizualnego, ile kontestatorska, konsekwentnie antyoficjalna atmosfera. Samo zresztą odwołanie się do pewnego rodzaju miejskiego folkloru (wspomniany dworzec kolejowy) stanowi również reminiscencję zainteresowań warsztatowców i ich fascynację „nieprofesjonalnymi twórcami”. Na interwencjach Warsztatu wzorowane były także akcje Łodzi Kaliskiej, w obu wypadkach będące dalekim echem dadaistycznych skandali, zakłócające przebieg mniej czy bardziej oficjalnych ekspozycji, spotkań i innych wydarzeń życia artystycznego (np. w 1981 roku w czasie wielkiej międzynarodowej ekspozycji organizowanej pod

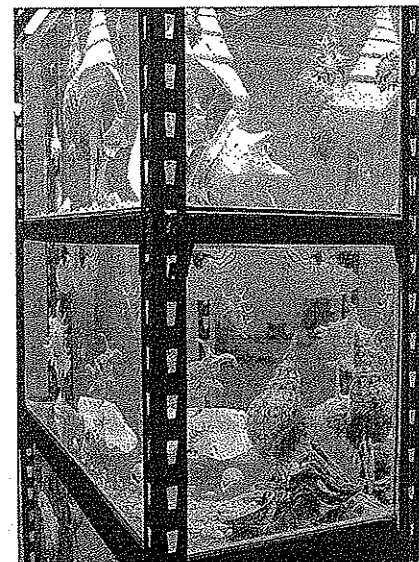
auspicjami Solidarności „Konstrukcja w procesie”). W tym środowisku powstawały też filmy, bardzo krótkie realizacje, m.in. wzorowane na wielkich tematach historii sztuki, ich niejako animacje, jak *Wolność wiodąca lud na barykady* Delacroix, pod ironicznym tytułem (w dodatku po niemiecku) *Freiheit — nein, danke* (il. 126), czy też *Stostry* (il. 127) według popularnego w podręcznikach historii sztuki obrazu ze Szkoły Fontainebleau, w zabawny sposób odwracający płciową wymowę historycznego malowidła.

Łódź Kaliska funkcjonowała w szerszej strukturze alternatywnej kultury, tzw. Kulturze Zrzuty, stawiającej sobie za cel wyraźne osadzenie się na zewnątrz wszelkich obszarów kultury artystycznej, zarówno tej oficjalnej, bliskiej instytucjom władzy, jak też tej nieoficjalnej, bliskiej opozycji politycznej i twórczości eksponowanej w kościołach, ale także i tej, która jakby ignorowała oba układy, stawiące na „niezależność” od polityki wartości (galeria Piwna 20/26; działalność ekspozycyjna Stowarzyszenia Historyków Sztuki i innych „neutralnych” ideologicznie organizacji). Była to więc w pewnym sensie alternatywa totalna. W ramach tego ruchu, który, jak wspominałem, przejawiał się w licznych prześmiewczych interwencjach (jednym z takich wędrujących kontestatorów był Jacek Kryszkowski), pojawiło się pismo pt. „Tango” oraz łódzkie miejsce zwane Strychem, w którym odbywały się liczne alternatywne wydarzenia paraartystyczne; właśnie miejsce, bardziej alternatywne i marginalne wobec wszystkich piętér miejskiej kamienicy przestrzeni niż jakakolwiek galeria.

Określenie „strych” bez wątpienia więc było bardzo trafną metaforą dla opisaną pozycji i statusu tej formacji. Z drugiej jednak strony niosło poważne zagrożenia. Strych bowiem tylko pozornie jest marginesem kultury artystycznej, przestrzenią na samej górze budynku, do którego nie dochodzą już wyłożone dywanami schody prowadzące do burżuazyjnych mieszkań. Być może wręcz odwrotnie. Strych to przestrzeń artysty-cygana, artysty wyklętego, jednej z najbardziej zmistyfikowanych figur sentymentalnego, dziewiętnastowiecznego *Kunsterroman* i modernistycznej mitologii, z którą polemikę podjęła już klasyczna awangarda w okolicach I wojny światowej. Wybierając strych i kontestatorskie interwencje jako symboliczny wyraz swojej postawy, artyści ci zapewne doskonale się bawili, w sensie intelektualnym jednakże wykazywali dość zdumiewającą naiwność. Isrota czasów współczesnych bowiem polega na tym, że towarzyszy im świadomość szczelnie wypełnionej przestrzeni, braku „wolnego” i neutralnego miejsca. Wszystkie one są zawłaszczone przez rozmaite systemy i referencje semantyczne. Nawet ucieczka w halucynogenne sztuczne światy czy w rejony nieświadomości, ba, nawet w krąg aktywności *par excellence* prywatnej, nie jest wolna od zmitologizowanych znaczeń. Nie sposób zatem odrzucić świata kultury, a więc znaczeń, gdyż nie ma po prostu poza nim żadnego miejsca. Każdy strych zawsze będzie przywoływał inny, każdy gest buntownika zostanie odniesiony do innego buntu zawłaszczonego już przez historię kultury, co gorsza, przejętego przez kulturę konsumpcyjną, strywalizowany i ośmieszony



128. a, b
Robert Rumas,
Dedykacje,
1992



128. c, d
Robert Rumas,
Dedykacje,
1992

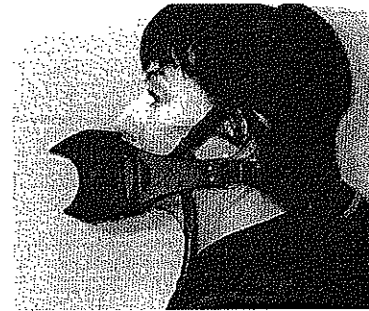


przez masowy nakład kieszonkowego wydania biografii jakiegoś wielkiego *peintre-maudit*, który głodując, umierał na gruźlicę, a którego dzieła obecnie zyskują ośmiocyfrowe ceny w najbardziej prestiżowych domach aukcyjnych.

W tym krótkim przeglądzie geografii polskiej alternatywy lat osiemdziesiątych warto wspomnieć o jeszcze jednej grupie artystycznej, o wrocławskiej grupie *Luxus*. Już sama jej nazwa jest wielce znacząca właśnie w latach stanu wojennego, w latach szarości i nędzy oraz powszechnego braku podstawowych dóbr konsumpcyjnych. *Luxus* to nie tylko alternatywa wobec takiej sytuacji, lecz jakby surrealizm, surrealizm w sytuacji, która sama w sobie była surrealistyczna. Bo przecież trudno traktować jako rzecz normalną brak papieru toaletowego i podasek higienicznych oraz sprzedaż butów na kartki. *Luxus* ponadto przewrotnie odwołuje się do *fluxusu*, nie tyle na zasadzie kontynuacji, lecz ironicznej gry z tradycją euroamerykańskiej neoawangardy.

Luxus to grupa młodych artystów (m.in. Paweł Jarodzki i Bożena Grzyb-Jarodzka), którzy malowali, tworzyli szablonowe graffiti, posługiwali się przedmiotami, kreowali większe instalacje oraz aranżowali zabawne sytuacje. Ich wypowiedzi niekiedy zwrócone były wprost do sytuacji politycznej, przeważnie jednak komentowały ją — podobnie jak czynili to malarze Grupy — poprzez ironiczną parabolę, poprzez totalny absurd, manifestację jakby w żaden sposób nie przystającą do rzeczywistości. Zwróćmy uwagę na „Pokaz produktów cukierniczych o przedłużonym okresie trwałości” (Galeria Miejska, Wrocław 1991), wystawę tortów z gipsu. Ryszard Ziarkiewicz pisze: „Pokaz otwarty z pompą. Przemówienia notabli. 300 darmowych (prawdziwych) kanapek (fundowanych), alkohol, muzyka. (...) Następnego dnia w galerii: na dwóch pokazowych stołach na tle tropikalnej zieleni prezentują się dość beczere-monialnie wyroby cukiernicze. Nastrój przemiłej zabawy, miły spokój, niespieszność. W tym bajkowym świecie kunsztu kucharskiego, w przepychu form i inspiracji cuchnie tort z kurzymi łapkami. Małe *faux pas*, na które każdy przymyka oko. I tak wszystkie te ciasteczka, babeczki, galaretki, torciki, małe i średnie cacuszka sztuki odlewniczej w gipsie i innych materiałach, cała ta cukiernicza gipsatura biżuteryjna jest tylko przygrywką, zakąską pobudzającą apetyt — zapowiedzią głównego dania: monumentalnych, ale bez przesady, Tortów na różne okazje. Na stół wjeżdża Tort Biały z Neandertalczykami, w drugiej sali w cieniu palm objawia się nam Tort z Pletwonurkiem, zaś z piwnicznych dolów wabi niepokojącą gamą dźwięków Tort Militarny. Wielopiętrowe, futurystyczne, manieryczne, nicmiłosierne, kręcące się wokół własnej osi, chybdlawe, błyszczące, oślepiające, mruczące do nas własnym językiem, ożywione duszami wielkich arystokratów i wodzów — majstersztyki”²⁶.

Artyści lat osiemdziesiątych próbowali usytuować się poza systemem władzy pojętej *en globe* (komuniści-opozycja-Kościół). Na komunistyczne czołgi i narodową martyrologię odpowiadali językiem absurdu i groteski, określając tym samym spójność układu



129.
Krzysztof Wodiczko,
Rzecznik obcego,
1995,
własność artysty

politycznego mimo jego wewnętrznych antagonizmów. Ich hasłem było zarówno: „chcemy prezydenta, nie agenta” (o gen. Wojciechu Jaruzelskim), jak i „więcej seksu i wolności, ale bez Solidarności”, czy też „Seksualność”, pisane liternictwem związku zawodowego, jak głosiły malowane przez młodych ludzi na murach polskich miast graffiti. Postawa ta była jednak bardziej postawą dystansu niż krytyki systemu władzy czy też języka władzy; bardziej więc ów system ujawniała, niż analizowała jego mechanizmy i struktury. Postawy krytyczne również rzecz jasna pojawiły się w Polsce lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych. W poprzednim rozdziale była już o tym mowa. Tutaj wspomnę jedynie o również już wcześniej wymienianym Józefie Robakowskim, jednym z najciekawszych przedstawicieli polskiej sztuki video. Jeden z jego filmów zmontowany został z utrwalań w świadomości zbiorowej obrazów telewizyjnych, informujących o decydujących dla historii Solidarności lat 1980–1981 wydarzeniach, ukazywał, jak obraz jednoznacznie kojarzy nam się z daną sytuacją historyczną, jak stanowi jej wizualną kliszę. Inny zaś poświęcony został pogrzebowi Leonida Breżniewa, a nagrano go, wykorzystując również telewizyjne sprawozdanie. Filmy te stanowiły rzadką w Polsce próbę analizy języka telewizyjnej informacji i jego politycznych znaczeń. Jeżeli więc sztuka krytyczna, czy też, mówiąc dokładniej, politycznie krytyczna polegać ma — jak twierdzi Hal Foster — na ujawnianiu struktur języka władzy, systemu komunikacji służącego manipulacji obywatelami²⁷, to mamy tu bez wątpienia przykład niemal wprost odpowiadający temu zapotrzebowaniu. Wszak telewizja, ściślej — programy „informacyjne” telewizji polskiej tamtego (i nie tylko) czasu były takim właśnie kanałem pozorowanej informacji i faktycznej manipulacji. Robakowski, podejmując w swych filmach analizę języka telewizyjnych wiadomości, de facto podjął więc próbę politycznej krytyki języka władzy.

130.
Krzysztof Wodiczko,
Laska infancja,
1992



III. Sztuka w obliczu starych i nowych zagrożeń

W Polsce, w kraju o wyraźnej przewadze katolików i znaczącej obecności Kościoła rzymskokatolickiego w życiu publicznym, katolicyzm stanowi problem, w tym także problem polityczny. Było tak we wszystkich dekadach powojennej historii Polski, ale w latach dziewięćdziesiątych, a więc po zmianach ustrojowych w roku 1989, kwestia ta szczególnie domaga się krytycznej dyskusji. W tej dyskusji może brać udział także sztuka, zwłaszcza ta, która ma ambicje krytyczne. Tymczasem artyści stosunkowo niechętnie podejmują tę problematykę. Jednym z nielicznych jest Robert Rumas.

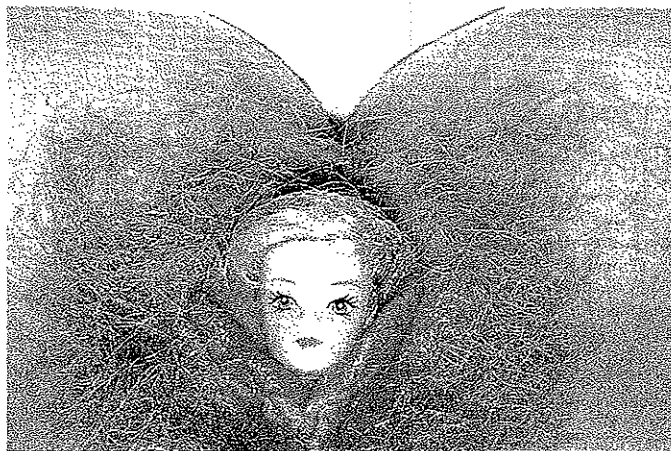
Artysta, jak przeważająca większość polskiego społeczeństwa, wychował się w rodzinie katolickiej, jak podkreśla — w modelowej rodzinie katolickiej. Swoją sztukę, w konsekwencji, traktuje jako wyzwolenie z takiego właśnie dziedzictwa rodzinnego. Ale — można rzec — paradoksalnie odrzuca je w imię wartości samej wiary, choć jakby wiary pozbawionej Boga. Mówi: „Odrzucam sposób, w jaki zostałem wychowany, czyli tę całą powierzchowność, która zabiła naturalne potrzeby «wiary», czy młodzieńczą potrzebę zgłębiania tajemnic życia”. Odczuwa przy tym (co znamienne) pewne hamulce, bariery związane z kulturą, w jakiej się wychował, siłę oddziaływania katolickiego wychowania: „Muszę się przyznać, że

w dalszym ciągu obawiam się pewnych rzeczy związanych z seksem, religią, a przekraczanie barier i granic jest jednocześnie ciągłą walką z samym sobą, tzn. z normami, które przyjąłem w dzieciństwie”. Sztuka ta ma dla artysty jednak nie tylko znaczenie terapeutyczne. Jego ambicje są szersze. Stara się bowiem sformułować dyskurs krytyczny wobec kultury, w jakiej żyje: „Uważam, że w Polsce ludzie są ciągle wewnętrznie zniewoleni, boją się polityki, seksu, religii. Boją się przede wszystkim Kościoła”²⁸.

Jaki jest polski katolicyzm? — to podstawowe pytanie Roberta Rumasa. Najprostsza odpowiedź, jakiej udziela (być może trochę zbyt prosta), to: banalny; stąd, analogicznie, banal stanowi zasadniczy element strategii artystycznej twórcy²⁹. Odwołuje się do tego, co najbardziej widoczne — do przedstawień ludowych, odpuściwych i przydrożnych figurek świętych, Chrystusa i Matki Boskiej, jakich pełno zwłaszcza na terenie południowej i wschodniej Polski, rejonu, skąd artysta się wywodzi, a który jednocześnie stanowi jakby Mekkę katolickiego konserwatyzmu³⁰. Rumas zamyka je w wypełnionych kolorową cieczą akwariach, w których na ogół pływają również kolorowe rybki i które znajdują się w wielu polskich (nie tylko) drobnomieszczańskich wnętrzach (il. 128). Czasami zresztą zanurzone w akwariach figury święte pokazywane są w towarzystwie takich właśnie kolorowych i na wskroś banalnych gadżetów jak okazałe morskie muszle. Innym razem figury te zamykane są w tzw. wełkach, w słoikach służących do przechowywania żywności (mięsa czy owoców), jakich pełno w polskich (i nie tylko) spiżarniach. Poprzez zestawienie banalnej figury Matki Boskiej z równie banalnym akwariem, kolorowymi muszlami, słoikami z konserwowaną żywnością Rumas chce podkreślić powierzchowność polskiego katolicyzmu, sprowadzanego bardziej do jarmarcznych symboli, oddawania czci banalnym gadżetom niż do wartości. Symbol, zdaje się sugerować Rumas, ma w polskim społeczeństwie większe poważanie niż praktyczne, codzienne stosowanie zasad etyki chrześcijańskiej. Mówi: „Nie odrzucam religii jako takiej. Natomiast odrzucam to, co się wiąże z jej populistycznym rozumieniem”³¹.

Reakcje publiczności czasami zdają się potwierdzać jego sugestie. Mianowicie w 1994 roku w centrum Gdańska Rumas pokazał wykonane z przezroczystego plastiku i napełnione wodą pojemniki („termofory”), w których zanurzył gipsowe figurki Chrystusa i Matki Boskiej, jakie można kupić w sklepach z dewocjonaliami. Przy padkowa publiczność, dopatrując się w pracy artysty profanacji świętości, szybko jednak zniszczyła jego instalację i zaniósła wydobyte z pojemników figury do pobliskiego kościoła³².

Reakcja tłumu w Gdańsku była dość typowa. Podziela ją zresztą część krytyki. Andrzej Osęka przy okazji innej realizacji Rumasa, jego instalacji na wystawie „Antyciała” w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej, pisał, że „widać natrętny wysiłek twórcy, żeby za wszelką cenę szokować, obrażać uczucia, profanować świętości”³³. Inni krytycy próbują ignorować tę sztukę. Dorota Jarecka, cytując artystę deklarującego wykorzystywanie produkowanych masowo dewocjonalistów w celu prowokowania i rewidowania reli-



131.
Alicja Żebrowska,
Narodowy Barbie,
1994,
własność artystki

gijnego zaangażowania, konstatuje po prostu, iż „nie sposób w to uwierzyć”³⁴.

