

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 10 (85) październik

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 10 (85) październik

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies**

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacje i zaproszenia:

Art education & art criticism in Central and Eastern Europe in the 20th and 21st centuries – program (ostateczny) konferencji w Toruniu

Tarpukario Vilnius: Dailės ir architektūros pavidalai 1919–1939 m. / Międzywojenne Wilno: Kształty sztuki i architektury w latach 1919–1939 – program konferencji w Wilnie

The material Body of the Book: Between Tradition and Innovation. On the 450th anniversary of Vilnius University Library – zaproszenie na konferencję w Wilnie

Spotkania ze sztuką świata w Krakowie – na wystawie Mistrzowie ukiyo-e: Utamaro, Sharaku, Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi. Z kolekcji Ei Nakau w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej

100 sztuk porcelany na 100 lat relacji dyplomatycznych polsko-japońskich – zaproszenia na otwarcie wystawy w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

Relacje z konferencji i wydarzeń:

Faire oeuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes au XIXe et XXe siècles – konferencja w Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou i Musée d'Orsay w Paryżu (opr. Ewa Ziemińska)

10. Konferencja European Association for Southeast Asian Studies (EuroSEAS) – konferencja na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (opr. Marianna Lis)

Sergey R. Kravtsov, *Na ratunek Wielkiej Synagodze w Brodach*

From Ausgleich to the Holocaust. Ukrainian and Jewish Artists of Lemberg / Lwów / Lviv, Grünberg Verlag, Weimar-Rostock 2019 – materiały z konferencji we Lwowie

Artykuły:

Agata Knapik, *Radical way of clubbing. Radykalne dyskoteki jako nowy typ przestrzeni angażującej*

Anna Sowa, *Gest w europejskiej muzyce współczesnej*

Nowa książka

Składki członkowskie i darowizny

Drodzy Członkowie Instytutu,
w tym Członkowie Zarządu,

Kto z Was zapłacił składki za ubiegły rok? Kto za 2019 rok?

Tym osobom bardzo serdecznie dziękuję w imieniu Prezesa, Skarbnik i moim własnym!

Dzięki 10 złotym miesięcznie (5 zł – doktoranci, emeryci i renciści) nasz Instytut może:

- organizować konferencje, seminaria i inne wydarzenia
- wydawać książki i czasopisma,
czyli prowadzić działalność statutową.

Przecież mamy granty, umowy o współfinansowanie itp. na te cele, ale... pamiętajcie, że każdy z nich wymaga finansowego wkładu własnego! To właśnie Wasze wpłaty umożliwiają ubieganie się o te środki zewnętrzne.

Instytut wydaje czasopisma, które nie posiadają innego finansowania niż nasze własne środki. Numery drukowane są ze składek i darowizn członków.

Gorąco przypominam i proszę o wpłaty na konto:

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska
Z-ca Dyrektora Centrum Studiów

Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń:
Department of Modern and Non-European Art History
Department of 20th Century Art History in Central Europe and in Exile

the Institute of Art Research at the Vilnius Academy of Arts
& the Polish Institute of World Art Studies

8th CONFERENCE ON MODERN ART IN TORUŃ

on the 100th anniversary of the revival
of the Faculty of Fine Arts at the Stefan Batory University
in Wilno (Vilnius), located since 1945 at the Nicolaus Copernicus
University in Toruń

ART EDUCATION & ART CRITICISM IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE IN THE 20th AND 21st CENTURIES

10-11 October 2019

The Centre of Contemporary Art "ZNAKI CZASU"
Waty Generała Władysława Sikorskiego 13, 87-100 Toruń



UNIWERSYTET
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU
Wydział Sztuk Pięknych



Vilnius
Academy
of Arts



POLSKIE
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA



Prezydent Miasta Torunia
Michał Zaleski

PROGRAMME

10 October

09.00-09.30: Registration

09.30-09.40: **Prof. Dr. Elżbieta Basiul**, Dean of the Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń: Welcoming Speech

09.40-10.00: **Prof. Dr. Jerzy Malinowski** (Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń; PloWAS), **Dr. Małgorzata Geron** (Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń; PloWAS): Opening of the Conference

Session 1

10.00-10.20

Prof. Dr. Irena Kossowska (Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń; PloWAS),

The "Vienna School" and Polish Neo-Realism of the 1930s

10.20-10.40

Dr. Rasa Butvilaitė (Vilnius Academy of Arts, Institute of Art Research, Vilnius),

Architectural Education in Vilnius in the Inter-War Period (1919-1939): Construction of a New Identity of The City

PROGRAMME

10.40–11.00

Dr. Stella Peļše (Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, Riga),

Construction and Constructivist Art in the Writings of the Latvian Art Critic Uga Skulme in the 1920s and 1930s

11.00–11.10: discussion

11.10–11.30: coffee break

Session 2

11.30–11.50

Prof. Dr. Swietłana Czerwonnaja (prof. emeritus NCU Toruń; PloWAS),

The Fate of the Wilno / Vilnius Art School during the Second World War

11.50–12.10

Dr. Rasa Žukienė (Vytautas Magnus University, Kaunas),

Art Teaching and Artists' Works in the Context of Power Relations in 1944–1953: The Case of the Reorganization of the Kaunas Institute for Applied and Decorative Art

12.10–12.30

Dr. Piotr Słodkowski, Dr. Jakub Dąbrowski (Academy of Fine Arts in Warsaw),

From Regional Modernism in inter-war Lwów to the Postmodern Strategy of Artistic Appropriation in the Later Polish People's Republic: A Twofold Insight into the Circulation of Artistic Ideas

12.30–12.50

Dr. Ieva Pleikienė (Institute of Art Research at Vilnius Academy of Arts),

The Education of Artists in Lithuania during the Soviet Period: the Relation between Official Programmes and Individual Positions

12.50–13.00: discussion

13.10–14.30: dinner (Karczma "Gęsia Szyja", ul. Podmurna 28)

Session 3

14.40–15.00

Agata Knapik (PloWAS),

Radical Architecture in Florence and its Contribution to Art and Design Education

15.00–15.20

Dr. Lina Michelkevičė (Institute of Art Research at Vilnius Academy of Arts),

Back to School: Contemporary Art Embraces Pedagogy

15.20–15.40

Linda Teikmane (The Art Academy of Latvia, Riga),

Towards Utopian Emerging Art Education

15.40–15.50: discussion

15.50–16.10: coffee break

Session 4

16.10–16.30

Adrianna Kaczmarek (Adam Mickiewicz University, Poznań),

Self-portraits by the Nine Printmakers Group (1947–1960) from Their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance

16.30–16.50

Dr. Piotr Koprowski (University of Gdańsk),

A Contemporary Critic of a Literary Work: A Few Reflections

16.50–17.10

Marija Griniuk (University of Lapland, Finland),

Presentation of the Book BiteArchive

17.10–17.20: discussion

17.20: close of the conference

20.00–22.00: social gathering ("Kuranty", Rynek Staromiejski 29 / Old Town Square 29)

11 October

09.15–12.30: Walking tour of the Old Town with a local guide

**TARPUKARIO VILNIUS: DAILĖS IR ARCHITEKTŪROS PAVIDALAI
1919–1939 M.**

**MIĘDZYWOJENNE WILNO: KSZTAŁTY SZTUKI I ARCHITEKTURY
W LATACH 1919–1939**

**INTERWAR VILNIUS: SHAPES OF ART AND ARCHITECTURE
1919–1939**

Tarptautinė konferencija / Międzynarodowa konferencja naukowa /
International Conference

Data ir vieta: Spalio 25, 2019, Vytauto Kasiulio dailės muziejus (A.
Goštauto g. 1, Vilnius)

Data i miestas: 25 października 2019, Muzeum Sztuki Vytautas Kasiulis (ul.
A. Goštauto 1, Wilno)

Date and venue: October 25, 2019, Vytautas Kasiulis Art Museum (A.
Goštauto str. 1, Vilnius)

Presentations are simultaneously translated from / into Lithuanian and
Polish, presentations made in English are not translated. Duration of the
presentation – 15 min.

Programa / Program / Programme

8.30 Registracija / Rejestracja / Registration

9.00 Įžanginis žodis / Przedmowa / Introduction

I sesija / I sesja / I session

9.10–10.30.

