





Zachęcenii pozytywnym przyjęciem pierwszego numeru, nie zważając na trudy trwającej właśnie sesji i z nadzieją na umilenie wszystkim wolnego czasu pomiędzy egzaminami przedstawiamy kolejny numer „ARTykułów”. Tym razem będą to zagadnienia z kręgu sztuki XX wieku. Mamy nadzieję, że malarstwo Rafała Malczewskiego, symbolika śmierci w dziełach Andy’ego Warhola, czy problem groteski u Paula Klee okażą się interesujące dla

wszystkich Czytelników. Rosnące zainteresowanie czasopiśmem daje nam ogromną satysfakcję i dopinguje do pracy. „ARTykuły” to poszukiwanie inspiracji i próba przełamywania szablonów, dlatego zapraszamy do współpracy przy kolejnych numerach wszystkich, którzy cenią świeże spojrzenie na sztukę i chcą opowiedzieć o swoich artystycznych doświadczeniach. Czekamy na Wasze artykuły, recenzje, studia krytyczne,

felietony, a także propozycje tematów, którymi powinny zająć się „ARTykuły”. Chcemy też pokazywać Waszą twórczość – malarstwo, grafikę i fotografię. Galeria „ARTykułów” czeka na Wasze prace. Mamy nadzieję na ożywienie współpracy z Czytelnikami. Wypoczęci i pełni nowych pomysłów wrócimy do redagowania pisma w nowym roku akademickim. Teraz pozostaje nam życzyć miłej i satysfakcjonującej lektury.

Redakcja

## SPIS TREŚCI

## ARTYKUŁY

**4 Dorota Królikowska**  
*Andy Warhol. Śmierć i katastrofa*

**15 Helena Jankowska**  
*Groteska w twórczości Paula Klee*

**22 Magdalena Małetko**  
*Rafał Malczewski i jego widzenie nowoczesności*

## SWEGO NIE ZNACIE

**32 Katarzyna Czerlunczakiewicz**  
*Konserwacja nagrobka Jewgienija i Aleksandra Stepanowów na cmentarzu prawosławnym w Lublinie*

## CENNIJSZA NIŻ ZŁOTO

**38 Samanta Wdowiak**  
*Aukcyjna ekstraklasa*

## WYWIAD

**54 W poszukiwaniu znaczeń**  
*Z Elżbietą Jabłońską rozmawia Katarzyna Pudło*

## RECENZJE/RELACJE

**61 Anna Wronowska**  
*Buongiorno! Relacja z wyjazdu do Rzymu studentów Koła Naukowego Historii Sztuki KUL*

**72 Katarzyna Pudło**  
*Kilka refleksji na temat wrocławskiej Nocy Muzeów*

**76 Anna Struzik**  
*„Nekroteka”, czyli spacer po cmentarzysku pamięci*

**80 Małgorzata Kitowska-Łysiak**  
*Byt i znak obrazu*







# Andy Warhol. Śmierć i katastrofa

*Dostrzegam, że wszystko, co czynię,  
Związane jest ze śmiercią.*  
Andy Warhol

Śmierć była jednym z ulubionych tematów Warhola. Pojawia się już w jego wczesnej twórczości w latach 60. Podczas pracy w reklamie Warhol zdał sobie sprawę, że do ludzi najbardziej przemawia seks i śmierć, ale nie tylko to spostrzeżenie było powodem podjęcia tego tematu. Artysta zdawał się rozpoznawać tę dziwną i nietypową równość, która istniała w życiu każdego Amerykanina, niezależnie od klasy społecznej czy kulturowego pochodzenia. Potwierdza to jeden z najpopularniejszych cytatów artysty: „Podoba mi się, że w Ameryce najbogatsi konsumenci w zasadzie kupują te same rzeczy, co biedni. Siedzisz przed telewizorem i pijesz coca colę, i wiesz, że prezydent pije cokę, Liz

Taylor pije cokę, i myślisz sobie, że ty też możesz pić cokę”<sup>1</sup>. Ten aspekt równości pojawił się również – nieświadomie, jak twierdził Warhol – w jego pracach dotyczących śmierci. To śmierć, zaraz po życiu jako takim, jest ostateczną i uniwersalną wartością stałą.

Powszechność śmierci została najpełniej ukazana w serii *Śmierć i katastrofa*. Serię tę Warhol podzielił na dwie części. Pierwsza dotyczyła śmierci ludzi sławnych, druga – anonimowych, o których nikt nigdy nie słyszał<sup>2</sup>. Śmierć prawie nigdy nie jest u Warhola obecna w sposób dosłowny. Obrazom śmierci pokrewne są portrety z serii *Thirteen Most Wanted Men*, ale także wszystkie obrazy najczęściej kojarzone z Warholem: poruszające temat konsumenckich produktów i obiektywnie, bezuczuciowo przedstawianych przedmiotów. W zasadzie o wszystkich dziedzinach twórczości i o każdym poszczególnym dziele Warhola można powiedzieć, że opowiada o śmierci, że

**To śmierć, zaraz po  
życiu jako takim, jest  
ostateczną i uniwersalną  
wartością stałą.**

1 K. Honnef, *Andy Warhol – komercja w sztuce*, Köln 2002, s. 26.  
2 Tamże, s. 62.

Warholem kierowała obsesja śmierci i chwały. Lucy R. Lippard wręcz twierdzi, że cały pop-art był podszyty lękiem przed śmiercią.



## DIE IN JET

W twórczości Warhola rozdział związany ze śmiercią i katastrofami zapoczątkowała praca ilustrująca rze-

czywiste wydarzenie z 1962, kiedy to Nowym Jorku doszło do katastrofy lotniczej. Zginęło wtedy 129 osób. Warhol zafascynował się wypadkiem, a właściwie tym, że przez jakiś czas był on najgłośniejszą sprawą w mediach. Za pomocą serigrafii zreprodukował na płótnie pierwszą stronę brukowej gazety *New York Mirror*, informującej o katastrofie. Okładka pisma przedstawiała spalony wrak samolotu, opatrzone wielkim napisem "129 DIE IN JET". W górnej części widniał tytuł gazety, data oraz numer wydania. Niektóre detale zostały pominięte, żeby ukazać meritum sprawy. Rzeczywistość pokazano przy pomocy medium, które pośredniczy między nią a obserwatorem. Ale Warhol nie oddaje prawdziwej rzeczywistości, lecz rzeczywistość środka obrazowania, który manipuluje jej odbiorem. Obrazem tym Warhol pokazał, w jaki sposób środki masowego przekazu pośredniczą w przekazywaniu informacji. Śmierć 129 osób została udokumentowana w formie kompozycji złożonej ze stylizowanej fotografii i wielkich liter. Śmierć została poddana estetyzacji i ukazana w taki sposób, aby nie wyglądała zbyt drastycznie i nadawała się do masowej konsumpcji. Nie jest więc główną treścią tego przedstawienia. O przerażających realiach katastrofy i jej następstwach dowiadujemy się z krótkiej informacji w nagłówku gazety. Na pierwszy plan wysuwa się rzeczywistość ilustrowanej gazety *New York Mirror*. Dzięki takiemu zabiegowi Warhol uczuła obserwatora na pośredni charakter odbioru zjawisk, które

przechodzą przez sito mediów. Twórca pojawia się tu jako cichy obserwator, który wobec świata zachowuje dystans i rezerwę, nie komentuje go w żaden sposób, jedynie poddaje obiektywnej analizie.

## ŚMIERĆ CELEBRITIES

Do tematu śmierci nawiązują również liczne prace ukazujące twarze gwiazd i popularnych osób ze srebrnego ekranu. Do tej grupy zaliczają się przede wszystkim portrety Marylin Monroe oraz obraz przedstawiający Jackie Kennedy w momencie zamachu na jej męża Johna F. Kennedyego i w trakcie jego pogrzebu. Ten ostatni obraz jest jednym z najbardziej wzruszających w całej twórczości Warhola.

### Marilyn Monroe

Pierwszy portret Marilyn Monroe Warhol wykonał kilka dni po jej śmierci, która nastąpiła 5 sierpnia 1962. Artysta jakby przewidział, że jej życie, osobowość i śmierć staną się towarem rynkowym. Do przybliżenia związku pomiędzy portretami Marilyn a śmiercią posłuży się, za Thomasem Crow'em, dwoma najbardziej charakterystycznymi obrazami przedstawiającymi aktorkę: *Złota Marilyn Monroe* oraz *Dyptyk Marilyn Monroe*<sup>3</sup>.

Wszystkie portrety Monroe przedstawiają wymyślony obraz aktorki, wyobrażenie, a nie odbicie rzeczywistości. Po jej śmierci wizerunek stworzony przez Warhola – doskonale przecież znany i utrwalony w świadomości społecznej znacznie wcześniej – wywołuje u widzów mnóstwo skojarzeń dotyczących prywatnego życia Marilyn Monroe, które wraz z popularnością stało się dobrem publicznym. Gdy patrzymy na portret nieżyjącej już aktorki, nasuwają się myśli dotyczące jej małżeństw, wielokrotnego przerywania ciąży, uzależnienie narkotykowe, potajemne związki seksualne z politycznymi przywódcami imperium i niewyjaśniona tajemnica jej gwałtownej śmierci. Te wszystkie typowo „ziemskie” sprawy, skonfrontowane z obrazem Marilyn, powodują uczucie niepokoju, pokazują jakby drugą stronę medalu amerykańskiego stylu życia. Dobrze podsumował to badacz i krytyk twórczości Warhola, Werner Spies: „Nie zabawa w naśladownictwo, krytyka konsumpcyjnej postawy życiowej, naśmiewanie się z łatwości są najważniejsze: najistotniejsze jest poszukiwanie transgresji tego, co wdiera się w nas bez granic, materialnie, dławiąco, wielokrotnie. Wyrazem tego są gwiazdy i wyroby fabryczne, a nie mit o Monroe, zbudowany na jej śmierci. To właśnie ów pocałunek całego świata, który Warhol

3 Obydwa obrazy pochodzą z 1962 roku.





przedstawił w tak niezapomniany sposób, świadomość, że powinna na wieki pozostać niezmiennym się symbolem, pchnęły ją ku śmierci”<sup>4</sup>.

Wizerunki Marilyn wzbudzają wiele wątpliwości wśród krytyków, którzy starają się rozszyfrować znaczenie popularnych portretów. Thomas Crow nie ma wątpliwości, że występuje tu „surowa i nierozdzielna dialektyka obecności i nieobecności, życia i śmierci”<sup>5</sup>. Obrazy te są medytacją nad konfliktem nieśmiertelności Marilyn jako gwiazdy filmowej, uwiecznionej na rolkach taśmy filmowej oraz prawdziwej, fizycznej śmierci Normy Jean.

Crow opiera swoją interpretację na analizie sposobu, w jaki Warhol zastosował poszczególne kolory. Wprawdzie sam artysta zaprzeczał, jakoby w jego pracach pojawił się jakkolwiek zamierzony symbolizm – „Dla mnie Marilyn nie jest nikim szczególnym. Jeśli chodzi o to, czy malowanie jej w tak jaskrawych kolorach jest aktem symbolicznym, powiem tylko: chodziło mi o piękno, a ona jest piękna; a jeśli istnieje coś pięknego, to są to ładne kolory. To wszystko. Tak mniej więcej ma się sprawa” – ale Crow nie jest naiwny. Twierdzi, że w przypadku obrazu *Złota Marilyn* przedstawienie Marilyn Monroe w sposób oczywisty nawiązuje do religijnych ikon, które Warhol znał doskonale,

jako że pochodził z bardzo religijnej, prawosławnej rodziny. Marilyn Monroe stała się ikoną popkultury, a jej publiczny obraz zdobył uniwersalną, wizualną siłę. Kosmetyka i seksapil obiecują wieczną młodość, wieczną urodę i wieczne życie. W ikonie Marilyn żyje jako symbol nadziei na wieczną młodość, każe zapomnieć o starości i śmierci.

W przypadku *Dyptyku Marilyn Monroe* sprawa dla Crowa jest równie oczywista. Ten obraz również mówi o jednoczesnej obecności i nieobecności, o życiu i śmierci. Postać po lewej stronie to gwiazda filmowa: jaskrawa, kolorowa, błyszcząca – taka pozostanie w świadomości konsumentów. Ale jednocześnie jest bohaterką dramatu, o którym mówi prawa strona: przygasająca, czarno-biała, nieżyjąca. Jest to obraz symboliczny i przygnębiający w swojej wymowie, czemu Warhol znowu zaprzecza i podkreśla, że tworząc go kierował się jedynie chęcią finansowego zysku<sup>6</sup>.

### Jackie Kennedy

Seria portretów Jackie Kennedy została wykonana wkrótce po zabójstwie jej męża 22 listopada 1964 roku w Dallas. Rzeczywiste wydarzenia, w których brała udział Jackie Kennedy były powtarzane w nieskończoność w telewizji i na pierwszej stronie każdej publikacji medialnej.



4 K. Honnif, s. 61.

5 <https://www.msu.edu/course/ha/452/warhol>, 4.04.2009.

6 Tamże, 4.06.2009.





Wizerunek Jackie w żałobie stał się symbolem tej krajowej tragedii, a jej portret wykonany przez Warhola wstrząsnął światem mediów być może bardziej niż sam zamach. Warhol wykonał go kilkakrotnie, w różnych wersjach. Jako wzór posłużyło mu co naj-

mniej pięć fotografii<sup>7</sup>. Seria Jackie, *The week that was* z 1963 roku zestawia Jackie Kennedy przed tragedią, uśmiechającą się do kamery, z jej obrazami podczas żałoby, płaczącej przy katafalku zamordowanego męża. Warhol użył tu metaforyki powtórzenia oraz , co jest wyjątkiem w jego twórczości, narracji, przedstawiającej historię młodej, szczęśliwej, uśmiechającej się kobiety, która raptownie zostaje wdową. Pokazał radykalne przejście z jednego momentu życia do drugiego. Daje nam do spożycia dwadzieścia twarzy, które poprzez powtórzenie narzucają się i prześladują nieustannie.

W niższej, prawej ćwiertci obrazu widzimy dwie wersje tego samego ujęcia Jackie w żałobie. Jest to fragment poważny, już dostojny. Jedno ujęcie jest zbliżeniem twarzy. W ten sposób stajemy się bliżsi Jackie i jej

smutkowi, zmuszeni do współuczestniczenia w tragedii. W górnym prawym rogu widzimy zbiór niemal jednakowych obrazów. To, co je odróżnia, to obecność żołnierza w pierwszym i jego nieobecność za sekundę w następnym ujęciu. Jego brak jest wynikiem łagodzenia nacisku podczas wykonywania odbitki. Efekt znikającego żołnierza jest interpretowany jako metaforycznie: kiedy wszystkie oczy i cały świat skupiają na Jackie Kennedy, ona jest całkiem sama<sup>8</sup>.

W tym obrazie interpretatorzy dostrzegają również krytykę świata mediów, który manipuluje widzami i narzuca wszystkim jeden właściwy punkt widzenia i odczuwania. Warhol w swoich obrazach nie ustosunkowuje się do wydarzenia i nie przekazuje osobistych uczuć. „To, że [Kennedy] nie żyje, nie martwiło mnie tak bardzo. Martwił mnie sposób, w jaki telewizja i radio kazały wszystkim odczuwać smutek”. Media poprzez natychmiastową reakcję wywołały w ludziach uczucie masowe. Warhol skrytykował media za sposób, w jaki manipulowały zbiorowością, narzucając jej jedną drogę, jakby żal i cierpienie było obowiązkowe i takie samo dla każdego<sup>9</sup>. Znowu wystąpił jako świadek relacjonujący w sposób obiektywny i bezuczuciowy wydarzenie, nie narzucając swojego punktu widzenia. Przekaz, jak we wszystkich jego obrazach, ukryty jest pod powierzchnią pozornie bez głębi.

7 K. Honnef, s. 66.

8 Jest to interpretacja wysunięta przez Thomasa Crow, <http://www.hatii.arts.gla.ac.uk/Multi-mediaStudentProjects/96-97/9340071p/project/html/jack.htm>

9 J. Jones, *Twenty Jackies, Andy Warhol*, "The Guardian", Saturday, February 9, 2002, za: [http://arts.guardian.co.uk/portrait/story/0,11109,740374,00 \[23.02.2008\]](http://arts.guardian.co.uk/portrait/story/0,11109,740374,00 [23.02.2008])

## Thirteen Most Wanted Men

Obrazom z serii *Death in America*, choć do niej nie należą, pokrewne są portrety z serii *Trzynastu najbardziej pożądaných mężczyzn*. Pierwowzorem tych obrazów były zdjęcia zbrodniarzy z kartoteki FBI, które trafiły na listy gończe rozwieszane w Nowym Jorku. Warhol wykonał to malowidło na zlecenie architekta Philipa Johnsona z okazji Wystawy Światowej w New Yorker State Pavillon w 1964 roku<sup>10</sup>.

Ogromny obraz zawisł na ścianie budynku, ale bardzo szybko wzbudził oburzenie, które przyczyniło się do wycofania pracy. Mężczyźni ukazani na obrazie byli w przeważającej części włoskiego pochodzenia. Obawiano się, że może to zostać odebrane jako dyskryminacja pewnych grup etnicznych. W efekcie Warhol zamalował obraz srebrną farbą<sup>11</sup>.

To, co łączy obraz *Trzynastu najbardziej pożądaných mężczyzn* z innymi obrazami, w tym z „serią śmierci”, jest wykorzystanie wizerunków sławnych osób. W tym przypadku są to zbrodniarze. Warhol wykonał też tematycznie pokrewny *Pogrzeb Gangstera* (1963). W społeczeństwie, w którym główną rolę w kształtowaniu wizji świata pełnią takie środki przekazu jak telewizja, miarą sukcesu społecznego jest zdobycie

sławy bez względu na to, czy jest to sława w pozytywnym rozumieniu tego słowa, czy tzw. zła sława. „Nawet złoczyńca, którego twarz pojawia się bez przerwy w mediach, cieszy się w Stanach Zjednoczonych uznaniem. [...] Sukces uświęca środki”<sup>12</sup>.

## ŚMIERĆ ANONIMOWYCH LUDZI

Andy Warhol podzielił swoją „serię śmierci” na dwie części: jedna dotyczyła ludzi sławnych, druga ludzi całkiem anonimowych: „Byłem zdania, że powinno się kiedyś o nich pomyśleć: o dziewczynie, która skoczyła z Empire State Building, o kobietach, które spożyły zepsutą konserwę z tuńczyka, o ludziach, którzy zginęli w wypadkach samochodowych. Wprawdzie nie było mi ich żal, ale każdy z nas chodzi własnymi ścieżkami i jest nam raczej obojętne, że ktoś nam nieznany stracił życie. Dlatego doszedłem do wniosku, że tym obcym byłoby miło, gdyby kiedyś pomyśleli o nich ludzie, którzy normalnie by tego nie zrobili”<sup>13</sup>. W skład serii *Death In America* weszły prace przedstawiające wypadki samochodowe, samobójstwa, portrety kobiet zatrutych zepsutą konserwą z tuńczyka, próbné wybuchy nuklearne, zamieszki rasowe<sup>14</sup>.

10 K. Honnef, s. 63.

11 Tamże.

12 Tamże, s. 66.

13 Tamże, s. 62.

14 Do tej serii zaliczają się także wcześniej omówione portrety Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, krzesła elektryczne, a także niewspomniane nigdzie portrety sław, m.in. Liz Taylor. Warhol stwierdził w jednym z wywiadów, że miał przecucie, iż umrze ona po operacji.



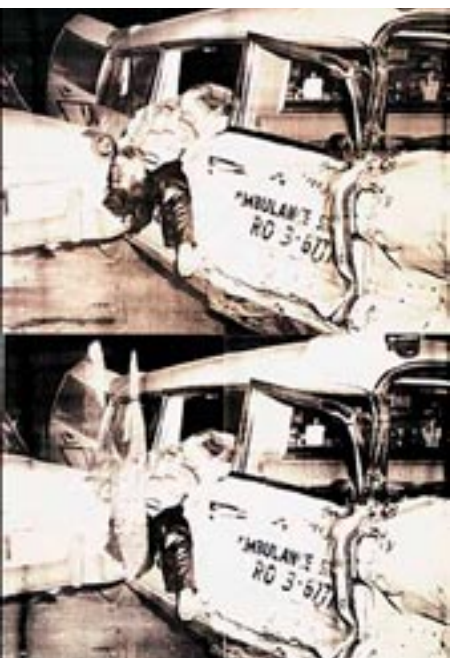




Seria *Death in America* powstała w 1963 roku i była oparta na fotografiach prasowych. Najbardziej drastyczne obrazy przedstawiają wypadki samochodowe. Nie sposób patrzeć na nie bez bólu. *White Car Crash 19 Times*, *Green Burning Car I*, *Orange Car Crash 10*

*Times*, *Ambulance Disaster* – to tytuły niektórych prac z tej serii. Wykorzystane w nich zdjęcia są zaczerpnięte z prasy codziennej. Obraz *Ambulance Disaster* pokazuje białą karetkę, która właśnie zderzyła się z samochodem. Jakieś ciało wypadło przez okno i choć jest na wpół okryte nie sposób patrzeć na nie bez emocji i poruszenia. Dwie

wersje obrazu zestawione są razem, jedna nad drugą. Wypadek jest powiększony i powielony. W *White Burning Car III* z 1963 roku pierwsze spojrzenie oglądającego kierowane jest na główny dramat, a powtórzenie obrazu ma wyraźny wpływ na przyznawanie nowego statusu marginalnym szczegółom – w tym przypadku



postaci przechodnia w tle. Jest on jeszcze nieświadomy całego zajścia. Wydaje się, że obojętnie przechodzi obok człowieka, który po zderzeniu wyleciał z samochodu i zawisł na linie stupa telegraficznego<sup>15</sup>. Zdarzenie to równie dobrze może wyglądać na samosąd. Ale niezależnie od tego, jak doszło do tragicznej śmierci, człowiek w tle przechodzi obok niej obojętnie.