Katolicki fundamentalizm obecny w polskim życiu publicznym lat dziewięćdziesiątych, manifestowany zresztą nie tylko przez hierarchię Kościoła katolickiego, ale także, a być może przede wszystkim przez szukające jego poparcia i skrywające się pod tarczą jego autorytetu partie polityczne, stanowi bez wątpienia zagrożenie dla wolności jednostki, z takim trudem wywalczonej w poprzednich dekadach. W tym kontekście należy widzieć napięcia między społeczeństwem otwartym a prawicowymi partiami i Kościołem w sprawie pornografii, oskarżenia pod adresem rozmaitych plakatów (np. do filmu Miloša Formana *Skandalista Larry Flynt*, na który kardynał Franciszek Macharski sformułował doniesienie do krakowskiej prokuratury o „obrazie uczuć religijnych”). Przedmiotem ataków tego rodzaju polityków na początku lat dziewięćdziesiątych stały się media, zarówno telewizja, jak i czasopisma. Wskutek ich nacisków polska ustawa o środkach masowego przekazu została wyposażona w klauzulę konieczności respektowania tzw. wartości chrześcijańskich. Ze szczególną intensywnością Kościół oraz związane z nim kręgi polityczne dopatruje się znamion świętokradztwa w tych elementach kultury masowej, które dotyczą religijnych instytucji i symboli. Na skutek protestów katolików władze polskich miast zakazały pokazywania plakatu pokazującego całującą się parę księdza i zakonnicę, jeden z elementów kampanii reklamowej Benettona. W Poznaniu kierownictwo kina, w którym wyświetlano słynny film *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, usiłowało postawić przed sądem za obrazę uczuć religijnych. Wnoszący oskarżenie jeden z ówczesnych liderów Zjednoczenia Chrześcijańsko-

„Narodowego Marek Jurek oświadczył przy tym, że filmu nie widział i że nie ma zamiaru go oglądać, mimo to czuje się w swych uczuciach religijnych obrażony”³⁵. Podobny charakter miała reakcja Kościoła na jedną z okładek popularnego tygodnika „Wprost” (21 sierpnia 1994), który publikując raport o skażeniu naturalnego środowiska w Polsce, wykorzystał częstochowski obraz Matki Boskiej, wyposażając tę ostatnią w maskę gazową. W sensie prawnym sprawy te były na ogół umarzane już we wczesnej fazie dochodzenia. Nie o wymiar prawny jednak tu chodzi, lecz polityczny, o konflikt między społeczeństwem otwartym, odwołującym się do wartości liberalnych, takich jak wolność jednostki, a religijnym fundamentalizmem. Niekiedy konflikt ten był formułowany wprost. Deklaracje prawicowych działaczy politycznych składane w czasie tzw. kampanii konstytucyjnej w 1997 roku o tym, że parlamentarny projekt konstytucji przyznawał „zbyt duży” zakres wolności obywatelom, wyraźnie potwierdzały te obawy³⁶. Prace Rumasa poruszają niezwykle drażliwy temat i dotyczą bardzo czułych strun polskiego życia społecznego.

Wspomniana wyżej kampania konstytucyjna ujawniała jeszcze jedno zagrożenie społeczeństwa otwartego. Podnosiły się bowiem głosy ze strony partii prawicowych o konieczności dowartościowania w konstytucji pojęcia „naród” kosztem pojęcia „obywatel”. W oczywisty sposób niosło to ze sobą niebezpieczeństwo różnicowania ludzi wobec prawa polskiego i przyznanie części z nich (innym grupom etnicznym) statusu obywateli drugiej kategorii. Jeżeli w tym kontekście zadamy pytanie o kulturę artystyczną, dostrzeżemy, iż w latach dziewięćdziesiątych, w czasie podstawowych debat na temat kształtu formującego się nowego, pokomunistycznego i suwerennego państwa, twórcy swymi działaniami artystycznymi w stosunkowo ograniczonym zakresie włączali się w ten proces. Tak jak Robert Rumas należy do niezbyt licznych, którzy podejmowali problem polskiego katolicyzmu, tak Krzysztof Wodiczko, mieszkający jednak na stałe w USA, należy do bardzo wąskiego grona artystów zainteresowanych kwestią dyskryminacji „Innego”.

Mowa tu w gruncie rzeczy o dwóch polskich realizacjach artysty: o uzupełnieniu projektu *Laska tutajca* i *Rzecznik* o teksty relacjonujące doświadczenia przebywających w Polsce uchodźców, czy też po prostu żyjących tu obcokrajowców, prezentowane na monograficznej wystawie artysty w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1995 roku oraz na ekspozycji „Gdzie jest brat twój, Abel?”, w warszawskiej „Zachęcie” w tym samym roku.

Laska tutajca i *Rzecznik* rozwijają i modyfikują formułowaną we wcześniejszych *Pojazdach bezdomnych* problematykę. Stawiana jest tu kwestia obcości. Jednakże jeśli obcym poprzednio był bezdomny, teraz jest nim emigrant. Obcość tamtego wynikała z jego pozycji ekonomicznej — nie miał domu; obcość drugiego bierze się stąd, że nie ma on historii. Obaj są nomadami — wędrują jednakże po innych obszarach współczesnej metropolii. *Laska tutajca* (il. 130) podejmuje dekonstrukcję problemu obecności imigrantów we współczesnym świecie, ich alienacji w administracyjnych, ekono-

micznych i — przede wszystkim — kulturowych strukturach społecznych. Laska to przedmiot z wmontowanym w górnej części monitorem małego magnetowidu, na którym nagrana jest historia emigranta opowiadana przez niego samego. Ten technologicznie zaawansowany atrybut wiecznych tułaczy przejmując problem komunikacji, zasadniczą kwestię definiowania obcego w nowych warunkach kulturowych, niejako więc „rozwiązuje” zadanie porozumiewania się z otoczeniem, czy też brak takiego porozumienia. Oddaje głos temu, którego społeczeństwo chce pozbawić prawa do wypowiadania się w publicznej przestrzeni. Co więcej, opowiadana przez obcego historia identyfikuje go, nadaje mu tożsamość w strukturach, w których jest on tej identyfikacji pozbawiony. Tę samą funkcję pełnią pokazywane w drzewcu „laski” dokumenty, fotografie i inne osobiste przedmioty narratora. Także *Rzecznik* (il. 129) realizuje się w narracji. Zakładany na usta „właściciela” niewielki monitor zastępuje mówiącego, opowiadając jego historię, określając tym samym jego tożsamość. *Rzecznik* mówi to, co spotyka imigranta, dyskursywizuje jego doświadczenie obcości i dzięki temu — twierdzi Wodiczko — pracuje na rzecz zbliżenia imigrantów i nieimigrantów: „Został zaprojektowany, by zapewnić prawo do wypowiedzi sformułowane w «Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela» we Francji, zatwierdzone w «Pierwszej Poprawce do Konstytucji Stanów Zjednoczonych» i gwarantowane od tej pory przez wszystkie konstytucje prawie wszystkich państw”³⁷.

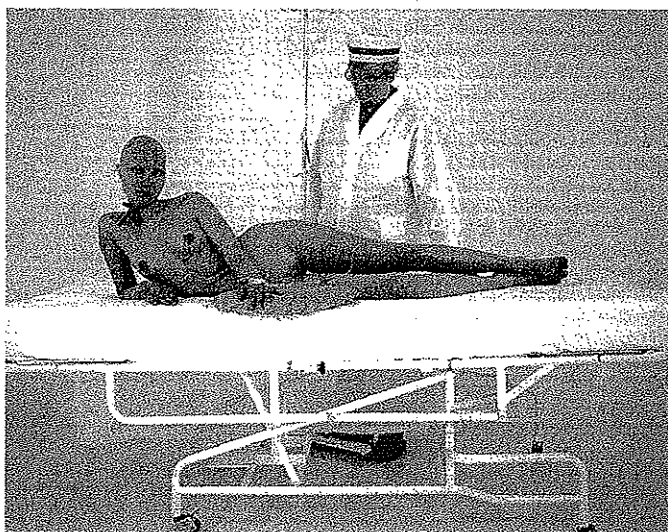
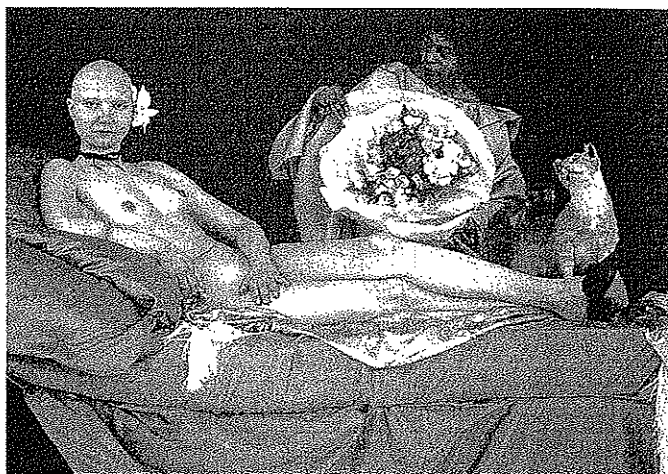
Krzysztof Wodiczko, podobnie jak bohaterowie jego *Laski*, jest imigrantem, emigrantem przybyłym z Europy. Mam ponadto wrażenie, że w pracach tych, też w wyraźniejszy sposób niż w *Pojazdach bezdomnych*, ujawnia się europejska wrażliwość artysty. Być imigrantem w Ameryce to przede wszystkim problem administracyjny, to konfrontacja z absolutnie bezduszną, kałkowską biurokracją Amerykańskiej Służby Imigracyjnej, systemem samym w sobie i dla siebie, gdzie człowiek staje się bezwartościowym numerem statystycznym w przepastnej sieci autonomicznych mechanizmów urzędniczych. W Europie, zarówno zachodniej jak i właśnie — wschodniej, sprawa jest bardziej skomplikowana. Tu na w gruncie rzeczy analogiczny system administracyjny nakłada się ostracyzm społeczeństwa wobec obcych, ostracyzm, który często przeradza się w agresywną wrogość: we Francji, w Niemczech, w Polsce. Co więcej — wrogość ta kierowana jest w Europie w coraz bardziej manifestacyjny sposób w stronę obcych w ogóle, bez względu na ich status administracyjny, biograficzny, kulturowy etc., także wobec tych, którzy zrosli się z miejscową administracją, historią i kulturą. Najbardziej gwałtownym przykładem tego procesu, który toczy się w całej Europie, jest dawna Jugosławia; jej wojnę Europa przyjmowała jakby „ze zrozumieniem”, ograniczając swój „protest” jedynie do konwencjonalnych akcji. To bardzo niepokojący proces. Krzysztof Wodiczko, właśnie tu, w Europie, ujawnia go z daleko idącą przenikliwością i sugestywnością. Zachowuje jednakże, podobnie jak w analizowanych wcześniej *Pojazdach bezdomnych*, status działającego na ryłkach społeczeństwa partyzanta, par-



132.
Alicja Zebrowska,
Tajemnica patrzy,
1994,
własność artystki

tyzanta intelektualisty, demistyfikatora, który wie, że świata nie może zmienić, może jedynie poddawać go ustawicznej dekonstrukcji.

Historie opowiadane w Polsce, zwracające naszą uwagę na żyjących obok nas emigrantów, pochodzących z różnych stron świata nomadów, mają szczególny status. Oto artysta, sam imigrant, pokazuje nam, przyzwyczajonych do języka polskiego i białego koloru skóry, że obok nas żyją „inni”. Tu, w środku Europy, nabiera to specyficznego znaczenia, nie tylko z uwagi na ujawniane konflikty, ale też dlatego, że ten kraj był kiedyś multietnicznym, a więc multikulturowym organizmem. Co więcej, w jego sięgającej dynastii Jagiellonów mitologii zapisana jest otwartość. Druga wojna światowa przekreśliła wieloetniczność polskiego społeczeństwa. Kilkudziesięcioletnie zamknięcie odrywało Polaków od życia wśród „innych”. Zresztą przed II wojną światową to współzycie również nie było idyllą. Po 1945 roku Polska stała się więc krajem monoetnicznym. Otwierając się jednak na świat, przyjmuje część jego problemów, m.in. dotyczących migracji. Czy jest do tego przygotowana? Czy Polacy reagują na wrażliwością na „obcych”? Czy dostrzegają ich obecność i ich podmiotowość? Czy darzą ich szacunkiem? Czy



133. a, b
Katarzyna Kozyna,
Olimpia,
1996,
własność A. Bonarski

respektują ich „Inność”? Wodiczko nie jest moralistą i nie udziela na te pytania odpowiedzi. Prezentuje jedynie zebrany materiał, magnetowidowe nagrania przebywających wśród nas „innych”: „Asfalt, czarnuch, czekolada; to sporykające mnie określenia. Odwiedzając przyjaciółkę, spotkałem jej znajomego, który powiedział mi, że osobiście nie ma nic przeciwko mnie, sądzi jednak, że asfalt powinien znać swoje miejsce, aby samochody mogły się gładko poruszać. (...) Nie mógłbym tu żyć. Jeżeli na przykład mógłbym tu znaleźć dobrą pracę, zostałbym niezależnie od faktu, że nazywają mnie tu asfalem czy opalonym. Ale to byłaby jedynie kwestia pracy, nie miłości do tego kraju. Tutaj na ulicy każdy gapi się na mnie, a matki, pokazując mnie swoim dzieciom, mówią: patrz, murzyn. (...) Jej rodzice są bardzo niechętni. Nie chcą się ze mną nawet spotkać. Nie mógłbym zostać jej mężem, ponieważ jest ona ich jedyną córką i musi wyjść za mąż za dobrego Polaka”³⁸.

Pojawiając się w początkach lat dziewięćdziesiątych w polskiej sztuce problematykę ciała i płci należy widzieć w jakiejś mierze w perspektywie napięć społecznych, a także szeroko definiowanych kwestii politycznych³⁹. Jej głośnym przejawem była wystawa „Antyciała” w 1995 roku w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej. Płeć nie tylko w Polsce była represjonowana. W latach wcześniejszych jednak, gdy przez świat przechodziły kolejne fale feminizmu oraz walki o równouprawnienie mniejszości seksualnych, w sztuce polskiej problematyka ta nie zdobywała sobie zbyt wielu zwolenników. Lata dziewięćdziesiąte, kiedy kultura artystyczna zaczyna funkcjonować w innej przestrzeni społecznej i politycznej, z jednej strony bez wątpienia wolnej, a przynajmniej bardziej wolnej, z drugiej zaś intensywnie i bez sztucznych barier spoglądającej na to, co dzieje się na Zachodzie, stają się wręcz erupcją zainteresowań cielesnością i płcią; można by rzec — w tempie nadrabiającym straty. Generalnie rzecz biorąc, jest to pozytywne zjawisko mimo widocznej tu i ówdzie naiwności.

Zwróćmy tu więc uwagę na dwie artystki, których sztuka pojawia się na gruncie problematyki kobiecego ciała. Jedną z nich jest Alicja Żebrowska. W swej realizacji wideo pt. *Grzech pierworodny* (1994), stosując niewątpliwie drastyczne środki wizualne, artystka podjęła problem rozbrojenia wielu dyskursów związanych z kobiecością cielesnością, przede wszystkim jednak problem męskiej dominacji wypływający z samych podstaw kultury chrześcijańskiej⁴⁰. Prezentowanie bez żadnego oporu własnej wagi, czy to w trakcie masturbacji wykonywanej sztucznym penisem, notabene przy odgłosach chrupania jabłka, symbolu „grzechu pierworodnego” i rzekomej słabości kobiety, czy też w sekwencjach pokazujących w równie dużych zbliżeniach narodziny laleczki Barbie, służyło przełamaniu nie tylko tabu wizualnego, ale też wyrazistej manifestacji własnej cielesności. Przede wszystkim jednak było manifestacją ideologiczną. Masturbacja pojawiła się więc jako opozycja wobec heteroseksualnego dyskursu seksualności. Była prezentowana bardzo wyraźnie i bez skrępowania. Realizowała się więc nie na poziomie erotyki czy też wojeryzmu, który sam w sobie jest narzę-

dziem męskiej dominacji, lecz właśnie ideologii. *Narodziny Barbie* (il. 131) zaś, jako komentarz do *Księgi Rodzaju* („w bólu będziesz rodziła dzieci”), stanowią rozwinięcie generalnego odrzucenia chrześcijańskiej perspektywy postrzegania kobiety jako ukaranej za „grzech pierworodny” brzemiennością i podległością mężczyźnie. Akt seksualny odbywa się tu bez udziału mężczyzny; narodziny jednak to lalka, produkt masowego przemysłu konsumpcyjnego, lalka stanowiąca standard kobiecej urody, swego rodzaju represyjny (bo standardowy właśnie) model kobiecej cielesności. Zestawienie tych dwóch sekwencji nie jest zatem optymistyczne. Zdaje się bowiem sugerować, iż niezależnie od wysiłku zmierzającego w stronę odrzucenia mężczyzny jako partnera seksualnego, a więc odrzucenia jego władzy, jego dominacja pozostaje; pozostaje głębiej — właśnie w standardach kulturowych. Nie jest to jednak ostatnie słowo artystki. W pewnym momencie bowiem w jej warstwach sromowych pojawia się guzik, jakby otoczone powiekami oko. To ujęcie zostało zatytułowane *Tajemnica patrzy* (il. 132) i stanowi przejrzystą aluzję do „oka Opatrzności”. Zatem „tajemnica” nie należy do Boga, sugeruje artystka, lecz właśnie do kobiety.