9.10. **Dr. Algė Andriulytė** (Vilniaus dailės akademija). **Tarpukario Vilniaus moterų dailė** / Kobiety artyści w międzywojennym Wilnie / Women Artists in the Interwar Vilnius

9.30. **Dr. hab. Iwona Luba** (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego). **Modernizmo šaltiniai ir kontekstai tarpukario Vilniaus dailėje** / **Źródła i konteksty modernizmu w sztuce międzywojennego**

Wilna / Sources and Contexts of Modernism in the Art of Vilnius in the Interwar Period

9.50. **Dr. Małgorzata Geron** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Modernumo ir tradicijos dialogas Bronislavo Jamontto 3 dešimtmečio peizažinėje tapyboje / **Dialog nowoczesności z tradycją w pejzażach Bronisława Jamontta z lat 20. XX wieku** / Dialogue of Modernity and Tradition in the Landscapes by Bronisław Jamontt from the 1920s

10.10. **Prof. dr. hab. Swietłana Czerwonnaja** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Henrykas Kuna i Tymonas Niesiołowski: naujos tendencijos 4 dešimtmečio Vilniaus dailėje / **Henryk Kuna i Tymon Niesiołowski: nowe trendy w artystycznej kulturze Wilna lat 30** / Henryk Kuna and Tymon Niesiołowski: New Trends in the Artistic Culture of Vilnius in the 1930s.

10.30–10.50 Kavos pertrauka / Przerwa na kawę / Coffee break

II sesija. 10.50–12.30.

10.50. **Prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski** (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Vilniaus 1919–1939 m. dailės tyrinėjimais Lenkijoje / **Polskie badania nad wileńskim środowiskiem artystycznym 1919–1939** / Polish research on the Vilnius artistic community 1919-1939

11.10. **Doc. dr. Helmutas Šabasevičius** (Vilniaus dailės akademija / Lietuvos kultūros tyrimų institutas). **Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“ Vilniaus teatruose XX a. I pusėje** / “Dziady” (Forefathers’ Eve) by Adam Mickiewicz in Vilnius Theatres in the first half of the 20 century

11.30. **Dr. hab. Katarzyna Kulpińska** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Gracjanas Achrem-Achremowicz: Vilniaus grafikas, dizaineris, bibliofilas ir leidėjas / **Gracjan Achrem-Achremowicz: wileński grafik, projektant, bibliofil, wydawca** / Gracjan Achrem-Achremowicz: Vilnius Printmaker, Graphic Designer, Bibliophile and Publisher

11.50. **Dr. Aistė Dičkalnytė** (Kauno kolegija). **Modernėjanti tarpukario Vilniaus baldininkystė: Baldu dizainas ir kūrėjai** / Rozwijające się

meblarstwo międzywojennego Wilna: wzornictwo i twórcy mebli /
Modernizing Furniture Making in Interwar Vilnius: Design and Makers of
Furniture

12.10. **Diskusijos / Dyskusje / Discussions**

12.30–14.00 Pietūs / Obiad / Lunch

III sesija. 14.00–15.40.

14.00. **Doc. dr. Rasa Butvilaitė** (Vilniaus dailės akademija). **Tarpukario
Vilniaus visuomeniniai pastatai** / Architektura użyteczności publicznej w
międzywojennym Wilnie / Public Buildings in the Interwar Vilnius

14.20. **Dr. hab. Małgorzata Dolistowska** (Politechnika Białostocka /
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). **Modernizmo avangardo idėjos
Vilniaus tarpukario architektūroje / Idee awangardy modernistycznej w
architekturze dwudziestolecia międzywojennego w Wilnie** / Ideas of the
Modernist Avant-garde in the Architecture of Vilnius during the Interwar
Period

14.40. **Prof. dr. Marija Drėmaitė** (Vilniaus universitetas). **Būsto
architektūra tarpukario Vilniuje** / Architektura mieszkalna w
międzywojennym Wilnie / Residential Architecture in the Interwar Vilnius

15.00. **Sebastian Wicher** (Galeria im. Sienkiewskich w Białymstoku).
**Architekto Stanisławo Bukowskiego pasiekimai Vilniuje – indėlis į tolesnius
tyrimus / Wileński dorobek architekta Stanisława Bukowskiego –
 przyczynek do dalszych badań** / Achievements of the Architect Stanisław
Bukowski in Vilnius – a Contribution to Further Research

15.20. **Edita Povilaitytė-Leliugienė** (Vilniaus dailės akademija). **Paveldo
tyrimų problemos tarpukario Vilniuje: tarp individualių praktikų ir
institucinio reguliavimo** / Problems of Heritage Investigation in the Inter-
war Vilnius: Between Individual Practices and Institutional Regulation

15.40–16.00 Kavos pertrauka / Przerwa na kawę / Coffee break

IV sesija. 16.20–18.00.

16.20. **Dr. Anna Kostrzyńska-Miłosz** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk). Meno ir amatų paroda 1924 m. Vilniuje, tradicija ar modernumas? / **Wystawa sztuk i rzemiosł w Wilnie 1924, tradycja czy nowoczesność?** / Exhibition of Arts and Crafts in Vilnius 1924, Tradition or Modernisation?

16.40. **Dr. Dariusz Konstantynów** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk). Paskutinis žvilgsnis į Vilniaus meną prieš Antrąją pasaulinį karą: Vilniaus dailininkų paroda Varšuvoje (Meno Propogandos institutas, 1937) / **The Last Glance on Vilnius Art Before World War II: Exhibition of Vilnius Artists in Warsaw (Institute of Propaganda of Art , 1937)**

17.00. **Prof. zw. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Vilniaus Stepono Batoto universiteto Dailės fakulteto studentai ir absolventai „lenkiškame Londone“ po 1939 m. / **Studenci i absolwenci Wydziału Sztuk Pięknych USB w Wilnie w polskim Londynie po 1939 roku** / Students and Graduates of the Fine Arts Faculty at the Stefan Batory University in Vilnius in the “Polish London” After 1939

17.20. **Prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė** (Lietuvos kultūros tyrimų institutas / Vilniaus dailės akademija). **Tamsūs laikai, šviesūs vaizdai: Vilniaus dailė ir dailininkai 1939–1941 m.** / Ciemne czasy, jasne obrazy: sztuka i artyści Wilna w latach 1939–1941 / Dark Times, Bright Images: Vilnius’ Art and Artists During 1939–1941

17.40. Diskusijos / Dyskusje / Discussions

The Material Body of the Book: Between Tradition and Innovation

The conference is dedicated to the printed book and book design with a focus on book's material nature. We invite speakers to present their research on the history of book design, layout peculiarities, image and text relations, typography, binding, cover, and print materials.

Speakers are encouraged to look at the printed book as a space that bridges illustration and design experiments, as well as possibilities given by constantly developing printing techniques. The conference will discuss the material body of the book: what it communicates, and what dialogues it encourages between illustrations and the layout, how it reflects art historical styles as well as patrons' or clients' requests?

The following topics are welcome at the conference:

- The dawn of print: printers; the development of fonts; written and printed word correlation; book-binding workshops and schools; book canons and formats; the impact of functional development on the book form and décor.
- The book in the Renaissance and Baroque: new visual structure with the emergence and proliferation of the emblem genre; the invention of copper engraving; new possibilities of science and knowledge communication.
- The book in the 19th century: from machine printing brought about by the Industrial Revolution, and fast publishing, to the return of hand-made book under the influence of the Arts and Crafts movement and its core figure William Morris.
- The book in the 20th century: different theories behind typography; compositional principles; communicative and artistic unity in the book; idiosyncrasies of publishing under various political regimes and war conditions.

- The book in the 21st century: new design solutions, forms, and strategies of visual communication; cutting-edge technology; copyright fonts; layout; concepts of typography.
- Please submit your paper abstract along with short bio to jolita.liskeviciene@vda.lt or ieva.pleikiene@vda.lt by 1 October 2019.

- Conference date: 7–9 May 2020.
- Organisers: The Institute of Art Research at Vilnius Academy of Arts
Dr. Jolita Liškevičienė, tel.: +370 (650) 32048
Dr. Ieva Pleikienė, tel.: +370 (699) 43952
- Partner: Vilnius University Library

Spotkania ze sztuką świata w Krakowie –

Mistrzowie ukiyo-e: Utamaro, Sharaku, Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi. Z kolekcji Ei Nakau

Miło nam powiadomić, że wznawiamy po wakacyjnej przerwie nasze Spotkania ze sztuką świata. Jesienią zapraszamy 14 października i 25 listopada 2019.

Już 14 października 2019, o godzinie 17:00 spotkajmy się w Muzeum Manggha na wystawie „Mistrzowie ukiyo-e: Utamaro, Sharaku, Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi. Z kolekcji Ei Nakau”. Oprowadzi nas po niej pani dr Anna Król, koordynatorka wystawy.