Samochód w świadomości społeczeństwa, w zależności od sytuacji, może być symbolem masowej produkcji, wolności, nowoczesnego społeczeństwa, dobrobytu i szczęścia, ale jest także produktem potencjalnie śmiertelnym. W jednej chwili może zamienić się w zdeformowany złom. U Warhola samochód staje się wizualną metaforą nagłej, bezsensownej, brutalnej śmierci na ulicy. Warhol traktuje samochód jak każdy produkt poddany konsumpcji, który po pewnym czasie zużywa się. Granicą żywotności auta jest wypadek. Śmierć staje się nierozzerwalnym towarzyszem konsumpcji. Człowiek na co dzień osvajany jest z widokiem śmierci. Widzi ją codziennie w prasie i telewizji, co sprawia, że na nią obojętnieje. Najlepszym komentarzem będą słowa samego artysty: „Kiedy widzisz makabryczne obrazy w kółko, przestają wywierać naprawdę jakikolwiek efekt.”<sup>16</sup>

Do serii *Amerykańskich śmierci* należą też obrazy przedstawiające zamieszki na tle rasowym. Obraz *Red Race*



15 *Accident & Design*. Warhol, Tate Modern, 2007, za: <http://www.socialismtoday.org/63/warhol.html> [04.03.2008]

16 K. Goldsmith, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, Warszawa 2006, s. 60.



Riot (Czerwone zamieszki na tle rasowym) budzi poczucie zagrożenia. Składa się ze zmultiplikowanych obrazów, których motywem przewodnim jest przemoc: policjanci z psami atakują czarnych obywateli Ameryki. Wzrok przesuwają się szybko po kolejnych kadrach, wciągając oglądającego w dynamiczną akcję.

Inne obrazy z „serii śmierci” przedstawiają próbną wybuchy atomowe. *Bomba atomowa* z 1965 roku ujawnia wręcz fascynację śmiercią. Tu ponownie pojawiają się powtórzenia, a czerwona barwa obrazu potęguje w widzach niepokój i stan zagrożenia.

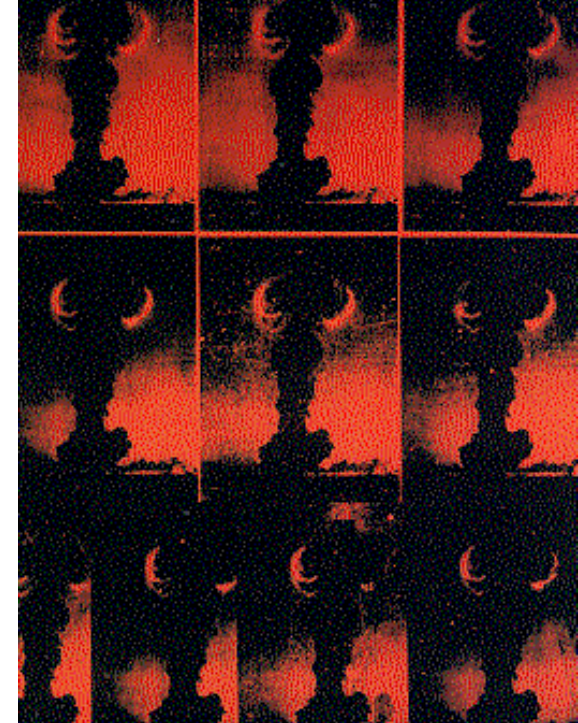
Śmierć u Warhola zazwyczaj nie pojawia się w sposób jawny i oczywisty. W obrazie *Samobójstwo* przybiera postać młodej kobiety, która rzuciła się z Empire State Building. Klaus Honnemann porównuje ją do kobiet, które rzucają się w nałóg konsumpcji – ten także może prowadzić do śmierci<sup>17</sup>. To, że konsumpcji nierozdzielnie towarzyszy śmierć, widać



w *Tunafish Disaster* z 1963 roku. Obraz przedstawia twarze kobiet, które zmarły wskutek zatrucia pokarmowego po spożyciu zepsutej konserwy z tuńczyka, a to z kolei nasuwa myśl o ciemnej stronie najzwyczajszej zupy Campbell, po której teoretycznie może spotkać konsumenta taki sam los. Honnemann zadaje pytanie: czy konsumpcja bez zahamowań, do której nieustannie namawiają wizualne apele reklamy, nie kryje za sobą strachu przed życiem społeczeństwa konsumpcyjnego XX wieku? Wysuwając tezę, że im bardziej gorączkowo ludzie rzucają się w wir konsumpcji, tym silniej odsuwają od siebie wiedzę o śmiertelności – odrzucenie pozwala zapomnieć o tym, co nieuniknione<sup>18</sup>.

## WARHOL SYMULAKRYCZNY

Zwolennikiem teorii symulakrycznej był zmarły rok temu Jean Baudrillard, francuski socjolog, filozof i krytyk kultury. Teoria Baudrillarda przekonała większość krytyków i współcześnie odczytuje się prace Andy Warhola właśnie w jej kontekście. Baudrillard twierdził, że jego prace, na przykład najbardziej znana seria portretów Marilyn Monroe, są idealnym przykładem symulakrów, czyli obrazów, które nie posiadają żadnej głębi, żadnego odniesienia poza samymi sobą. Uważał też, że obrazy te nie mają oryginału, a jeśli nawet jest wśród nich oryginał, to i tak nie można



17 K. Honnemann, s. 62.

18 Tamże, s. 61.



go odróżnić od kopii. Co więcej, Baudrillard twierdził, że wraz z pop-artem zakończyła się transgresyjność w sztuce, która przejawiała się w innowacji, eksperymencie, przekraczaniu granic dotychczasowych doświadczeń i osiągnięć, dzięki której powstawały nowe jakości intelektualne i której towarzyszył rozwój sztuki. Od tej pory, czyli od narodzin pop-artu, sztuka wtapia się w przestrzeń konsumpcji i staje się tylko jednym z elementów w ekonomii wymiany znaków – towarów. Baudrillard mówił, że sztuka współczesna, a za jej przedstawiciela uznał Warhola, pełna jest „obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia. Wchłonawszy własne lustro – pisze dalej – obrazy stały się przezroczyste i przejrzyste dla samych siebie, nie kryją już żadnej tajemnicy, nie mogą łudzić (...) – rzeczy wpisują się w ekran, miliardy ekranów, na horyzoncie których znika nie tylko rzeczywistość, lecz tak naprawdę również obraz”<sup>19</sup>. Według francuskiego krytyka, obrazy stały się rzeczami nie odsyłającymi odbiorcy do niczego, a prace Warhola określa jako proste, płaskie i banalne. Jego zdaniem, w samym centrum obrazów Warhola jest „nic”, brak w nich podmiotu.

### **WARHOL REFERENCJALNY I ZAANGAŻOWANY**

Zupełnie inne spojrzenie na prace Andy’ego Warhola ma Thomas Crow, krytyk i historyk sztuki z Uniwersytetu Południowej Kalifornii. Crow jest zwolennikiem

odczytywania jego obrazów jako referencjalne, iluzyjne „przedstawienia rzeczywistości”, czyli jako obrazy odnoszące się do rzeczywistości zewnętrznej, gdzie element z obrazu odpowiada swojemu rzeczywistemu wzorowi. Według Crowa, to co przedstawione na obrazach Warhola, wyraźnie odnosi się do rzeczywistości. Warhol, artysta zaangażowany, przedstawia zdjęcia realnej rzeczywistości, będące komentarzem do pustego życia gwiazd lub wypowiedzią polityczną, czy krytyką bezmyślnego świata mass-mediów, który zmusza odbiorców do uczestniczenia w ciągłym, przerażającym spektaklu wojny i śmierci. Na przykład, seria ukazująca krzesła elektryczne jest, według Thomasa Crowa, agitacją przeciwko karze śmierci.

### **WARHOL TRAUMATYCZNY**

Jeszcze inne spojrzenie na prace Andy’ego Warhola prezentuje Hal Foster, któremu poprzednio omówione interpretacje wydają się zbyt ograniczone. Opierając się na myśli francuskiego psychiatry i psychoanalityka Jacques’a Lacana i jego koncepcji Realnego, Foster wprowadza trzecią możliwość interpretacji obrazów Warhola, mówiąc o „traumatycznym realizmie”. Jego zdaniem, w pracach Warhola jest coś, co przykuwa i przekłuwa odbiorcę. Tym „czymś” jest mechaniczne, natarczywe i wielokrotne powtórzenie, które rozbija „naturalną” czasowość trwania przedstawianego wydarzenia.

**W pracach Warhola  
jest coś, co przykuwa  
i przekłuwa odbiorcę.**

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne*, z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 51-52.



W pracach takich jak *Ambulance Disaster*, *Burning Car* czy *Electric Chair*, pokazane są krzesła elektryczne, wraki samochodów i martwe ciała ofiar wypadków, które zatrzymane i zmnożone, jednocześnie przerażają i fascynują.

Powtarzanie, mnożenie obrazów nabiera nowego sensu, kiedy zostaje wyjaśnione przez psychoanalizę Lacana i jego kryterium Realnego. Według Lacana, Realne jest czymś innym niż Rzeczywiste. W potocznym rozumieniu, słowo „rzeczywiste” jest czymś obiektywnym i istniejącym, ale Lacan mówi, że to tylko efekt systemu pojęciowego. Uważa, że dla człowieka Rzeczywistość zaczyna się dopiero, gdy zaczyna on posługiwać się mową. Twierdzi, że nie ma sensu rozpatrywać tego, co było przed narodzeniem się rzeczywistości w kategoriach zaczerpniętych z rzeczywistości, czyli posługując się mową. I tu Lacan wprowadza termin „Realne”. „Realne” to coś, co istniało przed słowem, czyli przed rzeczywistością. Jest to coś, czego nie da się przedstawić za pomocą mowy, coś niemożliwe do wypowiedzenia, wokół czego krąży wszelkie mówienie. W psychoanalizie Lacana „Realne” spotykane jest pod postacią traumy<sup>20</sup>. Tak samo Warhol obsesyjnie zatrzymuje fragmenty rzeczywistości, tak jakby nie mógł przestać wokół nich krążyć.



Foster wybrał zatem trzecią drogę interpretacji, łącząc pozornie sprzeczne teorie: referencji i autoreferencji. Odczytuje je zarówno jako symulakralne, obojętne, bo powtarzalne oraz jako referencyjne, bo powstałe pod wpływem silnych uczuć i nasycone silnymi emocjami.

W wywiadzie dla „Art News” Warhol powiedział słynne zdanie: „Chcę być maszyną...”. Zdanie to może być, według Fostera, traktowane jako aprobaty i uznanie świata konsumpcji i masowej produkcji albo jako akt desperacji. „Maszyna” nie musi być znakiem pustki i beznamiętności popkultury. Może przedstawiać kogoś,

20 <http://www.psychoanaliza.com.pl/slownik.htm>  
[02.01.2008]



kto poddany traumatycznemu przeżyciu upodabnia się do otoczenia. Doskonale ilustruje to inne słynne zdanie Warhola: „jeśli nie możesz czegoś pokonać – przyłącz się do gry”. Znaczy to tyle, co dostosowanie się: skoro istnieje konieczność nieustannego konsumowania produktów i przymusowy udział w seryjnej produkcji i konsumpcji, to dlaczego samemu nie zacząć ich produkować i podawać do skonsumowania? Zatem za powtarzaniem, za płaskim i pospolitym przedstawieniem (tak odczytywał obrazy Warhola Baudrillard) może stać porażony sytuacją podmiot, dla którego naśladowanie i obsesyjne powtarzanie scen związanych ze śmiercią i destrukcją jest próbą odreagowania po wydarzeniach, których nie może wyrzucić z psychiki. Widać tu myśl Freuda, który w celu uwolnienia się od przeżytego urazu zaleca przypominanie go sobie i odgrywanie go. Za interpretacją zaproponowaną przez Fostera może przemawiać fakt, że tę myśl Freuda, dotyczącą powtórzenia, przypomniał Lacan mniej więcej w tym samym czasie, gdy powstała seria Warhola *Death in America*.

Hal Foster wprowadza termin „traumatyczny realizm” w odniesieniu do wystawy Warhola, która miała miejsce w Paryżu na początku lat 60. Pokazano wtedy fotorealistyczne obrazy krzeseł elektrycznych, wypadków samochodowych, samobójstw, zamieszek raso-

wych itp. W realizmie traumatycznym motywem przewodnim staje się śmierć, a sam termin „traumatyczny realizm” wprowadza nowe rozumienie realizmu w sztuce. Realizm przestaje wiernie odzwierciedlać rzeczywistość, ale, jak ma to miejsce u Warhola, ukazuje rzeczywistość zniekształconą przez sfragmentaryzowanie i zwielokrotnienie motywu. Foster przyznaje rację Baudrillardowi co do obecności nicości i pustki w pracach Warhola, ale jednocześnie twierdzi, że właśnie to jest w tych pracach najważniejsze, że to „nic” to rana i trauma w psychice podmiotu w stanie szoku.

**„jeśli nie możesz  
czegoś pokonać  
– przyłącz się do gry”**



# Groteska w twórczości Paula Klee

Groteska w sztuce XX wieku jest dość powszechną formą wyrażania stosunku do zastanego świata. Termin groteska (wł. *grottesca*) powstał na początku XVI wieku we Włoszech po odkryciu, wśród ruin starorzemych, fresków o tematyce mitologicznej. Etymologia terminu wywodzi się od słowa oznaczającego jaskinię, grootę (wł. *grotta*). Należy uściślić zastosowanie terminu groteska poprzez wyróżnienie ornamentu w sztukach plastycznych i kategorii estetycznej stosowanej w różnych dziedzinach sztuk (literackich, teatralnych, filmowych, plastycznych i muzycznych).

Groteska jako kategoria estetyczna jest trudno definiowalna. Z upływem czasu termin ewoluował, równocześnie istniały i istnieją różnorodne interpretacje i definicje, będące zarzewiem naukowych sporów. Charakterystykę zjawiska rozpocznę od przytoczenia słów Wolfganga Kaysera: „groteskowość to świat, który stał się obcy”<sup>1</sup>. Termin groteska bardzo często

funkcjonuje w połączeniu z takimi kategoriami, jak brzydota, nonsens, ironia<sup>2</sup>. „Podstawową jednostką ikoniczną groteski jest tzw. postać groteskowa wraz z sytuacją groteskową, częściej występującą – z natury rzeczy – w literaturze i sztukach widowiskowo-teatralnych, a także, jak sądzi Jennings, w życiu”<sup>3</sup>. Dalsze rozważania na ten temat prowadzą do wniosku, że groteska i groteskowość dotyczą sztuk przedstawiających. Badacze tacy jak wspomniani Byron Lee Jennings, Wolfgang Kayser, a także Ewa Kuryluk, Tomasz Gryglewicz czy, znacznie wcześniej, Joris Karl Huysmans, wskazali szereg rozmaitych motywów, których występowanie może pomóc w zidentyfikowaniu groteskowego dzieła. Są to np. demony, diabły, smoki, idole, maski, grylle (samodzielne głowy), fetysze, szkielety, żywe, radosne kościotrupy, otwarte wnętrzości, zwierzęta takie jak węże, nietoperze, ropuchy, pająki, mrowiące się robactwo, sowy, powyginane suche gałęzie, wijąca się roślinność, chmury, kleksy, fauna morska,

„groteskowość to świat,  
który stał się obcy”

- 1 W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 24.
- 2 *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2003.
- 3 T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 32.

**Przedmiot nabierający  
cech ludzkich demonizuje  
tragiczną groteskowość życia.**

organizmy widziane przez mikroskop, krajobrazy antropomorficzne, motywy związane z teatrem i karnawalem, komedią dell'arte. Charakterystyczna jest antropomorfizacja, zaburzenie proporcji, spaczenie lub wyolbrzymienie naturalnych bądź konwencjonalnych form, heterogeniczność. Gdy motywami groteskowymi są wytwory człowieka, żyjące własnym życiem – samoloty, czołgi, armaty, automaty, narzędzia, śruby, sztucce, a nawet marionetki i manekiny, adekwatne jest określenie „groteska techniczna”. Artyści przetwarzają te przedmioty, tworząc nowe twory potrzebujące nowego nazewnictwa: ważko-samoloty, śrubo-owady, żywe lalki. Przedmiot nabierający cech ludzkich demonizuje tragiczną groteskowość życia. Popularnymi postaciami groteskowych dzieł byli pozbawieni swojej wrażliwości aktorzy, mnisi, pielgrzymi, kuglarze, Cyganie, rozbójnicy, złodzieje, żebracy oraz ludzie kalecy, zdeformowani, karły i garbaci<sup>4</sup>.

Tomasz Gryglewicz wyróżnia dwa typy groteskowości, zależnie od sposobu konstruowania:

- a) typ monstrialny, wynikający z łączenia heterogenicznych elementów oraz
  - b) typ karykaturalny, polegający na zniekształceniu pierwowzoru, poprzez zmianę proporcji lub deformację<sup>5</sup>.
- Groteska operuje absurdalnym, często czarnym humorem, osiąganym przez scalanie elementów

strasznych i śmiesznych. Jest różnica pomiędzy karykaturą a groteską – groteska nie wartościuje, nie pozostawia świętości. Stałą cechą groteski jest przeciwstawianie sobie takich niejednorodnych pierwiastków jak: patos i wulgarność, śmiech i cierpienie, demoniczność i błazenada oraz rozmaitych wzorców stylistycznych i porządków, np. realistycznego z fantastycznym. Kayser zauważa, że nie wystarczy nagromadzenie w dziele różnorodnych niespójnych elementów, by dzieło mogło być uznane za groteskowe. Będzie takie, jeżeli nowopowstały twór będzie żył własnym życiem, będzie posiadał treść, siłę i głębię<sup>6</sup>. Dzieło groteskowe nie boi się prowokacji, obalania i parodiowania powszechnych światopoglądów, konwencji. „Funkcją groteski jest rozładowanie napięcia psychicznego powstałego na skutek bądź lęku, bądź ograniczeń płynących ze zbyt sztywnej i hierarchicznej struktury społecznej, politycznej, obyczajowej, estetycznej, itp.”<sup>7</sup>.

## **Baśniowość wizji Paula Klee**

Groteska u Paula Klee nie stanowi najwyraźniejszego aspektu jego twórczości i rozpatrywanie jej w tym kontekście niesie ze sobą pewne ryzyko. Wskazówek nie dostarczają też wypowiedzi artysty<sup>8</sup>. W wielu jego pracach, w których czerpał ze sztuki pierwotnej, egzotycznej, twórczości dzieci i osób chorych umysłowo, odnaleźć można elementy fantastyczne – tworzą one jednak przeważnie wrażenie bajkowości, rzadko groteskowości.

4 Tamże, s. 14-17.

5 Tamże, s. 17-18.

6 Jennings, Termin „groteska” [w:] Groteska, s. 46.

7 Gryglewicz, Groteska w sztuce polskiej, s. 29.

8 P. Klee, Z 'Dzienników' (1898 – 1918)

[w:] Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 282-286; P. Klee, Wyznanie twórcy (1920) [w:] Artyści o sztuce..., s. 287-293; P. Klee, O sztuce nowoczesnej (1924) [w:] Artyści o sztuce, s. 294-306.





W dorobku artysty istnieje wiele prac poruszających się na granicy świata fantazji, operujących różnymi symbolami, odnoszących się do sztuki polinezyjskiej, murzyńskiej czy do baśniowości dziecięcej wyobraźni. Wiele motywów, które często wskazują na występowanie groteski, pojawia się tu w rozmaitych konfiguracjach – nie zawsze jednak mamy do czynienia z sytuacją groteskową.

Pracą utrzymaną w atmosferze baśniowości jest *Kwiatowy mit* (1918). Widzimy duży kwiat wyciągnięty wraz z korzeniem z gruntu, zawieszony pomiędzy ziemią i niebem, w kierunku jego kielicha leci lub spada ptak. Scenę na czerwonym tle otaczają gwiazda, sierp księżycy i okrągłe słońce oraz półki skalne, na których stoją iglaste drzewa. Klee stworzył niepokojącą, ale i spójną kompozycję, odzwierciedlającą duchową harmonię człowieka. Przedstawiona sytuacja jest niejednoznaczna, ale nie jest groteskowa, przede

wszystkim należy odczytywać jej aspekty symboliczne.

*Złota rybka* (1925) również nie jest groteskowym obrazem. Przedstawia podwodny, przepętniony tajemnicą świat. Niezwykłe wrażenie sprawia zastosowanie przez Klee ograniczonej gamy barwnej. Na ciemnym, czarnym tle artysta umieścił dużą, złociście żółtą rybę; otacza ją kilka znacznie mniejszych rybek, o zgaszonej czerwonej barwie, usadowionych w rogach kompozycji. Morska flora i fale opisujące wodę ukazane zostały błękitną, schematyczną kreską. Atmosfera przedstawienia jest tyleż niepokojąca, co fascynująca. Klee udowodnił, że rozumie istotę dziecięcej wrażliwości i wyobraźni, że „jest prawdziwym czarodziejem w swojej sztuce i tworzy ją w dużej mierze na zasadzie prehistorycznej sztuki ‘magicznej’, czy naiwnych szkiców dziecka”<sup>9</sup>.