W płaszczyźnie nieco innej problematyki porusza się Katarzyna Kozyra. Zyskała ona rozgłos swoją *Piramidą zwierząt* (1993), pracą złożoną z wypchanego konia, psa, kota i koguta. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na inną jej realizację, znacznie pełniej i głębiej jak sądzę poruszającą kwestię relacji między cielesnością a tożsamością. Chodzi mianowicie o dużych rozmiarów obraz fotograficzny *Olimpia* (1996, il. 133), nawiązujący rzecz jasna do *Olimpii* Eduarda Maneta. Oryginalna *Olimpia* postawiona została w konflikcie z burżuazyjnym społeczeństwem nie tylko przez swoją realistyczną konkretyzację, ale — jak pisze T. J. Clark — przez manifestację swej podmiotowości⁴¹. Bohaterka obrazu Maneta nie spuszcza wzroku przed męskim wojerystą. Nie wstydi się swej cielesności i swej pozycji, jak kobiety dziewiętnastowiecznego malarstwa salonowego (wymieńmy choćby obrazy bardzo popularnego Bouguereau), zdominowane i zniewolone, całkowicie uległe męskiej dominacji. Patrzy widzowi (mężczyźnie) wprost w oczy, kwestionując tym samym jego władzę. *Olimpia* Kozyry w pewnym sensie czyni to samo, z tym że nie jest ani prostytutką, ani jej ciało nie jest dobrze opakowanym towarem na sprzedaż. Ciało artystki jest chore. Przedstawiane tak właśnie bardzo zdecydowanie kwestionuje standardy estetyczne kobiecego aktu. Artystka, cierpiąca na ziarnicę złośliwą i podtrzymywana przy życiu dzięki chemoterapii, domaga się prawa do manifestowania własnej podmiotowości (własnego ciała) i czyni to w konfrontacji z estetycznymi standardami kultury wizualnej. Odrzucając estetyczne modele maskulinistycznej kultury, tworzy sztukę bardzo mocną w swej ekspresji, jednocześnie silnie związaną z własną podmiotowością; tworzy sztukę, która jest manifestacją jej tożsamości poprzez konflikt ciała realnego z historyczno-artystycznym kanonem estetycznym.

Zagrożenia religijnym fundamentalizmem i nacjonalizmem, a także wyrażanym w kanonach estetycznym szowinizmem mę-

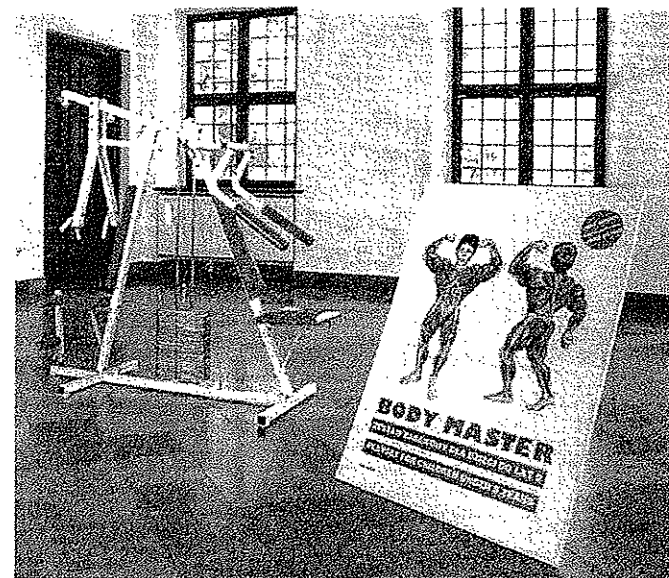
kiego ego można by nazwać zagrożeniami klasycznymi, mimo że stanowią one wyraźny element współczesnego pejzażu politycznego nie tylko przecież w Polsce. W Polsce jednak innego rodzaju niebezpieczeństwa: te mianowicie, które niesie ze sobą kultura konsumpcyjna, stanowią novum. Na ten rodzaj zagrożeń społeczeństwo polskie nie jest być może dostatecznie przygotowane. Kultura konsumpcyjna bowiem przez długie lata funkcjonowała w sferze mitu; masowa konsumpcja była w polskim społeczeństwie materialnie niedostępna i ideologicznie (przynajmniej w pierwszych dziesięcioleciach PRL) podejrzana. Zachodnia kultura masowa, na zasadzie opozycji wobec zniewalającego jednostkę socjalizmu, kojarzyła się raczej z wolnością niż ograniczaniem swobody, nieskrępowanym wyborem niż manipulacją. Po roku 1989, a więc w trakcie gwałtownego procesu transformacji ekonomicznej i społecznej, wartości, które niesie ze sobą kapitalizm, a więc także konsumeryzm, stały się wartościami pozytywnymi i na ogół były bezkrytycznie, niekiedy wręcz bałwochwalczo akceptowane. Stąd zatem formułowanie alternatywy wobec kultury konsumpcyjnej nie znajdowało większego rezonansu. Artystą więc w pewnym sensie pionierskim, który postawił ten problem, jest Zbigniew Libera. Jego *Uniwersalna wyciągarka penisu* *Universal Penis Expander* (1995) oraz *Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9* (1994, il. 134), jakby zestaw kulturowy dla dzieci, stanowią ironiczny komentarz kultu ciała w kulturze masowej, powszechności fitness klubów, wzorów fizycznego zdrowia oraz modelowego wyglądu. Także *Placebo* (1995), panaceum na wszelkie dolegliwości, od somatycznych do psychicznych, komentuje gorączkę farmakologiczną, powszechną wiarę w wynalezienie uniwersalnego leku i praktykę używania tysięcy tabletek, które mają wątpliwą wartość medyczną. W kulturze konsumpcyjnej ciało jest bez wątpienia represjonowane poprzez lansowany przez reklamę idealny model. Pod pozorem pseudomedycznych dyskursów zdrowia, diety oraz ćwiczeń gimnastycznych koncerny rozmaitego rodzaju przemysłu zbliżają olbrzymie fortuny; w imię sięgania po estetyczny ideał ciała stajemy się tracącymi swą tożsamość obiektami manipulacji.

To zjawisko w Polsce nie miało jeszcze w latach dziewięćdziesiątych tak szerokiego zasięgu jak na Zachodzie. Jego symptomy jednak wyraźnie dają się zauważyć. Co więcej, szeroko i z pewną fascynacją adaptowanej w naszym kraju kultury konsumpcyjnej, która do niedawna, jako opozycja do kultury socjalistycznej, była owocem zakazanym, przez to pożądanym, nie towarzyszy postawa krytyczna, a dokładniej analityczna. Jeżeli budzi ona sprzeciw, to nie w kategoriach analizy, lecz ideologii formułowanej przez konserwatystów, zwłaszcza Kościół katolicki. Konserwatywna ideologia nie jest jednak w stanie ujawnić mechanizmów kultury konsumpcyjnej. Nawet się nie stara, gdyż nie to jest jej celem; jej celem jest odrzucanie wzorów konsumpcyjnych z pozycji (tzw. moralnego) autorytetu, a więc — w gruncie rzeczy — budowa tegoż autorytetu, a nie postawy krytycznej. Ponadto inna stawiana przez Libera kwestia jest również problemem polskiego społeczeństwa; to prob-

lem relacji między kulturą konsumpcyjną a terrorem, a ściślej kwestia zawłaszczania dla potrzeb tej kultury zbrodni, czego symbolem są rozmaite ruchy wykonywane wokół znajdującego się przecież na terytorium Polski dawnego obozu koncentracyjnego Auschwitz. Aby się przekonać, jak dalece jest to palące zagadnienie, wystarczy przywołać opór wobec wielce kontrowersyjnego projektu budowy supermarketu w sąsiedztwie terenu dawnego obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu.

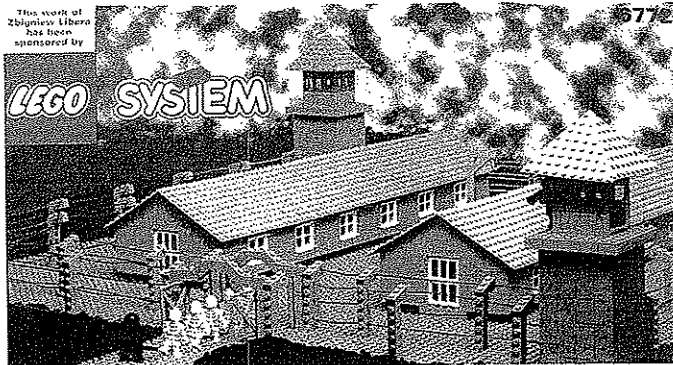
Seria prac Libery *Obóz koncentracyjny* — *Lego* (1996), która stała się kością niezgody między artystą a kuratorem planowanej polskiej ekspozycji na Biennale Weneckim w 1997 roku, Janem Stanisławem Wojciechowskim (artysta nie zgodził się na wymianę „Obozu” na inną realizację i demonstracyjnie zrezygnował z udziału w wystawie), porusza najczulsze struny wskazanego wyżej zagadnienia. Wyobraźmy sobie wstrząsającą sytuację, w której dziecko bawi się tak spreparowanymi klockami lego. Każdemu choć trochę wrażliwemu człowiekowi musi się to kojarzyć z odczuciem koszmaru. Wielu widzów więc protestowało przeciw tej pracy, zarówno w Polsce, jak i za granicą, w tym w Danii, gdzie pokazywano realizację była i gdzie istnieje swoisty kult klocków lego. Artysta był nawet oskarżany o projektowanie zabawek propagujących przemoc i wykorzystywanie pamięci ofiar nazistowskiego terroru. Tego rodzaju supozycje dowodzą jednak nie tylko braku zrozumienia tej pracy czy ignorancji, ale wręcz złej woli. Można powiedzieć odwrotnie. Libera ujawnia — z pomocą bez wątpienia drastycznych środków — że to właśnie kultura masowa, w której wszyscy żyjemy, manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar. Tu Polska nieczym nie różni się od np. Stanów Zjednoczonych. Czy zbrodnia nie jest jednym z głównych tematów filmów „rozrywkowych”? Czyż codzienne gazety i telewizja nie żerują na sensacyjności mordów, masakr i licznych wojen? Czyż obozy koncentracyjne nie są przedmiotem politycznych manipulacji i ideologicznych nadużyć? Przypomnijmy słynny spór o obecność klasztoru katolickiego w Oświęcimiu i arogancję obrońców tego pożałowania godnego pomysłu; przypomnijmy zgodę lokalnej administracji na demonstrację nacjonalistycznych i faszystowskich organizacji na terenie obozu w 1996 roku. Przykładów byłoby naprawdę zastraszająco wiele. Libera, poruszając się w sferze dość ogólnych odniesień i znajdując odbiorców w artystycznych kręgach międzynarodowych, dotyka bez wątpienia czulego punktu polskiej kultury, rany, która bynajmniej nie jest zagojona. Podsuwając nam wysiłek wyobraźni, proponując nam wyobrażenie sobie dzieci bawiących się tak przerażającymi zabawkami, sugeruje, że nasza praktyka bynajmniej nie jest od tego wyobrażenia taka odległa. Kultura konsumpcyjna stępia naszą tryczną wrażliwość. Kupujemy przecież plastikowe modele karabinów maszynowych naszym dzieciom, oglądamy thrillery, w końcu ktoś wpadł na pomysł wybudowania supermarketu tuż za płotem dawnego KL Auschwitz. To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność.

Problem, który stawia Libera, to problem edukacji manipulo-



wanej przez kulturę konsumpcyjną, której zasadniczym celem jest biznes. Zysk wyznacza strategię produkcji i konsumpcji przedmiotów, w tym zabawek. W tym kontekście zaś — jak się okazuje — najwięcej zysku przynosi sprzedawanie przemoc, czasem w pozornie niewinnym kostiumie. Wkrada się ona do procesu edukacji w kolorowym i atrakcyjnym opakowaniu, rozwijając rzekome szlachetne wzory zachowań. Przykładu dostarcza sama firma Lego, która z firmy obrosłej, najpierw w Danii, potem w całym świecie, legendą producenta „poprawnych” zabawek, zaczęła w pewnym momencie produkować zestawy zabaw w piratów czy bohaterów Dzikiego Zachodu, zabaw wszak nieobojętnych, w których gdzieś w zanadru czai się przemoc, a miniaturowe pistolety, karabiny i szable nie tworzą już opozycji wobec setek tysięcy imitacji broni sprzedawanej w sklepach z zabawkami, lecz z nimi współgrają. Zauważmy, że *Obóz koncentracyjny* został złożony z autentycznych klocków, pozbieranych z prawdziwych zestawów Lego dostępnych w sprzedaży. Czyż nie jest to przerażające? Władza pieniądza i kultury konsumpcyjnej jest potężna i przez swą potęgę oraz wpływ na edukację porażająca. Jest tak wielka, że nawet Lego musiało osłabić swój wizerunek producenta neutralnych, rozwijających umiejętności konstrukcyjne dziecka zabawek, i odwołać się do fabuły, a zaś w naszej kulturze, niemal nagminnie i niemal od początku w rozmaity sposób operuje przemocą.

134.
Zbigniew Libera,
The Body Master.
Zestaw zabawowy
dla dzieci do lat 9,
1994,
Centrum Sztuki
Współczesnej,
Warszawa



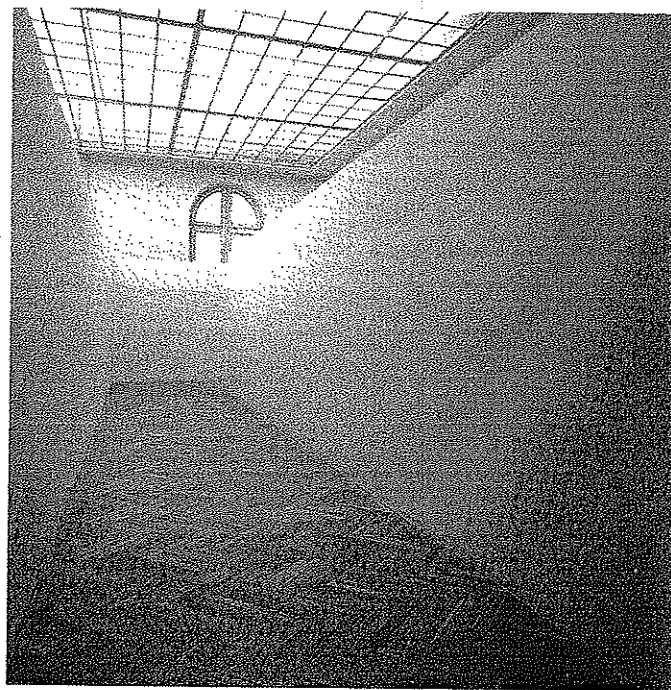
135.
Zbigniew Libera.
Oboz koncentracyjny — Lego,
1996

Artysta jednak nie moralizuje. W tym tkwi jego siła i współczesność metody, którą się posługuje. Formułując krytykę kultury konsumpcyjnej, nie buduje kontestatorskiej alternatywy. Raczej ujawnia mechanikę oroczenia, w którym żyje on i my wszyscy. Nie twierdzi jednak, że nie można zgłaszać wątpliwości do tej pracy, do jej fajerwerkowego, krzykliwego charakteru; do jej języka, który tym razem nie stanowi alternatywy wobec języka kultury masowej, raczej odwrotnie, wykorzystuje go. Alternatywa wobec konsumeryzmu tkwi w przestaniu artysty, ale nie w jego języku. Czy krytyczność *Obozu koncentracyjnego — Lego* na tym traci, czy zyskuje? To jest otwarte pytanie, kierowane zresztą nie tylko do tej pracy, ale do szerszej formacji sztuki współczesnej, która przecież często formułuje krytyczne dyskursy wobec współczesnej kultury masowej w jej własnym języku, świadomie zacierając granice między językiem a metajęzykiem; co więcej, w tej grze upatruje zasadniczą metodę artystycznej strategii. Czyniło tak wielu od czasu pop-artu po współczesne przejawy postmodernistycznej praktyki, czyni tak też Zbigniew Libera. Pytanie jednak zostaje, pytanie zapewne szersze niż tylko w odniesieniu do sztuki polskiego artysty, ogólne pytanie kierowane w stronę strategii współczesnej kultury artystycznej.