Wystawa Mistrzowie ukiyo-e: Utamaro, Sharaku, Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi. Z kolekcji Ei Nakau”, przygotowana w 2019 roku w związku z jubileuszem 100-lecia nawiązania oficjalnych relacji dyplomatycznych

pomiędzy Polską i Japonią oraz dwudziestopięciolecia istnienia Muzeum Manggha to pierwsza w Polsce prezentacja najwyższej klasy arcydzieł sztuki drzeworytniczej z kolekcji japońskiej. Osiemdziesiąt rycin według autorskiego wyboru kolekcjonera wprowadza nas w samo centrum świata ukiyo-e, w jego istotę, emocje i rzecz jasna przede wszystkim w wizualne konkretyzacje. Są wśród nich zarówno słynne wizerunki pięknych kobiet (bijin-ga) Utamara, ekspresyjno-groteskowe portrety aktorów teatralnych (yakusha-e) Sharaku, jak i liryczno-rodzajowe serie krajobrazowe Hokusai i Hiroshige oraz fantastyczno-baśniowe, jakby przeniesione z XXI wieku postaci zbrojnych mężów (musha-e) Kuniyoshiego. Większość z nich nigdy dotąd nie była pokazywana w Polsce, a są między nimi unikatowe pierwodruki i rzadkie egzemplarze.

Wystawa została zorganizowana we współpracy z The Kobe Shimbun.

Dofinansowano ją ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Zapraszamy serdecznie!

Aleksandra Görlich

Sekretarz Krakowskiego Oddziału PISnSŚ

Wystawa ze zbiorów:

Ambasady Japonii w Warszawie,
Muzeum Archeologicznego w Gdańsku,
Muzeum Narodowego w Krakowie,
Muzeum Okręgowego w Toruniu,
Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej
we Włocławku
oraz z kolekcji osób prywatnych.

Dyrektor Muzeum Ziemi Kujawskiej
i Dobrzyńskiej we Włocławku
Piotr Nowakowski

zaprasza na otwarcie wystawy

**100 sztuk porcelany
na 100 lat
relacji dyplomatycznych
polsko-japońskich**



Wystawa pod Patronatem Honorowym
Ambasady Japonii w Polsce

**4 października 2019 r.
o godzinie 12.00**

w Muzeum Etnograficznym we Włocławku
ul. Bulwary im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 6

Scenariusz wystawy: dr Agnieszka Pudlis (PISnSS)



Województwo
Kujawsko-Pomorskie

Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego



Relacje z konferencji i wydarzeń:

Faire oeuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes au XIXe et XXe siècles

Międzynarodowa konferencja naukowa, Paryż, 2019

19 września – Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou

20 września – Musée d'Orsay

Konferencja została zorganizowana przez AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) wraz z Musée d'Orsay i Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou. Jej temat dotyczył zagadnień związanych z kształceniem kobiet w XIX i XX, które chciały zawodowo zająć się tworzeniem sztuki. Wiele wygłoszonych referatów podczas konferencji zostało poświęconych dostępowi kobiet do szkół artystycznych, ich organizacji i strukturze – szkoły prywatne, publiczne, kursy zawodowe. W 1803 roku we Francji została utworzona szkoła rysunku specjalnie dla młodych dziewcząt. Należy odnotować fakt, że była to placówka prywatna, która po kilku latach uzyskała finansowanie swojej działalności ze środków publicznych. Po długiej i burzliwej batalii do Szkoły Sztuk Pięknych kobiety zaczęto przyjmować dopiero od 1897 roku (referat Catherine Gonnard INA, Bry-sur-Marne). Poruszony został także temat dyskryminacji kobiet w procesie rekrutacji do szkół artystycznych, po otwarciu przez nie oficjalnie drzwi dla wszystkich – innych zasad obowiązujących dla mężczyzn i kobiet, w tym wyższego czesnego dla kobiet w niektórych szkołach, specyfiki wyboru dziedzin – sztuk pięknych czy użytkowych i tematu (kwestia szkiców nagiego ciała).

Kilka referatów odnosiło się do kwestii w dużej mierze determinującej działania kobiet do końca XIX wieku, które konsekwentnie chciały poprowadzić swoją drogę artystyczną – akceptacji i wsparcia najbliższych, rodziców, małżonków, na każdym etapie, od kształcenia po dojrzałe realizacje. Z perspektywy socjologicznej (referat Marii Antonietty Trasforini, Uniwersytet Ferrara) została przedstawiona historia początków paryskiej

Akademii Vitti (1889-1914), w dużej mierze założonej i kierowanej przez siostry Caria (Maria, Anna i Giacinta) pochodzące z biednego włoskiego regionu Ciociaria, eksmodelki pozujące dla van Gogha, Rodina czy Matisse'a. Rewolucyjny program szkoły, który zakładał naukę w klasach mieszanych wraz z zajęciami rysunku nagiego modela, wprowadzał równouprawnienie także w zakresie rekrutacji.



Kilka wystąpień dotyczyło szczególnie trudnej drogi rzeźbiarek do samorealizacji (referat Evy Belgherbi, École du Louvre, Uniwersytet w Poitiers; Lindy Hiners, Muzeum Narodowe w Sztokholmie). Przywołana została postać Hélène Bertaux i jej rola w torowaniu dostępu do wykształcenia artystycznego, stowarzyszeń i miejsc ekspozycji dla kobiet. Szczegółowo zostały przeanalizowane historie kształcenia Elizy Pratt Greatorex (Katherine Manthorne, City University of New York), Hilmy af Klint (Hedvig Martin-Ahlén, Södertörn University, Huddinge), Louise Bourgeois (Émilie Bouvard, Fondation Giacometti, Paris) i Olgi Boznańskiej, tej ostatniej także w kontekście innych polskich artystek (Ewa Bobrowska, Terra

Foundation for American Art, Paris). W niezwykle wnikliwy sposób została omówiona specyfika działalności Szkoły Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, od początku jej założenia aż po czasy dzisiejsze. Tu aktualnym problemem jest realizacja założeń parytetu ze względu na dominującą rolę kobiet w szkole (referat Lucile Encrevé i Alexandry Piat, École nationale supérieure des Arts décoratifs, Paris).

Nagrania wygłoszonych referatów zostaną udostępnione na stronach internetowych organizatorów. Planowane jest wydanie także wszystkich referatów drukiem pod koniec 2020 roku. Językami konferencji był język francuski i angielski.

W czasie trwania konferencji w Musée d'Orsay odbywała się wystawa poświęcona twórczości Berthe Morisot, pierwsza zorganizowana przez to muzeum, a także pierwsza od 1941 roku w muzeum publicznym poświęcona tylko tej ciekawej artystce.

Ewa Ziemińska

10. Konferencja European Association for Southeast Asian Studies (EuroSEAS)

Uniwersytet Humboldta w Berlinie

10-13 września 2019 roku

W dniach 10-13 września 2019 roku, na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, odbyła się 10. Konferencja EuroSEAS. Europejskie Stowarzyszenie Studiów na Azję Południowo-Wschodnią (European Association for Southeast Asian Studies), organizator konferencji, powstało w 1992 roku. Od początku głównym celem Stowarzyszenia była promocja współpracy między europejskimi badaczami i ośrodkami naukowymi zajmującymi się Azją Południowo-Wschodnią. Stąd decyzja, by organizowana raz na dwa lata konferencja odbywała się za każdym razem w innym europejskim ośrodku naukowym – poprzednią edycję organizował Uniwersytet w Oxfordzie, następna, w 2021 roku, zostanie zorganizowana przez Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu. Każda kolejna edycja gromadzi coraz więcej naukowców spoza Europy – przede wszystkim z Azji Południowo-Wschodniej, ale też z innych rejonów Azji, z Australii i Ameryki Północnej, umożliwiając nawiązanie współpracy już nie tylko na poziomie europejskim. Co równie ważne, Stowarzyszenie kładzie szczególnie duży nacisk na kształcenie kolejnych pokoleń badaczy – co roku, w trakcie konferencji lub dzięki współpracy z innymi ośrodkami uniwersyteckimi, są organizowane kursy mistrzowskie dla doktorantów, w trakcie których młodzi naukowcy mają okazję zaprezentować swoje badania, wziąć udział w dyskusjach z udziałem zaproszonych gości oraz uzyskać wskazówki i rady dotyczące pisanych przez nich rozpraw doktorskich.