## Paul Klee i groteska

W twórczości Paula Klee postawienie wyraźnej, ostrej granicy pomiędzy kategoriami baśniowości a groteskowością jest trudne, ponieważ nie tylko przeplatają się ze sobą, lecz również ich rozpoznanie w dużej mierze jest sprawą intuicji. Można jednak wyodrębnić niemałą grupę dzieł, które tę granicę wyraźnie przekraczają, a swoją treść, siłę i głębię zawdzięczają właśnie groteskowości. W wielu z nich występuje zaburzenie proporcji, heterogeniczność, przeplatanie patosu i wulgarności, śmiechu i cierpienia,



<sup>9</sup> Gryglewicz, s. 186.



demoniczności i błazenady – właściwe poszukiwanej przeze mnie kategorii. Można odnaleźć zarówno typ karykaturalny (wczesne grafiki) jak i typ monstrualny (techniczne twory obnażają kruchość ludzkiej egzystencji).

Tropem dla moich poszukiwań są książki Tomasza Gryglewicza oraz Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego, w których pojęcie groteski pojawia się przy nazwisku artysty. Gryglewicz twierdzi, że „z punktu widzenia groteski Klee jawi nam się jako jej czołowy przedstawiciel w sztuce naszego wieku. Pierwszą manifestacją groteski w jego dorobku artystycznym był cykl rysunków z lat 1903-1905, obciążony jeszcze wpływem modernizmu”<sup>10</sup>. Z kolei według Kotuli i Krakowskiego, „początkowo Klee pozostawał pod wpływem fantastyczno-ekspresyjnej twórczości Wiliama Blake’a, Goyi, Ensora, tworząc groteskowe rysunki i grafiki pełne gorzkiego humoru, ironii, a często także pierwiastków demonicznych”<sup>11</sup>.

## Groteskowość w wybranych pracach artysty

*Spotkanie dwóch mężczyzn, z których każdy mniema, że drugi jest na wyższym od niego stanowisku* (1903). Rycina ta przedstawia dwóch nagich mężczyzn oddających sobie wzajemnie ukłony. Ich twarze, karykaturalnie zniekształcone, przypominają głowy małp. Groteskową anegdotę podkreśla kompozycja, gdzie poziomo pochylone postacie ledwo mieszczą się w kadrze. Dodatkowo niepokojące wrażenie tworzy pejzaż – zimny, kamienny, z jedną malutką roślinką przy krawędzi ryciny. Pracę tę można zinterpretować jako sarkastyczną parodię mieszczańskiej mentalności, w której najistotniejsza jest pozycja społeczna: „groteska realizuje się w tych kręgach społecznych, jakie są dalekie od bezwzględnej aprobaty istniejącego stanu rzeczy, a chodzić tu może zarówno o rozległe grupy społeczne, jak też tylko o środowiska artystów, pragnące wyrazić niezgodę na to, co społecznie dostępne i uznane za konieczne, ale swój bunt”<sup>12</sup>.

W podobnej konwencji utrzymana jest praca *Dziewica na drzewie* (1903). Groteskowość całości uzyskana została poprzez zestawienie kobiecego aktu, suchego karłowatego drzewa i pary ptaków. Klee parodiuje tu pedanterię akademickiego warsztatu, opisując precyzyjnym światłocieniowym rysunkiem kobiecą anatomię, a raczej wszystko to, co jest zaprzeczeniem jej piękna.

**Groteska nie wartościuje,  
nie pozostawia świętości.**

<sup>10</sup> Gryglewicz, s. 126; A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo – rzeźba – architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1981, s. 45 i 184.

<sup>11</sup> Kotula, s. 184.

<sup>12</sup> Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, s. 10-13.

Komentuje niejako tradycję ukazywania romantycznego aktu leżącego – dziewczica spoczywa na boku, podpira głowę, lecz w żadnym stopniu nie zakrywa swoich narządów płciowych, wręcz je eksponuje<sup>13</sup>. Jej ciało jest zdeformowane, kanciaste, „kościaste”, trudno je odróżnić od wyschniętego drzewa. Twarz o ostrych męskich rysach i mrocznym grymasie wyraża znudzoną, dekadentką postawę. „Zwierzęta są naturalne i we dwoje, dama natomiast oczekuje w dziewictwie na zalotnika, na którego pozwoli jej mieszczańska społeczność”<sup>14</sup>.

Rycina *Bohater o jednym skrzydle* (1905) opatrzona jest odautorskim komentarzem: „Obdarowany przez naturę w sposób szczególny – jednym skrzydłem – uważał się za stworzonego do latania, przez co ucierpiał”.



Klee stworzył hybrydyczną posagową postać męską o masywnym tułowi, posiadającą jedno małe skrzydło, jedną szczupłą rękę na temblaku, jedną nogę, a zamiast drugiej – pień drzewa. Dodatkowa dziwność okaleczonej asymetrycznej figury zawiera się w bardzo szerokim karku i głowie, która posiada podwójne czoło. Groteskowa jest niemoc tego silnego ciała, jego upokorzenie, opadający sznurek na udzie, którego bohater nie jest w stanie samodzielnie poprawić – grozi mu odsłonięcie narządów płciowych. Tak samo tragikomiczna jest gałązka kiełkująca z drewnianej protezy zastępującej mu nogę. Grafika może być komentarzem do udanego lotu braci Wright z 1903 r.

„W dalszych pracach już nie opuści Klee groteska [...]. Groteskowości tej sprzyja charakterystyczna dla niego hybrydyczna stylistyka: łączenie figuracji i abstrakcji, geometryzacji i organiczności, ekspresji i harmonii”<sup>15</sup>. Takimi pracami są z pewnością barwne realizacje: *Śpiewająca maszyna* (1922), *Analiza rozmaitych perwersji* (1922), *Linokoczek* (1923), łączące techniczność, geometryzację i żyjące organizmy, w wielu fragmentach stojące na pograniczu sztuki przedstawieniowej.

*Śpiewająca maszyna* to utrzymana w pogodnej pastelowej kolorystyce błękitu i różu, pozornie radosna scena, projekt pozytywki. Co jednak przedstawia? Przebite strzałami ptaki wkręcone w maszynę, poddane jej korbie, zmuszone do śpiewu. Czemu służy ich śpiew? Możliwe, że ma zwabić



13 D. Wye, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 50 [fragment opublikowany na stronie The Museum of Modern Art] [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A3130&page\\_number=1&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A3130&page_number=1&template_id=1&sort_order=1), 19 XII 2008, 20:30.

14 M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966, s. 122-123, cyt. za: Gryglewicz, s. 126.

15 Gryglewicz, s. 126.

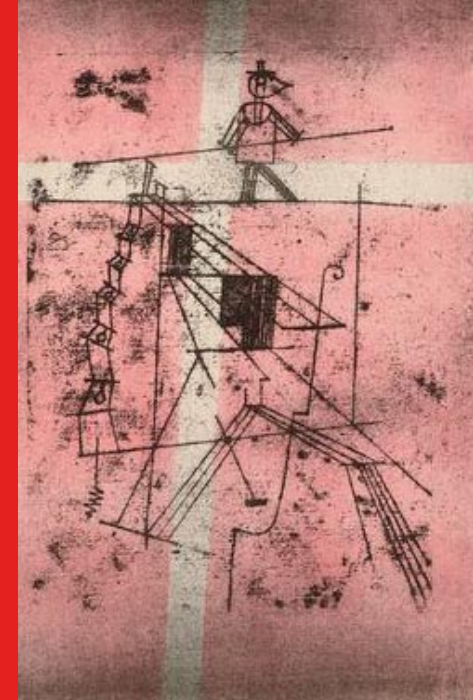




ofiary do znajdującego się pod nimi dołu, uwięzić w nim jak w grobie, unicestwić jak na rożnie. W dziobie jednego z ptaków jest wykrzyknik – ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem. Analiza rozmaitych perwersji, tak w warstwie tytułowej, jak i obrazowej, nasuwa myśl o grotesce. Czytanie tego obrazu przypomina ikonografię mistrzów groteski, Hieronima Boscha czy Pietera Bruegela. Jest to ciekawy przykład groteski

technicznej. Klee wykorzystuje takie elementy jak piła, strzały, łańcuchy, szklane laboratoryjne naczynia, różnorodne tarcze obrotowe oraz symbole literowe. Wszystko to razem tworzy niepokojąco mroczną scenę: „Czarnoksiężnik 'P' wprawia w ruch maszynę wydzielającą karmę ptakowi uwięzionemu w klatce. Leżąca na ziemi postać ludzka ma w kroczu strzałę”<sup>16</sup>. Pod pozornie błałym tytułem *Linokoczek* kryje się zagrożenie. Abstrakcyjna gmatwanina lili i poniżej balansującego wysoko w górze na linii akrobata daje wrażenie uwięzienia artysty, osaczenia go. Niewtajemniczeni obserwatorzy nie wiedzą nawet, że podziwiają niewolnika.

*Brzuchomówca* (1923) to groteskowa próba ilustracji niezrozumiałego zjawiska. Widzimy człowieka, który właściwie jest tylko własnym brzuchem. Brzuch zasłania nawet część jego twarzy, usta są w brzuchu. Jest przezroczysty: widzimy w nim fantastyczne stwory, dźwięki. Wrażenie groteskowości spotęgowane jest przez próbę zilustrowania procesu przenoszenia dźwięku na zewnątrz: z pępka wydobywa się forma długiej krętej rury zakończonej kielichowatym wylotem jak w instrumentach dętych<sup>17</sup>. Realizacja ta nasuwa skojarzenia z twórczością dziecka, dla którego nie ma rozwiązań niemożliwych, tajemnic nierozwiązywalnych.



16 S. Rodary, *Paul Klee, „Wielcy Malarze”*, 121 (2004), s. 13.

17 *Ventriloquist and Crier in the Moor*, 1923. Tekst na oficjalnej stronie The Metropolitan Museum of Art: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/ho\\_1984\\_315.35](http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/ho_1984_315.35). 20 XII 2008, 15:00.



„(...) groteska realizuje się w tych kręgach społecznych, jakie są dalekie od bezwzględnej aprobaty istniejącego stanu rzeczy (...)”

*Mały wariat w transie* (1928) to często stosowane przez Paula Klee łączenie figuracji i abstrakcji, geometryzacji i organiczności, w tym wypadku posiadające ogromny ładunek ekspresji. Figura, znajdująca się w tytułowym transie, ulega szybkiej deformacji, jej tułów podlega geometrycznemu rozdrobnieniu – o tym, że mamy do czynienia z postacią świadczą już tylko stopy, rozpostarte dłonie oraz twarz karykaturalnie ukazana z profilu.



Magdalena Maletko

# Rafał Malczewski i jego widzenie nowoczesności

Jednym z ciekawszych przedstawicieli sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego jest syn znakomitego malarza Jacka Malczewskiego – Rafał.

Urodził się w Krakowie, w roku 1892. Wielokrotnie, przez lata, ojciec portretował syna, zaś syn od wczesnego dzieciństwa rysował i malował, traktując tę „rodzicielską kuźnię” swego talentu jako coś naturalnego i oczywistego. Podpatrywał ojca malującego

w pracowni. Wtedy właśnie zrodziło się w nim zainteresowanie sztuką. Ojciec wbrew pozorom nie był dumny z drogi obranej przez potomka. Pragnął dla niego lepszego, bardziej dochodowego i mniej udręczającego fachu. Rafał pomimo tego odkrył w sobie malarskie powołanie, w latach I wojny światowej studiował w Wiedniu filozofię, architekturę i agronomię. W filozofii spotkał się m.in. z teorią psychoanalizy Freuda, w dziedzinie sztuk plastycznych poznał wczesnoekspresjonistyczne malarstwo Ferdinanda Hodlera, a przede wszystkim Egona Schielego. Doświadczenia te odezwały się inspirującym głosem w dojrzałej twórczości Malczewskiego. Po częściowo odbytych studiach (żadnych nie ukończył) zamieszkał w Zakopanem<sup>1</sup>.

Był taternikiem z zamiłowania, góry wprost uwielbiał. Starał się spędzać wśród nich możliwie jak najwięcej czasu, to głównie one stały się jego inspiracją. Urzeczony

<sup>1</sup> Zakopane miało wówczas odmienny charakter od obecnego. Do roku 1933 nie miało jeszcze praw miejskich. W drugiej połowie XIX w. uznano je za uzdrowisko, a w latach międzywojennych było najśłynniejszym ośrodkiem leczniczym i wypoczynkowym w kraju, zimą i letnią stolicą Polski. Zakopane i Tatry fascynowały. Przyjazdy do Zakopanego były niemal artystycznym obowiązkiem. Tu, pod Giewontem, spotykała się artystyczna cyganeria. „Były to czasy, gdy pod Tatrami grały nie tylko góralskie kapele, ale i jazz-bandy, gdy na szosie do Morskiego Oka ścigali się wspaniali mężczyźni na jeszcze wspanialszych maszynach, gdy w piorunującym tempie powstawały kolejki na Kasprowy Wierch i Gubałówkę, a w jednej zakopiańskiej knajpie można było spotkać Witkacego, Szymanowskiego, Iwaszkiewicza, Gombrowicza, Tatarkiewicza, Ingardena i Makuszyńskiego”, za: J. Skowroński, *Tatry międzywojenne*, Łódź 2003. Dla wielu było to miejsce stałego pobytu. Miejsce, w którym tworzyli. W czytelni Biblioteki Publicznej (na Polance), którą zajmował Stefan Żeromski, odbywały się co tydzień zebrania i dyskusje, a także wieczory literackie, koncerty, odczyty. Rafał Malczewski stale przebywał w zakopiańskim środowisku artystycznym. Był w nim bardzo popularny.







urokiem Tatr przedstawiał je w swych dziełach – zarówno malarskich, jak i literackich (wierszach i opowiadaniach).

Panowała wówczas moda na narciarstwo, propagowana m.in. plakatami, ciesząca się powszechnym zainteresowaniem. Sam Rafał prowadził kursy narciarskie. Był jednym z pierwszych członków Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. W roku 1917 uległ wypadkowi na Zamarłej Turni, w którym zginął

jego towarzysz i przyjaciel, Stanisław Bronikowski. Rafała po dziewiętnastu godzinach oczekiwania w ścianie uratowano, jednak ze śmiercią towarzysza nigdy się nie pogodził... Usiłował jak najszybciej zagłuszyć pamięć o tragedii zakładając rodzinę i podejmując ostateczną decyzję o pozostaniu w Zakopanem na stałe, jednak przebywał tam do wybuchu II wojny światowej. W tych latach, podczas uczestnictwa w licznych dyskusjach środowiska artystycznego, poznał zapewne założenia futuryzmu i kubizmu. Stylistyka jego obrazów uległa zmianie. Forma ulegała syntezie i geometryzacji. Zapoznał się także z postulatami Awangardy Krakowskiej, by później wcielić do swoich obrazów pierwiastek manifestu Tadeusza Peipera: *Miasto. Masa. Maszyna* (3×M), propagandę dla rozwoju cywilizacji, kultu nowoczesności. Od najmłodszych lat był rozmiłowany w poezji (za sprawą ojca w Norwidzie, dzięki Awangardzie Krakowskiej w Przybosiu), która kształtowała jego osobowość i wyobraźnię. Należał do Towarzystwa Sztuka Podhalańska, od 1929 roku był członkiem Stowarzyszenia Artystów Plastyków Rytm. Po wyjeździe z Zakopanego w 1939 roku nigdy już tam nie wrócił.

Wiele podróżował. W roku 1930 odwiedził Francję, do której ponownie przyjechał na kilka miesięcy wraz z początkiem II wojny światowej w Polsce,

**(...) pragnął sztuki  
pozostającej w ścisłym  
związku z życiem, zdolnej  
przemówić do ogółu,  
a nie tylko do wąskiego  
grona koneserów (...)**

przedzierając się przez Słowację i Węgry. W 1940 roku wyjechał do Brazylii, potem do Stanów Zjednoczonych, m.in. Nowego Jorku. Dwa lata później osiadł w Montrealu, gdzie zmarł w roku 1965. Przez ostatnie osiem lat życia cierpiał paraliż, który nie pozwalał mu malować. Malczewski opracował jednak sposób malowania akwarelą, dzięki czemu nie rozstawał się z malarstwem aż do śmierci. Był żonaty z Bronisławą Dziadosz, z którą rozstał się przed II wojną światową. Urodziła mu syna Krzysztofa oraz córkę Zofię. Nie kochał żony, małżeństwo z nią traktował jako przymus, przykry obowiązek. Dlatego związał się z Zofią Mikucką, która, mimo że Rafał nie dostał od żony rozwodu, towarzyszyła mu w podróżach, a także opiekowała się nim w chorobie aż do końca.

Malczewski był także autorem scenariusza do filmu „Biały Ślad” z 1932 roku, w reżyserii Adama Krzeptowskiego, ukazującego historię miłosną na tle świetnie sfilmowanego ręczną kamerą piękna zimowych gór. Pisał także felietony, ukazujące specyficzną atmosferę Zakopanego w okresie międzywojennym: *Od cepra do wariata*, *Narkotyk gór*. *Nowele tatrzańskie*, *Pępek Świata*. *Nowele z Zakopanego* i inne.

Począwszy od 1924 roku prezentował swoje dzieła na wielu wystawach, m. in. w: Krakowie, Zakopanem, Warszawie, Łodzi, Katowicach, Poznaniu, Białej Podlaskiej, Bydgoszczy, a także zagranicą: w Montrealu, Waszyngtonie, Wiedniu, Paryżu, Wenecji, Moskwie, Nowym Jorku. Przyznano mu liczne nagrody i wyróżnienia.



**Witkiewicz dużo pisał na temat sztuki Rafała,  
w odniesieniu do niej użył określenia  
– hiperrealizm.**





Rafał Malczewski znany jest głównie jako pejzażysta związany z Podhalem. Jego prace cechuje pewna prymitywizacja, zamierzona oszczędność w wykorzystaniu środków malarskich i operowanie dużymi, schematycznymi płaszczyznami. Jednocześnie krajobrazy te ukazują rzeczywistość w sposób poetycki i odrealniony. Późniejsze prace przedstawiają małe miasteczka, linie kolejowe. Malczewski pragnął sztuki pozostającej w ścisłym związku z życiem, zdolnej przemówić do ogółu, a nie tylko do wąskiego grona koneserów, wolał uczepić się rzeczywistości nawet w banalnie naiwnym prymitywizmie propagandowym, aniżeli pracować dla ginącego świata mieszczańskich snobizmów. Z takim też nastawieniem w roku 1934 udał się na Śląsk, gdzie powstała seria jego prac całkowicie odmienna w tonacji,

przedstawiająca krajobrazy przemysłowe, kopalniane szyby i hałdy górnice. Cykl ten nosi tytuł *Czarny Śląsk*.

Rafał Malczewski to artysta oryginalny, który stworzył swój własny, niepowtarzalny sposób odwzorowania rzeczywistości, odrębny od wszelkich zjawisk obecnych w sztuce polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Na temat jego twórczości wypowiedali się czołowi krytycy tamtych lat, m. in. Jan Kleczyński, Wacław Husarski, Mieczysław Wallis, Mieczysław Sterling, którzy nie zdołali jednak znaleźć właściwego klucza metodologicznego do zinterpretowania tych dzieł. Sielskie w nastroju, czasem niepokojąco odrealnione, innym razem ukazane w karkołomnej perspektywie, pejzaże te współczesnym krytykom nieodmiennie kojarzyły się ze sztuką naiwną, malarstwem metafizycznym, przyklejano Malczewskiemu etykietkę ekspresjonisty.

Sterling zauważył nadrealistyczny charakter dzieł Malczewskiego, które nie ukazują istotnych widoków Zakopanego, ale wspomnienie przeżyć tych widoków, naturę jako element przeczuty i przemyślany we wnętrzu, w psychice artysty. Nazwał Rafała neorealista, gdyż







jego realizm narzucony rzeczywistości wywodził się z przesłanek sztuki abstrakcyjnej, która była podstawą dla idealnego obrazu domów<sup>2</sup>. Nela Samotyhowa, w swoim artykule z lat 20-tych do pisma „Kobieta Współczesna” dostrzegła, że punktem wyjścia dla obrazów Malczewskiego była rzeczywistość przerobiona przez malarza w taki sposób, iż nabierała cech

irracjonalnego snu, marzenia lub rzeczy zapomnianych<sup>3</sup>. Mogło to być skutkiem studiów filozoficznych, wpływem psychoanalizy Freuda.

Chciałabym przyjrzeć się specyficznemu widzeniu nowoczesności przez artystę. Nowoczesność wiąże się zwykle z postępowym cywilizacyjnym, rozwojem, industrializacją, ciągłym parciem naprzód i ulepszaniem czegoś. Jakkolwiek Rafałowi Malczewskiemu niezwykle bliskie było środowisko górskie – rekreacyjna atmosfera, możliwość wytchnienia, spokój, piękno krajobrazu, nie wahał się jednak umieszczać w swoich dziełach pierwiastków nowoczesności.

Malczewski przyjaźnił się z Witkacym. Obaj prowadzili ciągłe dyskusje. Witkiewicz dużo pisał na temat sztuki Rafała, w odniesieniu do niej użył określenia – hiperrealizm. Za jedyne czyste przedstawiciela tego nurtu w Polsce uznawał właśnie Malczewskiego.

W pracach jego widział rzeczywistość jako świat „połknięty, strawiony i przedstawiony w przestrzeni innej struktury”. Twierdził, że „na razie tkwi (Malczewski) w tym, co można by nazwać poszukiwaniem dziwności w pospolitości”, a „jest to raczej akcentowanie drobnych dziwnostek życiowych, dysproporcji człowieka i natury, niesamowitego uroku wulgarnego, bezmyślnego istnienia w jakichś

<sup>2</sup> S. Potępa, *Rafał Malczewski*, Tarnów 2006, s. 94.