Ta ostatnia, rzecz jasna, nie jest jednorodna. Antytezą hulaśliwej strategii Zbigniewa Libery jest wyciszony, skupiony i bardzo oszczędny głos Mirosława Bałki. Artysta nawet o najbardziej dramatycznych wydarzeniach mówi „szepem, nie krzykiem”⁴². Przemawia językiem minimalnym, językiem ciszy zredukowanym do najprostszyc sugesti. Podobnie jak Zbigniew Libera, Mirosław Bałka wywodzi się z alternatywnej kultury lat osiemdziesiątych; ten pierwszy związany był z wymienianym wcześniej kręgiem Kultury Zrzuty, Bałka zaś w latach osiemdziesiątych wystawiał wraz z Mirosławem Filonikiem i Markiem Kijewskim jako grupa Neuc Biermiennost (zestawienie niemieckiego i rosyjskiego terminu w jednej nazwie ponownie doskonale charakteryzuje przekorną

wobec patosu stanu wojennego atmosferę tamtej formacji artystycznej), między innymi w słynnej warszawskiej pracowni Dziekanka. Poszedł jednak zupełnie inną drogą. Jak Liberze bliskie są doświadczenia sztuki dekonstruującej topoty współczesnego konsumeryzmu, sztuki krytycznej i — jak pisał Benjamin Buchloh — likwidującej jednocześnie modernistyczną antynomię między sklepem i muzeum⁴³, Bałce bliższe są minimalistyczne punkty odniesienia. Selma Klein Essink, zauważając tego rodzaju preferencje, pisze jednocześnie, że jeżeli minimal-art „można określić jako chłodne, racjonalne i wyrachowane, to u Bałki i jego pokolenia jest raczej mowa o intymności, wrażliwości, nostalgii oraz uduchowieniu”⁴⁴. Zapewne ma rację. Wymiary niektórych prac artysty odnoszące się do jego wzrostu (190 cm) i przywołują robione na miarę człowieka przedmioty (łóżko, trumna); nie tylko więc antropomorfizują jego rzeźby, ale określają bardzo intymną atmosferę jego sztuki. Zwróćmy też uwagę, że minimalistyczne prace Roberta Morrisa z początku lat sześćdziesiątych również operowały miarą ciała człowieka, dokładniej — podobnie jak u Bałki — miarą ciała artysty⁴⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że w minimalnych formach, a także w pracach figuratywnych Bałki niejako zapisana jest fizyczna obecność artysty i sytuacji, w jakiej ciało funkcjonuje, pewien intymny i nostalgiczny konkrety. Cała mitologia tej sztuki: dom w Otwocku, w którym artysta się wychowywał i który później stał się jego pracownią, materiały (np. lastryko, z którego jego dziadek wytwarzał nagrobki), szare mydło, wspomniane wymiary jego ciała przenoszone na prace artysty, czy też temperatura ciała (36,6°C), to wszystko kontekstualizuje tę sztukę w bardzo osobistych ramach, w obszarze niejako materializującej się pamięci; ale jednocześnie przez bardzo oszczędny język, język podstawowych doznań (wymiar, temperatura, niekiedy — jak w wypadku szarego mydła — zapach), uniwersalizuje ją.

Jest wiele prac w bogatej twórczości artysty wartych szczegółowej analizy. Przywołam jednak tylko jedną: *Mydłany korytarz* (il. 136), pokazywany na wspomnianej wystawie w Eindhoven w 1994 roku oraz w salach warszawskiej „Zachęty” w ramach wymienianej już w innym miejscu międzynarodowej ekspozycji „Gdzie jest brat twój, Abel?” w 1995 roku. Siłą działania tej pracy jest ostry zapach taniego, tzw. szarego mydła. To mydło zwraca naszą szczególną uwagę. Maria Morzuch pisze: „W pracy Bałki kawałki mydła pozbawione po kimś bliskim nie zmieniają już swego kształtu pod dotykiem zamykających je kiedyś dłoni. Skromny skrawek machinalnie przeżywaną codziennością przetrwał w stanie stałym. Choć czyjaś obecność dawno ulotniła się i zniknęła z pola widzenia”; Selma Klein Essink: „(...) trzeba przejść przez hall z absydami po lewej i po prawej stronie, a potem przez wielometrowej długości korytarz. Ściany hallu i korytarza pokryte są do wysokości 190 cm warstwą mydła. Podczas tego rytualnego przejścia coś dzieje się z człowiekiem; dokonuje się w nim zmiana stanu duchowego. Najpierw jest zapach mydła; nie tego luksusowego, o woni perfum, do jakiej przywykliśmy, lecz czysty, ostry, który we mnie natychmiast wywo-



136.
Miroslaw Bałka,
Mydlany korytarz,
1995,
Warszawa,
galeria „Zachęta”

łał wspomnienie z młodości”, Jan Debbaut pisze: „Nie trzeba być Polakiem, aby budziły się przy tym wspomnienia młodości; każdy nasz rówieśnik bodaj raz w swych chłopskich latach mył się w zimnej wodzie i pod przymusem tego rodzaju mydłem. Intensywna woń tego rodzaju mydlanych szluz roznosi się po całym muzeum; trzeba przez nie przejść jak przez proces katarski, wiodący od Starego do Nowego, rytuał oczyszczający podczas przemiany młodości w męczyznę”⁴⁶. Na wiele sposobów, jak widać, można odczytywać tę pracę. Zwróćmy jednak uwagę, że prezentowana ona była (m.in.) na przygotowanej przez Andę Rottenberg wspomnianej już ekspozycji „Gdzie jest brat twój, Abel?”, ekspozycji odnoszącej się do pamięci Holocaustu. Wystawa bowiem była otwarta w pięćdziesiąt rocznicę zakończenia II wojny światowej i towarzyszyła jej panelowa dyskusja wokół pytania o „sztukę po Holocaustcie”. Pokazywane tam prace bardzo różnych i pochodzących z różnych stron świata artystów oscylowały wobec nie tylko Holocaustu, ale w ogóle wobec horroru zbrodni czynionej w majestacie ustanawianych przez terrorystyczne reżimy praw. Tam też więc, w jednej

z sal warszawskiej „Zachęty”, Miroslaw Bałka wybudował *Mydlany korytarz*, wąską przestrzeń, przez którą trzeba było się przecisnąć, aby się dostać do kolejnej części ekspozycji, której ściany na wysokości wysokiego człowieka wysmarowane były mydłem. Korytarz więc to przestrzeń nawiązująca do rytuału przejścia, mydło zaś kojarzyć można z oczyszczeniem, które zawsze takim rytuałom towarzyszy. Przechodząc przez korytarz, doznawaliśmy odczucia klaustrofobii potęgowanego niezwykle (wszak niecodziennie doświadczanym), silnym, niemal ostrym zapachem mydła. Ten zapach na wystawie poświęconej zbrodni Holocaustu może się jednak kojarzyć tylko z jednym, z najbardziej przerażającą w swym racjonalizmie i ekonomii machiną nazistowskiego przemysłu — wykorzystywaniem przez nazistów szczątków mordowanych ludzi do produkcji mydła. Nie tu z oczyszczania; raczej odwrotnie — mydło, które wszak służy do mycia, skojarzone zostało z jedną z najbardziej przerażających zbrodni, jaką umysł ludzki mógł wymyślić. Fizyczny terror i jego ekonomia to dwie przerażające strony XX-wiecznego horroru.

PRZYPISY:

1. Oprócz wcześniej w tej książce cytowanych prac Michela Foucaulta (*Nadszorek i kara* oraz *Historii seksualności*, zwłaszcza t. I) por.: M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews & other Writings, 1972-1977*, red. C. Gordon, Pantheon Books, New York 1980; tenże, „The Subject and Power”, w: *Art after Modernism: Rethinking Representation*, red. B. Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984.
2. P. Piotrowski, *Dekada*, Obserwator, Poznań 1991.
3. Por.: *Galeria odNOWA, 1964-1969*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1993.
4. J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972. Polskie wyd.: *Sposoby widzenia*, tł. M. Bryl, REBIS, Poznań 1997.
5. A. Turowski, „W miejsce programu”, w: *Galeria odNOWA...*, op. cit., s. 10; por. też opis A. Matuszewskiego w: ibid., ss. 39-40.
6. „Korespondencje: o felietonistach” [list krytyków sztuki: W. Borowskiego, M. Gutowskiego, A. Kostolowskiego, J. Ludwińskiego, H. Prądkowskiej, A. Turowskiego], w: „Współczesność”, 3-16.12.1969; Por. następnie: A. Turowski, „Jeszcze o Galerii odNowa”, w: „Współczesność”, 3-17.02.1970.
7. J. Juszczyk, „Galeria Od Nowa istnieje”, w: „Współczesność”, 21.01.-2.02.1970.; Z. Theus, „Jeszcze o Galerii”, w: „Współczesność”, 18.02.-3.03.1970.
8. „Galeria Akumulatory 2; rozmowa G. Dziamskiego z J. Kozłowskim”, w: *Zeszyty Artystyczne PWSZP*, t. 5, Poznań 1991, s. 14.
9. Ibid., s. 14.
10. Ibid., s. 15.
11. J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1996, ss. 65-70.
12. R. Klassnik, „Matt's Gallery w Londynie”, w: *Zeszyty Artystyczne...*, op. cit., s. 87.
13. *Piętna 20/26 Emilii i Andrzeja Dłuzniewskich, 1980-1993*, red. M. Sitkowska, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1994.
14. Por.: ibid., s. 5.
15. Por.: *Ostatnie miesiące Związku Polskich Artystów Plastyków*, Oficyna Sztuk Pięknych, Warszawa 1983.
16. Por. m.in.: *Polentransport 1981. Works by Joseph Beuys from the Museum Sztuki in Łódź*, Milano, Mazzotta, 1993.
17. J. Beuys, „Apel o alternatywę”, tł. H. Cieślińska, w: „Sztuka”,

nr 4, 1981.

18. Th. de Duve, „Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians”, w: „October”, MIT Press, nr 45, lato 1988.
19. *Die Endlichkeit der Freiheit, Berlin 1990. Ein Ausstellungs-projekt in Ost und West* [Berliner Künstlerprogramm des DAAD], Berlin, Edition Hentrich 1990, ss. 205-226.
20. A. Michnik, „Nowe wyzwanie”, rozm. W. Karpiński, w: „Zeszyty Literackie”, nr 36, Paryż, jesień 1991, s. 69.
21. Najpełniejszą dokumentację tego rodzaju twórczości przedstawia: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.
22. Niektóre prezentowane w tej części niniejszego rozdziału uwagi zaczerpnięte są z kilku wcześniej przeze mnie opracowanych tekstów: P. Piotrowski, „W poszukiwaniu alternatywy; odpowiadając Beuysowi”, w: „Obieg” 1992, nr 4-5, ss. 9-14; w języku angielskim: „In Search of an Alternative” w: *The Wealth of Nations*, red. C. Lauf, Gent, Im Schoot uitgevers, 1993, ss. 55-64; „In Search of an Alternative”, w: *Actes del III Congreso „Cultura Europea”*, Universidad de Navarra, Aranzadi Editorial, Pamplona 1966, ss. 371-376. Por. też: tenże: „Die Kunst im Spiegel der Geschichte”, w: *Der Riss im Raum. Dokumentation*, Gaudini Stiftung, Berlin 1995, ss. 25-37; „The Old Attitude and the New Faith”, w: *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1995, ss. 34-45; rozszerzona wersja: „Poza starą i nową wiarą/ Beyond the Old and New Belief”, w: „Magazyn Sztuki” nr 10, 1996, ss. 144-176.
23. *Grupa, 1982-1992: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak*, red. M. Sitkowska, Warszawa, Galeria „Zachęta”, 1992.
24. M. Sitkowska [wstęp do:] *Grupa...*, op. cit., s. 7.
25. *Polskie mury*, Toruń, Wyd. Comer, 1991.
26. R. Ziarkiewicz, „Ciastko wiecznie żywe”, w: *Miłość to nie wszystko. Grupa Luxus*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1993, s. 25.
27. H. Foster, „For a concept of the Political in Contemporary Art”, w: tegoż, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle WA 1985. Przedruk w języku polskim: „O idei sztuki politycznej”, tł. E. Mikina, w: „Magazyn Sztuki” nr 4, 1994.
28. „Nie mam na celu zbawiania świata/ Do you Believe in God”, wywiad Ryszarda Ziarkiewicza z Robertem Rumasem, „Magazyn Sztuki” nr 6-7, 1995, ss. 62-71.
29. B. Czubak w: *Robert Ruma: Wątki*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1993, ss. 14-21.

30. Truszkowski, *ibid.*, ss. 4–13.
31. Wywiad z Robertem Rumasem, *op.cit.*
32. E. Mikina, „Przestrzeń publiczna”, „Magazyn Sztuki” nr 5, 1995, ss. 238–245.
33. A. Osęka, „Urok ciała w formalinie”, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 163 (15–16 lipca), s. 20.
34. D. Jarecka, „Smutek antycjal”, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 164 (17 lipca), s. 11.
35. „Kronika. «Ostatnie kuszenie Chrystusa» w Poznaniu”, w: „Film na Świecie” 1993, nr 2 (393), s. 92.
36. Marian Piłka, przewodniczący Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego, powiedział: „wolność nie jest najważniejsza, zwłaszcza w liberalnym wydaniu”; P. Smoleński „Zakręty Mariana Piłki”, w: „Gazeta Wyborcza”, 19–20 kwietnia 1997, s. 15.
37. K. Wodiczko, „Rzecznik”, w: *Gdzie jest brat twój, Abel? [Where is Abel, the Brother?]* Krzysztof Wodiczko, Galeria „Zachęta”, Warszawa 1995, s. 4.
38. Alain Mitita-Ngandomina (wypowiedź pochodząca z projektu K. Wodiczki, pokazywanego w Galerii „Zachęta” w ramach ekspozycji *Gdzie jest brat twój, Abel?*, uzyskana dzięki uprzejmości organizatorów wystawy).
39. P. Leszkowicz, *Płeć we współczesnej sztuce polskiej* (maszynopis).
40. Por.: Alicja Żebrowska. *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, tekst: M. Goździewski, Galeria Zderzak, Kraków 1994.
41. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Thames & Hudson, London 1985.
42. Jaromir Jedliński odnosi te słowa konkretnie do projektu pomnika upamiętniającego zatonięcie promu *Estonia* w Sztokholmie: „Rozmowy o sztuce (IV). Z Mirosławem Bałką rozmawia Jaromir Jedliński”, w: „Odra” 1997, nr 3, s. 62.
43. B. H. D. Buchloh, „Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956–1966”, w: *Andy Warhol. A Retrospective*, red. K. McShine, Museum of Modern Art, New York 1989, s. 39 nn.
44. S. Klein Essink, „Człowiek jako miara wszechrzeczy”, w: *Mirosław Bałka: Die Rampe*, red. M. Morzuch [Łódź], S. Klein Essink, M. Verhulst [Eindhoven], Muzeum Sztuki, Łódź, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1994, s. 46.
45. Por. *Portale i Skrzynki do stania* Roberta Morrisa z początku lat sześćdziesiątych. W tym kontekście można też spojrzeć na jego *Przejęcie* (1961): Robert Morris. *The Body/ Mind Problem*, red. R.

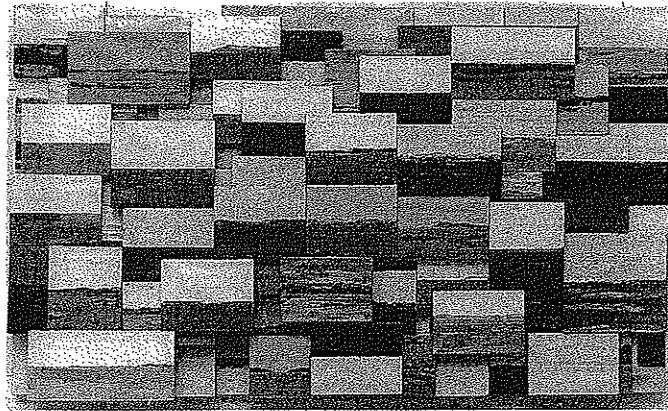
Krauss, T. Krens, Guggenheim Museum, New York 1994.

46. Mirosław Bałka: *Die Rampe...*, *op. cit.*, ss. 26, 40, 13. Dwie mocno nasyczone mydłem kartki cyrowanej publikacji wklejono do katalogu, uzyskując dzięki intensywnemu zapachowi niejako fizyczną obecność dzieła artysty.

7

O ramowaniu

Mirosław Bałka, czasami przynajmniej, sięga po problem w jakimś mierze analogiczny wobec tego, który w klockach Lego eksponował Zbigniew Libera. Robi to jednak za pośrednictwem zupełnie innego języka, języka „szepotu”. Te dwie prace, *Obie koncentracyny* — Lego oraz *Mydłany korytarz*, trochę incydentalnie tu zestawione (pracy Libery nie było na wystawie „Gdzie jest brat twój...”), zupełnie innymi środkami odwołują się do wyobraźni, kierując ją w stronę napięcia między współczesnością i historią. Obie w jakiejś mierze i na rozmaite sposoby osadzone są w lokalnym kontekście. Była już o tym mowa. Obie, poprzez biograficzny rodowód artystów, wywodzą się z alternatywnej kultury lat osiemdziesiątych, porzucając ją jednocześnie i nawiązując kontakt z (różnymi) językami sztuki współczesnej. Obie też zyskały międzynarodowy rozgłos. Można rzec, że — wśród wielu innych naturalnie, wymienianych



137.
Tomasz Cieciński,
Kompozycja bez tytułu,
1991,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

I nie wymienianych w tej książce — stanowią pewien wkład polskich środowisk w procesy międzynarodowej kultury artystycznej.