W trakcie tegorocznej konferencji, której przewodniczył specjalizujący się w badaniach nad historią i społeczeństwami Azji Południowo-Wschodniej prof. Vincent Houben, warsztaty dla doktorantów odbyły się pierwszego dnia. W ciągu trzech kolejnych dni, w czasie 12 sesji, zostało zaplanowanych ponad 120 paneli (spośród których wiele podzielonych było na dwie sesje), 7 dyskusji i 4 laboratoria. Dodatkowo konferencji towarzyszyły także pokazy

nagradzanych filmów fabularnych i dokumentalnych z Azji Południowo-Wschodniej. Wśród tak bogatego programu znalazło się wyjątkowo dużo paneli i dyskusji poświęconych sztuce poszczególnych krajów i całego regionu. Na szczególną uwagę zasłużył interdyscyplinarny panel zatytułowany: „In the Making: Experimentation and Experiment in Southeast Asian Art”, któremu przewodniczyła dr Amanda Katherine Rath z Uniwersytetu Goethego we Frankfurcie. Zaprezentowane referaty dotyczyły eksperymentów podejmowanych w sztukach pięknych, performances, literaturze i filmie od lat pięćdziesiątych XX wieku do czasów współczesnych. Dyskusja koncentrowała się przede wszystkim wokół zagadnień związanych z awangardą, czy może raczej z trzecią awangardą, jak określa w swoich badaniach prace artystów z Azji Południowo-Wschodniej łączące tradycję z współczesnością dr Leonor Veiga; z wolnością ekspresji w krajach, w których nadal silna jest cenzura, czy z samymi pojęciami eksperymentu i sztuki eksperymentalnej, które w Azji Południowo-Wschodniej nie zawsze są i powinny być interpretowane w ten sam sposób, co na Zachodzie.



Równie interesujący był panel zatytułowany „Interculturalism and Southeast Asian Performing Arts” , któremu przewodniczyła dr Margaret Coldiron z Uniwersytetu w Essex. Już sam tytuł panelu wzbudził dyskusję zarówno wśród panelistek, jak i słuchaczy – czym jest bowiem interkulturalizm? I czy aby na pewno w pełni oddaje złożoność prowadzonych przez badaczki studiów? Czy da się określić jednym terminem adaptację *Przemian* Owidiusza wystawioną przez Królewski Balet Kambodży, Tango Argentino tańczone na Bali oraz festiwal poświęcony twórczości Kafki w Tajlandii? Jak określić twórczość współczesnych indonezyjskich artystów, rodzącą się z inspiracji kulturą lokalną, islamem i wszystkim tym, co aktualnie modne w internecie? W jaki sposób prowadzić badania nad spotkaniami kultur Wschodu i Zachodu, będąc przedstawicielem jednej z nich? Z jakich narzędzi korzystać?



Podobne pytania pojawiały się również podczas innych paneli oraz w czasie zamykających drugi dzień konferencji wykładów zaproszonych gości. Szczególnie mocno wybrzmiały słowa profesor Caroline Hau z Uniwersytetu w Kioto, która wygłosiła wykład zatytułowany: „Transregional Southeast Asia

– Perspectives from an Outlier”. Przedmiotem jej badań są Filipiny – kraj, który bardzo często jest pomijany w studiach nad Azją Południowo-Wschodnią. Choć geograficznie przynależy do tego regionu, to z powodu swojej przeszłości kolonialnej, kiedy to znajdował się pod zwierzchnictwem hiszpańskim, bardzo często jest łączony z innymi krajami Ameryki Południowej. Profesor Hau w swoim wystąpieniu zaproponowała więc dyskusję nad poszerzeniem i przededefiniowaniem koncepcji regionu Azji Południowo-Wschodniej tak, by przestała ona powielać schematy wykształcone w czasach kolonialnych.

Berlińska konferencja stała się okazją do zaprezentowania niezwykle różnorodnych badań prowadzonych przez ponad 500 naukowców z większych i mniejszych ośrodków naukowych Azji, Europy, Australii i Ameryki Północnej.

Marianna Lis

Sergey R. Kravtsov

Centrum Sztuki Żydowskiej, Uniwersytet Hebrajski w Jerozolimie; PISnSS

Na ratunek Wielkiej Synagodze w Brodach



Il. 1. „Stara” Synagoga w Brodach, fot. Sergey Kravtsov, Center for Jewish Art, 2006

Il. 2. „Stara” Synagoga w Brodach, fot. Hryhorij Arszynow, 2019

Miasto Brody zostało założone w 1584 roku jako własność wojewody bełskiego Stanisława Żółkiewskiego i pierwotnie nazywało się Lubicze, od nazwy herbu właściciela. Dzięki pomyślnemu usytuowaniu geograficznemu stale rozwijało się jako ośrodek handlowy. Obszar miejski w obrębie fortyfikacji, które wzniesli Andrea dell’Aqua i Guillaume Levasseur de Beauplan, dwukrotnie przewyższał obszar warownego miasta Lwowa.

Gmina żydowska w Brodach, najpierw podporządkowana kahałowi lwowskiemu, pochodzi z czasów lokacji miasta. Od XVII do XIX wieku należała do największych w regionie. Jej dobrobyt sięgał szczytu od 1779 roku, kiedy Brody zostały zwolnione z podatków celnych na rzecz imperium Habsburgów, do 1848, gdy miasto ominęła nowa droga kolejowa do Odessy. Wtedy opuścili go najzamożniejsi kupcy żydowscy, przenosząc się przeważnie do Lwowa i Odessy. Z nich bankier Maurycy Nierenstein został jednym z pierwszych żydowskich zbieraczy sztuki we Lwowie. Inni założyli Postępową Synagogę Brodską w Odessie (1863).

Wielu uczonych rabinów, przedstawicieli wybitnych rodzin Babadów, Halperinów, Horowitzów, Katzenelenbogenów i Rokeachów służyło żydowskiej społeczności Brodów. Brody były znane z *kłojza* (prywatnej jesziwy) i zdecydowanego oporu gminy wobec ruchów frankistowskich i chasydzkich w XVIII wieku. W XIX stuleciu gmina zasłynęła z przedstawicieli Haskali (żydowskiego Oświecenia).

Wśród Żydów brodzkich znaleźli się utalentowani rzemieślnicy i artyści. Wśród nich byli malarz Eliezer-Zusman, syn śpiewaka Szlomo Katza, który ozdobił kilka XVIII-wiecznych synagog w Bawarii i Wirtembergii oraz złotnik Hersz Horinger. Wiele przedmiotów rytualnych, wyrabianych w Brodach i używanych w mieście i poza nim, a także rzeźbione nagrobki z cmentarzy żydowskich – Nowego (częściowo zachowanego) i Starego (zniszczonego, znanego tylko ze zdjęć) - świadczą o wysokim poziomie tamtejszego rzemiosła, a także sztuki.

Żydzi brodcy korzystali z dwóch dużych synagog murowanych. Obydwie prezentowały mało zbadany podtyp synagogi dziewięciopolowej,

który rozwinął się dopiero w XVIII wieku. Te dziewięciopolowe synagogi cechowały się podwyższoną centralną kopułą, schowaną w wieżbie dachowej i niewidoczną z zewnątrz. Prawdopodobnie najwcześniejszą przedstawicielką tego typu była tzw. „Nowa” Synagoga w Brodach. Miejscowa legenda, zapisana przez historyka Dawida Wurma, głosi, że nazwa „Nowa” została wymyślona, aby wskazać na odbudowę tej synagogi około 1804 roku, choć w rzeczywistości była to najstarsza żydowska budowla w Brodach. Według tradycji, założył tę synagogę rabin Elazar ben Szmuel Rokeach (ok. 1665, Kraków – 1742, Safed), który w latach 1714–1735 pełnił swe obowiązki w Brodach. Analiza dekoracji sztukatorskich przeprowadzona przez dr. Michała Kurzeja z Uniwersytetu Jagiellońskiego sugeruje, że „Nowa” synagoga została ozdobiona w drugiej ćwierci XVIII wieku. Wnętrze tej synagogi z wielką dokładnością przedstawił Izydor Kaufmann (il. 3), a także ukazywały liczne fotografie (il. 4). Naziści zburzyli tę synagogę podczas II wojny światowej.



Il. 3. Izydor Kaufmann, „Nowa” Synagoga w Brodach, 1904

Il. 4. „Nowa” Synagoga w Brodach, fot. Szymon Zajczyk, przed 1939, IS PAN

Budowę sąsiedniej, „Starej” Synagogi w Brodach, także założonej na rzucie dziewięciopółowym, a posiadającej podwyższoną kopułę środkową, rozpoczęto 9 listopada 1741 roku, jak świadczy tablica na jej ścianie północnej. Według badań dr. Kurzeja, dotyczących jej sztukaterii, dzieło to miało zostać ukończone w latach 50. XVII wieku, ponieważ jest nieco „modniejsze” niż w przypadku „Nowej” Synagogi. Wnętrze „Starej” Synagogi zostało przekazane – ze sporą fantazją – przez Wilhelma Leopolskiego w latach 1862–1871 (il. 5-6), a później na zdjęciach fotograficznych (il. 7-8).