<sup>3</sup> Tamże, s. 98.

zapadłych dziurach, w których myślące istoty przez głupotę codziennych zajęć i nałogów upodabniają się do małżów i polipów; na tym tle przebłąski 'innego świata' wywołane nadmiarem nudy i udręki".<sup>4</sup> Innego świata, w którym odnaleźć można rzeczy najbardziej proste, jak kolejowe budy, chałupy, a także coraz mniejszych ludzi.

Postać ludzka w pracach Malczewskiego jest o tyle zastanawiająca, że w pejzażach podhalańskich odgrywa ona raczej rolę sztafażu, jest jakby ozdobą dla ożywienia całości. Nie stanowi istotnego fragmentu. Człowiek zdaje się być przytłoczony monumentalnymi górami, ich wyższością, żywiołowością. Niknie wobec bezmiaru i wspaniałości przyrody. Widoczna jest bezradność i ulotność ludzkiej egzystencji. Obrazy niosą w sobie wrażenie pustki. Człowiek na granicy



między znanym, a nieznanym, w świecie wizyjnym, mieszczącym się w krainie wyobraźni. Ludzie przypominają marionetki, domy podobne są do pudełek, a drzewa do patyków z watą cukrową. Elementy krajobrazu wyglądają jak zabawki, stąd Mieczysław Wallis nazwał stylistykę dzieł Malczewskiego „infantylistyczną”<sup>5</sup>. Widać tu nawiązanie do Rousseau i jego prymitywistycznego malarstwa, pewnej naiwności w kreowaniu rzeczywistości. Silnie uproszczona stylizacja kształtu i asceza kompozycji przypominają malarstwo Carla Carra. W ilustracji do wiersza Juliana Tuwima, motyw aptekarskiej zaczerpnięty został z Chagalla.

Obraz ten wprowadza w krąg drugiego nurtu malarstwa Malczewskiego, przedstawiającego, w opozycji do naturalnych widoków Tatr, stacyjek kolejowych czy małego miasteczka. Tu przestrzeń najczęściej jest wyludniona. Tak jakby rozwój cywilizacji nie stwarzał, wbrew pozorom, dogodnego miejsca dla ludzkiego istnienia. Wspominałam, że Malczewski zapoznał się podczas pobytu w Zakopanem z manifestami Awangardy Krakowskiej. W jego pracach z ok. 1925 roku, widoczne jest zainteresowanie i propagowanie rozwoju, nowoczesności. To grupa małomiasteczkich pejzaży z anegdotycznym sztafażem, obrazów o melancholijnej wymowie tak przestrzeni, jak i spraw w niej się rozgrywających. Wygląda to tak, jakby w Malczewskim zachodził dysonans pomiędzy



4 Tamże, s. 92.

5 Tamże, s. 105.



miłością do gór i ich majestatu, zdominowania człowieka, który jednak w bliskości natury przeżywa szczęśliwe chwile, a fascynacją nowoczesnością, industrializacją miast, postępem, który jednak oddala człowieka od natury i napełnia jego życie poczuciem pustki. Stąd, być może, pejzaże naznaczone piętnem ludzkiej postaci oraz widoki miast i stacji kolejowych bez żywej duszy lub z pojedynczą postacią, potęgującą tylko wrażenie pustki i osamotnienia.

Malczewski starał się podważyć realność potocznego świata, ukazać jego metafizyczne dno, które kryje się w codziennej rzeczywistości. W jego małomiasteczkowych obrazach zawarta jest spora jej doza. Jeśli ktoś znalazł się kiedykolwiek na rynku opustoszałego

polskiego miasteczka, spojrzął na samotne domki wokół pustego placu, z pewnością poczuł przerażającą atmosferę osamotnienia. Tym bardziej, że znajdował się w przestrzeni wykreowanej przez człowieka, a tak pustej... Rafał zdawał się dobrze to rozumieć, dlatego też, idąc dalej, malował cykle przystanków kolejowych, z których postaci ludzkie znikły lub zeszyły na margines. Tragiczną samotność potęgują gładkie powierzchnie budynków, ziemi, pól, a ekspresjonistyczny nastrój buduje ostre, słoneczne, nieco nierealne światło, wywołujące głębokie cienie. Kompozycje w obrazach małomiasteczkowych i kolejowych nabierają rygoru i przejrzystości, pewnej surowości – w opozycji do pejzaży, rozedrganych i chwiejnych.

W roku 1924 Malczewski namalował dwa obrazy – *Rynek w Zakliczynie* oraz *Pomnik w miasteczku*. Podobne w temacie, a jednak odzwierciedlające różnicę pomiędzy małomiasteczkowym przepychem „wyższych sfer” i bez troską ich życia, hałasem oraz marzeniem o wielkości, symbolizowanej pomnikiem, a spokojem, wyciszeniem płynącym z obcowania z naturą. Artysta starał się pogodzić rozerwane w nim umiłowanie natury oraz rodzące się zainteresowanie postępem, przy okazji ironizując ze snobistycznych zapędów małomiasteczkowej ludności.

**Malczewski starał się  
podważyć realność  
potocznego świata, ukazać  
jego metafizyczne dno,  
które kryje się  
w codziennej rzeczywistości.**



*Obraz Karuzela w Zakopanem* z 1925 roku wypełniony jest postaciami ludzkimi. Malarz skonstruował go na kształt kukiełkowego teatrzyku. To miasto pełne anegdot, barwnych postaci, niezwykłych wydarzeń. Kompozycja rozgrywa się w nierealnym świecie, w którym uczestniczą realni ludzie. Malczewski łączył w tych obrazach różne rzeczywistości, konfrontował je ze sobą, aby zderzały się w nich różne postawy, a także ujawniała się ich pozorna naturalność, metafizyczna dziwność. Ta statyczność i nierealność jest niepokojąca, przenosi w świat podobny do jakiejś baśni, obfitującej w niesamowite sceny.

Te dążenia widoczne są także w innych dziełach artysty. Potężna lokomotywa wjeżdżająca w sielankowy pejzaż, zlewając się z nim stwarzała „nową sielankę” – ironiczną i przewrotną. Wyścigowy czerwony samochód pędzący w dzikim, górskim, mglistym pejzażu jak intruz nie z tego świata. Potężny pomnik w zapomnianym przez wszystkich miasteczku, widniejący jak produkt miejscowej inteligencji, nierealny i drwiący. *Karuzela* jak ironiczna przebitka tańca z *Wesela* Wyspiańskiego, czy z *Błędnego koła* Jacka Malczewskiego, kręcąca się pośrodku miasteczka zawieszona nad chmurami. Oto widzenie nowoczesności według Rafała Malczewskiego – nowoczesności intrygującej, chociaż rujnującej naturalne środowisko egzystencji człowieka.









# Konserwacja nagrobka Jewgienija i Aleksandra Stepanowów na cmentarzu prawosławnym w Lublinie

Latem 2007 roku lubelski oddział Towarzystwa Opieki nad Zabytkami zainteresował się zaniedbanym cmentarzem prawosławnym, będącym częścią nekropolii przy ulicy Lipowej. W porozumieniu z parafią prawosławną – właścicielem i administratorem obiektu – podjęto inicjatywę uporządkowania terenu cmentarza oraz wykonania ewidencji wszystkich znajdujących się na nim nagrobków. Przygotowanie wspomnianej dokumentacji konieczne było do realizacji kolejnego planu TOnZ-u – rozpoczęcia kompleksowych prac konserwatorskich. W związku z ograniczonymi możliwościami finansowymi, zmuszeni byliśmy do wytypowania tylko jednego obiektu. Pod uwagę wzięliśmy nie tylko stopień zniszczenia oraz rodzaj zabiegów konserwatorskich, które trzeba będzie przeprowadzić, ale także formę i wymiary nagrobka. Ostatecznie zdecydowano, że prace obejmą

prosty, ale przy tym ciekawy i reprezentacyjny w formie pomnik Jewgienija i Aleksandra Stepanowów, wykonany z piaskowca w 1878 roku, z marmurowymi tablicami inskrypcyjnymi (il.1).

Nagrobek prezentuje powszechnie spotykany w sztuce sepulkralnej XIX stulecia typ złamanej kolumny. Motyw ten, podobnie jak zgaszona pochodnia czy uschnięty pień drzewa, odnosi się do wanitatywnej symboliki, przypominającej o nietrwałości i kruchości ludzkiego życia oraz znikomości wszelkich rzeczy doczesnych. Dokładna analiza formalna nagrobka, uwzględniająca nazwanie poszczególnych elementów konstrukcyjnych, materiałów, wymiary i przede wszystkim stan zachowania wraz z postulatami konserwatorskimi, wykonana została na potrzeby karty ewidencyjnej oraz przygotowywanego programu prac. Znajdujący się tam opis obiektu jest



dość suchy i nieciekawy w formie, warto go jednak przytoczyć jako przykład: „Nagrobek wolnostojący w formie grobowca ze złamaną kolumną na postumencie u wezłowania. Wsparty na ceglanej, otynkowanej podmurówce. Grobowiec w formie prostopadłościanu, na nim szersza płyta w przekroju pionowym w formie dwuspadowego dachu. Ściany boczne pokryte groszkowaniem. U wezłowania grobowca ustawiony postument ze złamaną kolumną. Podstawa postumentu w formie płyty sfazowanej od góry. Cokół składający się z płyty ze ściętymi krawędziami i sfazowanymi od góry ściankami, plinty, ćwierćwałka, listwy, wklęski, listwy, półwałka i listwy. Na przedniej ścianie cokołu tablica z inskrypcją w cyrylicy: АЛЕКСАНДРЪ ЕВГЕНЬЕВИЧЪ / СТЕПАНОВЪ / СКОНЧАЛСЯ ВЪ МЕРАНЕ 44 ЛЕТЪ / 1 АПРЕЛЯ 1889 Г. / УПОКОЙ ГОСПОДИ ДУШУ ЕГО, w formie leżącego prostokąta ze ściętymi półkoliście narożami. Trzon postumentu w formie prostopadłościanu, na przedniej ścianie tablica z inskrypcją w cyrylicy: ЗДЕСЬ ПОКОИТСЯ ПРАХЪ / ЕВГЕНИЯ СТЕПАНОВИЧА / СТЕПАНОВА / СКОНЧАЛСЯ 29 ЯНВАРЯ / 1878 Г. / НА 58 ГОДУ ЖИЗНИ. / МИРЪ ПРАХУ ЕГО, w formie stojącego prostokąta ze ściętymi półkoliście narożnikami. Zwieńczenie składające się z wklęski, listwy, simy,

plinty zdobionej kostkowaniem, wklęski półwałka, płyty sfazowanej od góry. Baza kolumny złożona z jednego stopnia – abakusa, trzon gładko opracowany, na przedniej ścianie wgłębnie opracowany krzyż prawosławny. Na kolumnie zawieszona girlanda liści i kwiatów w formie wieńca spiętego kokardą”. Jak wspominałam, treść nie jest ciekawa, ma ona jednak pełnić funkcję czysto informacyjną.

Stan zachowania nagrobka rodziny Stepanowów określony został jako dobry. Nie mamy tu do czynienia z wyraźnymi zniszczeniami czy ubytkami mechanicznymi. Widoczne przede wszystkim w partii kolumny odspojenia, spękania czy plamy – inaczej mówiąc zmiany korozyjne – powstały na skutek zawilgocenia i zasolenia (il. 2). Są to czynniki atmosferyczne, na których szkodliwe działanie nagrobki wystawione są nieustannie. Tworzą na powierzchni kamienia warstwę sztucznej patyny, której oczyszczenie stanowi podstawę zabiegów konserwatorskich. W przypadku omawianego nagrobka nie doszło na szczęście do powstania nawarstwień, które zatarłyby formę rzeźbiarską i zmniejszyły czytelność opracowania kamieniarskiego. Również rozwój organizmów autotroficznych – mchów, glonów, porostów – nie był na tyle silny, by spowodować opisane wyżej zniszczenia.



Ocena stanu zachowania wraz z programem i wyceną prac dołączona została do wniosku o pozwolenie na przeprowadzenie prac renowacyjnych, przedłożonego lokalnym służbom ochrony zabytków. Decyzją Lubelskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków odbyła się na cmentarzu wizja lokalna. Na mocy zatwierdzonych wówczas ustaleń TONZ uzyskał zgodę na realizację prac w zakresie określonym w przedłożonym wcześniej programie.

Nim przystąpiliśmy do właściwych zabiegów konserwatorskich, konieczne było przygotowanie otoczenia oraz warunków pracy. Przy nagrobku ustawione zostało rusztowanie, umożliwiające dotarcie do każdej partii

nagrobka (il. 3) oraz wykopany kanał odprowadzający wodę. Pierwszy etap konserwacji objął zatrucie roślinności porastającej nagrobek przy użyciu odpowiedniego roztworu preparatu biobójczego. Następny – najtrudniejszy i pochłaniający najwięcej wysiłku – polegał na usuwaniu nawarstwień solnych, czyli

wszelkich nagromadzonych przez ponad sto lat przebarwień, zanieczyszczeń i innych produktów korozji. Wykorzystane zostały dwie metody – mechaniczna, z użyciem miękkich szczotek i materiałów ściernych oraz chemiczna, z wykorzystaniem m. in. past solnych, kwasu fluorowodorowego oraz podchlorynu wapnia, co dało zadowalające efekty (il. 4 i 5). Oczyszczona powierzchnia gotowa była na odsalanie. Proces ten polega na obłożeniu całego nagrobka watą celulozową nasączoną wodą (il. 6). Wysychanie wody powoduje reakcję chemiczną, w wyniku której sole ze struktury kamienia wyprowadzone zostają na jego powierzchnię. Aby osiągnąć zamierzone efekty, zabieg należało powtarzać kilkakrotnie.

Ze względu na niekorzystne warunki atmosferyczne oraz brak funduszy kontynuacja prac nie była możliwa. Realizację pozostałego zakresu programu konserwatorskiego rozpoczęliśmy w sezonie wiosenno-letnim 2008 roku. Wówczas ponownie odsolono nagrobek, przygotowując go do hydrofobizacji – procesu polegającego na pokryciu powierzchni środkiem na bazie żywic krzemooorganicznych, który zabezpiecza przed wnikaniem wody (wraz z wszelkimi zawartymi w niej zanieczyszczeniami)







w strukturę kamienia. Proces ten wymaga regularnego powtarzania, co będzie miało miejsce również w bieżącym sezonie.

Efekt końcowy pracy (il. 7) okazał się zadowalający nie tylko ze względu na uratowanie obiektu, ale i wzrost zainteresowania samym cmentarzem. Obecnie parafia prawosławna złożyła wniosek

o dotacje unijne na przeprowadzenie szeroko zakrojonych prac porządkujących i organizujących teren cmentarza, uwzględniających m.in. renowację muru, wyznaczenie alejek (w sposób, który nie spowoduje oczywiście zatracenia wyjątkowego charakteru cmentarza), wprowadzenie oznaczeń sektorów oraz instalację oświetlenia. Najważniejszym jednak punktem wniosku jest pozyskanie funduszy na przeprowadzenie kompleksowych (i wieloletnich) prac konserwatorskich przy wszystkich znajdujących się na cmentarzu nagrobkach, które posiadają nie tylko ogromną wartość historyczną, lecz często także artystyczną.













Samanta Wdowiak

# Aukcyjna ekstraklasa

Prywatne antykwiariaty i domy aukcyjne w Polsce pojawiły się dopiero pod koniec lat 80 XX w. Wtedy zaczął tworzyć się rynek w wydaniu gospodarki wolnorynkowej, choć zupełnie niezależnie od innych krajów europejskich, ponieważ przepisy nie pozwalały ani na wywóz antyków z Polski, ani na ich przywożenie do kraju. Mimo to rynek rozwijał się całkiem dobrze, głównie za sprawą spółki ART B (wszyscy pamiętamy sprawę Bagsika i Gąsiorowskiego), która nakręciła koniunkturę, a gdy jakiś czas potem jej wpływy się skończyły, obroty branży spadły o blisko 80%. Rynek aukcyjny na kilka lat pokryły czarne chmury i dopiero pod koniec lat 90-tych zaczął on odżywać na nowo.

Gdybyśmy mieli porównać pierwsze lata funkcjonowania rynku aukcyjnego w Polsce z obecną sytuacją, to widać na tym polu radykalne zmiany.

W pierwszej dekadzie charakterystyczny był zakupowy chaos. Co temu sprzyjało? Przede wszystkim swoboda i pełna anonimowość transakcji oraz niepowtarzalna atmosfera aukcyjnych rywalizacji, które przyciągały finansowe elity. Co najważniejsze, ale co również wydaje się funkcjonować do dziś, to fakt, że klientela domów aukcyjnych ma bardzo tradycyjne gusta. I tak naprawdę myli się ten, kto twierdzi, że rynek sztuki współczesnej w Polsce trzyma się świetnie. Prawda jest taka, że wciąż sceny rodzajowe, pola bitewne, konie i kwiaty w wazonie to najchętniej kupowane obrazy. Jest również lista artystów (dość krótka), których obrazy trzeba mieć, jeśli jest się kolekcjonerem sztuki dawnej. To wszystko wynika z lokalności rynku sztuki w Polsce; ci, którzy są w stanie pozwolić sobie na kupno obrazu na aukcji przedstawiają w większej mierze średnią wiekową 60+. Młodzi ludzie, nawet ci posiadający fundusze, to tylko niewielki odsetek kupujących. Ci raczej wybierają się do galerii

komercyjnych, które oferują sztukę najnowszą. Kupujący cenią przede wszystkim twórczość rodaków, a prace artystów obcego pochodzenia pojawiają się na aukcjach tak rzadko, że stanowią ledwie margines rynku. Klientela polska często ulega przemijającym modom, a jeśli akurat jakiś artysta stał się modny, to bój o jego prace bywał szczególnie zacięty.

Polska Desa Unicum, która przez długi czas miała monopol na polskim rynku aukcyjnym, ma ponad pięćdziesięcioletnią historię. Jednak okres ten, w porównaniu z Sotheby's czy Christie's, których historia sięga XVIII w., to tak naprawdę niewiele. Trudno więc powiedzieć, że nasz rynek jest ukształtowany i jeszcze wiele lat minie, zanim polski art biznes stanie się znaczącą gałęzią gospodarki. Powodem jest brak zarówno miejsc, ludzi, wyspecjalizowanych ekspertów oraz doradców inwestycyjnych. Instytucje powstające przy bankach nie mają jeszcze formy niezależnej. Dzieje się tak z prostej przyczyny: wciąż nie ma na sztukę wielkiego zapotrzebowania. Sprawą wiadomą jest, że Desa Unicum nie mogła sama w latach 50-tych stworzyć rynku sztuki. Sytuacja zmieniła się dopiero w latach 90-tych, gdy zaczęły

powstawać nowe ośrodki sprzedaży aukcyjnej. Zwiększyła się siła nabywczą klientów. Wtedy to na dobre rozkwitło antykwaryczne podziemie, a hossę przeżywały giełdy i targi staroci.

(...) ci, którzy są w stanie pozwolić sobie na kupno obrazu na aukcji, przedstawiają w większej mierze średnią wiekową 60+.

Klienci domów aukcyjnych dziś nieco się zmienili. Jeszcze 10-15 lat temu przy zakupie kierowano się wielkością obrazu, ozdobnością ramy i oczywiście nazwiskiem. Rzadko kiedy decyzje o kupnie podejmowane były świadomie i brały pod uwagę wartość danego dzieła. Obecnie rośnie świadomość klientów i ich wykształcenie w kwestiach artystycznych. Poza tym rośnie nowa, inwestycyjna gałąź rynku, tzw. *artinvesting*. Pojawiają się innego typu eksperci, którzy doradzają, co najlepiej kupić, aby za parę lat na tym zarobić. I okazuje się, że wygrali ci, którzy nie boją się przecierać nowych szlaków (kupowali np. Wilhelma Sasnała, który w krótkim czasie stał się megagwiazdą, a dziś jego prace na polskim

rynku aukcyjnym pojawiają się niezwykle rzadko). Na pewno zwrócili się inwestycje długoterminowe w klasyków (Kossak, Brandt, Czachórski), czy też,

oczekiwania bardziej wymagających klientów. Pierwszą z alternatyw jest sztuka europejska. Okazuje się bowiem, że można dokonać zakupu dzieła dobrego

## Kupujący cenią przede wszystkim twórczość rodaków, a prace artystów obcego pochodzenia pojawiają się na aukcjach tak rzadko, że stanowią ledwie margines rynku.

jeśli mowa o sztuce współczesnej, np. w prace Nowosielskiego. Obecni klienci szybko poszerzają wiedzę, studiują notowania aukcyjne i prognozują zmiany gustów. Ale to nie znaczy, że ta zmiana jest aż tak radykalna: często jeszcze można spotkać klientów, którzy przynoszą gotówkę w walizce, a kupują dużo i drogo.