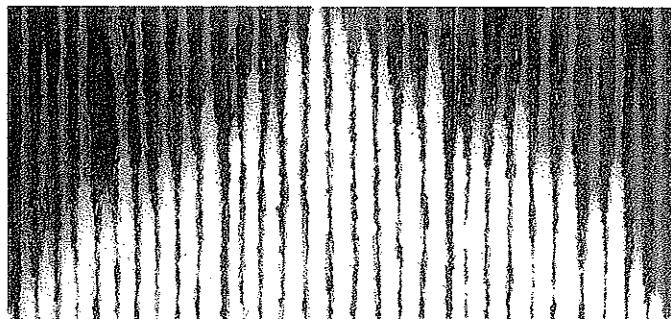
Nie są to rzecz jasna jedyne przykłady międzynarodowego sukcesu polskiej sztuki na arenie międzynarodowej końca lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych, a więc czasu generalnie dużego zainteresowania Polską. Co więcej, sztuka Bałki mieści się w kontekście szerszej formacji artystów zdobywających uwagę międzynarodowej opinii publicznej, formacji lansowanej bardzo intensywnie przez Muzeum Sztuki w Łodzi, a personalnie przez Marię Morzuch i Jaromira Jedlińskiego. Mowa tu o takich artystach jak: Tomasz Cieciński, Marek Chlanda, Mariusz Kruk czy Andrzej Szewczyk. Wymienieni przed chwilą kuratorzy organizowali szereg wystaw wspomnianym artystom zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jednym z pierwszych znaczących przejawów takiej strategii na arenie międzynarodowej, strategii, która notabene poświadczała zmia-

nę dotychczasowego oblicza Muzeum Sztuki w Łodzi, zainteresowanego przedtem przede wszystkim sztuką awangardową (zarówno historyczną, jak i współczesną, nawiązującą do klasyki), była pokazywana w Glasgow ekspozycja „Polish Realities”¹. Wystawa koronowała kilkuletnią już pracę nad nową formacją artystów polskich prowadzoną zwłaszcza przez Marię Morzuch i Jaromira Jedlińskiego, późniejszego dyrektora tego muzeum, i rozpoczynała proces intensyfikacji obecności polskich artystów na forum międzynarodowym. Zauważmy, iż trzech z nich brało udział w „Documenta IX” (Bałka, Cieciński i Kruk), niewątpliwie jednej z najbardziej prestiżowych prezentacji sztuki światowej. Fenomenem zupełnie spektakularnego sukcesu międzynarodowego jest Leon Tarasewicz. Artysta pochodzący z małej miejscowości we wschodniej Polsce, mieszkający tam i manifestujący swe prowincjonalne, polsko-białoruskie afiliacje, stał się twórcą obecnym na najbardziej wyrafinowanym poziomie międzynarodowego obiegu muzealno-galerijnego sztuki współczesnej. Niezależnie od sukcesu zachowuje ponadto godną podziwu skromność i uparte przywiązanie do swego otoczonego puszcza miejsca. Nieczęsty to przypadek wśród wschodnioeuropejskich artystów.

Tomasz Cieciński maluje obrazy w długich seriach (il. 137). Niezależnie jednak od tematu, zasadniczym problemem tej twórczości — jak zauważa Marek Goździewski — jest kwestia „co i jak w ogóle jest przedstawiane”². Dobrą ilustracją tego zagadnienia może być jego seria pejzaży. Zrazu pejzaż pojawia się jako motyw malarski ramujący pole centralne malowidła, stanowiąc wobec niego wyraźny kontrast. Silny akcent linii horyzontu w pejzażach, nadający im ton spokoju i zorganizowania, pojawia się w napięciu wobec dynamicznego i spontanicznego środkowego pola obrazu. Następnie jednak, z początkiem lat dziewięćdziesiątych, pejzaże zaczynają wypełniać całą powierzchnię malowidła, a w zasadzie całą jego przestrzeń. Artysta bowiem konstruuje obrazy z szeregu mniejszych płócien, nakładając je na siebie i zestawiając w jedną prezentację duże, tak właśnie skonstruowane prace, z mniejszymi, jakby pojedynczymi. Obraz więc, złożony jakby z mniejszych pejzaży, często malowanych grubymi i wyrazistymi pociągnięciami pędzla wzmagającymi poczucie materialności, staje się obiektem przestrzennym, określającym przestrzeń malowidła nie w kategoriach iluzji, lecz fizyczności. Pejzaż więc, będący w tradycji historii sztuki przedstawieniem rzeczywistości, jej iluzją, tu — w malarstwie Tomasza Ciecińskiego — nabiera pewnej konkretyzacji; jest — można rzec — materializacją przedstawienia.

Innego rodzaju, choć równie fascynujący rozbiór konwencji malowania idący w stronę pytania o konkretność i materialność przestrzeni proponuje Leon Tarasewicz (il. 138). Także i on operuje motywem pejzażu, co w pewnym sensie wiąże go z otaczającą jego pracownię naturą. Można nawet powiedzieć, iż jego malarstwo jest transpozycją natury, zwłaszcza w tych pracach, w których artysta wychodzi z płaszczyzny płótna na powierzchnię ściany (il. 139). Ten zabieg „uprzestrzennienia” obrazu i wciągnięcia widza do

środku, jak pisze Adam Szymczyk, pozwala artyście przekroczyć przedmiotowość obrazu i zawrzeć w nim nie tyle „widok” natury, ile istotę jej doświadczania³. Widz, a przedtem malarz, znajduje się w środku „obrazu”. Ten ostatni zaś poprzez wyrażenie malowane dwubarwne pasy nadaje pomieszczeniu klimat monotonnego, a przez to intensywnego obcowania z naturą. Przedstawienie więc staje się w dosłownym tego słowa znaczeniu transpozycją, przy czym otaczające widza ściany są malowane — są malarstwem *par excellence*. Tarasewicz dużą wagę przywiązuje do kładzenia farby na powierzchnię, do jakości barwy, rzemieślniczej wręcz umiejętności malowania.

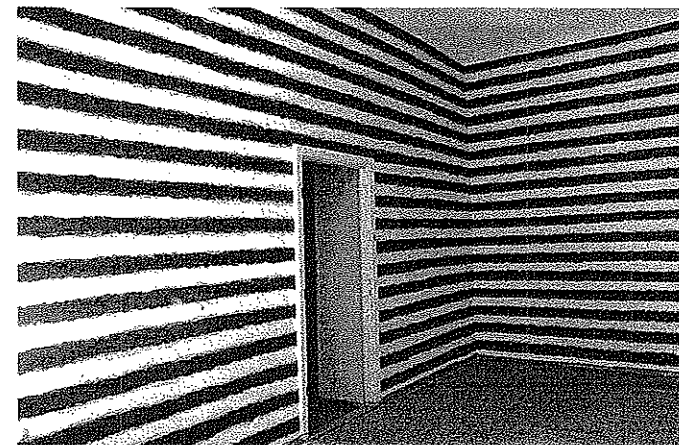


138.
Leon Tarasewicz,
Bez tytułu,
1988,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

Tak jak Ciecierski i Tarasewicz stawiają problem analizy obrazu w kategoriach przestrzenności, tak Marek Chlanda — co może bardziej naturalne — formuluje pytanie o relację między rzeźbą i przestrzenią. „Rzeźba to ciało, które zatrzymano podczas przechadzki po podłodze”, mówi artysta⁴. Oba człony tej wypowiedzi wydają się decydujące w sztuce Chlandy (il. 140). Zarówno „ciało”, a więc fizyczność, jak „przechadzka”, a więc (na razie zatrzymany) ruch. Rzeźby artysty wykonywane są z „ciepłych” (jeżeli tak można powiedzieć) materiałów: drewna, wosku, gipsu; z materiałów poddających się ręcznemu formowaniu, ręcznej — w dosłownym tego słowa znaczeniu — pracy. Są więc jakby przedłużeniem obecności człowieka w przestrzeni, jego ciała. Określając ją, definiując status wzajemnej relacji między ciałem i otoczeniem, pytają czy też „unaczniają” — jak twierdzi Jaromir Jedliński — jej ontologię⁵. Przy czym język, ja- kim posługuje się Chlanda, język penetracji przestrzeni, ma na wskroś cielesny charakter. To wrażenie uzyskane jest właśnie dzięki materiałowi, ale też bardzo „czułowemu” rozmieszczeniu poszczególnych obiektów w otoczeniu. Wrażliwość i dotykliwość tej określonej przez rzeźbę przestrzeni powoduje, iż widz, wchodząc w ich otoczenie, jakby ocierał się o ich gęstość, delikatną, acz fizyczną obecność.

W połowie lat dziewięćdziesiątych Chlanda wyciągnął wniosek

z drugiego członu cytowanego wyżej oświadczenia, z tego, że rzeźba to ciało zatrzymane na podłodze „podczas przechadzki”. Wraz z Elizabeth Brodin ożywił przestrzeń przy pomocy żywego ciała. Spotkanie rzeźbiarza z tancerką zaowocowało spektaklem *Dzień dobry! Buenos Dias* (1995; il. 141) stanowiącym jakby przedłużenie cielesnej obecności rzeźby w przestrzeni. Ruchom tancerki nie towarzyszyła muzyka; obecne podczas spektaklu dźwięki miały niejako fizyczny charakter — widz słyszał ruchy jej ciała, korpusu,



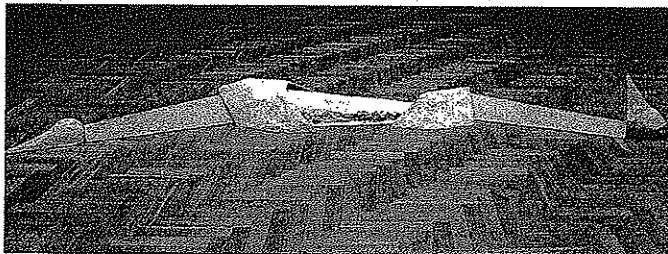
rąk i stóp na drewnianej podłodze. Chlanda tak opisywał relacje między doświadczeniem rzeźby i tańcem: „skoro rzeźbie brakuje vitalności, tego, co jest sensem spotkania ciała, może dałoby się doprowadzić do jednoczesnego ożywienia rzeźby i urzębienia ruchu. Choreografia, taniec to kompozycja sekwencji ruchów i pozycji ciała. Oto ciało na scenie stojące w zatrzymanym ruchu. Jak długo może ono stać? Oto rzeźba na scenie — czy może się ona poruszać nie mechanicznie, lecz całkiem naturalnie? I wreszcie, czy te dwa sposoby istnienia mogą się przenikać? Podczas pracy doszliśmy do wniosku, iż źródłowość rzeźby i tańca jest bardzo podobna. Na poziomie podstawowym, fizycznym”⁶.

Natomiast Mariusz Kruk, ustawiając w przestrzeni meble, wydobywa przede wszystkim nie tyle ich fizyczność, ile — odwrotnie — ich ulotną poetyckość; można powiedzieć wręcz: „nie-materiałność” (il. 142). To samo zjawisko można obserwować w bardzo delikatnych i czasami dowcipnych rysunkach Kruka. Zachodni wytrawny obserwator kultury artystycznej zauważa, iż prace artysty „łączą w sobie rzeczowość postmodernistycznego konceptualisty Zachodu z wrażliwością bazaru ze Wschodu”⁷. Być może legityma-

139.
Leon Tarasewicz,
Bilans-Bilans,
1993,
galeria Biała,
Lublin

cja geograficzna jest mu potrzebna do określenia sztuki Kruka. Nie wydaje mi się jednak, aby ustawiane przez artystę w przestrzeni meble miały cokolwiek wspólnego z „rzeczowością postkonceptualizmu”. Wydaje się wręcz odwrotnie: Kruk, powołując przestrzenne obiekty, nie dekonstruuje, jak postkonceptualiści, języka; raczej go mitologizuje. Z mitologii każdego z wykorzystywanych mebli i innych przedmiotów domowego użytku tworzy poetycki nastrój, „niepokój”⁸. Już sama gra słów odwołujących się do „pokoju” (pomieszczenia, ale też „spokoju”) oraz „niepokoju”, odsłania poetyckie napięcia sztuki artysty. Przejawiają się one w stosunku do otaczających nas przedmiotów, mających swoją egzystencję, nastrój, ekspresję; otaczają nas swoją obecnością, fakturą, kolorem. Żywimy się z nimi, przebywamy wśród nich w tym samym „pokoju”. Następnie, zużywając je i usuwając, natrafiamy na ich „niepokój”. „Nie-pokoje” zatem to zetknięcie dwóch porządków, porządku emocji i przestrzeni, i wydobyte z tego spotkania poczucie codziennego doświadczenia.

Wróćmy jeszcze do sztuki Mirosława Bałki, zjawiska, które odniosło niewątpliwy sukces międzynarodowy. W zakończeniu artykułu o polskim artyście amerykański krytyk, Peter Schjeldahl, związany z dość snobistycznym w kręgach „poprawnych” intelektualistów i dandyśmów nowojorskich piśmem, napisał: „Świat sztuki



140.
Marek Chlanda,
Nienaszwana rzeka nr 3,
1990,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

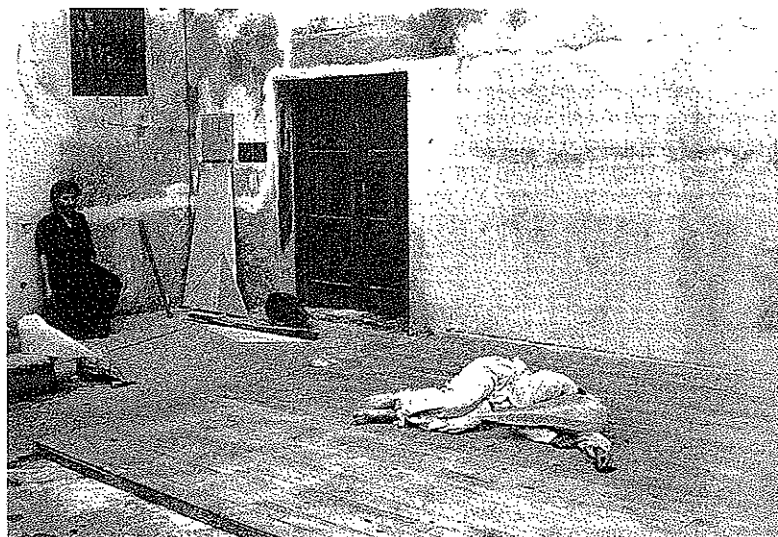
amerykańskiej [dodajmy, generalnie, zachodniej — P.P.] oczekiwał i oczekuje czegoś nowego z byłego sowieckiego imperium. To oczekiwanie jest z jednej strony wyrazem zdrowego zainteresowania i dobrej woli, a z drugiej wyznaniem, że nasze wyczerpane artystyczne zasoby potrzebują egzotycznej transfuzji. Dotychczasowe zdobycze wydają się skromne, a najlepsze z nich — jak Ilya Kabakov i Bałka — mówią nam dlaczego. Uczą nas także, jak dostosować nasze oczekiwania do tego, co prawdopodobnie otrzymamy. Artysta «wschodni» musi najpierw opanować idiom artystyczny Zachodu, gdyż nawet najbardziej wyrafinowana sztuka lokalna nie przetrwała długiego okresu ciemności. Następnie artysta w tym obcym idiomie powinien przemówić, nazwać rzeczy bolesne, jaskając się, opowiedzieć o prawdach tak długo nie nazwanych, że aż okrytych warstwą nalu, jak dno rzeki. Dopiero po oczyszczeniu

wszystkich warstw ciszy stanieny twarzą w twarz z nowym, w naszym szalonym zachodnim sensie”⁹. Nie wiem doprawdy, dlaczego amerykański krytyk uważa, że Ilya Kabakov nauczył się przemawiać w „zachodnim idiomie artystycznym”. Być może nigdy nie był w Rosji i nie wie, co to jest rosyjska „komunalka”. Nie wiem również, co oznacza w odniesieniu do sztuki rosyjskiej (trzymając się już tylko tego obszaru) sformułowanie „długi okres ciemności”. Trudno też w ogóle zdefiniować pojęcie „zachodniego idiomu artystycznego”. Czy nie wywodzi się on w znacznej mierze ze Wschodu? Czyż jedna z pierwszych książek w Ameryce na temat sztuki abstrakcyjnej nie mówi o Malewiczu, jako o malarzu źródłowym wobec współczesności¹⁰? Czyż to właśnie nie recepcja radzieckiego konstruktoryzmu, w postaci opublikowanej w początku lat sześćdziesiątych słynnej pracy Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art*, nie była katalizatorem rodzącego się minimal artu i sztuki konceptualnej, co zresztą zgodnie przyznają i artyści, i krytycy amerykańscy¹¹?