Dziewięciopółowy układ z podwyższoną centralną kopułą powtórzono w synagodze w Szarogrodzie, która ma wiele cech XVIII-wiecznych, w tym wystrój rokokowy wnętrza. Innym przykładem takiego układu była synagoga w Zbarażu, z której sztukaterie dr Kurzeja datuje na około 1740 rok.



Il. 5. Wilhelm Leopolski, Wnętrze [„Starej”] bożnicy w Brodach, przed 1871, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki

Il. 6. Wilhelm Leopolski, Wnętrze [„Starej”] bożnicy w Brodach, „Kłosa” 1874, nr 19, s. 260



Il. 7. „Stara” Synagoga w Brodach, wnętrze, fot. 1921, Muzeum Narodowe we Lwowie



Il. 8. „Stara” Synagoga w Brodach, fot. 1921, Muzeum Narodowe we Lwowie

Kolejna synagoga tego podtypu, znajdująca się w stanie zaawansowanej ruiny, znajduje się w Raszkowie na Podolu. Prawdopodobnie pochodzi z 1749 roku, z czasów działalności rabina Jakuba Józefa z Połonnego, który rok

wcześniej został wydalony ze swojego stanowiska w Szarogrodzie. Niektóre cechy Wielkiej Synagogi w Raszkowie, przede wszystkim wsporniki sklepień, owalne okna i centralna kopuła, są podobne do tych w Szarogrodzie. Przymuszcza się, że więcej synagog tego typu powstało w XVIII wieku. Wielką Synagogę w Nowogrodzie Wołyńskim (Zwiahelu), zbudowaną zapewne w 1740 roku, wspomniano w następujących słowach: „Wysokie kolumny podtrzymywały niebiesko malowaną kopułę, na której lśniły migoczące gwiazdy; przedstawienia znaków zodiaku i plemion Izraela otaczały kopułę synagogi”. Omawiany typ nie został zaniechany w XIX wieku. Zastosowano go w Wielkiej Synagodze w Krzemieńcu (1805–1839) i Beresteczku (1827–1879) na Wołyniu.

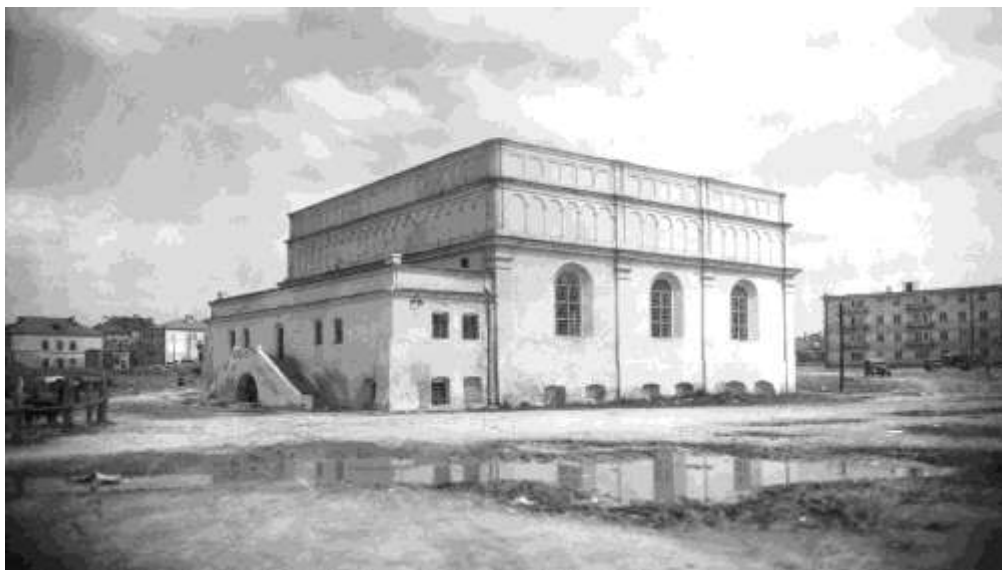


Il. 9. Żydowskie przedmioty rytualne na Powszechnej Wystawie Krajowej, Lwów 1894. Tarcza na Torę (na górze z lewej strony) i korona na Torę (na dole z prawej strony) są ze „Starej” Synagogi w Brodach, Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie

Porównanie dat budowy pokazuje, że kopuły wewnętrzne, ukryte w wieźbie dachowej, pojawiły się w drewnianych synagogach wcześniej niż w synagogach kamiennych. Prawdopodobnie najwcześniejszym okazem była drewniana synagoga w Gwoźdźcu. Jej wielokondygnacyjne sklepienie klasztorne zostało zbudowane w 1720 roku w celu zastąpienia poprzedniego sklepienia kolebkowego, a malarz Izaak, syn Jehudy Ha-Kohena z Jaryczowa, ozdobił je malowidłami w 1729 roku.

Wracając do „Starej” Synagogi w Brodach, warto wspomnieć, że była ona bogata w przedmioty rytualne, a wiele z nich wyprodukowali miejscowi rzemieślnicy, w tym złotnicy. Zostały one wystawione na Powszechnej Wystawie Krajowej (1894) (il. 9) oraz na Wystawie Żydowskiego Rzemiosła Artystycznego we Lwowskim Muzeum Przemysłowym (1933) i udokumentowane przez Kuratorium Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie w 1926 roku. Emil Holzsäger, sekretarz gminy żydowskiej w Brodach, sfotografował także srebrne i haftowane przedmioty z synagogi i sprezentował swoje zdjęcia Maksymilianowi Goldsteinowi, wybitnemu kolekcjonerowi lwowskiemu. Inny, wcześniejszy zestaw dokumentacji jest przechowywany w Austriackiej Bibliotece Narodowej. Wszystkie te przedmioty rytualne zostały zrabowane w 1941 roku, gdy synagoga została sprofanowana i uszkodzona przez nazistów.

Pod rządami sowieckimi restaurację „Starej” Synagogi w Brodach zaplanowano w 1960 roku. Wkrótce potem ją odbudowano, choć bez jej najbardziej wysuniętego na zachód przedsionka (il. 10). Niestety, z powodu błędu konstrukcyjnego budynek zawalił się i znajduje w stanie zaawansowanej ruiny (il. 1-2). Centrum Sztuki Żydowskiej na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie wykonało dokumentację synagogi w 1993 roku. Niedawno miejscowy działacz Wołodmyr Kowalczyk podjął wysiłek odbudowy synagogi i zainwestował wiele trudu w usunięcie gruzów z budowli.



Il. 10. „Stara” Synagoga w Brodach, fot. lata 60. XX wieku, Państwowa Naukowa Biblioteka Architektury i Budownictwa w Kijowie

Na katastrofalny stan gmachu zwrócono publiczną uwagę podczas festiwalu LvivMozartArt, który odbył się w tym miejscu 4 sierpnia 2019 roku. Koncert zorganizowano w 125. rocznicę urodzin i 80. rocznicę śmierci wybitnego austriackiego pisarza Josepha Rotha, który urodził się w Brodach i opisał miasto w rodzinnej sadze *Radetzkymarsch* (1932) i powieści *Das falsche Gewicht* (1937).

(Patrz także: Maria i Kazimierz Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bożnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, red. Agata Kunicka-Goldfinger, Tomasz Kunicki-Goldfinger, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2017, s. 479-481.)

Publikacja tomu z konferencji w Centrum Historii Miast Środkowo-
Wschodniej Europy z udziałem Instytutu w listopadzie 2012 roku.