Potrzeba poszukiwania alternatywnych form inwestowania przyciąga do rynku sztuki zupełnie nowe grupy odbiorców. Warto w tym miejscu przypomnieć, że do niedawna na polskim rynku dzieł sztuki sprzedawane było niemal wyłącznie malarstwo polskie. Teraz antykwariusze znacznie rozszerzają ofertę, próbując zaspokoić

zagranicznego artysty za cenę zdecydowanie niższą niż podobne prace artystów polskich. Na znaczeniu zyskały również prace bardzo dawne, ponieważ klienci zainteresowani długoterminowymi inwestycjami, orientują się również w notowaniach aukcyjnych rynku europejskiego, a tam dzieła tego rodzaju można bardzo korzystnie sprzedać. Pojawiają się też zupełnie alternatywne formy inwestycji w domach aukcyjnych. Szczególnie widać to w ilości organizowanych aukcji specjalistycznych. Dom aukcyjny Rempex organizuje, na przykład, aukcje sreber w hotelu Harena oraz aukcje fotografii kolekcjonerskiej w swojej filii Galerii Senatorskiej, a dom aukcyjny Ostoja organizuje nie tylko aukcje malarstwa, ale też rzemiosła artystycznego czy mebli. Istnieją również



antykwiariaty wyspecjalizowane wyłącznie w jednej gałęzi sztuki, jak chociażby antykwiariat LAMUS, gdzie odbywają się aukcje książek, grafiki, rękopisów, pamiątek historycznych. Niewątpliwie z biegiem lat zmieniają się kolekcjonerzy, którzy zaczynają poszukiwać dzieł wyjątkowych, ale tak naprawdę wciąż najliczniejszą grupę stanowią kolekcjonerzy malarstwa: jest ich ponad 80%.

Podsumowując, młody polski rynek sztuki powoli się stabilizuje i normalizuje. Zachodzące na nim zmiany w dużej mierze wynikają z otwarcia się na światowe rynki oraz doświadczenia coraz liczniejszej grupy rodzimych kolekcjonerów. Polscy klienci są bardziej świadomi swoich potrzeb i lepiej zorientowani we wszystkim co wiąże się z zakupem czy posiadaniem dzieł sztuki. Coraz częściej oczekują też dodatkowych usług związanych, na przykład, z renowacją, wyceną, ekspertyzą czy dokumentowaniem kolekcji. Na to z kolei, niestety, nie do końca przygotowane są polskie domy aukcyjne; szczególnie brakuje wyspecjalizowanych ekspertów. Jedynym prawdziwym ekspertem na rynku sztuki polskiej jest Adam Konopacki działający w firmie ART, konsultant, który swoją siedzibę ma w Rempeksie. Okazuje się, że to właśnie on zmonopolizował

rynek ekspertyz polskich. Ale fakt ten na pewno nie świadczy dobrze o kondycji rynku polskiego. Ciągle zwiększa się zapotrzebowanie na specyficzne

Jeszcze 10-15 lat temu przy zakupie kierowano się wielkością obrazu, ozdobnością ramy i oczywiście nazwiskiem.

produkty finansowe – ubezpieczenia dzieł sztuki czy kredyty na ich zakup i pod ich zastaw. Równocześnie na polskim rynku cały czas brakuje instytucji, które kompleksowo podchodziłyby do inwestowania w dzieła sztuki i oferowały pełny wachlarz wyżej wymienionych usług.

Którzy artyści tworzą więc tę tytułową aukcyjną ekstraklasę? Okazuje się, że ci sami, co przed stu laty: Józef Brandt, Kossakowie, Jacek Malczewski, Józef Chełmoński, Alfred Wierusz-Kowalski; to ich obrazy niezmiennie od lat biją cenowe rekordy. Chociażby dzieło Józefa Chełmońskiego *Ujeżdżanie czwórki*, sprzedane w Desie Unicum za 1 580 000 PLN, czy *Macierzyństwo* Stanisława Wyspiańskiego,



sprzedane za 620 000 PLN (należy pamiętać, że jest to dzieło rangi muzealnej). O wiele większe zapotrzebowanie, głównie ze względów finansowych, zrodziło się na artystów średniej klasy, na przykład Alfonsa Karpińskiego, Stefana Filipkiewicza, Stanisława Kamockiego, Wlastimila Hoffmana, Wojciecha Weissa. Obserwuje się znaczny wzrost sprzedaży prac tych artystów. Składa się na to kilka czynników i, jak się okazuje, nie są to tylko względy finansowe, choć te w znacznej mierze przeważają. Sztuka ta bowiem trafia w specyficzny „gust polski”. Bo cóż malował Karpiński jak nie kwiaty w wazonie? Co pojawia się na obrazach Kamockiego jak nie piękne widoczki? Dość częstym gościem na aukcjach są również prace Michała Feliksa Wygrzywalskiego, Erno Erba czy Włodzimierza Terlikowskiego. O ich popularności decydują również w jakiejś mierze względy historyczne, ale nie ulega wątpliwości, że przede wszystkim moda.

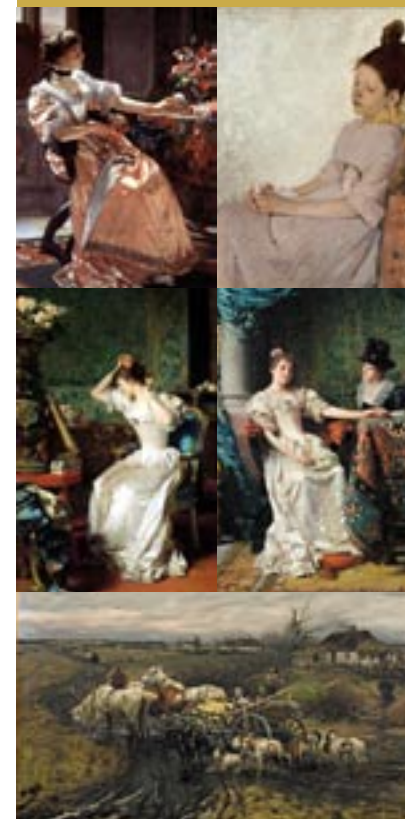
Teraz to właśnie oni stają się zdecydowaną czołówką, jeśli chodzi o sprzedaż. Są to prace nie tylko odpowiadające klienteli ze względów finansowych, ale również wpisujące się w „gust polski”. Tematyka nie zaskakuje: są to delikatne pejzaże, sceny z polowań czy bitew, kolorowe kwiaty, portrety czy sceny ludowe. Co

szczególnie ważne, to właśnie na tych obrazach da się zarobić najwięcej, ponieważ po kilkunastu latach np. ceny Karpińskiego wzrosły nawet 10-

(...) często jeszcze można spotkać klientów, którzy przynoszą gotówkę w walizce, a kupują dużo i drogo.

krotnie. Ranking domu aukcyjnego Agra Art, który sporządził własną listę najdrożej sprzedanych obiektów, wyraźnie wskazuje na dominację sztuki dawnej. Lista przedstawia się następująco:

- I miejsce: Alfred Wierusz-Kowalski, *Awangarda Myśliwska*, ok. 1880, cena wywoławcza 550 000 PLN, cena sprzedaży 1 360 000 PLN,
- II miejsce: Władysław Czachórski, *Pierwsze Róże*, cena wywoławcza 650 000 PLN, cena sprzedaży 1 300 000 PLN,
- III miejsce Olga Boznańska, *Zadumana dziewczynka*, 1889, cena wywoławcza 560 000 PLN, cena sprzedaży 1 150 000 PLN,



- IV miejsce: Władysław Czachórski, *Przed balem*, cena wywoławcza 250 000 PLN, cena sprzedaży 1 150 000 PLN,
- V miejsce: Władysław Czachórski, *Ślubny wianek*, 1885, cena wywoławcza 980 000 PLN, cena sprzedaży 1 100 000 PLN.

Pomimo że najdrożej sprzedał się obraz Wierusza-Kowalskiego, to w tym notowaniu zdecydowany prym wiedzie Władysław Czachórski, w ścisłej czołówce pojawia się aż trzy razy. Obrazy Czachórskiego można określić jako piękne, wytworne, niezwykle eleganckie, pasujące do salonowych wnętrz. I ten „piękny” nurt sztuki dawnej podoba się najbardziej, a kolekcjonerzy są w stanie zapłacić za takie obrazy niebagatelne sumy.

Miesięcznik „Art & Business” przeprowadził ranking artystów współczesnych, których dzieła sprzedały się na aukcjach najdrożej. Badanie to zostało przeprowadzone na podstawie dwóch kryteriów: twórca nie mógł umrzeć przed 1990 r., a obszar dotyczył tylko rynku w Polsce w ciągu ostatnich czterech lat. W ten oto sposób „Art & Business” podsumowuje wyniki badania: „Na polskim rynku aukcyjnym w zasadzie niczego nie można przewidzieć. Panuje tu podobna niekonsekwencja jak na liście artystów przecenionych. Po pierwsze

dla inwestorów dzieło sztuki to tylko obraz. Nie ma mowy o rzeźbie czy instalacji. Co więcej, najchętniej kupowane obrazy mają zachowawczy charakter, są przedstawiające, z konkretną narracją. Te najchętniej kupowane dzieła tworzą artyści, których krytyka

„(...) dla inwestorów dzieło sztuki to tylko obraz. Nie ma mowy o rzeźbie czy instalacji.”

uznała za przecenionych właśnie przez publiczność. Z drugiej jednak strony da się zauważyć tendencję do kupowania obrazów wybitnych artystów za najwyższe sumy, ale są to wypadki pojedyncze, nie potwierdzone dalszymi notowaniami...”

Trzeba tu wspomnieć o dwóch rzeczach. Po pierwsze, jeśli chodzi o klientów domów aukcyjnych, to tzw. inwestorzy stanowią tylko ok. 10%. Cała reszta to kolekcjonerzy. Z kolei np. w Sotheby’s czy Christie’s stosunek ten jest dokładnie odwrotny. To również może być dość istotny czynnik warunkujący wybór tych czy innych dzieł na aukcjach sztuki współczesnej.



Po drugie, ranking „Art & Business” nie dotyczył tylko artystów najdrożej się sprzedających.

Kategorie były różne:

1. Najważniejsi artyści polskiej sztuki współczesnej. Artyści żyjący i nieżyjący (ale zmarli nie wcześniej niż 1 stycznia 1990, czyli tworzący do 1990 roku włącznie). Granicą jest tu rok powstania wolnego rynku sztuki i rynku aukcyjnego.
2. Młodzi artyści. Piękni czterdziestoletni.
3. Artyści niesłusznie zapomniani, niedocenieni lub niezauważani.
4. Artyści przecenieni.
5. Artyści, których dzieła sprzedały się na aukcjach najdrożej. Kategoria przygotowana przez redakcję na podstawie notowań aukcyjnych z ostatnich 4 lat.

W pierwszej, jakże ważnej kategorii, na podium znaleźli się: Roman Opałka, Mirosław Bałka, Magdalena Abakanowicz. Zaraz potem Tadeusz Kantor i Katarzyna Kozyra. Dopiero szóste miejsce zajął Jerzy Nowosielski, który w kategorii „najdrożej sprzedane” zajął pierwsze miejsce. Za to uplasował się dość wysoko w niezbyt zaszczytnej kategorii „artyści przecenieni”. Janina Ładnowska tak pisze na ten temat: „Przy bardzo wysokiej ocenie twórczości wydaje mi się zbyt wysoko wyceniany pieniądze”. Na pierwszym miejscu

w tej kategorii znalazł się Jerzy Duda-Gracz, którego obrazy pojawiają się na aukcjach dość często. Krytycy właściwie uznali, że większość najdrożej

(...) jeśli chodzi o klientów [polskich] domów aukcyjnych, to tzw inwestorzy stanowią tylko ok. 10%. Cała reszta to kolekcjonerzy.

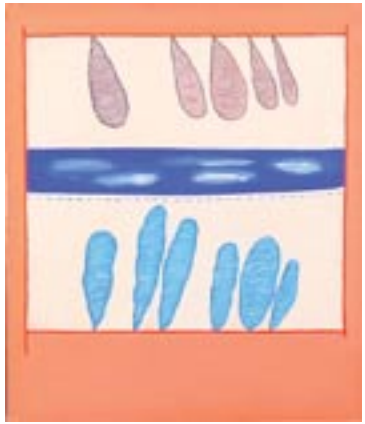
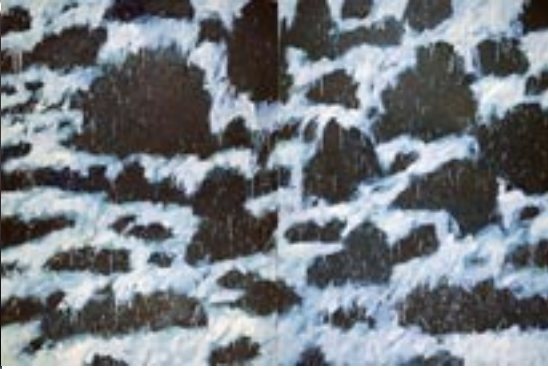
sprzedawanych artystów jest przeceniona. Ale to pewnie dlatego, że rynek rządzi się zupełnie innymi prawami. I to on obecnie jest krytykiem. Kategoria najdrożej sprzedanych ujęta została w tabeli poniżej. Zdecydowanie najświeższym rankingiem dzieł sztuki jest ten sporządzony 1 kwietnia 2009 r. dla Sztuki.pl. Jego autorem jest Wojciech Niewiarowski. Warto przyglądać się tym rankingom, żeby stwierdzić, czy na przestrzeni kilku lat coś diametralnie jest w stanie się zmienić na rynku sztuki współczesnej. Niewiarowski przyjął nieco odmienne kryteria niż wcześniej „Art & Business”, mianowicie artysta musiał mieć polskie korzenie (ponieważ jego notowanie dotyczyło również aukcji zagranicznych, na których pojawiały się prace innych artystów) oraz musiał żyć w 2008 r.

Nr	Imię i nazwisko	Tytuł i rok	Technika	Dom aukcyjny	Data aukcji	Cena sprzedaży	
1.	<b>Jerzy Nowosielski</b>	<i>Portret nieznanym, 1978</i>	Olej na płótnie, 100 x 80	Agra-Art	16.11.2003	172 440 PLN	
2.	<b>Tadeusz Kantor</b>	<i>Człowiek z krzesłem, 1984</i>	Akryl na płycie, 180 x 110	Polswiss-Art	4.03.2001	110 000 PLN	
3.	<b>Jerzy Tchorzewski</b>	<i>Postać, 1968</i>	Olej na płótnie, 163 x 97	Sztuka Warszawa	18.05.2002	107 000 PLN	
4.	<b>Kazimierz Mikulski</b>	<i>Teatr lalek: zakazane zabawy, 1980</i>	Olej na płótnie, 60 x 75	Agra-Art	13.04.2003	102 487 PLN	
5.	<b>Jan Tarasin</b>	<i>Antykwariat, 1968</i>	Akryl na płótnie, 130 x 97	Rempex	17.12.2003	97 000 PLN	
6.	<b>Jan Lebenstein</b>	<i>Vol de gris, 1963</i>	Olej na płótnie, 80 x 130	Sztuka Warszawa	8.10.2003	94 000 PLN	
7.	<b>Wojtek Siudmak</b>	<i>Źródło, 1985</i>	Akryl na płótnie	Rempex	3.12.2000	90 000 PLN	
8.	<b>Roman Opalka</b>	<i>Bożena, ok. 1955</i>	Olej na płótnie, 97,5 x 73,5	Agra-Art	8.06.2003	86 519 PLN	
9.	<b>Wojciech Fangor</b>	<i>Square 16, 1962</i>	Olej na płótnie, 90x90	Agra-Art	13.04.2003	76 865 PLN	
10.	<b>Rafał Olbiński</b>	<i>Odwrotność sentymentalnych ambicji</i>	Akryl na płótnie, 70x55	Rempex	20.03.2002	70 000 PLN	





Nr	Imię i nazwisko	Ogólna wartość sprzedaży	Ilość sprzedanych dzieł w 2008 r.	Najdrożej sprzedane dzieło w 2008 r.
1.	<b>Jerzy Nowosielski</b> (1923)	2,669,700 PLN	43	255.000 PLN, <i>Porwanie Europy</i> , olej na płótnie, 70x100, D-U i Polswiss Art 9.10.2008
2.	<b>Rafał Olbiński</b> (1947)	423.600 PLN	26	50.000 PLN, <i>Balon</i> , olej na płótnie, 90x61, Rempex; 30.01.20
3.	<b>Stefan Gierowski</b> (1925)	227.000 PLN	13	85.000 PLN, <i>Obraz DXLVIII</i> , olej na płótnie, 120x120, Polswiss Art; 2.03.2008
4.	<b>Leon Tarasewicz</b> (1957)	225.500 PLN	6	50.000 PLN, <i>Bez tytułu – dyptyk</i> , olej na płótnie, 170x260, Rempex; 27.08.2008
5.	<b>Tomasz Sętowski</b> (1961)	211.500 PLN	8	36.000 PLN, <i>Wenus architektoniczna</i> , olej na płótnie, 100x81, Rempex; 26.03.2008
6.	<b>Stanisław Fijałkowski</b> (1922)	195.300 PLN	6	52.000 PLN, <i>30 VIII 61</i> , olej na płótnie, 61x50, D-U; 13.03.2008 52.000 PLN, <i>Kompozycja/Projekt malarstwa ściennego w BUŁ</i> , olej na pilśni, 42x50, Polswiss Art; 1.06.2008
7.	<b>Tadeusz Dominik</b> (1928)	191.000 PLN	13	29.000 PLN, <i>Natura</i> , akryl na płótnie, 81x100, Okna Sztuki; 16.10.2008
8.	<b>Zbigniew Makowski</b> (1930)	189.500 PLN	11	55.000 PLN, <i>Słońca</i> , olej na płótnie, 101x80, Agra-Art, 20.04.2008
9.	<b>Wojciech Fangor</b> (1922)	187.000 PLN	1	187.000 PLN, <i>M 38</i> , 52x52, olej na płótnie 133x132.5, Polswiss Art; 2.03.2008
10.	<b>Judyta Sobel</b> (1924)	148.000 PLN	5	38.000 PLN, <i>Martwa natura z konikiem</i> , olej na płótnie, 75x90, D-U i Polswiss Art; 9.10.2008
11.	<b>Paweł Kowalewski</b> (1958)	120.000 PLN	1	120.000 PLN, <i>Mon cheri Bolshevikque</i> , olej na płótnie, 100x81, Polswiss Art; 1.06.2008
12.	<b>Jan Dobkowski</b> (1942)	107.500 PLN	6	32.000 PLN, <i>Niepotrzebny ukłon</i> , akryl na płótnie, 196x147, D-U i Polswiss Art; 9.10.2008
13.	<b>Leszek Kaczanowski</b> (1932) [Witold-K]	102.750 PLN	11	19.000 PLN, <i>P-70-2016</i> , olej na płótnie, 122x61, Rempex; 19.11.2008





Ranking dotyczył sprzedaży dzieł tylko w roku 2008 r. I co udało się osiągnąć Niewiarowskiemu? Wyniki (tylko z aukcji polskich) zostały przedstawione w następnym tabeli. Dwóch artystów powtarza się w obu rankingach: Jerzy Nowosielski i Rafał Olbiński. Jeśli chodzi o Nowosielskiego, to jego dominacja świadczy tylko o ponadczasowości i uniwersalności jego dzieł. Natomiast u Olbińskiego fakt, że znalazł się w tym roku na drugim miejscu najchętniej kupowanych artystów, uważałbym bardziej za trend. Warto zwrócić uwagę także na nazwisko Witolda K, który najpierw został doceniony na aukcjach Sotheby's w Londynie oraz na Jana Dobkowskiego, którego prace pojawiają się coraz częściej na rynku sztuki. Zostając wciąż przy rankingach, nie sposób nie wspomnieć o tym, który zaproponowali Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz w książce pt. *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*. Ich ranking na pewno obejmuje artystów znacznie szerszej pojętego pokolenia współczesności (choćby Andrzej Wróblewski). Chciałabym również przywołać nazwiska artystów, którzy osiągnęli najwyższe notowania aukcyjne za granicą. Jak widać lista ta kompletnie różni się od listy artystów najdrożej sprzedanych w Polsce. Czy wynika to z lokalności gustu polskiego, o którym wspominałam wcześniej?

1. Andrzej Wróblewski, *Uwaga nadchodzi!* (*Nalot, Alarm*), 1955, olej na płótnie, 120 x 139,5 cm, aukcja DA Sztuka, Kraków, 8 lutego 2004, cena: 490 000 PLN

Wybitne dzieło Wróblewskiego *Uwaga, nadchodzi!*, znane jest także pod nazwami *Nalot* i *Alarm*. Obraz jest dramatycznym przedstawieniem bezbronnej matki i dzieci w obliczu zagrożenia.

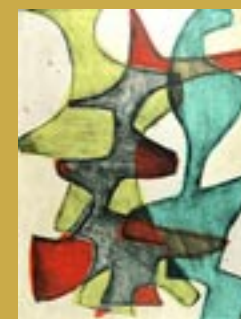
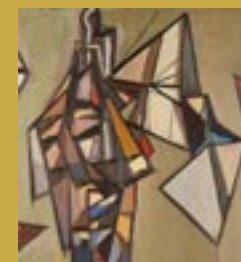
2. Tadeusz Kantor, *Postać z parasolem*, 1949, olej na płótnie, 90 x 75 cm, aukcja Desa Unicum, Warszawa, 18 października 2007, cena: 295 000 PLN.

Dzieło uznano za najlepsze z metaforycznego okresu twórczości Tadeusza Kantora. Jest to, jak do tej pory, najdrożej sprzedane dzieło tego artysty na aukcjach w Polsce.

3. Maria Jarema, *Postacie (Kompozycja II)*, 1957, monotypia, tempera, papier naklejony na płótno, aukcja DA Rempex, Warszawa, 30 listopada 2005, cena: 270 000 PLN.

Ta abstrakcyjna kompozycja eksploruje problem ruchu i przestrzeni. Jedna ze sztandarowych prac polskiej sztuki dla 50-tych.