Zostawmy jednak amerykański imperializm kulturowy, który nie jest rzadki po drugiej stronie Atlantyki. Odnotujmy jedynie oczekiwanie transfuzji, jakiemu daje wyraz Peter Schjeldahl. Nie jest on bowiem w tym odosobniony. W środowiskach artystycznych tego typu kwestie są formułowane, a przynajmniej były w początkowych latach ostatniej dekady XX wieku, po symbolicznym upadku muru berlińskiego. Wielka ekspozycja „Metropolis” w Berlinie (wiosna 1991) stawiała ten problem *expressis verbis*. Pytano (co znaczące, właśnie w Berlinie, w Martin Gropius Bau, a więc w miejscu dawnego styku dwóch podzielonych murem światów) nie tylko o różnicę doświadczeń artystycznych po obu stronach dawnej „żelaznej kurtyny”, lecz — przede wszystkim — o twórcze możliwości dialektycznego zetknięcia Wschodu i Zachodu w wielkiej, uniwersalnej *metropolis*. Christos Joachimides pisał: „(...) Istnieją dwa oczywiste punkty przyciągające wydarzenia artystyczne jak magnesy: Nowy Jork i okolice Kolonii. Jednakże ekspozycja [„Metropolis” — P.P.] odbywa się w 1991 roku w Berlinie, które to miejsce o tyle jest właściwe, o ile próbuje określić autentyczne procesy w sztukach wizualnych odnajdywane dzisiaj poza bramami, otwartymi ostatnio na oścież, Europy Wschodniej”. Odwołuje się przy tym do historii Berlina, który w początku naszego stulecia także „był ważnym skrzyżowaniem dróg modernizmu między Paryżem i Moskwą, Mediolanem i Sztokholmem, miejscem dyskusji, porównań i sprzeczności, wielką sceną, laboratorium artystycznych idei i utopii rodzącego się wieku”¹². Precyzyjnie oczekiwanie powstałe w konsekwencji „otwarcia bram” wyklada Christoph Tannert, krytyk pochodzący notabene z dawnej NRD: „Po politycznych zmianach dokonanych przez pierestrojkę w ZSRR Zachód oczekiwał naporu ożywczych, egzotycznych sił ze Wschodu. «Kryzys znaczeń» na Zachodzie — rezultat nadmiaru wypowiedzi i jednocześnie uwiadu mowy — ożywił nadzieję na mitologiczną odnowę nadchodzącą ze Wschodu”¹³. Jaki jednak — zapytajmy — miałby być charakter zachodnich wobec Wschodu oczekiwań? Cytowany

Tannert mówi, że celem „nie ma być zachowanie instytucji, lecz raczej ochrona i ugruntowanie ukształtowanych tam postaw moralnych”, wczorajszego nonkonformizmu¹⁴. Innymi słowy, niezależne artystyczne tendencje, ujawnione w czasach komunistycznych rządów w Europie Wschodniej, miałyby stanowić podstawę nowej, kształtującej się kultury artystycznej i zaszczerpieć cierpiącym na „kryzys znaczeń” artystom Zachodu postawę buntu. Czy jednak, odwołując się do słów Tannerta, „napór ożywczych, egzotycznych sił ze Wschodu” w istocie rzeczy może przyczynić się do rozwiązania „kryzysu znaczeń na Zachodzie”? Być może. Sprawa jednak nie jest prosta.

Przez słowa Petera Schjeldahla przemawia jednak pewien realizm. Język sztuki Zachodu, obojętnie jakie byłyby jego źródła i czy rzeczywiście jest on „zachodni”, wytwarza silne ciśnienie



141. Marek Chlanda, Elizabeth Brodin, *Dalek dobry! Buenos Dias*, 1995, Muzeum Sztuki w Łodzi

w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, ogólnie — postsowieckiej. Rzesze wschodnioeuropejskich artystów od Gdańska po Sofię; od Erfurtu po Kijów, od Lublany po Sankt Petersburg naśladują w swej sztuce czołowych koryfeuszów sztuki Zachodu: Beuysa, Morrisa, Kosutha, Naumana i wielu innych. Świat się uniformizuje, zatracając lokalne swoistości i tradycje. Vaclav Havel, niewątpliwie bardzo wnikliwy obserwator kultury tej części Europy, zauważa: „Siedziałem niedawno wieczorem pod gołym niebem w pewnej restauracji nad wodą. Były tam identyczne krzesła jak te, które mają podobne restauracje w Pradze nad Wełtawą; słysząc było taką samą muzykę rockową, jaka rozbrzmiewa w większości naszych restauracji, a wokół widać było reklamy, jakie zobaczyć można także u nas. Najważniejsze jednak, że otaczali mnie młodzi ludzie, którzy

byli podobnie ubrani, pili podobne drinki i zachowywali się w ten sam niewymuszony sposób, co ich rówieśnicy w Pradze. Różnili się tylko kolorem skóry i skośnymi oczami. Działo się to bowiem w Singapurze”¹⁵. Nie miejsce tu na snucie rozważań na temat globalizacji naszej kultury; miejsce tu jednak, aby wskazać na źródła szerokiej adaptacji „zachodniego idiomu artystycznego”, jak by powiedział amerykański krytyk, w państwach Europy Środkowo-Wschodniej. Są to niewątpliwie źródła ekonomiczne. Dominacja zachodniej kultury, jej wzorów oraz — zwłaszcza — jej języków wynika z olbrzymich pieniędzy, jakie za nią stoją. Młodzi artyści Wschodu, których ojcowie w przeważającej liczbie żyli w biedzie, chcą funkcjonować na tzw. rynku. Ten daje im szansę fortun i sławy, a co za tym idzie, miejsce w podręcznikach historii sztuki światowej. Większość z nich wierzy, że jest to w zasięgu ręki, albo przynajmniej stara się, aby było. Zachodni poszukiwacze „materiału do transfuzji” wspierają ich w tym. Dla nich, którzy nie znają wschodnioeuropejskich języków i tradycji, jest niemal obojętne, z jakiego kraju pochodzą „dawcy”. Często nawet w niewielkim stopniu orientują się w tutejszej geografii. Wiedzą tylko, że jest wiele państw na stosunkowo niewielkim obszarze, w których w różnym stopniu mogą porozumieć się w języku angielskim. Wiele instytucji pracuje na taki efekt globalizacji Europy Środkowo-Wschodniej; są to zarówno korporacje międzynarodowego biznesu, mass mediów, jak też instytucje kultury. Artyści zaś tych wielu mówiących różnymi językami państw w oczywisty sposób podejmują te rysujące się przed nimi możliwości. Możliwości potencjalnych korzyści ekonomicznych i prestiżowych napędzają standaryzację języka artystycznego. Długoletnia izolacja, bieda i niewola są czynnikami sprzyjającymi nowemu internacjonalizmowi. Trudno się temu dziwić, tak jak trudno się dziwić akcentowanym na Zachodzie deklaracjom o konieczności dopływu świeżych impulsów. Kultura konsumpcyjna jest bowiem tak skonstruowana, że drugą stroną standardu stanowi nowość. W efekcie powoduje to ciągłe poszukiwanie nowości i ustawiczne ich standaryzowanie. W trybie tego rodzaju mechanizmu więc wpisana zostaje kultura artystyczna Europy Środkowo-Wschodniej, która może dostarczyć nowości, jak każdy inny obszar geograficzny czy kulturowy. Jest to jednak, jak sądzę, formułując za cytowanym Vaclavem Havlem, „problem naskórka”. Pod spodem bowiem, tam, gdzie znajduje się właściwe ciało, rozciągają się prawdziwie różnorodne perspektywy: „... współczesny ogólnosiwiatowy i niemal jednolity «naskórek» cywilizacyjny w sumie tylko zakrywa czy przesłania niezwykłą różnorodność kultur, narodów, wyznań, tradycji historycznych i sformułowanych przez nie postaw życiowych, które skrywają się «głębiej»”¹⁶.

To, co określa tożsamość tego regionu, w tym Polski, to — mówiąc słowami Jonathana Cullera cytowanego przez Normana Brysona — rama¹⁷. Rama (zastępująca w konstrukcji Cullera/Brysona pojęcie kontekstu, zaczerpnięte naturalnie z derridiańskiego paragonu) jest strukturalnie zrośnięta z tekstem. Nie jest ona dana; wynika raczej z interpretacyjnej strategii. Przywołanie ramy/ kon-

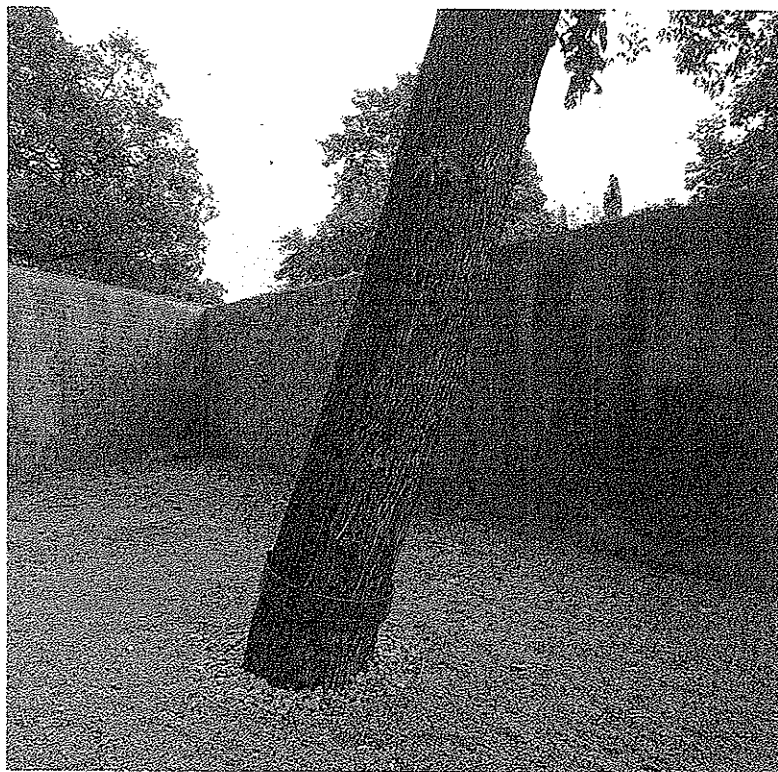
tekstu jest zatem wobec dzieła sztuki — jak mówi Bryson — „krokiem wstecz”, od „niepewności” tekstu (dzieła) w stronę mocującej go podstawy. Jednakże raz wykonany krok staje się nieodwołalny. Kontekst jest tekstem, albo — jak podkreśla Bryson — „jest więcej niż tekstem” [*it is just more than text*]¹⁸. Kontekst albo — wróćmy do derridańskiej metafory — rama ma charakter aktywny. To my w naszej praktyce interpretacyjnej uaktywniamy ten specyficzny „jeszcze więcej niż tekst”, kon-tekst właśnie. Rama powołana przez nas, a nie wylaniająca się sama z siebie, ukrywa *genius loci*. Niezależnie więc od tego, co pokrywa pole obrazowe, znaczenie nadaje mu rama, albo inaczej to my poprzez proces „ramowania” budujemy ten „jeszcze bardziej tekst”. Jeżeli więc, zwiedzając Budapeszt, Bukareszt, Moskwę, Pragę, Sofię czy Warszawę, dostrzegamy tam sztukę formułowaną niemal w identycznym „idiomie zachodniej kultury artystycznej”, a zwiedzamy te miasta nie jako turyści (obojętnie: wschodni czy zachodni), ale też nie jako przedstawiciele wielkiej instytucji artystycznej mający do dyspozycji zaledwie tydzień na zebranie materiału z całego regionu, dostrzegamy różnice i bogactwo znaczeń. Dostrzegamy to właśnie przez nasze doświadczenie i wrażliwość, przez naszą interpretacyjną strategię. Choć postrzegane formy są analogiczne, znaczenia nadaje im nasze ramowanie. Musimy więc bardziej koncentrować uwagę na ramie niż na „idiomie”. Być może sztuka na całym świecie, a przynajmniej na Wschodzie i Zachodzie, mówi tym samym językiem, właściwie — podobnymi językami; mówi jednak co innego, właśnie dzięki uaktywnianej przez nas ramie.

Odwotując się do prac Libery i Bałki, prac wyraźnie posługujących się poetykami współczesnej kultury artystycznej, jakie możemy odnaleźć w Düsseldorfie, Londynie, Nowym Jorku, Rzymie, ale też w Belgradzie, Bratysławie i Wilnie, nie dajmy się uwieść złudzeniom zachodnich kuratorów wielkich międzynarodowych ekspozycji. Bądźmy bardziej przenikliwi i aktywni w naszych interpretacjach, spoglądając na ich „ramę”. Związana jest ona z kulturą wyrastającą z opozycji wobec zarówno „wielkich narracji” polskiej tradycji, jak też modernizmu, międzynarodowego stylu opartego na autonomii przedmiotu artystycznego i dominacji estetyki. On właśnie — przez swój formalizm i utopię uniwersalnego języka — niósł z sobą niebezpieczeństwo degradacji *genius loci*, a przez próby neutralizacji ramy wtapiał każde dzieło w uniformistyczny świat powszechnego „idiomu artystycznego”. Wiemy też przecież, że modernizm stał się zawłaszczoną przez władzę (wszelką władzę) stylistyką, bardzo wygodną, gdyż unikającą krytycznych wobec rzeczywistości referencji, wręcz dekoracją, którą przed trywializacją bronić miały dyskursy estetyki. Powoływana czasami w jego obszary historia szybko była rozbijana, a modernistyczne dzieło triumfowało rzekomą siłą swej autonomii. Bałka i Libera, ale też cała formacja postmodernistycznych artystów, odrzucili tę perspektywę. Odrzucili ją w również symptomatycznym momencie, w czasie zarysowywania alternatywy wobec władzy jako takiej, tej z lewa i tej z prawa. Odrzucili ten binarny, czarno-biały układ lat osiemdziesiątych wraz



z jego dyskursami i artystycznymi poetykami. Odrzucili także, notabene nie pokrywając się z poprzednim napięciem, tradycje artystyczne: tradycję „wielkich narracji” polskiej kultury, z jej sentymentalizmem i konserwatyzmem, ale też tradycję modernizmu, z jej autonomią i estetyzmem. Tylko dlatego, że podjęli współczesny słownik artystyczny, mogli odwołać się do głębszej historii. Wszak Holocaust i wspomnienie wojennego horroru, polityka i wplatanie w nią codzienność, patos i powszechność zwyczajnych doświadczeń mają w Polsce szczególne znaczenia, inne, ale jednocześnie podobne do doświadczeń ludzi żyjących pod różnymi szerokościami geograficznymi. To nie tylko określone historycznymi datami procesy, to także pamięć, pamięć obrosła rozmaitymi manipulacjami, z lewa i z prawa, o których była mowa wyżej. Szczegółowość tych znaczeń może być wyrażana językiem, który w tym kontekście jest skłonny je udźwignąć; język, choć nie jest całkiem niewinny w swych historyczno-artystycznych referencjach, nie został jednak (jeszcze) sparaliżowany konwencjami. Ma więc potencję uruchamiania bogatych, diachronicznych i synchronicznych skojarzeń. Ciche, szeptem wręcz wypowiedane, jakby ledwo słyszalne słowa Bałki, osadzone w bardzo osobistej i intymnej pamięci artysty, ale także drastyczny, powołujący agresję kultury masowej język Libery, kojarzony z edukacją dzieci współczesnego konsumeryzmu, to dwa różne sposoby odwołania się do historii, tej bliskiej i tej dalszej. Historia więc, ta dalsza i ta bliższa, stanowiąc o ramie tej sztuki, pozwala odczytać ten tekst w jej strukturalnym kon-

142.
Mariusz Kruk,
z cyklu *Nie-pokoje*,
1991,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu



143.
Miroslaw Balka,
*Pomnik ofiar
promu „Estonia”,*
1997,
Sztokholm

-tekście. Gdy raz, jak twierdzi Norman Bryson, wykonamy „krok wstecz” — powtórzmy — „niepewność tekstu” czy też jego niejasność, nieokreśloność zyska swoją interpretacyjną płaszczyznę. W tym — jak mówi badacz — „regresie” tkwi metoda spoglądania głębiej niż tylko doświadczany przez nas w każdym zakątku świata, od Pragi po Singapur, „naskórek” globalnej kultury, głębiej niż „idiom artystyczny Zachodu”.

PRZYPISY

1. *Polish Realities. New Art from Poland*, Third Eye Centre, Glasgow, Muzeum Sztuki, Łódź 1988.
2. M. Goździewski, w: *Tomasz Giecierski*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1996, s.3.
3. A. Szymczyk, „Niebo, ziemia; bez horyzontu”, w: *Tarasewicz*, Muzeum Górnośląskie, Bytom, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1995, s. nie numerowane.
4. Cyt. za: J. Jedliński, „Analogie”, w: „Obieg” 1993, nr 7–8 (51–52), 1993, s. 18. Tekst Jedlińskiego jest przedrukowany z: *Marek Chlanda. Sculptures and Drawings*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1993.
5. *Ibid.*, s. 17.
6. „Rozmowy o sztuce (II)”, z Markiem Chlandą rozmawia Jaromir Jedliński, w: „Odra” 1996, nr 11, s. 96.
7. W. Herzogenrath, „Trzy uwagi o rzeźbach Mariusza Kruka”, w: *Mariusz Kruk. Objekte und Installationen/ Obiekty i instalacja*, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, Muzeum Sztuki, Łódź 1996, s. 107.
8. Znamienne są tu tytuły wystaw Kruka „Nie-pokoje”. Por.: *Mariusz Kruk. Nie-pokoje*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1991.
9. P. Schjeldahl, „Polskie haiku”, tł. J. Szymańska, w: *Miroslaw Balka*, Galeria Foksal, Warszawa 1993, s.17.
10. *Cubism and Abstract Art*, red. A. H. Barr, Jr., Museum of Modern Art, New York 1936.
11. Por. m.in.: B. H. D. Buchloh, „Conceptual Art, 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, w: „October”, nr 22, zima 1990, ss. 140–141.
12. Ch. Joachimides, „The Eye Low on the Horizon”, w: „Metropolis. International Art Exhibition, Berlin 1991”, New York 1991, ss. 11, 12.
13. Ch. Tannert, „Reality in the Foreground”, w: *ibid.*, s. 32.
14. *Ibid.*, s. 34.
15. V. Havel, „Czy świat nas przerasta?”, tł. A. Jagodziński, w: „Gazeta Wyborcza”, 5–6 października 1996, s. 16.
16. *Ibid.*, ss. 16–17.
17. N. Bryson, „Art in Context”, w: *Studies in Historical Change*, red. R. Cohen, The University of Virginia Press, 1992, s. 21.
18. *Ibid.*, s. 21.