Kravtsov Rodov Stolarska-Fronia
From Ausgleich to the Holocaust



From Ausgleich to the Holocaust

Ukrainian and Jewish Artists
of Lemberg/Lwów/Lviv

Edited by
Sergey R. Kravtsov
Iliia Rodov and
Małgorzata Stolarska-Fronia

GRÜNBERG

Contents: SERGEY R. KRAVTSOV and ILIA RODOW, Introduction; **Chapter I:** Native versus Alien: MAGDALENA KUNIŃSKA, On the Borderline: Marian Sokołowski's Attitude towards Byzantine and Ruthenian Art; **Chapter 2:** Human Dimensions of Nation's Art: MAŁGORZATA STOLARSKA-FRONIA, Ephraim Moses Lilien and his Lviv Connections; JERZY MALINOWSKI, The Art of Wilhelm Wachtel: Style and Iconography; MONIKA CZEKANOWSKA-GUTMAN: Image, Sources and Interpretation: Wilhelm Wachtel's Illustrations to Jerzy Żuławski's Translation of the Son of Songs; KATARZYNA KULPIŃSKA, Graphics by Leopold Lewicki in Cracow and Lviv Milieus; SERGEY R. KRAVTSOV, Józef Awin on Jewish Visual Culture; ŻANNA KOMAR, Sanatorium on Vorochta: Józef Awin's Magic Mountain: SYLWIA YOMA TARQUINE: Józef Awin's Legacy; **Chapter 3:** Shaping Identities, Sharing Art: WERONIKA DROHOBYCKA-GRZESIAK: Architects Zygmunt Sperber and Ryszard Hermelin: Lviv and Truskavets Projects; MAŁGORZATA GERON: Formistic Lviv; YURII BIRYULOV: Jewish Sculptors in Lviv, 1919-1841; OLENA YAKUMOVA: Figurative Sculpture in the Lviv City Architecture of the Early Twentieth Century; **Chapter 4:** Staging Art, History and Community: IRYNA HORBAN, Museums of Ukrainian and Jewish Communities of Lviv: History and Destiny of the Collections; VITA SUSAK: National Art Gallery of Lviv: Art Museum as a Theater of History; **Chapter 5:** Art for Life: HALYNA HLEMBOTSKA, Art in the Face of Death: Jewish Artists and Architects in Janowska Concentration Camp; **Chapter 6:** NADIA WATSON, Maintaining, Ukrainian Identity in Australia: Folk Crafts by Osyp Petrivskyj; EUGENY KOTLAR, East European Synagogue Wall Paintings in the Immigrants Synagogues of New York; **Chapter 7:** Constructing the Heritage: RONALD GRUN: Klezmer Music in Transition from Eastern European to Western Milieus.

Materiały konferencji "The Ukrainian and Jewish Artistic and Architectural Milieus of Lwów / Lemberg / Lviv: From Ausgleich to the Holocaust" w Centrum Historii Miejskiej Środkowo-Wschodniej Europy we Lwowie (listopad 2012).

Artykuły:

Agata Knapik

Radical way of clubbing.

Radykalne dyskoteki jako nowy typ przestrzeni angażującej¹

Ruch radykalny, który narodził się we Włoszech w połowie lat 60. wprowadził architekturę na szerokie pole sztuk wizualnych i nowych technologii. Owocami tego otwarcia okazały się liczne projekty, od utopijnych wizji urbanistycznych, po wnętrza, meble, stroje, dodatki, kończąc na happeningach i performance. Pośród tej wielości form wyrazu pojawiły się dyskoteki, które okazały się świetną okazją dla młodych, radykalnych architektów do wyrażenia swojej nieskrępowanej kreatywności oraz, jak się okazało, nowego typu przestrzeni „angażującej”.

Ważnym impulsem dla tych projektów okazał się kurs Leonarda Savioliego „Spazio di coinvolgimento”², który zrealizował, wraz ze swoimi asystentami – przyszłymi członkami grup radykalnych, na Wydziale Architektury Uniwersytetu Florenckiego w roku akademickim 1966-1967³.

¹ Niektóre fragmenty niniejszego artykułu pochodzą z mojej rozprawy doktorskiej zatytułowanej „Radykalne projekty włoskiej grupy UFO w kontekście semiologii Umberta Eco”.

² Nazwę kursu na polski można przetłumaczyć jako „Przestrzeń do współuczestnictwa/do zaangażowania/do włączenia”. W kursie wzięli udział, obok Adolfo Nataliniego i Paolo Deganello (asystenci), Fabrizio Fiumi i Paolo Galli – założyciele grupy 9999, Dario Bartolini – członek grupy Archizoom, Alessandro Poli Magris – członkowie grupy Superstudio, Carlo Bachi z grupy UFO oraz Alberto Breschi i Fiorenzuoli – współzałożyciele grupy Zzigurat.

Rezultaty badań i poszukiwań, które Savioli wyznaczył swoim studentom zostały zaprezentowane podczas wystawy „Ipotesi di spazio” zorganizowanej przy współpracy z Gavina we Florencji w lutym 1968 roku. Następnie została wydana książka o tym samym tytule (Firenze 1971).

Więcej na temat zob. L. Savioli, A. Natalini, *Spazio di coinvolgimento*, „Casabella” 1968, nr 326.

³ Wydział Architektury we Florencji okazał się epicentrum architektury radykalnej. Sprzyjał temu m.in. wybitny korpus akademicki, do którego zaliczały się takie wybitne postaci, jak: Gillo Dorfles, Leonardo Ricci, Leonardo Michelucci, Giovanni Klaus Koenig, Umberto Eco oraz wymieniony Leonardo Savioli. Na Wydziale uformowały się radykalne

Leonardo Savioli, dla którego przestrzeń urbanistyczno-architektoniczna była wynikiem badań wizualnych oraz kompleksowości stylu życia, był jednym z ważniejszych wykładowców dla pokolenia radykalnych architektów. Według niego przestrzeń urbanistyczna powinna zapewnić bezpośrednią ekspresję egzystencji, możliwość udziału mieszkańców w formowaniu, rozbudowie, rozwoju i modyfikacji miasta, aby odcisnąć na nim swój własny ślad. Nowe przestrzenie powinny również zapewnić różnorodność – także kontrastujących ze sobą – języków, skali, stylów i materiałów. Savioli swoim kursem chciał zachęcić młodych architektów do projektowania nowego typu miejsc: angażujących, zmiennych, w których obecność użytkowników będzie współtworzyć wnętrze. Swoje założenia wykładowca argumentował w następujący sposób:

„... obecnie, jednym z zadań architekta jest konfiguracja przestrzeni, którą sam użytkownik może poddawać modyfikacjom [...] w taki sposób, aby przestrzeń, uwolniona od tradycyjnych i stałych ograniczeń, mogła stanowić ciągłe i zmienne świadectwo aktów codziennej egzystencji”⁴.

Temat przestrzeni zaangażowanej i angażującej okazał się niezwykle atrakcyjny i stał się impulsem do refleksji nad zmianami w kreowaniu przestrzeni mniej skodyfikowanej, zorganizowanej i przewidywalnej. Savioli definiuje ją w sposób następujący:

„Przeźnię nie jest zdefiniowanym, symbolicznym, typologicznym obrazem, ale staje się aluzyjnym, sugestywnym, pretekstowym obrazem, który przez to może umieścić się w odniesieniu do użytkownika, na różnych poziomach konsumpcji; niekiedy na poziomie natychmiastowym, namacalnym i bezpośrednim, innym razem

grupy Archizoom, Superstudio, 9999, UFO, Zziggurat oraz działali architekci Gianni Pettena i Remo Buti.

⁴ Wszystkie tłumaczenia w niniejszej pracy są tłumaczeniami własnymi.

„...uno dei compiti dell'architetto oggi consista proprio nel configurare un tipo di spazio nel quale il fruitore possa essere messo in condizioni di poter agire direttamente sulle sue componenti; nel quale, cioè, possa lui stesso contribuire a modificare l'aspetto, a lasciarvi impressa la sua impronta rinnovabile. In modo che allo spazio, liberato dai suoi vincoli tradizionali e fissi, si possa attribuire capacità di continua, variabile testimonianza degli atti della esistenza quotidiana”. Savioli (1968).

na poziomie bardziej odległej ewokacji. A zatem obraz, który dostarcza każdej możliwej interpretacji”⁵.

Takie założenia postawił Savioli przed młodym pokoleniem architektów. W duchu tych doświadczeń powstały nowe typy miejsc, które realizowały koncepcję odbiorcy zaangażowanego. Powstały wówczas projekty, które zrywały z tradycyjnym podejściem do wnętrza i oferowały nieskrępowane „używanie” przestrzeni. Adolfo Natalini, jeden z asystentów wykładowcy oraz założyciel grupy Superstudio, podkreślił cel kursu, który miał stanowić swoiste badania nad nową metodologią, nowymi systemami umożliwiającymi zaangażowanie swoich użytkowników. Innymi słowy, miejsca te miały być: „Przestrzenia aktywną, totalnym teatrem, polem witalnym [...], ciągłym happeningiem, płynną rzeczywistością. Przestrzenia stymulującą akcję”⁶.

Historia włoskich dyskotek o nowej formule rozpoczyna się wraz z powstaniem pierwszego klubu Piper w Rzymie zaprojektowanego w 1965 roku przez Manilo Cavalliego oraz Francesco i Giancarlo Capolei. Wnętrze dyskoteki zaaranżowane było nietypowymi meblami, audiowizualnymi technologiami oraz pracami takich artystów, jak Piero Manzoni czy Andy Warhol⁷.