4. Tadeusz Piotr Potworowski, *Kompozycja*, 1958-1962, olej na płótnie, 100 x 300 cm, aukcja DA Rempex, Warszawa, 9 października 2008, cena: 255 000 PLN.





Dorobek malarski Potworowskiego pozostaje jednym z najciekawszych dokonań polskiej sztuki powojennej, a zarazem jednym z najbardziej samodzielnych przykładów koloryzmu w malarstwie.

5. Jerzy Nowosielski, *Porwanie Europy*, 1976, olej na płótnie, 70 x 100 cm, Desa Unicum i Polswiss Art, 09 października 2008, cena: 255 000 PLN. W *Porwaniu Europy* Jerzy Nowosielski podejmuje dialog z kulturą antyczną, ale jak zawsze zaskakuje nas jego nowatorstwo w ujęciu tego tematu. Obraz jest wielowarstwowy, operuje ciekawym kolorytem prawie monochromatycznym, kompozycja zwraca szczególną uwagę. Obraz posiada certyfikat autentyczności Fundacji Nowosielskich.

6. Jan Lebenstein, *Figura osiowa nr 77*, 1960, olej na płótnie, 230 x 102 cm, aukcja DA Rempex, Warszawa, 13 czerwca 2007, cena: 220 000 PLN. Wybitne dzieło Jana Lebensteina. Z ceny wywoławczej ustanowionej na poziomie 100 000 PLN osiągnęło sumę 220 000 PLN. Obraz pochodzi ze słynnego cyklu *Figur osiowych*. Pod koniec lat 50-tych obrazy należące do tego cyklu zrobiły niemałą furorę, wyłamując się jako odrębne wizje malarskie i zyskując uznanie krytyków francuskich, którzy przyznali

Lebensteinowi Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu w 1959 r.

7. Wojciech Fangor, *M 38*, 1967, olej na płótnie, 138 x 135 cm, aukcja Agra Art, Warszawa, 24 kwietnia 2005, cena: 186 000 PLN.

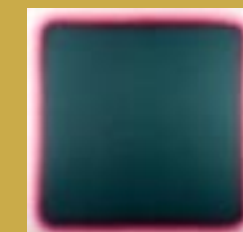
Dzieło inspirowane op-artem, w którym artysta badając przestrzeń trójwymiarową, odkrywa zupełnie nową perspektywę oraz rozważa czyste efekty wizualne.

8. Tadeusz Brzozowski, *Precyzer*, 1980, olej na płótnie, 138 x 135 cm, aukcja Agra Art, Warszawa, 24 kwietnia 2005, cena: 186 000 PLN.

*Precyzer* ujawnia tajemnicami warsztatu malarza, „drapieźną”, haczykową, witkacowską formą. Pomimo abstrakcjonizmu, kompozycje nawiązują do skomplikowanego, codziennego życia.

9. Wojtek Siudmak, *Gałąź życia*, olej na płótnie, 81 x 65 cm, aukcja DA Rempex, Warszawa, 19 stycznia 2005, cena: 170 000 PLN.

Siudmak uważany jest za jednego z czołowych reprezentantów realizmu. Realizm fantastyczny, bo tym terminem można określić jego styl malarski, łączący nadrealną wizję ze sztuką naturalistyczną, ma swoje korzenie w surrealizmie. Twórczość Wojtka Siudmaka charakteryzuje się wirtuozerią



w oddawaniu trójwymiarowego złudzenia przestrzeni, poczuciu światła i cienia, perspektywie linearnej i powietrznej. Do tych tradycyjnych środków wyrazu dodaje artysta elementy realistyczne i bardzo osobiste, gdzie perfekcja techniczna jest kierowana w stronę oryginalnej i bujnej wyobraźni.

10. Leon Tarasiewicz, Bez tytułu, 1985, olej na płótnie 170 x 260 cm, aukcja DA Rempex, cena: 150 000 PLN.

Cena wywoławcza została ustalona na poziomie 200 000 PLN. Obraz sprzedano za kwotę 150 000 PLN. Dzieło pochodzi z kolekcji lidera grupy Roxette - Pera Gessle. Znajdowało się w jego zbiorach od początku lat 90.

Czy lista ta czymś zaskakuje? Chyba nie. Czy rynek aukcyjny nas zaskoczy? Jak długo utrzyma się obecna aukcyjna ekstraklasa i kto spadnie do niższej ligi?









Z Elżbietą Jabłońską  
rozmawia Katarzyna Pudło

## W POSZUKIWANIU ZNACZEŃ



**Katarzyna Pudło:** Jaką rolę odgrywa świadomość tradycji w pracy twórczej? Jaki jest pani indywidualny stosunek do tradycji artystycznych?

**Elżbieta Jabłońska:** Świadomość tradycji jest jednym z istotniejszych elementów pracy twórczej, bywa jej motorem, lecz czasem niebezpieczną zgubą. Istnieją dzieła, które w oczywisty sposób odnoszą się do już istniejących tradycji artystycznych, do historii sztuki. Właściwie niemożliwe jest odnalezienie „dziewiczego” obszaru w sztuce, bo przecież „wszystko już było”, jak twierdzą w jednym ze swoich filmów artyści z grupy Azorro. To stwierdzenie, oprócz pewnej ironii i sarkazmu, niesie w sobie również bardzo uspakajający przekaz: „wszystko już było”, a zatem zmieniają się jedynie konteksty.

Cykl zdjęć pod tytułem *Supermatka* jest takim bardzo bezpośrednim odniesieniem się do najstarszych tradycji malarstwa religijnego, jednak kontekst tej pracy nadaje jej zupełnie inne znaczenie i sens. Szukanie tych nowych znaczeń, sensów, kontekstów wydaje się być jedną z podstawowych ścieżek współczesnej sztuki. Niezwykle ważnych właśnie dzięki owej świadomości.

Kto dzisiaj, pani zdaniem, „rozdaje karty” w życiu artystycznym: krytyk-poeta czy krytyk-ekspert, krytyk-kurator?

A może żaden z nich?



Mam to szczęście, że mieszkam w Bydgoszczy, a więc na dość odległej od tzw. centrum, prowincji. Życie artystyczne, które w tym kontekście odbieram jako możliwość realizacji zamierzeń artysty, prowadzę głównie dzięki zaproszeniom docierającym do mnie drogą elektroniczną. Ta sytuacja daje mi niezwykłą swobodę w podejmowaniu decyzji, w jakich projektach chcę wziąć udział, a jakie są mi obce. Te decyzje podejmuję sama bez sugestii z zewnątrz. Istnieją artyści związani z konkretnymi galeriami bardzo szczegółowymi umowami, które są rodzajem gwarancji tej współpracy. Być może właśnie w takich sytuacjach można mówić o „rozdawaniu kart” przez krytyków czy kuratorów. Dla mnie jest to abstrakcja.

**Czy uważa pani, że istnieje potrzeba tłumaczenia obrazów na język mówiony?**

To dość złożony problem. Zdarza się dość często, że pewne realizacje są na tyle oczywiste, a zawarta w nich problematyka „czytelna”, że komentarz jest absolutnie niepotrzebny, a wręcz przeszkadza. Siłą rzeczy istnieje drugi biegun, a więc te prace, które nabierają sensu i o wiele głębszego znaczenia dopiero dzięki konkretnym wypowiedziom. Kompromis między tymi dwoma biegunami rozumienia i odbioru sztuki jest dość trudny do osiągnięcia, zwłaszcza przez krytykę.

Dla mnie jako artysty, ale również odbiorcy, bardzo ciekawy jest cały proces powstawania dzieła. To wszystko, co towarzyszy artyście w trakcie pojawiania się idei przyobleczonej później w rodzaj obrazu. Tym samym bardzo cenię komentarze odautorskie, dające mi możliwość głębszego zrozumienia pracy, a przede wszystkim odnalezienia intrygujących kontekstów. Jednak bardzo ważnym elementem w odbiorze dzieła jest przestrzeń pozostawiona tylko i wyłącznie odbiorcy, obszar odczuwania i interpretowania zupełnie intuicyjnego.

**Zajmuje się pani wieloma dziedzinami sztuki: malarstwem, rysunkiem, grafiką, fotografią, instalacją, działaniami typu performance... Czy któreś z tych działań jest dla pani najważniejsze, najbliższe?**

Wszystkie formy, którymi się posługuję, są dla mnie istotne i ważne. Wynika to z ogromnej ilości czasu i energii, jakie towarzyszą każdej realizacji. Powodują one rodzaj „przywiązania” do kolejnej pracy. Można mieć wątpliwości co do ostatecznego efektu, jednak wraz z upływem czasu, pomimo pojawiającego się dystansu, a – co za tym idzie – krytycznego oglądu, są one nadal znaczące, zostaje w nich bowiem kawałek twórcy/człowieka. To, jakim posługuję się medium jest uzależnione od konkretnego przekazu, który chcę w pracy zawrzeć. Bywa, że najlepszą formą jest





fotografia, dająca niezwykle możliwości, a zdarza się, że jest to haft, będący podkreśleniem istoty pracy.

### Jak z perspektywy czasu odnosi się pani do swoich wcześniejszych projektów?

Wśród moich prac są takie, które ze względu na różne okoliczności, pomimo upływającego czasu, są mi bliższe i chętniej do nich wracam. Są to przede wszystkim te realizacje, które wykraczały poza przestrzeń galerii czy muzeum. Z sympatią wspominam moją pracę ze Święta Kobiet w Krakowie, a było to spotkanie z bezdomnymi. W tej realizacji nikt nie wszedł w dialog z klasyczną instytucją sztuki, a warsztaty, które zorganizowałam odbywały się poza galerią, w Domu Kultury. Tylko ja, bezdomni i projekt, który mamy wykonać. Bardzo ważne jest dla mnie w sztuce spotkanie, właściwie samo spotkanie bywa wspaniałą sztuką. Warsztaty, które wspominałam, były rodzajem takiego „czystego” spotkania, do którego po latach dobrze jest wracać.

Ważną pracą z ostatniego okresu jest też *Przypadkowa przyjemność*. Przez kilkanaście miesięcy fotografowałam sitka w swoim zlewie kuchennym. Był to dla mnie wyjątkowo trudny czas zmagania się z ogromnymi przeciwnościami życia, jednak zależało mi bardzo na pewnej rytualnej, rytmicznej czynności. Z drobin, które przypadkowo zbierały się w zlewie,

powstawały cudowne obrazy. Nie wiem czy to sztuka, to raczej dokumentowanie drobiazgów, okruchów, resztek. Być może mało znaczących, jednak dla mnie niezwykle ważnych i pięknych. To była moja zupełnie przypadkowa, początkowo przyjemność, która zmieniła się w cykl ponad 300 zdjęć.

### Na ile jest dla pani ważny kontakt z odbiorcą?

W sztuce najistotniejsze jest dla mnie poczucie wolności, wolności od schematów i przywiązań, również tych dotyczących publiczności. Kontakt z odbiorcą jest jednak nieunikniony a dla mnie dodatkowo bardzo ważny. Oczywiście, mam tu na myśli bardzo złożony proces, który przybiera zupełnie inne formy w każdym z projektów. Wśród moich dotychczasowych prac są takie, które przy ograniczonej formie materialnej, opierały się właśnie na propozycji spotkania, czasami wprost, czasami za pomocą korespondencji.

Właściwie istnieje kilka prac, które już w tytule sugerują rodzaj kontaktu. *Spotkanie*, czyli bankiet dla zwolnionych pracowników łódzkiej firmy włókienniczej przygotowany na Łódź Biennale w 2004, czy *Spotkanie* organizowane w ramach projektu *Przewodnik* w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2006, to najprostsze przykłady działań opartych na bardzo bezpośrednim kontakcie z konkretną grupą osób, która staje się również publicznością.



Innym przykładem kontaktu z odbiorcą jest jeden z moich ostatnich projektów, realizowany w zeszłym roku w Norwegii w Lillehammer. To spotkanie miało całkowicie inny charakter, bowiem polegało na wysłaniu tysiąca listów do przypadkowo wybranych osób z pytaniem: „Czy twój umysł jest pełen dobroci?” Pytanie retoryczne, nie wymagające odpowiedzi, kontemplacyjne, napisane ręcznie, w zaadresowanej również ręcznie kopercie, wzbudziło wśród norweskiej publiczności wiele diametralnie różnych reakcji. Dla mnie był to bardzo ważny element spotkania już na etapie pisania i adresowania listów, które później przybrało nieco inne formy.

*Czy wystawiając w Polsce i za granicą dostrzega pani różnicę w postrzeganiu swojej sztuki? A może fakt, że świat staje się globalną wioską sprawia, że przestaje być ważne w jakim kraju prezentuje się wystawę?*

Sztuka jest takim rodzajem formułowania myśli i przekazu, że staje się zrozumiała i czytelna bez względu na kraj w jakim jest pokazywana. Pewien uniwersalizm języka, którym posługują się artyści, daje szansę pokonania barier wynikających ze społecznych, historycznych uwarunkowań. Być może istnieje pewna różnica w otwartości odbiorcy.

Doskonałym przykładem tego jest moja akcja *Przez żołądek do serca* realizowana w wielu miejscach w Europie oraz w Nowym Jorku. Tym, co zauważyłam, jest właśnie delikatna różnica w spontanyczności reagowania, od zachowawczo-sceptycznych na zachodzie Europy, po niebywale entuzjastyczne we wschodnich jej częściach.

*Czy widzi pani miejsce dla sztuki w przestrzeni publicznej, czy może miejscem jej prezentowania powinna pozostać przede wszystkim przestrzeń galeryjna?*

Przestrzeń jest jednym z elementów, które determinują moje myślenie na temat projektu. Kiedy pokazuję swoje prace w galerii, potrzebuję wcześniejszego kontaktu z tą przestrzenią. Zdarza się, że miejsce-galeria zostaje przeze mnie zupełnie zaanektowane, zaczyna być bohaterem konkretnej realizacji. Bywa, że jedynym rozwiązaniem dla konkretnego projektu jest wyjście poza galerię czy muzeum. Najbardziej lubię te prace, które właśnie wyszły poza budynek i odnalazły swoją własną przestrzeń. Ponieważ praca żyje wówczas znacznie dłużej, nabiera zupełnie innych znaczeń, wchłania nowe treści, „łapie” inne konteksty. Można powiedzieć, że sama się tworzy, przedłużając tym samym etap kreacji. A co najważniejsze, ta kreacja jest już zupełnie niezależna, dzieje się gdzieś poza mną. Mogę jedynie obserwować i cieszyć się



z nieprzewidzianych niespodzianek. Zamknięta przestrzeń galerii z tradycyjną wystawą rządzi się zupełnie innymi prawami – odbiorca jest dość mocno wyselekcjonowany, prace powieszono są według kuratorskiego klucza, opisy, teksty, katalog. Niewiele przestrzeni.

**Czy myśli pani, że posługiwanie się w pracach żartem, ironią, a czasem swoiste „uczłowieczenie” artysty, kuratora, poprzez ukazanie ich codzienności, jak we fragmencie projektu *Kuchnia*, może pomóc widzowi w odbiorze dzieła sztuki?**

Każdy z tych zabiegów jest przede wszystkim formą przeznaczoną dla konkretnej realizacji, jej specyficznym językiem. Trudno w tym kontekście mówić o jakimś specjalnym zabiegu, mającym pomóc publiczności w odbiorze dzieła sztuki. Być może niektóre z moich prac są w ten sposób postrzegane, jednak nie jest to moim zasadniczym celem. Jest nim natomiast przekierowanie uwagi odbiorcy z tzw. wysokiej sztuki w obszary naszych codziennych zmagania, które przez swój indywidualizm nabierają cech dzieła, a my stajemy się często nieświadomymi twórcami.

**Jak mogłaby Pani pokrótce scharakteryzować swoje najnowsze realizacje i projekty?**

Wśród projektów nad którymi obecnie pracuję, jest przygotowywana przeze mnie ekspozycja dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Jest to dosyć nowa sytuacja, ponieważ nie zarzucając swoich dotychczasowych praktyk artystycznych, tworzę wystawę z prac będących w zbiorach MS. Zmaganie z odległą mi ideą konstruktywizmu wymusza pewne działania, których prawdopodobnie nigdy bym nie podjęła. Wystawa, którą przygotowuję nosi tytuł *Powtarzam je, by dościsnąć...*, zaczerpnięty z wiersza Juliana Przybosia. Cała ekspozycja oparta jest właśnie na pewnej idei powtarzania tego, co już miało miejsce, a także tego, co istnieje. Powtarzanie samo w sobie jest dla mnie czynnością, z jednej strony mało twórczą, natomiast z drugiej dającą wiele możliwości reinterpretacji pewnych idei.

Fotografie prac E. Jabłońskiej za zgodą Autorki z archiwum <http://www.elajablonska.com>

Elżbieta Jabłońska – ur. w 1970 r. Absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 1995 r. obroniła z wyróżnieniem dyplom z grafiki warsztatowej w pracowni Leszka Kiljańskiego oraz aneks z rysunku u Bogdana Chmielewskiego. Od 1996 r. asystentka w Zakładzie Rysunku UMK w Toruniu. W 2004 r. doktorat w zakresie Sztuk Pięknych. Mieszka i pracuje w Bydgoszczy. Artystka zajmuje się malarstwem, rysunkiem, grafiką, fotografią, instalacją oraz działaniami typu performance. Jest laureatką nagród i stypendiów, w tym: nominacji do Nagrody Paszporty Polityki za rok 2002 w dziedzinie Plastyki, nagrody w konkursie *Spojrzenia* organizowanym przez Fundację Kultury Deutsche Bank oraz Narodową Galerię Zachęta czy stypendium twórczego Ministra Kultury na rok 2004.











Anna Wronowska

# Buongiorno!

Relacja z wyjazdu do Rzymu  
studentów Koła Naukowego Historii Sztuki KUL

Stare przysłowie głosi, że wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. Naszą drogą mającą swój początek w Lublinie, dotarliśmy po dwóch godzinach lotu do Włoch, kraju zabytków, słońca, pysznej kuchni i zachwycającej przyrody. Niniejszy tekst stanowi relację z wyjazdu Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki do Wiecznego Miasta w dniach 12-20 kwietnia 2009

roku. Przewodnikiem grupy był Pan Profesor Ryszard Kasperowicz, znawca sztuki, muzyki i kultury Rzymu, wielki miłośnik tego miasta, który w niezwykle sposób opowiadał nam o miejscu, gdzie przed wiekami zrodziła się jedna z najwspanialszych cywilizacji europejskich.

Nasze pierwsze kroki w zabytkowym Rzymie skierowaliśmy na znajdujący się w centrum miasta Plac Wenecki. Został rozplanowany na prostokątnej przestrzeni, której centralnym punktem jest pomnik Wiktora Emanuela II oślepiający bielą swych ścian. Plac wziął swą nazwę od Pałacu Weneckiego wzniesionego tam w roku 1455 na polecenie kardynała Pietro Barbo (późniejszego papieża Pawła II) i stanowiącego jedną z pierwszych budowli renesansowych w Rzymie. Tuż obok pałacu znajduje się Bazylika św. Marka wzniesiona w IV







wieku, całkowicie przebudowana w XV. Z zewnątrz zachwyca wykwintną renesansową fasadą ozdobioną pięknym portykiem o trzech arkadach zwieńczonych łożą. Natomiast we wnętrzu uwagę zwraca kasetonowe sklepienie oraz doskonale zachowane mozaiki w absydzie z IX wieku. Plac Wenecki to miejsce zbiegu najważniejszych ulic Rzymu: via del Corso, via Quattro Novembre, via del Plebiscito, która przechodzi w Corso Vittorio Emanuele biegnącą aż do Tybru w stronę Bazyliki św. Piotra na Watykanie, w końcu via dei Fori Imperiali, prowadząca wzdłuż starożytnych ruin Forum Romanum aż do Koloseum.

Z Placu Weneckiego wyruszamy na najświetniejsze z siedmiu rzymskich wzgórz – Kapitol, wzgórze o dwóch szczytach, które od zarania dziejów stanowiło

centrum życia religijnego i publicznego miasta. Na jednym ze szczytów wznosi się kościół Santa Maria in Aracoeli. Aby dojść do niego trzeba pokonać 124 schody (z lekką zadyszką), ale widok roztaczający się z niego na całe miasto oraz wnętrze bazyliki z pięknymi freskami Pinturicchia w kaplicy św. Bernardyna stanowią nagrodę za poniesiony trud. Na drugim szczycie Kapitolu, gdzie stoi świątynia Jowisza, wybudowane zostały Pałace Kapitolińskie. Pomiędzy nimi znajduje się Plac Kapitoliński, dzieło Michała Anioła, na który wstępujemy po wielkich, kamiennych stopniach również zaprojektowanych przez największego z trójki *divino*. U ich podnóża witają nas egipskie lwy, a na szczycie kolosalne posągi Dioskurów: Kastora i Polluksa. Podziw wzbudza wspinały pomnik konny Marka Aureliusza ustawiony pośrodku placu. Mijając Pałac Senatorski przechodzimy na taras widokowy, z którego roztacza się zapierający dech w piersiach widok na Forum Romanum oraz górujący nad nim Palatyn.