Meanings of Modernism. Towards a History of Polish Art after 1945

The book is a study of postwar Polish art from the mid-forties till the present. The author concentrates on the problems of emergence and evolution of modernist ideas and values recognizable in the critical discourses and artistic practices of Polish art from the abstract and figurative painting of the 40s, 50s, and 60s through the neo-avant-garde of the late 60s and 70s, and finally, the most recent developments in the 80s and 90s. All the interpretations of postwar artistic culture have been based on the theories prevailing in the humanities today, which means that the work of art is not approached as an autonomous aesthetic form, but rather as a dynamic structure involved in various relations of power, social processes, and political tensions of the pivotal years of 1949, 1956, 1968–70, and the period after 1989.

Thus, the subject matter of the study is the interpretation of various problems of postwar Polish art arranged in a chronological order and aiming at an overview of art in Poland after 1945. Last time, a similar attempt was made almost twenty years ago.

The book begins with an analysis of the crisis of the idea of picture (Realism and Surrealism: Modern Art after Bloodshed), brought about in the late 40s by the experience of war horror. The analysis has been inspired by the psychoanalytic theories of Jacques Lacan and Julia Kristeva. In terms of history, the object of critical attention is the achievement of Tadeusz Kantor — both his underground theater of the war years and his later painting — and the art of Andrzej Wróblewski. The common context is the problem of war and its influence on the idea of work of art according to Kantor and Wróblewski, both of whom put forward a critique of the painting defined as a „screen” between the subject and the object, and made attempts to formulate a conception of art based on „repetition” rather than „representation”.

The next part, Modernism and the Socialist Culture, focuses on the involvement of the art of informal in the political mechanisms of the „thaw” around 1956: the political strategies of both the regime established after the break-through of October 1956 and the artists themselves. The new authorities needed new legitimation so that, having rejected socialist realism as discredited by the Stalinist cultural policy, they endorsed modernism, trying to find allies among the intellectuals and artists who realized that modern art could function only with an approval of the communist party. Consequently, the price paid for that approval was political neutrality of art, convenient both for the authorities and abstract painters. The same strategy pertained also to the so-called Polish colorism or post-impressionism — a thoroughly conservative kind of art which, however, in the late 50s adopted some formal features of late modernist painting.

A short chapter called Figure and Body contains an analysis of the „reappearance” of the figure in the art of the so-called post-October period (particularly in the 60s), and both the political and historico-artistic significance of that process. The chapter focuses on the painting of the Cracow group „Wprost”, particularly interesting art of Alina Szapocznikow, using her own body, as well as somewhat later art of Magdalena Abakanowicz.

The chapter on Neo-constructivism concentrates on Polish art referring, both in the formal and theoretical sense of the term, to the heritage of constructivism, and particularly on the artistic achievement and theoretical statements of Henryk Stażewski, the impact of the Elbląg Biennale of Spatial Forms, the activities of Roman Opalka, the Foksal Gallery, etc. This kind of art is analyzed not only against the background of the Polish constructivist tradition, but also in the context of the historical studies on that tradition and their influence on the present. A key question of the chapter is the meaning of freedom implied by the neo-constructivist art in a specific political situation.

The next chapter, called Critique of Language - Critical Language, is devoted to art of the object (Włodzimierz Borowski), conceptualism (Jerzy Rosołowicz, Jarosław Kozłowski), media art (Film Form Studio) and a few examples of artistic activity directly committed to politics (Repassage group). The main issue under scrutiny is the socio-political significance of the conceptual actions and analyses of artistic language undertaken by the artists of the 70s — whether they were critical of the idiom of power, or predominantly continued the modernist system of values with its central idea of autonomy of art. The question implied by these considerations is that of the actual functions of the Polish neo-avant-garde of those times. The chapter ends with a description and interpretation of the achievement of Jerzy Bereś, developing in the context of the traditional Polish mythology of independence, which dates back to romanticism, confronted with the reality of the so-called liberalization of the 70s, introduced by the fraction of the communist party elite that seized power as a result of the 1970 workers' revolt in Gdańsk.

An Outline of Alternative is an attempt to interpret the „independent” arts movement of the 60s and 70s, and to analyze the situation of Polish artistic culture in the times of the advent of „Solidarność”, the martial law imposed by the authorities in 1981, and the following decade. The analysis focuses mainly on the so-called „third circuit”, opposing the communist regime, but, on the other hand, keeping distance to the art of the culture of opposition, often exhibited in the 80s in Catholic churches. The questions asked in this chapter refer also to the lasting consequences of the artistic and political tensions of those times which are still relevant for contemporary art in the context of new historical conditions after 1989 (e.g. the art of Zbigniew Libera and Mirosław Bałka).

Finally, the chapter called On Framing is a kind of conclusion formulating a question about the contextualization of the historico-

-artistic study of modern and contemporary art of Poland against the background of East-Central Europe. It is also a polemic with universalism as a myth of postwar Polish culture; an attempt to determine a „frame” of artistic culture in Poland.

translated by
Marek Wilczyński



Spis ilustracji

1.
str. 10
Andrzej Wróblewski
Dworzec na Ziemiach Odzyskanych
1949, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. R. Rau
2.
str. 11
Jacques Lacan
diagram
3.
str. 12
Andrzej Wróblewski
Rozstrzelanie II
1949, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Krakowie
4.
str. 13
Andrzej Wróblewski
Rozstrzelanie I
1949, olej na płótnie
Muzeum Okręgowe w Toruniu
fot. A. Jarmołowicz
5.
str. 14
Andrzej Wróblewski
Rozstrzelanie III
1949, olej na płótnie
własność rodziny
fot. Z. Ratajczak
6.
str. 15
Andrzej Wróblewski
Rozstrzelanie V
1949, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
7.
str. 16
Andrzej Wróblewski
Rozstrzelanie VI
1949, olej na płótnie
własność rodziny
fot. J. Samplawska
8.
str. 18
Andrzej Wróblewski
Rozstrzelanie VIII
1949, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. B. Seredyńska
9.
str. 21
Tadeusz Kantor
Powrót Odysa
1944, spektakl teatralny
Cricoteka, Kraków
10.
str. 23
Tadeusz Kantor
Powrót Odysa
1944, spektakl teatralny
Cricoteka, Kraków
11.
str. 25
Tadeusz Kantor,
Człowiek z parasolem
1949, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
12.
str. 26
Tadeusz Kantor
Postać z parasolami
1949, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi
13.
str. 28
Tadeusz Kantor
Ponad-ruchy
1948, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
14.
str. 29
Tadeusz Kantor
Ponad-ruchy
1949, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

15.
str. 30
Andrzej Wróblewski
Fajrant w Nowej Hucie
1953, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. E. Sęczykowska
16.
str. 40
Adam Marczyński
Nad wodą
1956, tempera na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
17.
str. 41
Adam Marczyński
Zabawa na wsi
1957, tempera na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
18.
str. 42
Waldemar Cwenarski
Pożoga
1951, olej na płótnie
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
fot. E. Witecki
19.
str. 43
Jan Dziędziora
Positek
1955, olej na płótnie
Muzeum w Gorzowie Wlkp.
20.
str. 44
Marek Oberländer
Napiętnowani
1955, olej na płótnie
Muzeum Ziemi Lubuskiej
w Zielonej Górze
21.
str. 45
Jerzy Cwiertnia
Pragnienie
1955, olej na płótnie
Muzeum w Gorzowie Wlkp.
fot. L. Dominik
22.
str. 46
Tadeusz Brzozowski
Rekwizytoria
1951, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. H. Romanowski
23.
str. 47
Maria Jarema
Wyrzuty
1955, tempera,
monotypia na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
24.
str. 48
Tadeusz Kantor
Peril
1953, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi
25.
str. 49
Jadwiga Mazławska
Skazy niepisanych poematów
1954, olej na płótnie
Muzeum Okręgowe
w Bydgoszczy
fot. J. Samplawska
26.
str. 50
Kazimierz Mikulski
Poranek
1953, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Krakowie
27.
str. 51
Jerzy Nowosielski
Pejzaż — Znak w górach
1955, olej na płótnie
własność artysty
28.
str. 52
Erna Rosenstein
Ekran
1951, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

29.
str. 53
Jerzy Skarżyński
Kompozycja
1955, gwasz na papierze
Muzeum Narodowe w Krakowie
30.
str. 54
Jonasz Stern
Kompozycja nr 2
1955, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi
31.
str. 55
Tadeusz Kantor
Amarapura
1957, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
32.
str. 56
Tadeusz Kantor
Akonkagua
1957, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
33.
str. 57
Tadeusz Kantor
Ramanaganga
1957, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak
34.
str. 58
Tadeusz Kantor
Oahu
1957, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Z. Ratajczak
35.
str. 59
Alfred Lenica
Sylfidy
1957, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

36.
str. 60
Jerzy Kujawski
Pejzaż kosmiczny
1957, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi
37.
str. 61
Zbigniew Dłubak
z cyklu „Wojna”
— *Milczące miasto*
1956, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. R. Rau
38.
str. 62
Jerzy Nowosielski
Portret z oknem
1957, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi
39.
str. 63
Maria Jarema
Penetracje I
1957, tempera,
monotypia na papierze
Muzeum Sztuki w Łodzi
40.
str. 64
Tadeusz Brzozowski
Struna
1957, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. H. Romanowski
41.
str. 65
Jadwiga Mazławska
Spięcie
1955, technika mieszana
na płótnie
Muzeum Okręgowe
w Bydgoszczy
fot. J. Samplawska
42.
str. 67
Aleksander Kobzdej

Poliptyk gotuchowski IV (a, b, c, d)
1961, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Z. Ratajczak

43.
str. 68
Zbigniew Tymoszewski
Mięso

1963, olej na płótnie
własność prywatna
fot. R. Rau

44.
str. 71
Rajmund Ziemiński
Pejzaż 31/60
1960, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. H. Romanowski

45.
str. 72
Bronisław Kierzkowski
Kompozycja fakturowa nr 433
1958, drewno, gips, metal
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. W. Kowaliński

46.
str. 75
Piotr Potworowski
Zdarzenia — Kornwalia
1956, olej collage
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak

47.
str. 76
Piotr Potworowski
Schody
1956, olej collage, na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Z. Ratajczak

48.
str. 77
Piotr Potworowski
Istota stojąca
1959, olej collage, drewno
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak

49.
str. 78
Piotr Potworowski
Sternik
nie datowany, drewno
własność prywatna, depozyt
w Muz. Narodowym w Poznaniu
fot. G. Borowski

50.
str. 79
Piotr Potworowski
Maska na tle kosza
nie datowany, drewno, wiklina
własność prywatna, depozyt
w Muz. Narodowym w Poznaniu
fot. G. Borowski

51.
str. 80
Piotr Potworowski
Worek z szarym niebem
1958-61, olej collage, na płótnie
własność prywatna, depozyt
w Muz. Narodowym w Warszawie
fot. A. Wichniewicz

52.
str. 81
Piotr Potworowski
Kompozycja gotuchowska
1961, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. R. Rau

53.
str. 82
Marian Bogusz
Czerwona kompozycja nr 45
1960, olej collage, na płótnie
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. E. Sęczykowska

54.
str. 83
Stefan Gierowski
Obraz LXXXIX
1960, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak

55.
str. 92
Leszek Sobocki
Portret trumienny II
1974-76, technika mieszana
Muzeum Narodowe w Krakowie

56.
str. 93
Leszek Sobocki
Portret trumienny IV
1974-76, technika mieszana
Muzeum Narodowe w Krakowie

57.
str. 94
Zbysław Grzywacz
Utrwalona V
1967, gips
Muzeum Narodowe w Krakowie
fot. S. Michta

58.
str. 95
Zbysław Grzywacz
Maszyna do pisania
1973, technika mieszana
Muzeum Narodowe w Krakowie
fot. S. Michta

59.
str. 96
Zbysław Grzywacz
Oranka I
1965, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Krakowie
fot. A. Rzepecki

60.
str. 97
Zbysław Grzywacz
Lalka
1971, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Z. Ratajczak

61.
str. 98
Alina Szapocznikow
Trudny wiek
1954, brąz
Muzeum Sztuki w Łodzi

62.
str. 99
Alina Szapocznikow
Pierwsza miłość
1954, cement, opłuki żelaza
Muzeum Sztuki w Łodzi

63.
str. 100
Alina Szapocznikow
Piotr
1972, poliestr
własność P. Stanisławski
fot. Studio ST

64.
str. 101
Alina Szapocznikow
Herbier/Zielnik III
1972, poliestr, drewno polichromowane
własność P. Stanisławski
fot. Studio ST

65.
str. 101
Alina Szapocznikow
Zielnik XIV
1972, poliestr, drewno polichromowane
własność P. Stanisławski
fot. Studio ST

66.
str. 102
Alina Szapocznikow
Portret wielokrotny
1965, granit, brąz, plastik
Muzeum Sztuki w Łodzi

67.
str. 103
Alina Szapocznikow
Popiersie bez głowy
1968, poliestr, poliuretan
własność P. Stanisławski

68.
str. 104
Alina Szapocznikow
Grand tumeur I
1969, poliestr, fotografie
własność P. Stanisławski
fot. D. Pye

69. a
str. 106
Alina Szapocznikow
z serii „Fetysze”: *La chemise —
requiem pour le cul (Fetysz IV)*
1977, odlew pośladków, koszula,
tkanina
własność P. Stanisławski
fot. J. Sabara

69. b
str. 106
Alina Szapocznikow
z serii „Fetysze”:
Deser IV
1971,
poliester barwny, kielich szklany
własność P. Stanisławski

69. c
str. 107
Alina Szapocznikow
z serii „Fetysze”:
Popielniczka stłomianego wdowca
1972, poliester barwny, niedopał-
ki papierosów
własność P. Stanisławski
fot. J. Sabara

70.
str. 108
Magdalena Abakanowicz
Płecy
1976–82, płótno workowe, żywica
fot. A. Starewicz

71.
str. 108
Magdalena Abakanowicz
Tłum
1985–86, płótno workowe, żywica
fot. A. Starewicz

72.
str. 109
Magdalena Abakanowicz
Ragazzi
1990, płótno workowe, żywica
Des Moines Art Center,
Iowa, USA
fot. A. Starewicz

73.
str. 110
Magdalena Abakanowicz
Czarne ubranie
1969, sizal
Stedelijk Museum, Amsterdam
fot. A. Starewicz

74.
str. 118
Władysław Strzemiński
Sala neoplastyczna (projekt)
1948,
Muzeum Sztuki w Łodzi

75.
str. 119
Władysław Strzemiński
Powidok światła
— *Kobieta w oknie*
1948, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

76.
str. 120
Władysław Strzemiński
Powidok światła — Rudowłosa
1949, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

77.
str. 123
Henryk Stażewski
Ucieczka
1947, tempera
zaginiony
fot. J. Mierzecka

78.
str. 124
Zbigniew Gostomski
Forma
1965, metal
I Biennale Form Przestrzennych,
Elbląg

79.
str. 127
Henryk Stażewski
Kompozycja abstrakcyjna
1949, olej na płótnie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. L. Perz - F. Maćkowiak

80.
str. 128
Henryk Stażewski
Relief nr 19
1968, akryl, drewno
Muzeum Sztuki w Łodzi

81.
str. 134
Henryk Stażewski
Relief nr 22
1968, akryl, płyta pilśniowa
Muzeum Sztuki w Łodzi

82.
str. 138
Roman Opalka
*Opisanie świata: 1965/1–...,
Detal 1–35327*
1965, olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

83.
str. 142
Roman Opalka
*Opisanie świata: 1965/1–...,
Detal 539716–563934*
olej na płótnie
Muzeum Sztuki w Łodzi

84.
str. 148
Tadeusz Kantor
Wystawa popularna
1963, fotografia
Archiwum galerii Krzysztofory
w Krakowie

85.
str. 149
Tadeusz Kantor
Ambałaż ludzki (z Marią Stangret)
1968,
Norymberga

86.
str. 150
Tadeusz Kantor
Krzeseł
1971, drewno
okolice Oslo (zniszczone)

87.
str. 151
Tadeusz Kantor
Lekcja anatomii według Rembrandta
1969, happening
galeria Foksal, Warszawa
fot. P. Barącz,
Archiwum galerii Foksal

88.
str. 152
Tadeusz Kantor
Panoramiczny happening morski
— *Trawa Meduzy*
1967, happening
Osieki, V Plener Koszaliński
fot. E. Kossakowski

89.
str. 153
Krzysztof Wodiczko
Drabina
1975, drewno
Muzeum Sztuki w Łodzi

90.
str. 154
Andrzej Matuszewski
21 przedmiotów (a,b)
1968, instalacja
galeria odNOWA, Poznań
fot. J. Nowakowski

91.
str. 157, 158, 159
Andrzej Matuszewski
Postępowanie (a,b,c)
1969, happening
galeria odNOWA, Poznań
fot. T. Rolke

92.
str. 161
Włodzimierz Borowski
Arton A
1958, technika mieszana
Muzeum Narodowe
we Wrocławiu
fot. E. Witecki

93.
str. 162
Włodzimierz Borowski
Zbiór stojakowy
1968, technika mieszana
Centrum Rzeźby Polskiej,
Orońsko
fot. J. Gaworski
94.
str. 165
Włodzimierz Borowski
Niciowiec potrójny
1967, technika mieszana
Muzeum Narodowe
we Wrocławiu
fot. E. Witecki
95.
str. 166, 167, 168
Włodzimierz Borowski
VIII Pokaz Syntezy (a,b,c),
1968, happening
galeria odNOWA, Poznań
fot. J. Nowakowski
96.
str. 170
Grzegorz Klaman
Emblematy
1993, technika mieszana
własność artysty
97.
str. 171
Jerzy Rosołowicz
Relief dwustronny poziomy
1968, soczewki, drewno
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Z. Ratajczak
98.
str. 172
Jerzy Rosołowicz
Neutrdom
1967
fot. Z. Holuka
99.
str. 173
Jerzy Rosołowicz
Kreatorium kolumny stalagmitowej