Giancarlo Capolei, podczas konferencji Radical Clubbing (Mediolan 2016), opowiedział, że za projektem dyskoteki Piper stała idea stworzenia miejsca dla młodych ludzi, w którym mogliby się spotkać, porozmawiać, wymieniać swoimi pomysłami. Innymi słowy, miało to być miejsce żywe, dynamiczne środowisko do stwarzania sytuacji, gdzie indywiduum mogło tworzyć całość. Ideą architektów była konfiguracja przestrzeni za pomocą różnych, mobilnych i zmiennych elementów. Nie istniał parkiet, nie istniało

⁵ „Lo spazio non è immagine definitiva, simbolica, tipologica, ma diviene immagine allusiva, evocativa, pretestuale, che può collocarsi perciò, nei riguardi dell'utente, a diversi livelli di consumo; talvolta a livello di presa immediata, tangibile e diretta, talvolta invece a livello di una più lontana evocata adesione. Una immagine, perciò, che viene consegnata per ogni possibile interpretazione”. Savioli (1968).

⁶ „Lo spazio attivo, il teatro totale, il campo vitale so ponevano come obiettivi della ricerca. L'happening continuo [...], spazio interno modificabile e deperibile [...] una serie di stimoli per l'azione”. Savioli (1968).

⁷ Zob. <http://www.derossiassociati.it/discoteca-radicale-architettura-e-vita-notturna-in-italia-1965-1975/>.

centrum, nie istniała scena – te elementy były wymieszane, połączone ze sobą, aby spełnić ideę współtworzenia, ułatwić spotkania i wymianę pomysłów. Nie istniała więc „normalna” sala do tańczenia, ale miejsce, które było tworzone przez sytuacje, przez ludzi.

Na fali tych doświadczeń młodzi radykalni architekci rozpoznali w miejscach rozrywki nowy typ przestrzeni, który świetnie oddaje klimat ówczesnej atmosfery radykalnych przemian. Powstała wówczas seria dyskotek: Piper (Turyn 1966) zaprojektowana przez Giorgia Cerettiego, Pietra Derossiego i Riccarda Rosso, Mach 2 (Florencja 1967) grupy Superstudio, Bang Bang (Mediolan 1968) architekta Ugo La Pietry, Space Electronic (Florencja 1969) grupy 9999 oraz dyskoteki Bamba Issa (Forte dei Marmi 1969-1971) stworzone przez grupę UFO.

„Architekci widzieli w klubach disco nowy typ przestrzeni do interdyscyplinarnych eksperymentów i kreatywnej wolności. [...] Te pionierskie miejsca jednoczą w sobie innowacje w sztuce, architekturze, muzyce, teatrze i technologii. Reprezentują niektóre przykłady «architektury radykalnej». Niestety ów fenomen miał krótkie życie, i w połowie lat 70. większość z nich została zamknięta lub przerobiona na bardziej komercyjne miejsca”⁸.

* * *

20 marca 2016 roku w dyskotece Plastic w Mediolanie odbyła się konferencja Radical Clubbing w ramach Zero Design Festival. Podczas niej Emanuele Piccardo, Giancarlo Piretti, Piero Derossi, Carlo Caldrini (9999), Ugo La Pietra, Lapo Binazzi (UFO) oraz Cristiano Toraldo di Francia (Superstudio) opowiedzieli o doświadczeniach związanych z projektowaniem dyskotek oraz ogólnym klimatem, w którym powstawały **(il. 1)**.

⁸ „Architects saw discos as a new type of space for multidisciplinary experimentation and creative liberation. [...] These pioneering spaces united innovations in art, architecture, music, theatre and technology. They represent some of the built examples of Radical architecture. Yet the phenomenon was short-lived, by the mid '70 most had closed or been transformed into more commercial spaces”. Rossi, Upham (2015).



Il. 1. Od lewej: Piero Derossi, Lapo Binazzi (UFO), Giancarlo Capolei, Emanuele Piccardo, Ugo La Pietra, Carlo Caldini (9999), Fabrizio Capolei na konferencji Radical Clubbing, Zero Design Festival, dyskoteka Plastic, Mediolan 20.03. 2016 – zdjęcie autorki

Korzystając z dorobku tej konferencji oraz rozmów przeprowadzonych z niektórymi architektami, chcę pokrótce omówić projekty dyskotek jako przykład „radykalnej” interpretacji interdyscyplinarnego projektowania przestrzeni angażującej.

Przestrzeń, która czeka,

Piero Derossi – Piper

Założenia pierwszej powstałej we Włoszech dyskoteki powtórzyli turyńscy architekci, projektując kolejną dyskotekę Piper (**il. 2**). Piero Derossi, nawiązując do wypowiedzi Capoleia, potwierdził, że dyskoteka nie miała pełnić jednej, lecz szereg różnych funkcji. Wraz z możliwością przejścia przez architekta funkcjonującej, ale bez powodzenia, dyskoteki pojawiła się

idea stworzenia miejsca nie tylko do zabawy, ale przestrzeni, w której mogłaby zaistnieć sztuka, teatr, muzyka. Derossi zaczął organizować w niej



Il. 2. Wnętrze dyskoteki Piper, projekt: Piero Derossi, Giorgio Ceretti, Riccardo Rosso, Turyn 1966 – źródło: <https://archive.ica.art/whats-on/radical-disco-architecture-and-nightlife-italy-1965-1975>

wystawy, happeningi oraz koncerty jazzowe. Takie podejście miało być odpowiedzią na zachodzące wówczas zmiany. Lata 60., co podkreślił w swojej wypowiedzi architekt, były niezwykle interesujące, bardzo żywe, ponieważ przeobrażeniom podlegały wówczas nie tylko sztuka i architektura, ale także styl życia, obyczaje, moda. Dyskoteki miały więc stać się miejscami, w których możliwe były alternatywne pomysły na tworzenie, na indywidualną ekspresję, a także na styl życia.

„Szło się do dyskoteki, aby eksperymentować, nawiązywać relacje, organizować się, robić coś wspólnie, np. happeningi, spektakle teatralne, koncerty. Dyskoteka była więc również miejscem dla sztuki, ale z dala od oficjalnych

instytucji, muzeów, galerii, banków, które je finansowały, słowem z dala od systemu”⁹.

Wypowiedź architekta wskazuje na bardzo ważne elementy dyskotek projektowanych przez radykalnych architektów. Wnętrza miały być tworzone w sposób pozwalający na szybkie zmiany „scenariuszy” – od miejsc do zabawy i tańczenia, po miejsce do spotkań, wymiany pomysłów oraz do wystawiania sztuki. Przede wszystkim jednak miały to być miejsca nie podlegające kontroli tzw. kultury oficjalnej.

W dalszej części swojej wypowiedzi Derossi wskazał inny, równie ważny aspekt, który powinien być typowy dla tych miejsc. Miały one nawiązywać do koncepcji elastyczności, która miała charakteryzować nową architekturę, urbanistykę, słowem nowe projektowanie.

„To także był przykład nowego sposobu myślenia o projektowaniu, również miast. Charakteryzowało się to wprowadzeniem terminu elastyczności. Wprowadzenie elastyczności do miast stało się podstawowym tematem. Co właściwie znaczy elastyczność? Forma, przestrzeń stworzona z elementów mobilnych. Przestrzeń, która czeka. Ale na co czeka?. Że to użytkownicy nadadzą jej formę, ludzie, którzy w niej żyją, którzy jej używają. Forma stworzona przez architekta, artystę, ale także przez tych, którzy przychodzą potańczyć i pobawić się. Elastyczność zawiera w sobie ideę sytuacji, kontekstu. Forma oczekuje bycia użytą. Pojawia się tutaj słynne określenia «współdział», «współuczestniczenie»”¹⁰.

Architektura bez architektury,

Cristiano Toraldo di Francia (Superstudio) – Mach2

⁹ „Si andava in discoteca per sperimentale, creare rapporti, organizzare lo spazio, fare qualcosa di collettivo, come ad esempio degli happening, spettacoli teatrali, concerti. La discoteca quindi era anche uno spazio per l'arte, ma uno spazio fuori dal „sistema”, fuori dai musei, dalle gallerie, dalle banche o da chi di solito gestisce questi circuiti”. Derossi (2016).

¹⁰ „Un luogo dove si cominciava a vedere la possibilità di un vivere alternativo, diverso. Un modo di pensare, un nuovo modo di immaginare la città e di introdurre flessibilità in quello che è sempre stato un tema fondamentale. Cosa vuol dire flessibilità? Una forma, uno spazio fatto con elementi mobili, uno spazio che aspetta. Ma cosa aspetta? Che siano i fruitori a darle forma, la gente vivendola e usandola. La forma creata dall'architetto, gli artisti, ma anche da chi viene a ballare e a divertirsi. La flessibilità contiene una idea di situazione, di contesto. Una forma che aspetta di essere usata. Come descritto dal noto termine «partecipazione»”. Derossi (2016).