W bujnej zieleni tego wzgórze zachowały się liczne pamiątki przeszłości: pałac Augusta, Tyberiusza, Kaliguli, Flawiuszy i Septymiusza Sewera. Palatyn to kolebka Rzymu. Tutaj, według legendy, w 753 roku p.n.e. Romulus zakreślił granice pierwszego miasta. Dziś miejsce to zachwyca ruinami pałaców cesarskich, które swą wymową nie przemawiają do



wyobraźni zwiedzających. Ze wszystkich wzgórz Rzymu to jest bez wątpienia najbogatsze w świadectwa historii i zabytki. Od XVI wieku wznosi się na nim zbudowana przez rodzinę Farnese otoczona wspaniałymi ogrodami Villa Farnese. U podnóża Palatynu rozciąga się Circo Massimo, kiedyś miejsce wyścigów zaprzęgów dwukołowych, dziś ogromna niecka porośnięta trawą – miejsce spacerów Rzymian. W pobliżu Wielkiego Cyrku zachowała się jedna z pereł średniowiecznego Rzymu – Bazylika Santa Maria in Cosmedin z romańską dzwonnica. Pełne prostoty wnętrze tworzy nadzwyczaj sugestywną atmosferę kościoła wczesnochrześcijańskiego. W przedsiönku kościoła wmurowano kolistą maskę, słynne *Usta Prawdy*. Legenda głosi, że krzywoprzysięzca włożywszy rękę do tych ust nie może jej wyjąć. Naprzeciw kościoła znajdują się pozostałości po okrągłej świątyni poświęcona Weście pochodząca

z II wieku, która jest najstarszą rzymską świątynią z marmuru. Obok znajduje się Teatr Marcellusa wzniesiony w I wieku, który posłużył za wzór przy wznoszeniu Koloseum. Mieliśmy okazję podziwiać fragment zewnętrznych części półkolistego budynku z eleganckim podwójnym rzędem arkad doryckich i jońskich, na którym w XVI wieku nabudowano w górnej części pałac Savellich (Orsinich).

Zwróciwszy się w stronę rzeki widzi się charakterystyczny zarys wyspy na Tybrze. Na ruinach słynnej świątyni Eskulapa, stanowiącej cel pielgrzymek chorych, wznosi się kościół św. Bartłomieja.

Przechodząc przez Ponte Palatino dochodzimy do Trastevere (Zatybrza), dzielnicy tradycji ludowych, które miejmy nadzieję, nie zaginą w procesie przemian niosących ze sobą skosmopolityzowanie się tej części miasta. Spacerując po urokliwych uliczkach tego rejonu pełnych przytulnych restauracyjek z typowymi daniami kuchni włoskiej, napawaliśmy się autentyczną atmosferą starego Rzymu. Tu zbudowano najstarszą bazylikę ufundowaną w 221 roku przez św. Kaliksta – Santa Maria in Trastevere, zachwycającą mozaikami z XII wieku, które zdobią fasadę, a we wnętrzu stanowią dekorację apsydy i przestrzeni międzyokiennej (te autorstwa Cavalliniego opowiadają dzieje Najświętszej Maryi Panny). Na Trastevere, przy placu Świętej Cecylii wznosi się kościół pod tym samym wezwaniem, w którym







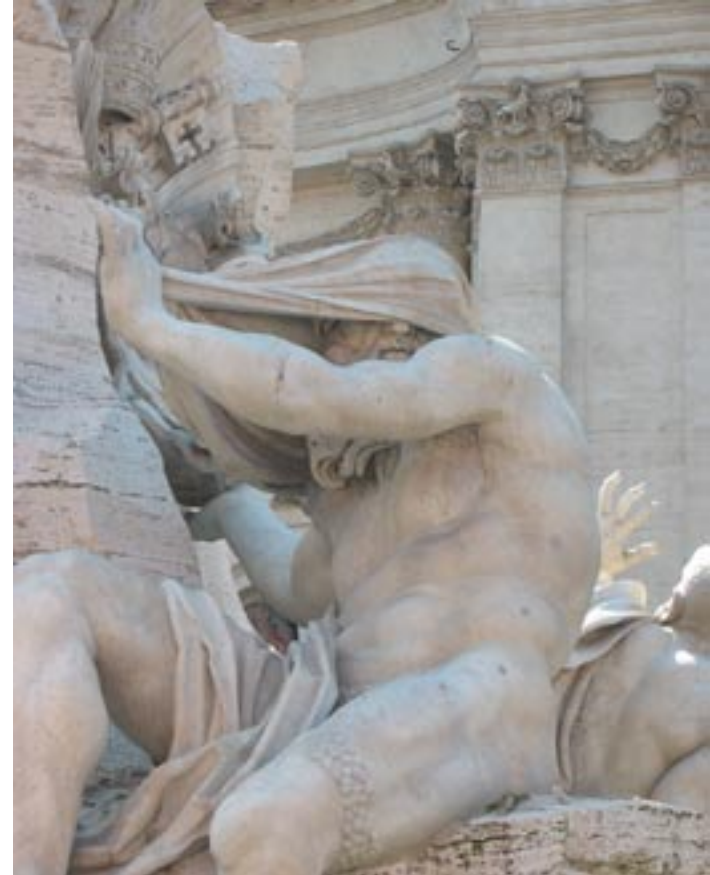
obejrzyć można rzeźbę Stefano Maderny przedstawiającą martwą świętą.

Ze wzgórza Janiculum podziwialiśmy rozległą

i poruszającą swym pięknem panoramę miasta. Wśród falistego bezkresu dachów, dla których tło stanowią sylwetki odległych wzgórz, wyrastają tu i ówdzie kopuły kościołów rzymskich, wijący się pomiędzy nimi Tyber dopełnia fizjonomii miasta. Celem naszej trasy stał się oczywiście kościół San Pietro in Montorio oraz Tempietto. Niewielka, okrągła świątynia na dziedzińcu klasztoru, arcydzieło Bramante'go to perła renesansu włoskiego, charakteryzująca się harmonią doskonałych proporcji.

Na Awentynie warto zwiedzić wspaniałą wczesnochrześcijański kościół św. Sabiny. Uwagę przyciągają przede wszystkim drzwi z cyprysowego drewna z przedstawieniami ze Starego i Nowego Testamentu wykonane w V wieku i zachowane w doskonałym stanie do dnia dzisiejszego. Wizyta na Aventino nie mogła odbyć się bez spaceru po Ogrodzie Pomarańczy, którego drzewa aż uginały się od, niestety niejadalnych, owoców.

Przenieśmy się w czasy cesarów... Zwiedzanie Fori Imperiali zaczęliśmy od Forum Trajana, ostatniego chronologicznie z forów cesarskich. To na nim ustawiono wspaniałą czterdziestometrową kolumnę, upamiętniającą zwycięstwa nad Dacją, a w okresie baroku wybudowano przylegające doń dwa kościoły: Santa Maria di Loreto i Santissimo Nove di Maria. Kolejne fora to: Forum Augusta, Nerwy, Wespazjana (z pięknym kościołem ŚŚ. Kosmy i Damiana) oraz Cezara, na którym stoi brązowy pomnik imperatora. Idąc dalej zwiedzamy ruiny antycznej bazyliki Maksencjusza. Ulice Fori Imperiali zamyka Koloseum – jedno z najwspanialszych osiągnięć rzymskich, do dziś przyciągające rzesze turystów. Mijając Amfiteatr Flawiuszów dochodzimy do łuku Konstantyna, wzniesionego przez Senat i lud rzymski dla uczczenia zwycięstwa nad Maksencjuszem na moście Milwio 312 roku. Via Sacra prowadzi nas do głównego wejścia na Forum Romanum, które wyznacza jednoprzelotowy łuk Tytusa z reliefem upamiętniającym zdobycie Jerozolimy, na którym przedstawiono procesję więźniów żydowskich niosących siedmioramienny świecznik. Na Forum oglądaliśmy liczne świątynie: Saturna, Juliusza Cezara, Westy, Kastora i Polluksa, Wenery i Romy, Romulusa oraz bazyliki: Emilia, Julia i Maksencjusza, a także łuk Septymiusza Sewera.







W poszukiwaniu budowli pochodzącej ze starożytnego Rzymu trafiamy do Panteonu, który prawie w niezmiennym stanie przetrwał do naszych czasów. Piękne brązowe drzwi prowadzą do wnętrza świątyni wzniesionej na planie koła. Budowla zachwyca swym rozmachem: przy 43,5 metrach wysokości i tyluż średnicy zwiedzający odczuwa swą małość. Wnętrze jest imponujące i harmonijne zarazem, a przy tym odwiedzającego uderza jego dostojeństwo – prosta forma, piękno poszczególnych elementów, znakomity surowiec – wszystko to przydaje wnętrzu uroczystego charakteru.

Godnym zapamiętania spotkaniem z antycznym Rzymem była wyprawa na via Appia Antica. Dumnie nazwana przez poetę Stacjusza *Regina viarum* (Królową Dróg)

została zbudowana przez Appiusza Klaudiusza w 312 roku p.n.e. Po obydwu jej stronach ciągnęły się grobowce ponad dwudziestu pokoleń Rzymian. Oprócz pamiątek epoki klasycznej, Appia Antica obfituje w zabytki wczesnego chrześcijaństwa. Podziemne korytarze prowadzą zwiedzających do katakumb (św. Sebastiana, św. Kaliksta, Domitylli). Przy tej trasie znajduje się willa Maksencjusza i grób Cecylii Metelli. Spacerując via Appia Antica odnosi się wrażenie cofnięcia się w czasie, droga ta wędruje dosłownie przez historię Rzymu – ciągnie się od antyku, obok chrześcijańskich katakumb, aż po nowoczesne wille ukryte w zieleni. Zamykając oczy można usłyszeć turkot kół, które wyźłobiły koleiny w kamieniu, w czasach gdy drogą ciągnęły wozy.

Szczęśliwym zrządzeniem losu Rzym również po upadku Imperium pozostał kulturalnym i artystycznym centrum świata. Stał się stolicą chrześcijaństwa i siedzibą następcy



św. Piotra. To właśnie pod mecenatem kolejnych papieży, w okresie renesansu i baroku, sztuka rozwijała się jak za czasów antycznych. Pierwszą siedzibą papieżstwa był Lateran. Znajdująca się tam katedra św. Jana, ufundowana przez Konstantyna w czasach pontyfikatu św. Sylwestra (314-335), wielokrotnie niszczona i odbudowywana, aktualny wygląd zawdzięcza przebudowie z XVI wieku. W pięcioramowym wnętrzu największy podziw wzbudzają nisze z postaciami Apostołów oraz umieszczone nad nimi płaskorzeźby ze scenami biblijnymi, wykonane przez Algardię. Nieopodal kompleksu laterańskiego wznosi się kościół Santa Croce in Gerusalemme wzniesiony na początku IV wieku przez matkę Konstantyna Świętą Helenę, która



umieściła w nim relikwię Krzyża Świętego odnanioną w Jeruzalem. Wspaniała fasada przyciąga wzrok swym falującym profilem. Jednym z czterech wielkich kościołów Rzymu jest bazylika Santa Maria Maggiore, która jako jedyna zachowała swój oryginalny charakter i formę. Z miejscem tym wiąże się legenda przywołująca sierpień 356 roku, kiedy to Matka Boża objawiła się we śnie papieżowi Liberiuszowi i nakazała wybudowanie kościoła w miejscu, w którym następnego dnia miał pojawić się śnieg – stąd też wziął się kult cudownego obrazu *Matki Bożej Śnieżnej*. Wnętrze przepyszne i eleganckie zdobi 36 barwnych mozaik ze scenami ze Starego Testamentu, powiązanych tematycznie z wielką mozaiką łuku tęczowego i absydy, która ilustruje Nowy Testament. W pobliżu tej świątyni odwiedziliśmy bazylikę św. Piotra w Okowach, miejsce przechowywania słynnego posągu Mojżesza dłuta Michała Anioła.



Świetność miasta w dobie renesansu i baroku, a także dobry smak ówczesnych mecenasów odcisnęły swe











Sykstusa V. Przy Placu del Popolo wybudowano także kościół Santa Maria del Popolo, w którym znajdują się obrazy Caravaggia *Ukrzyżowanie św. Piotra* i *Nawrócenie Szawła w drodze do Damaszku*. Inne obrazy tego malarza podziwiać można w kościołach San Luigi dei Francesi i San Agostino oraz w Palazzo Barberini. Na Piazza del Popolo bierze swój początek jedna z głównych ulic Rzymu – via Corso, wąska, ale za to o imponującej długości 1500 m, łącząca się z Piazza Venezia.

Jedną z uliczek biegnących od Piazza del Popolo docieramy na plac Hiszpański. Pierwszą rzeczą przykuwającą uwagę są monumentalne schody ozdobione barwnymi kwiatami, po których przetacza się różnokolorowy tłum turystów. Prowadzą do kościoła SS Trinita dei Monti z dwiema kopułami, wyraźnie odcinającym się kolorem fasady od błękitu nieba. W nim oglądać można arcydzieło Danielle da Volterra, słynny fresk *Zdjęcie z krzyża*.

W centrum miasta zwiedzamy barokowe kościoły, które zachwycają pomysłowością w rozwiązaniach fasad i wewnątrz, m.in.: Il Gesu, San Andrea della Valle, Santa Maria in Capitegli, San Agnese (na Piazza Navona), San Carlo alle Quattro Fontane, San Andrea dei Quiriniale, czy San Ignazio. Sklepienie tego ostatniego, wybu-

dowanego na uroczym osiemnastowiecznym placu tej samej nazwy, ozdobione zostało wspaniałym freskiem kwadraturowym autorstwa Pietro da Cortona przedstawiającym Triumf św. Ignacego. Patrząc na ten fresk w pełni ulega się złudzeniu przestrzeni, którą przedstawia nad naszymi głowami. Wybitnym dziełem doby baroku jest kościół uniwersytecki Sant Ivo della Sapienza, zaprojektowany przez Borrominię na zlecenie rodu Barberini, o niezwyklej planie wzorowanym na herbie rodu, wklęsłej fasadzie stanowiącej zamknięcie jednego z boków dziedzińca oraz spiralnie zakończoną latarnią kopuły, która przyciąga wzrok. Do ciekawszych kościołów zwiedzanych przez nas, należy Santa Maria della Vittoria z *Ekstazą św. Teresy* Berniniego, a także trzynastowieczny kościół Santa Maria sopra Minerva z posągiem *Chrystusa z krzyżem* dłuta Michała Anioła.

Potęga Kościoła znajduje odzwierciedlenie w Bazylice św. Piotra i w zespole Pałaców Watykańskich. Ostatni dzień naszego pobytu w Rzymie przeznaczylimy na zwiedzanie stolicy Kościoła Katolickiego – Watykanu. Mostem św. Anioła, gdzie na balustradach umieszczono figury aniołów, niektóre autorstwa Berniniego, dochodzimy do okrągłej fortecy zwieńczonej posągiem uzbrojonego w miecz Michała Archanioła, która z czasem znacznie zmieniła swój wygląd. Skręciwszy w lewo





zmierzamy do via della Conciliazione; na jej końcu widoczny już jest plac św. Piotra. Podążamy dalej i oto przed nami monumentalna kolumnada Berniniego, oprawa dla świątyni będącej sercem chrześcijaństwa. Wspaniała fasada autorstwa Carla Maderny stanowi kwintesencję jego możliwości artystycznych. Dominuje nad nią kopuła Michała Anioła, połączenie harmonii z pięknem górujące swą potęgą na tle nieba. Buonarroti doskonale wyczuł sens nieskończoności i ostateczności fascynując każdego, kto ogląda jego dzieło. Po przekroczeniu progu bazyliki uderza majestat najwspanialszej świątyni chrześcijaństwa. Liczby mówią za siebie: długość budynku, jak wynika z napisu na posadzce przy brązowych odrzwiach, wynosi 186,36 metrów, wysokość wnętrza od posadzki do sklepienia to 44 m. Przed zachwyconym wzrokiem

patrzących otwiera się rząd kaplic wypełnionych rzeźbami i obrazami. W pierwszej od wejścia kaplicy w prawej nawy podziwiać można słynną *Pietę* Michała Anioła (dziś za szybą pancerną), nad którą artysta, mający zaledwie 24 lata, pracował w pomiędzy 1498 a 99 rokiem. Vasari tak wyraził swój zachwyt dla kunsztu młodego artysty: „Żaden rzeźbiarz ani artysta nie może tej rzeźby przewyższyć w rysunku i w uczuciu, nawet przy największym trudzie nie odda ani tej delikatności, czystości, ani gładkości w cięciu i traktowaniu marmuru, ani tego aryzmu, jaki osiągnął Michał Anioł, widać w niej siłę i możliwość sztuki”. Pod tymi słowami z pewnością podpisałby się każdy z nas. W głębi nawy głównej uwagę zwraca wznosząca się nad ołtarzem konfesja Berniniego podtrzymywana przez cztery spiralne kolumny oraz Tron św. Piotra – dzieło tego samego artysty. Ponad nim otwiera się okrągłe okno z przedstawieniem Ducha Świętego w glorii promienistej, otoczonej przez dynamiczny wir chmur i aniołów. Podnosząc wzrok można podziwiać wewnątrz kopuły Michała Anioła.

Rzym zapada w pamięci jako miasto fontann, które prócz ochłody w upalne dni zachwycają pomysłowością i pięknem realizacji. Zdobią główne place (np. Navona, del Popolo) oraz urokliwe zaułki otoczone kamieniczkami o tak charakterystycznych tynkach ścian w ciepłych barwach. Z bardziej znanych wymienić należy Fontannę Czterech Rzek,



Trytona, Pszczoł, Żółwi, Paolina oraz „królową fontann” – Fontannę di Trevi, rozstawioną dzięki Felliniemu. Jak głosi legenda, wrzucając do niej monetę powróci się raz jeszcze do Wiecznego Miasta. Wrzuciliśmy. Jak wiadomo, wszystko co dobre szybko się kończy i tak też minął pobyt w mieście wielowiekowych tradycji, gdzie koegzystuje obok siebie sztuka pogańska i chrześcijańska. Rzym to uczta dla ducha i prawdziwy raj

historyków sztuki. Obcowanie z pięknem, bogatą historią i niepowtarzalną atmosferą Wiecznego Miasta pozostawia niezatarty ślad, który na trwałe wpisuje się w pamięć. Pełni wrażeń, których ten tekst jest tylko niewielkim fragmentem, powróciliśmy z ziemi włoskiej do Polski. Kto raz zobaczy to miasto, chce je zobaczyć ponownie. Wierzymy że i nam się uda, więc mówimy: *Arrivederci Roma!*

Fotografie:  
Katarzyna Czerlunczakiewicz, Artur Krysiak



# Kilka refleksji na temat wrocławskiej Nocy Muzeów

Było piętnaście po północy siedemnastego maja 2009 roku. Siedziałam na krawężniku i wpatrywałam się w złowieszczo ustawiony pręgierz, zastanawiając się jednocześnie, co myśleć o nocy muzeów. Owszem, miło popatrzeć, jak tłumnie zapełniają się wtedy ulice. Dodaje to miastu ciepła, a historykowi sztuki pomaga uwierzyć w sens studiów. Jednocześnie jednak zaleta staje się wadą. Trudno bowiem obcować z „niewidocznym” dziełem sztuki. Niewidocznym, bo właśnie przesłania je „pan o wzroście 1,80”, co akurat dla mnie stanowi niebagatelną przeszkodę. Nie darowałabym sobie jednak, gdyby mnie ta akcja ominęła. Ciekawość jest silniejsza i co roku dają się skusić. W tym roku trafiło na Wrocław.

Są miasta, w których muzeów nie brakuje i Wrocław się do nich zalicza. Nie udało mi się zobaczyć wszystkiego, ale nie na tym polega

zabawa. Urok nocy muzeów to raczej niespodziewane zwroty akcji. Czy wpadłabym kiedykolwiek na pomysł, żeby z własnej woli pojawić się w Muzeum Mineralogicznym? Pewnie nie. Celowo jednak (lub nie – w końcu to noc muzeów) w godzinach porannych, to jest od 10.00, otwarte były tylko trzy placówki. Oprócz Mineralogicznego odwiedzić można było Muzeum Przyrodnicze i Centrum Sztuki WRO. Dwa pierwsze miejsca polecam zwłaszcza rodzinom. Miło jest zobaczyć czterolatki cieszące się widokiem meteorytu, a i ja poddałam się ich entuzjazmowi, sprawiając sobie dorodny okaz lapis lazuli. Nie ukrywam jednak, że moim celem tego przedpołudnia, a i całego dnia, było odwiedzić CSWRO i Muzeum Narodowe.

Trafić tego dnia na ulicę Widok 7 warto było z paru względów. Po pierwsze, Centrum Sztuki WRO nie

dość, że czynne od 10.00, zakończyło pracę o 1.30. Żadna inna instytucja nie pracowała tej nocy tak długo. Po drugie, poprzedniego wieczoru zainaugurowana została wystawa *Art-in-residence*, prezentowana wcześniej w BWA Awangarda w ramach *WRO 09 Expanded City*. Po trzecie zaś, godziny nocne zapowiadały premierę dwóch projektów kuratorskich, z których jeden realizowany był przy współpracy z Muzeum Narodowym. Dla miłośnika sztuki współczesnej naturalnym było więc spędzenie większości nocy w tych dwu miejscach.

wsparcie kuratorskie i technologiczne poszczególnych projektów. Wystawa prezentowała projekty, instalacje i dokumentacje działań, stworzone dzięki tej wymianie. Eksperyment tego typu pozwala w niezwykle ciekawy sposób odnieść się do nowej, nieznanej twórcy przestrzeni kulturowej. Tak też było w zaprezentowanych pracach. Czasem poprzez próbę oswojenia aparatem fotograficznym strefy nieznanej i nieczytelnej jaką były bezimienne uliczki i miejsca bez adresu, która jednak, pomimo swojej anonimowości (a może właśnie dzięki niej), potrafiła poruszyć, jak w przypadku pracy Anny Płotnickiej *Szmary*

*Art-in-residence* to jeden z projektów Fundacji WRO Centrum Sztuki Mediów, realizowany od 2004 roku w ramach wieloletniej umowy o współpracy kulturalnej i wymiany artystycznej między regionami Alzacji i Dolnego Śląska. Jego cel to koordynowanie projektów w dziedzinie prac audiowizualnych, obejmujących pobyty artystów i kuratorów we Wrocławiu, a także pobyty artystów polskich w ośrodkach zagranicznych oraz

w *sercu*. Innym razem poprzez subtelne krążenie wokół tematów uniwersalnych, dla których miejsce nie ma znaczenia. Jacek Zachodny w pracy *Śmierć XXI część 2* umiejętnie połączył różnorodne obszary: płci, wieku, zawodu, doświadczenia. Taki dokumentalny zapis bardzo osobistych odczuć dotyczących śmierci pozwala niejako zetknąć ze sobą sferę mikro ze sferą makro. Uzupełnieniem tych działań jest program *curators-in-residence*, którego zadaniem był kuratorski



wybór prac najbardziej reprezentatywnych dla sztuki nowych mediów. Jego rezultatem są wydane przez WRO Art Center dwie płyty DVD z programami kuratorskimi *Przejrzystość* Doroty Hartwich i *TERYTORIUM-CIAŁO. Terytorium jako performance* Sonii Poiorot.