- Millenium*
1970
fot. Z. Holuka
100.
str. 174
Krzysztof Wodiczko
Pojazd
1973, drewno, 4 koła rowerowe,
przekładnie, metal
Muzeum Sztuki w Łodzi
101.
str. 176-177
Jarosław Kozłowski
Metafizyka-Fizyka-Yka (a,b,c),
1972-74, instalacje
Galeria Foksal, Warszawa
fot. J. Kozłowski,
Archiwum galerii Foksal
102.
str. 178-179
Jarosław Kozłowski
Rysunki wagowe (a,b,c,d,e)
1979, rysunek
Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. G. Borowski
103.
str. 181
Jarosław Kozłowski
Martwa natura z wiatrem i gitarą
1984, instalacja
galeria Akumulatory 2, Poznań
fot. J. Kozłowski
104.
str. 182
Jarosław Kozłowski
Opus I
1983, instalacja
galeria Akumulatory 2, Poznań
fot. J. Kozłowski
105.
str. 183
Jarosław Kozłowski
The Show
1985, performance
Galeria DAAD, Berlin
fot. J. Kozłowski

106.
str. 184
Jarosław Kozłowski
Negatyw pokoju / Negativo Room
1997, instalacja
Muzeum Narodowe w Poznaniu
107.
str. 185
Jarosław Kozłowski
Personal Files/Akta osobowe
1993, instalacja
Archief, Haga
108.
str. 186
Elżbieta i Emil Cieślariowie
Dobrze
1977, performance
galeria Repassage, Warszawa
109.
str. 187
Elżbieta i Emil Cieślariowie
Stańczyk
1977, performance
galeria Repassage, Warszawa
110.
str. 188-189
Grzegorz Kowalski
Krzesto
1974-75, fotografia
Muzeum Narodowe w Poznaniu
111.
str. 190
Zofia Kulik
Strażnicy iglicy
1990, fotografia
kolekcja Erica Francka
112.
str. 193
Zofia Kulik
Msza pierwszomajowa
1990, fotografia
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
113.
str. 195
Natalia Lach-Lachowicz

Sztuka konsumpcyjna
1972, fotografia
Muzeum Sztuki w Łodzi

114.
str. 196
Jerzy Beres
Klaskacz
1970, drewno
Muzeum Sztuki w Łodzi

115.
str. 197
Jerzy Beres
Szmata
1971, drewno, tkanina
własność artysty

116.
str. 198
Jerzy Beres
Bojkot
1986, drewno
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
fot. E. Witecki

117.
str. 199
Jerzy Beres
Przepowiednia
1968, happening
galeria Foksal, Warszawa
fot. J. Popłoński,
Archiwum galerii Foksal

118.
str. 201
Jerzy Beres
Przepowiednia II (spełnia się)
1968-88-89
1989, performance
Galeria Uniwersytecka, Cieszyń

119.
str. 202
Jerzy Beres
Msza artystyczna I
1977, performance
klub „Pod Jaszczurami”, Kraków
fot. A. Rzepa

120.
str. 210
Jarosław Kozłowski
Aranżacja (a,b)
1967, instalacja
galeria odNOWA, Poznań
fot. J. Nowakowski

121.
str. 212
Andrzej Kosiński/
Jarosław Kozłowski
NET
1972, ulotka
własność artystów

122.
str. 215, 217
Joseph Beuys
Polentransport '81 (a, b),
fragment kolekcji,
1981, fotografia, rysunek
Muzeum Sztuki w Łodzi

123.
str. 221
Krzysztof Wodiczko
Leninplatz — Projektion
1990, projekcja
Die Endlichkeit der Freiheit,
Berlin

124.
str. 222
Ryszard Grzyb
Pojedynek na szparagi
1985, tempera na papierze
Muzeum Narodowe w Poznaniu

125.
str. 225
Kolo Klipsa
1985, wystawa
galeria Wielka 19, Poznań

126.
str. 226
Łódź Kaliska
Freiheit — nein, danke
fotografia
własność artystów

127.
str. 229
Łódź Kaliska
Siostry
fotografia, własność artystów

128.
str. 232–233
Robert Rumaś
Dedykacje (a,b,c,d)
1992, instalacja

129.
str. 235
Krzysztof Wodiczko
Rzecznik obcego
1995,
własność artysty

130.
str. 236
Krzysztof Wodiczko
Laska tulacza
1992

131.
str. 238
Alicja Żebrowska
Narodziny Barbie
1994, fotografia (fragment)
własność artystki

132.
str. 241
Alicja Żebrowska
Tajemnica patrzy
1994, fotografia (fragment)
własność artystki

133.
str. 242
Katarzyna Kozyra
Olimpia (a,b)
1996, fotografia (fragment)
własność A. Bonarski

134.
str. 247
Zbigniew Libera
The Body Master
Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9
1994, plansza; fragment wystawy

Centrum Sztuki Współczesnej,
Warszawa

135.
str. 248
Zbigniew Libera
Obóz koncentracyjny — LEGO
1996, zestaw klocków, pudełko

136.
str. 250
Mirosław Bałka
Mydlany korytarz
1995, instalacja
galeria Zachęta, Warszawa

137.
str. 258
Tomasz Cieciński
Kompozycja bez tytułu
1991
Muzeum Narodowe w Poznaniu

138.
str. 260
Leon Tarasewicz
Bez tytułu
1988
Muzeum Narodowe w Poznaniu

139.
str. 261
Leon Tarasewicz
Bilans-Bilans
1993
Galeria Biała, Lublin

140.
str. 262
Marek Chlanda
Nienazwana rzeźba nr 3
1990
Muzeum Narodowe w Poznaniu

141.
str. 264
Marek Chlanda,
Elizabeth Brodin
Dzień dobry! Buenos Dias
1995
Muzeum Sztuki w Łodzi

142.
str. 267
Mariusz Kruk
z cyklu *Nie-pokoje*
1991
Muzeum Narodowe w Poznaniu

143.
str. 268
Mirosław Bałka
Pomnik ofiar promu „Estonia”
1997, Sztokholm



Indeks nazwisk

A

Abakanowicz, Magdalena 6, 8,
108, 109, 110, 111, 112, 113,
114
Adorno, Theodor 137

B

Bałka, Mirosław 7, 8, 249, 250,
251, 258, 259, 262, 266, 267,
268
Baran, Bogdan 140
Barthes, Roland 156, 157, 160
Baworowska, Barbara 162
Bąk, Irena 48
Bednarski, Krzysztof M. 184
Benjamin, Andrew 61
Bentham, Jeremy 40
Berdyszak, Jan 70
Bereś, Jerzy 7, 8, 161, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 200, 201,
202, 203
Berger, John 186, 214
Beuys, Joseph 215, 217, 223,
224, 225, 226, 264
Bieniasz, Maciej 96, 98
Blum, Helena 23
Bogucka, Maria 211
Bogucki, Janusz 6, 126, 211
Bogusz, Marian 23, 48, 54, 82,
123
Borowski, Wiesław 30, 53, 135,
Borowski, Włodzimierz 7, 53,
153, 155, 156, 157, 158, 159,
161, 162, 164, 165, 166, 167,
168, 200, 214
Boss-Gosławski, Julian 48, 214
Bouguereau, Adolphe-William
242
Brach-Czaina, Jolanta 159
Brenson, Michael 112
Bieżniew, Leonid 235
Brodin, Elizabeth 261
Broll, Urszula 48
Bruszewski, Wojciech 178, 181
Bryson, Norman 265, 266, 268

Brzozowski, Tadeusz 24, 25, 46,
49, 54, 64
Buchloh, Benjamin H. D. 92,
175, 247
Bürger, Peter 129
Burgin, Victor 175, 218

C

Carroll, Lewis 171
Celnikier, Izaak 49
Cézanne, Paul 128
Chęciński, Sylwester 180
Chirico, Giorgio de 92
Chlanda, Marek 258, 260, 261,
262, 264
Chruszczow, Nikita 44
Cieciński, Tomasz 258, 259,
260
Cieślak, Elżbieta 183, 184, 186,
187
Cieślak, Emil 183, 184, 186, 187
Clark, Kenneth 196
Clark, T.J. (Timothy J.) 129, 244
Claus, Carlfriedrich 218
Cocteau, Jean 24, 92
Culler, Jonathan 265
Cwenarski, Waldemar 42
Cybis, Jan 61
Czartoryska, Urszula 53
Czekalski, Stanisław 116
Czerni, Krystyna 97, 103
Ćwiertnia, Jerzy 45, 49

D

Debbaut, Jan 250
Debord, Guy 175
Delacroix, Eugene 231
Derrida, Jacques 171, 172, 199,
265
Dłubak, Zbigniew 23, 48, 54,
61, 123, 126
Dłużniewska, Emilia 219
Dłużniewski, Andrzej 219
Drózd, Stanisław 215
Dubuffet, Jean 82

Duchamp, Marcel 153, 155,
157,
Duve, Thierry de 224
Dziędziora, Jan 43, 49

E

Eberhardt, Konrad 180
Eibisch, Eugeniusz 56

F

Filonik, Mirosław 247
Fisher, Joel 218
Forman, Miłosz 238
Foster, Hal 12, 23, 120,
130, 132, 133, 191, 235
Foucault, Michel 40, 76, 211,
226, 233
Freud, Sigmund 12, 27

G

Gagarin, Jurij 102
Gierek, Edward 176
Gierowski, Stefan 49, 54, 70, 83
Gomułka, Władysław 44, 71, 74,
76, 104
Gostomski, Zbigniew 123, 124,
126, 161
Goździewski, Marek 259
Grabska, Elżbieta 17, 47
Gray, Camilla 263
Greenberg, Clement 121, 129,
131, 133
Grzyb-Jarodzka, Bożena 232
Grzyb, Ryszard 222, 227
Grzywacz, Zbysław 94, 95, 96, 97,
99, 104
Guilbaut, Serge 121

H

Haraszti, Miklós 80
Havel, Vaclav 176, 264, 265
Hegy, Lóránd 139
Heidegger, Martin 140, 142
Heins, Raimond 95
Heubier, Douglas 218
Hoffmann, Adam 96, 97

J

Jakubowska, Agata 192
Janiak, Marek 230
Jarecka, Dorota 237
Jarema, Maria 47, 49, 54, 55, 63
Jarnuszkiewicz, Jerzy 126
Jarodski, Paweł 232
Jedliński, Jaromir 112, 258,
259, 260
Joachimides, Christos 263
Jung, Krzysztof 184
Jurek, Marek 237
Juszkiewicz, Piotr 137

K

Kabakov, Ilya 262, 263
Kalinowski, Tadeusz 48
Kałucki, Jerzy 70
Kant, Immanuel 141
Kantor, Tadeusz 6, 10, 11, 12,
23-32, 35, 47, 49-55, 56, 57,
58, 60, 82, 83, 97, 105, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 158,
164, 165, 200, 201, 203
Kemp, Wolfgang 64, 65
Kepińska, Alicja 6
Kepiński, Zdzisław 57, 61, 62,
66, 68, 69
Kijewski, Marek 248
Kisielewski, Stefan 44
Klaman, Grzegorz 8, 159, 160,
170, 229
Klassnik, Robin 219
Klein Essink, Selma 249
Knaflewski, Leszek 228
Kobzdej, Aleksander 55, 67
Kokot, Michał 178
Kołodrubiec, Janusz 178
Konart, Tomasz 178
Kostołowski, Andrzej 13, 16, 20,
212, 218
Kosuth, Joseph 264
Kowalczyk, Izabela 105, 107,
109
Kowalewski, Paweł 227
Kowalska, Bożena 6, 70
Kowalski, Grzegorz 184, 188,
189

Kozłowski, Jarosław 7, 161,
165-174, 175, 176, 177, 178,
179, 181, 182, 183, 184, 185,
210, 212, 214, 218, 228
Kozyra, Katarzyna 242, 244
Krajewska, Helena 70, 72
Krajewski, Juliusz 70, 73
Krakowski, Piotr 47
Krauss, Rosalind 64, 65, 66
Kristeva, Julia 6, 11, 20, 22, 27
Kruczkowski, Leon 74, 76
Kruk, Mariusz 228, 258, 259,
261, 262, 267
Kryszkowski, Jacek 231
Kujawski, Jerzy 23, 29, 48, 60
Kujawski, Wojciech 228
Kulik, Zofia 184, 185, 186, 187,
190, 191, 193
Kurka, Piotr 228
Kwiatkowski, Gerard 53, 123,
125
Kwiek, Paweł 178
Kwiek, Przemysław 185
Kwietniewski, Andrzej 230

L

Lacan, Jacques 6, 10, 11, 22, 23,
26, 192
Lach-Lachowicz, Natalia 191,
192, 195
Lebenstein, Jan 49, 55
Lenica, Alfred 23, 24, 48, 59
Leszkowicz, Paweł 196
Libera, Zbigniew 7, 8, 187,
245-249, 258, 266, 267
Lichtenstein, Roy 102
Lipowicz, Wojciech 102, 103
Lisiewicz, Małgorzata 178
Long, Richard 218
Lorentz, Stanisław 44
Ludwiński, Jerzy 53, 153, 155,
156, 213
Lyotard, Jean-François 141, 194

Ł

Łunaczarski, Anatolij 74

M

Macharski, Franciszek 238
Mallarmé, Stéphane 156
Malewicz, Kazimierz 51, 92,
139, 259
Małachowski, Aleksander 71
Manet, Eduard 244
Marczyński, Adam 40, 41, 43,
123
Markowska, Anna 28, 48, 82
Markowski, Krzysztof 228
Matuszewski, Andrzej 48, 151,
152, 153, 154, 157, 158, 159,
213, 214
Matuszewski, Krzysztof 171
Maziarska, Jadwiga 49, 55, 65
Michalski, Jan 16, 21
Michnik, Adam 223
Mikołajczyk, Antoni 178
Mikułski, Kazimierz 49
Młodzianowski, Mariusz 228
Moderska, Irena 59, 60, 62
Modzelewski, Jarosław 227
Mondrian, Piet 51, 52
Morawski, Jerzy 75, 76
Morris, Robert 249, 264
Morzuch, Maria 249, 258, 259

N

Nasfeter, Janusz 180
Nauman, Bruce 264
Nead, Lynda 196
Nowaczyk, Włodzimierz 7
Nowosielski, Jerzy 8, 49, 51, 54,
62
Nowowiejski, Feliks Maria 48

O

Oberländer, Marek 44
O'Doherty, Brian 64, 65
Oldenburg, Claes 131
Olszewski, Lechosław 178
Opalka, Roman 7, 137-142
Osęka, Andrzej 105, 237

P

Paruzel, Andrzej 178
Pawlak, Włodzimierz 227
Perniola, Mario 197
Picabia, Francis 92
Pieńkos, Andrzej 219
Pieńkos, Jolanta 219
Pietruski, Ryszard 180
Połom, Janusz 178
Poprzeczka, Maria 7
Poręba, Bogdan 180
Porębski, Mieczysław 11, 14,
23, 27, 30, 32, 50, 51, 53, 54, 55
Postaremczak, Piotr 228
Potworowski, Piotr Tadeusz 57,
59, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 69,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81
Przybytko-Fabiańska, Krystyna
62
Przyboś, Julian 50, 51, 53, 122
Ptaszkowska, Hanna 54, 135

R

Robakowski, Józef 178, 179,
180, 183, 235
Rodczenko, Aleksandr 166
Rosenstein, Erna 49, 52
Rosolowicz, Jerzy 7, 161, 162,
163, 165, 171, 172, 173
Rotella, Mimmo 95
Rottenberg, Anda 249
Różycki, Andrzej 178
Rudowicz, Teresa 96
Rumas, Robert 8, 232, 233,
236-239
Ruthenbeck, Reiner 218
Rybczyński, Zbigniew 178
Rzepecki, Adam 230

S

Schad, Christian 92
Schjeldahl, Peter 262, 263
Skarżyński, Jerzy 49, 53
Skąpska, Barbara 96
Słowacki, Juliusz 24
Sobczyk, Marek 227

Sobocki, Leszek 92, 93, 98
Sobota, Adam 185
Sokorski, Włodzimierz 122
Sosnowski, Kajetan 48, 124, 126
Spence, Jo 109, 197
Stalin, Józef 40, 44
Stangret, Maria 149
Stanisławski, Piotr 8, 104
Stanisławski, Ryszard 70
Starewicz, Artur 44
Starmach, Andrzej 62-70
Starzyński, Juliusz 41, 42
Szażewski, Henryk 7, 48, 51, 70,
122, 123, 124-135, 161
Stern, Jonasz 47, 49, 54
Strzebiński, Władysław 51,
118, 119, 120, 121, 122, 130,
141
Studnicki, Juliusz 56
Szapocznikow, Alina 6, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 109, 111, 114
Szczuka, Mieczysław 118, 119,
120, 121, 130
Szewczyk, Andrzej 258
Sztabiński, Grzegorz 162
Szymczyk, Adam 259

Ś

Śtembera, Petr 218
Świetlik, Andrzej 230

T

Tannert, Christoph 263, 264
Tarasewicz, Leon 259, 260, 261
Tatlin, Władimir 164
Tchorek, Mariusz 135
Trocki, Lew 121
Turowski, Andrzej 7, 102, 132-
-137, 139, 164, 214
Tymoszewski, Zbigniew 55, 68

V

Villeglé, Jacques Mahé de la 95