Wystawa *Art-in-residence* wskazywała jedną ze strategii poruszania się w obrębie sztuki mediów. Kolejną prezentował projekt *WRO 09 in Tour*, którego premiera miała miejsce o północy. Projekt pokazywał najciekawsze prace Biennale WRO, które wybrał Piotr Krajewski, dyrektor artystyczny Biennale. Wybór okazał się o tyle ciekawy, że pokazywał pełną różnorodność i przekrojowość prac, wskazując na różne style i nurty, które pojawiły się w ostatnich latach, akcentując te dominujące. Pomysł na takie potraktowanie tematu wskazał nie tylko na relacje w obrębie samych prac, ale pozwolił także wyodrębnić te elementy przestrzeni współczesności, które udało się zapożyczyć sztuce przy użyciu narzędzi komunikacji, co jest dowodem na to, że sztuka mediów nie stara się gloryfikować roli techniki. Nieustannie bowiem, i co jest dobrą wiadomością, najważniejsza jest kreacja artystyczna. Technologia staje się tylko środkiem do osiągnięcia celu artystycznego. Artyści zaś, w projektowaniu

swoich działań, nie boją się angażować konkretnej rzeczywistości, skutkiem czego jest wchodzenie z nią w dyskurs, a w efekcie, nadawanie jej roli nowego medium, a nie tylko miejsca, w którym dokonywana jest interwencja artystyczna.

Równolegle z prezentacją prac Biennale WRO w Muzeum Narodowym prezentowany był inny projekt CSWRO, którego premiera miała miejsce o godzinie 23.00. Chodzi o odsłonę kuratorską nowego projektu wydawniczo-edukacyjnego, w całości poświęconego polskiej sztuce wideo. Projekt nosi nazwę *Ukryta Dekada*, a jego celem jest zgromadzenie i opracowanie kolekcji prac z lat 1985-1995. W planach jest jej systematyczne uzupełnianie. Wybór dekady nie jest oczywiście przypadkowy. Pozwala przyjrzeć się polskiej sztuce wideo na tle przemian politycznych i technologicznych, ale także wysiłkom twórców zmierzającym do uznania ich działalności za równorzędną dziedzinę sztuki. Dotychczas udało się zgromadzić około 400 nagrań, z których większa część jest dostępna w czytelni mediów Centrum Sztuki WRO, w tym prace: Marty Deskur, Izabelli Gustowskiej, Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, Łodzi Kaliskiej, Yacha Paszkiewicza, Józefa Robakowskiego, Alicji Żebrowskiej i innych. Kolekcję ma zaprezentować także wystawa w krakowskim Bunkrze Sztuki planowana na listopad. Dopełnieniem działań jest

ukazujący się właśnie czteropłytowy wybór prac, a także planowana na listopad publikacja książkowa, zawierająca teksty krytyczne.

Projekt *Ukryta Dekada* nie był oczywiście jedyną propozycją Muzeum Narodowego, które postawiło w tym roku na *Chłopczyce i królowe mody*. Moda wdzierała się wszędzie. Dla dzieci przygotowano pokaz strojów z epoki naszych pradiadków. Prezentowano sposoby konserwacji i ekspozycji akcesoriów odzieżowych. Odbył się wernisaż wystawy *W rytmie epoki*. Moda dwudziestolecia, na którą zebrano koło 200 eksponatów, w tym ałtasowe rękawiczki Wandy Gąsiorowskiej-Marokini, muzy samego Witkacego. Wszystkiemu nadano jeden spójny rytm mody dwudziestolecia. Tańczyły „manekiny”, tańczył Teatr Tancerzy Ognia, tańczył wreszcie nocny korowód ubrany w stroje z lat dwudziestych i trzydziestych, który spod gmachu MN podążył w kierunku Muzeum Poczty i Telekomunikacji. Tam nastąpiło rozwiązanie konkursu na najciekawsze przebranie, dodajmy – w olśniewającej aurze, bo na tę noc oświetlona została 43-metrowa wieża budynku MP i T.

Osobom, którym mimo to brakowało wrażeń, pozostawało odwiedzić Muzeum Etnograficzne,

Muzeum Poczty i Telekomunikacji, oddziały Muzeum Miejskiego, czyli: Ratusz, Arsenał i Pałac Królewski, a także Muzeum Architektury, które w tym roku pokusiło się o prezentację wizji Wrocławia w 2040 roku. Baza informacyjna sprawiła się doskonale, wystarczyło z niej korzystać, a z tego, co wiem, znalazły się osoby, którym udało się zaliczyć wszystkie punkty programu. Nie należę do tej grupy, bo też nie było to moim celem. Co więcej, spośród prezentacji, instalacji i pokazów, które zobaczyłam, nie wszystkie zostały mi w pamięci. Mogłabym obciążyć odpowiedzialnością za to „pana, o wzroście 1.80”, ale równie dobrze mogę być mu wdzięczna. Dlaczego? Może dlatego, że to, co jest teoretycznym minusem takiej imprezy, czyli prawdziwa powódź odbiorców, zwraca uwagę na inne, równie istotne aspekty. W moim przypadku były to rozmowy o sztuce z zupełnie przypadkowymi ludźmi w muzeum, na ulicy, w pubie – te pamiętam bez wyjątku. Dobrze było przypomnieć sobie, że sztuka potrafi smakować nie tylko wtedy, kiedy zaopatrzy się ją w odpowiednie pozycje bibliograficzne. Poza wiedzą liczą się przecież i zmysły. Nie wiem dlaczego, ale coroczna noc muzeów przypomina mi o tym lepiej niż cokolwiek innego. To coś, o czym chcę pamiętać, szczególnie, że lubelska nocy kultury – w momencie gdy piszę ten tekst – zbliża się wielkimi krokami.

# Nekroteka, czyli spacer po cmentarzysku pamięci

Jerzy Kalina pozostaje wierny idei sztuki nieustannie poszukującej, prowokującej. W przypadku tego niezwykle wszechstronnego artysty – malarza, rzeźbiarza, performerera, reżysera, scenografa, autora przedstawień teatralnych, filmów krótkometrażowych i dokumentalnych – bardzo trudno byłoby wskazać formę działalności, która byłaby mu obca. Twórczość ta obejmuje wiele indywidualnych form, dla których Kalina znajduje określenia-neologizmy: *akcja rytualna*, *determinarz*, *piktogram żyjący*. Jego dzieł nie można zamknąć w muzeum, ograniczyć klaustrofobiczną przestrzenią sali wystawowej. W ciągu ponad czterdziestu lat aktywnej działalności zrealizował kilkadziesiąt akcji i instalacji. Wszystkie potrzebują przestrzeni, kontekstu, interakcji. Aby osiągnąć pełnię, potrzebują człowieka. Niezależnie od tego, czy Kalina tworzy oprawy uroczystości religijnych,

scenografie teatralne czy też akcje i instalacje sytuowane w centralnych, ruchliwych punktach miasta, jego dzieło wymaga kontaktu bezpośredniego z odbiorcą, nierzadko przypadkowym, który spontanicznie przystanie, zaduma się nad codziennością, sensem życia, przemijaniem. Są to dzieła przeznaczone dla zwykłych ludzi, nie dla krytyków, dlatego trudno je opisać, uchwycić ich zmienne i ulotne konteksty, wieloznaczne, często zadziwiające skojarzenia, jakie budzą. Tworzą bowiem szeroką i bogatą przestrzeń interpretacyjną. *Odczuwam konieczność wejścia w relacje z drugim człowiekiem, moje akcje są zdeterminowane rzeczywistym miejscem i czasem* – mówi artysta. – *Uważam, że performance, happening czy akcja nie mają sensu, jeśli nie odwołują się do aktualnej sytuacji i do bieżących zdarzeń. Zawsze byłem barometrem naszych duchowych stanów, na wiele wydarzeń reagowałem bezpośrednio, większość moich*



realizacji nawiązuje do kardynalnych spraw Polaków. Moim zdaniem nie istnieje sztuka czysto intuicyjna ani czysto intelektualna. Sztuka to chwywanie momentów życia w plastyczny kształt. Bierze się z podpatrywania rzeczywistości, z dotykania historii, z wążania czasu. Poprzez sztukę mówimy o wartościach, które człowieka budują i ocalają jego egzystencję. Kiedy postrzegam coś ważnego, chcę się tym dzielić, więc przekładam to na język plastyki. Tak powstaje scenariusz akcji, która musi mieć określony sens oraz miejsce na improwizowanie, sięganie ku temu, co jest niepoznane – mówił artysta w rozmowie opublikowanej w 1999 roku na łamach „Więzi” (nr 8).

Artysta od początku swej artystycznej kariery szedł pod prąd. W czasach reżimu, w latach 80. ubiegłego wieku, działał w niezależnym, kontestacyjnym ruchu kulturalnym; złośliwi zaliczali go wówczas do *dewocjonalistów*. Opowiedział się wtedy po stronie wolności, przede wszystkim wolności sztuki i sumienia. W chwili obecnej, kiedy, jak mogłoby się wydawać, sztuka jest wolna i nieskrępowana, artysta nadal niestrudzenie zмага się z problemem zniewolenia. Tym razem jednak chodzi o wolność nie twórcy, lecz o wolność jednostki, jej egzystencjalne zniewolenie, które

Kalina stara się przełamać środkami artystycznego wyrazu. W tym celu wykształcił indywidualny język form, a także sięga po charakterystyczne dla siebie materiały i rekwizyty: przedmioty przypadkowe, znalezione, uszkodzone, elementy roślin, tkaniny, połyskliwe, wyświecone blachy i przerdzewiałe kawałki żelaza. Wykorzystuje również żywioły, ogień i wodę, jak również ziemię. Każdy z tych elementów wnosi do konkretnego dzieła swoją barwę, a niekiedy światło. Artystyczne działania Kaliny odsłaniają ukryte walory materii, sprawiają, że przemienia się ona w plastyczną metaforę, znak, symbol. Ich stale zmieniające się układy, ruch, w jaki wprawia je Kalina, sugerują spotęgowany sposób upływ czasu, a także zmienność zjawisk i naszego ich postrzegania.

Sztuka Jerzego Kaliny w niezwykle czytelny sposób odnosi się również do bolączek narodowych, związana jest z kluczowymi wydarzeniami najnowszej historii Polski, okresu stanu wojennego, Solidarności,





pontyfikatu papieża Jana Pawła II, Holocaustu, ale zarazem silnie eksponuje wymiar jednostkowy, osobisty. Artyści poruszający problemy ludzkiej egzystencji tu i teraz zazwyczaj starają się jednocześnie się utrwalić pamięć o przeszłości, o ludziach i zdarzeniach. Jerzy Kalina także

porusza problem pamięci, jego sztuka jest wyrazem potrzeby utrwalenia wspomnień o ważnych zdarzeniach i ludziach, a w związku z tym wymaga zgłębienia samego procesu pamiętania jako przedmiotu artystycznej konstrukcji.

Do zagadnienia pamięci nawiązuje zaprezentowana w Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL przestrzenna instalacja artysty *Nekroteka*. Obiekty w postaci ceramicznych zdjęć przypominających fotografie nagrobkowe pojawiają się w twórczości artysty od roku 1994; ich początek sięga cyklu *Mysli narzutowe*. Przez piętnaście lat ta swoista „ceramiczna ikonografia” przeszła niezliczone metamorfozy formalne. Miały na to wpływ rozmaite okoliczności: cezura czasu oraz zdarzenia zaistniałe w życiu, zarówno społecznym, jak prywatnym artysty. Owalne ceramiczne fotografie umieszczone były pierwotnie na kryształowych szybach, chropowatych powierzchniach kamieni, głazów i skałek wapiennych, a obecnie przytwierdzone są do blach stalowych oraz płatów blach cynkowych, poddanych nieprzerwanemu procesowi utleniania. Blachy symbolizują piętno upływającego czasu, co jeszcze bardziej podkreśla efemeryczną, ulotną strukturę dzieła i nieskończoność procesu twórczego. Podczas lubelskiej wystawy zdjęcia po raz pierwszy zostały umieszczone w teczkach, budzących

skojarzenia z podręcznym archiwum artysty. Mogły się również kojarzyć z zarysem dzieła, mglistą ideą, dopiero aspirującym do pełni artystycznym zamysłem powstałym w świadomości twórcy, który jest wyrazicielem zbiorowej wyobraźni.

Jerzy Kalina zgłębia pamięć, utrwalając strzępki wspomnień w ceramicznych fotografiach, które przywołują szczególną przestrzeń. *To fotografie epizodów, sytuacji, zdarzeń, dzieł sztuki, moich i innych artystów, które wywarły wpływ na mnie jako człowieka i artystę... - mówi na ten temat. Swoiste cmentarzysko pamięci pozwala mu obserwować przemiany, jakie stopniowo zachodzą w jego własnej świadomości, utrwalić i ocalić przed zapomnieniem to, co było dla niego istotne, a co być może gubi się w codziennym życiu, w wyczerpującej pasji twórczej, w nieustannie trwającej artystycznej aktywności. W *Nekrotece* Jerzy Kalina prezentuje właśnie swoje zmagania z pamięcią. Ukazuje symbolicznie zamknięte w dużych czarnych teczkach rysunkowych zdjęcia umieszczone na nadszarpniętych czasem i korozją blachach. *Ciągle mam teczkę. Interesują mnie muzea. Ja jestem sam sobie teczką, muzeum [...]. Teczka to świat odłożony, który się rodzi, co warto przechowywać. Ludzie mają osobiste nekroteki w postaci swoich albumów, miejsc skrywanej**

*obecności. Zatrzymywanie myśli, skojarzeń, chwil to trochę taki gest rozpacz, który mówi: „Ja tu przez chwilę byłem”. [...] Tu się stykają dwie sfery - ostateczna i chwilowa” – tak artysta wyjaśnia genezę owych prac („Kurier Lubelski” 2009, nr 121). Osobisty wymiar prezentowanej instalacji podkreśla umieszczenie w jednej z teczek fotografii jednego z dzieł autora.*

*Nekrotekę kontempluje się w ciszy i skupieniu, z nabożeństwem i lękiem, który zwykle towarzyszy spacerowi po cmentarzu. Oglądanie każdej teczki, konieczność zajrzenia do środka, by dostrzec niewyraźną, nostalgicznie zamgloną powierzchnię medalionu, pobudza do refleksji. Świadomie czy nie, zaczynamy prowadzić cichy dialog z artystą. Konfrontujemy własne skojarzenia z metaforycznymi znaczeniami, jakie fotografiom nadał Jerzy Kalina. Efektem zadumy staje się pragnienie stworzenia własnej nekroteki, podjęcia heroicznej i tragicznej, bo z góry skazanej na niepowodzenie, próby walki z czasem. Warto ją podjąć, bo żyjemy dotąd, dopóki trwa pamięć o nas.*

Jerzy Kalina, *Nekroteka*, Galeria Sceny Plastycznej KUL, Lublin, maj-czerwiec 2009 roku.





Małgorzata Kitowska- Łysiak

# Byt i znak obrazu

**Od 6 do 20 czerwca w przestrzeni Galerii 1 im. B. Słomki miała miejsce wystawa prac plastycznych prof. Elżbiety Wolickiej-Wolszleger. Dzięki uprzejmości prof. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, autorki tekstu do katalogu towarzyszącego temu wydarzeniu, zamieszczamy go na naszych łamach.**

Elżbieta Wolicka-Wolszleger jest wybitną znawczynią Platona, Kanta, Ricouera, emerytowanym profesorem filozofii i estetyki KUL. Opublikowała szereg cenionych prac naukowych z zakresu filozofii, myśli o sztuce, hermeneutyki, jak między innymi: *Byt i znak. Filozoficzne podstawy semiotyki u Jana od św. Tomasza*, (1981), *Mit – symbol*

*rozwinięty. W kręgu platońskiej hermeneutyki mitów* (1989), *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej* (1994), *Próby filozoficzne. W kręgu wybranych zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii* (1997), *Rozważania wokół Kanta. Prolegomena do filozofii kultury jako krytyki władz podmiotu* (2002), na druk czeka kolejna książka – poświęcona myśli Paula Ricouera. Przez kilka ostatnich dziesięcioleci Elżbieta Wolicka-Wolszleger była związana z Instytutem Historii Sztuki KUL, gdzie stworzyła środowisko młodych uczonych zainteresowanych badaniami nad historią myśli o sztuce, metodologią, problemami współczesnego życia artystycznego.

Niewiele osób jednak wie, że, zanim podjęła studia filozoficzne w Lublinie i poświęciła się pracy naukowo-dydaktycznej, w roku 1960



ukończyła gdańską Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (obecnie ASP), gdzie zetknęła się między innymi z Piotrem Potworowskim (opiekunką jej dyplomu była Krystyna Łada-Studnicka). Lekcja uprawianego przez Potworowskiego w końcu lat 50. „zmodernizowanego koloryzmu” czytelna jest w niektórych jej pracach malarskich. W latach 60. prezentowała je na kilku krajowych wystawach zbiorowych, jak, między innymi, Ogólnopolskie Biennale Młodych Plastyków, Ogólnopolska Wystawa Sztuki Religijnej we Wrocławiu, doroczne przeglądy okręgu gdańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Indywidualnie

zaś w renomowanej, zasłużonej dla promowania polskiej sztuki współczesnej, londyńskiej Grabowski Gallery oraz w warszawskim Klubie Inteligencji Katolickiej. Wystawa w Galerii 1 jest pierwszą po półwieczu indywidualną ekspozycją dorobku autorki; zarazem pierwszą w Lublinie. Od roku 1978 Elżbieta Wolicka-Wolszleger należy do sekcji malarstwa lubelskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków.



Prace malarskie, graficzne i rysunkowe Elżbiety Wolickiej-Wolszleger, pokazywane na obecnej wystawie, pochodzą z lat 50.-80. ubiegłego wieku. Dzieła malarskie są w większości niezwykle szlachetnymi przykładami tzw. malarstwa materii i abstrakcji aluzyjnej. Bez względu na motyw, charakteryzuje je dbałość o wyrazistą konstrukcję całości, stosowanie przemyślanego układu wyrafinowanych plam barwnych i mięsistych efektów fakturowych, które nadają powierzchniom płócien cechy alchemicznej tkanki. Podobnie jak u Potworowskiego, w obrazach Elżbiety Wolickiej-Wolszleger plama koloru ma







Prace graficzne operują zwięzłym znakiem plastycznym, w serii linorytnicznej o tematyce maryjnej przybierającym cechy symbolu. Rysunki zaś są najbliższe przedstawieniom tradycyjnym – to sprawne, kreślone lekką ręką szkice postaci ludzkich (niejednokrotnie pełne wdzięku, jak w portrecie młodszej siostry) i podobnie jak niektóre akwarele oraz – zwłaszcza – monotypie, wrażeniowe widoki miasta i wsi. Całość w zakresie języka wypowiedzi składa się tyleż na swoisty dokument epoki, co indywidualnej drogi twórczej autorki, przede wszystkim jej malarskiego smaku i temperamentu, a w zakresie warsztatowym – subtelnie odsłania tajniki artystycznego *métier*.



niekiedy status śladu, a zarazem aluzji do świata zewnętrznego, częściej jednak staje się nieomal autonomicznym bytem malarskim, niezależnym od świadectwa oka.







MŁODYCH TWÓRCÓW CHĘTNYCH DO PUBLIKACJI SWOICH TEKSTÓW  
I PRAC ZAPRASZAMY DO PRZESYŁANIA PROPOZYCJI NA ADRES:

[periodykihs@o2.pl](mailto:periodykihs@o2.pl)

#### GALERIA NUMERU

##### Katarzyna Ruta

BEZ TYTUŁU	3
BEZ TYTUŁU	4
BEZ TYTUŁU	30
BEZ TYTUŁU	31
BEZ TYTUŁU	36
BEZ TYTUŁU	37

##### Marek Cieślar

AUTUMN FOREVER I	52
AUTUMN FOREVER II	53
AUTOBUS	59
TRAMWAJ	60
KŁÓDKA	85

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY

REDAKTOR NACZELNY  
ZASTĘPCA REDAKTORA

ZESPÓŁ

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Opieka merytoryczna: dr JACEK JAŻWIERSKI

KAROLINA GUZ  
BARTŁOMIEJ MODRZEWSKI

JOANNA KOPROWSKA  
BARBARA NIEMCZYK  
SAMANTA WDOWIAK  
ANNA KUBICKA po konsultacjach w PChIP

adres redakcji:

Instytut Historii Sztuki  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Al. Raclawickie 14  
20-950 Lublin