Kolejna „radikalna” dyskoteka – Mach 2 – została zaprojektowana przez grupę Superstudio. Ideą przewodnią dla tego miejsca było stworzenie przestrzeni interaktywnej, w której obecne będą efekty sensoryczno-wizualne. Cristiano Toraldo di Francia, członek grupy Superstudio, podczas naszej rozmowy 10 marca 2016 roku opowiedział o procesie tworzenia tego miejsca, wykorzystując doświadczenia z wcześniejszej realizacji – dyskoteki Piper 2, którą jeszcze jako studenci mieli okazję stworzyć:

„To był nasz pierwszy projekt [Piper 2], zanim powstało Superstudio. Wtedy, w 1965 roku, we czwórkę: Natalini, Morozzi, Branzi i ja chodziliśmy do kółka komunistycznego (Casa del Popolo, Rifredi). To był olbrzymi lokal, w którym w ciągu tygodnia przychodziło się zjeść, pograć w tombolę, a w weekend zamieniał się w dancing. To nie była dyskoteka, mówiło się na to dancing. A w miejscu tego dancingu były: dwie lampy, które świeciły na czerwono, jedna wokalistka i orkiestra. To wszystko... Tak więc chodziliśmy tam z naszymi dziewczynami, koleżankami, ale to było żalosne wnętrze. Pewnego wieczoru poszliśmy do właściciela i poprosiliśmy go, żeby dał nam 200 000 lirów i dwa tygodnie. Właściciel (szemrana postać – miał na twarzy bliznę, a za pasem pistolet) zgodził się, wiedział, co robi. Zmieniliśmy ten lokal kompletnie. Adolfo Natalini i Andrea Branzi pomalowali ściany farbami fluorescencyjnymi – trochę w stylu Keitha Haringa parę lat później; Morozzi wykonał balustrady na różnej wysokości, a ja przygotowałem dwa projektory Kodak, które wyświetlały na ścianach i na tańczących zdjęcia wzięte np. z «Playboya». Później zorganizowaliśmy lampy stroboskopowe, ultrafiolet i tego typu rzeczy... Ale w 1966 roku nadeszła powódź i wszystko zniszczyła. My w tym czasie ukończyliśmy studia. W 1967 roku nasz klient zlecił nam zaprojektowanie prawdziwej dyskoteki – Mach2. Interesujące dla nas było doświadczenie pracy przy pierwszym wnętrzu i to doświadczenie wykorzystaliśmy. Stworzyliśmy wnętrze bez architektury, za pomocą systemów soft – światła, projekcji, malowideł i przede wszystkim osób, które tam przychodziły. *Body motion*, *body art*, które były stymulowane za pomocą projekcji i muzyki. Każdy stawał się kreatorem, artystą tego miejsca”¹¹.

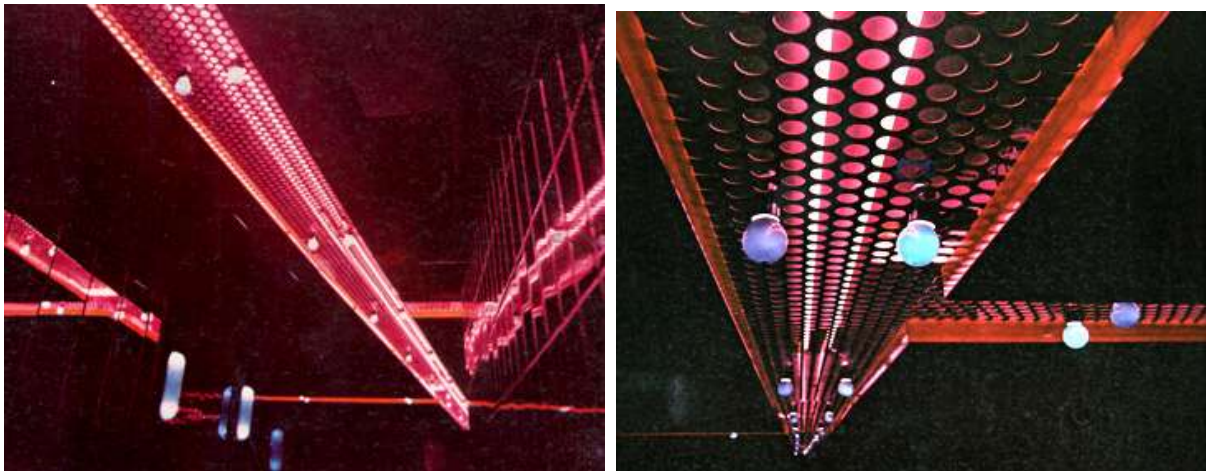
¹¹ „La nostra prima esperienza, antecedente al Superstudio, nel 1965, fu quando quattro di noi: Natalini, Morozzi, Branzi e il sottoscritto, frequentavamo un Circolo Comunista. Si trovava in un grande capanone dove durante la settimana si mangiava e si giocava alla tombola, ma dal sabato alla domenica sera si trasformava in un dancing. Ai tempi non esistevano le discoteche, si chiamavano dancing. E il dancing era: due lampade rosse, una cantante e una oorchestrina. Basta. Quindi noi andavamo lì con le nostre ragazze

Mach 2 (il. 3-7) druga dyskoteka stworzona przez Superstudio, znajdowała się w jednej z odrestaurowanych po powodzi piwnic (dzielnica Santa Croce). Architekci pomalowali wszystkie pomieszczenia na czarno a jedynymi widocznymi w mroku elementami były podświetlane żeliwne rury i przemysłowe konstrukcje, które stanowiły swoisty drogowskaz i punkty orientacyjne. Ciemne pomieszczenia z jednej strony miały zdezorientować użytkownika, z drugiej dać możliwość przejścia w inny wymiar, budowany przez dźwięki, światła czy projekcje wizualne. Również i w tym projekcie aspekt interakcji i integracji z użytkownikiem był niezwykle ważny. Nie elementy wyposażenia, które zredukowane były do minimum, lecz obecność poruszających się do muzyki ciał tworzyły wnętrze.

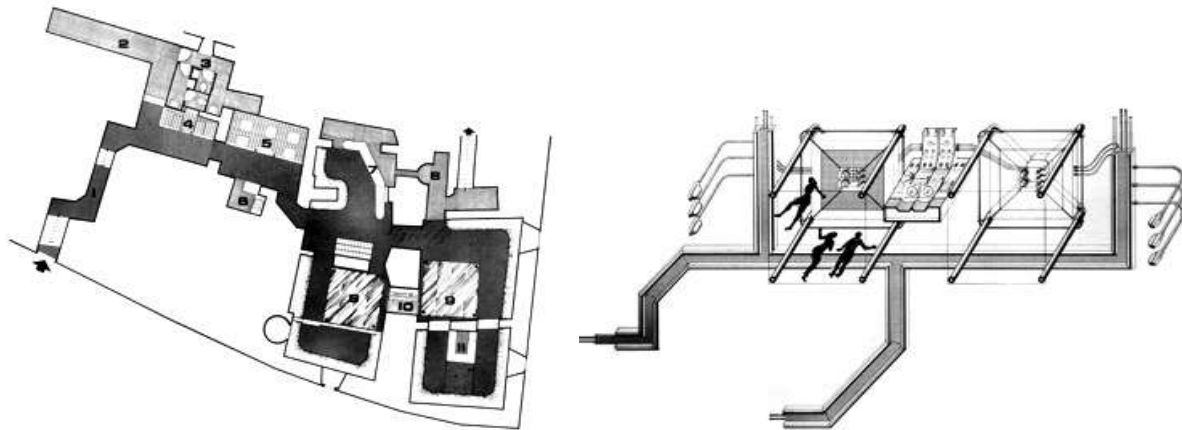


Il. 3. Wnętrze dyskoteki Mach2, projekt Superstudio, Florencja 1967 – źródło: cristianotoraldodifrancia.it

o amiche, ma c'era una tristezza. A un certo punto proponemmo al proprietario di darci una cifra circa 200 mila lire e di lasciarci lavorare per due settimane. Lo avremmo trasformato in maniera tale che, alla riapertura, non sarebbero venute solo 5 o 6 persone, ma il pienone. Allora questo signore, che aveva una cicatrice sulla faccia e girava sempre con una pistola – un personaggio della notte – accettò, era furbo. Allora Adolfo e Andrea dipinsero le pareti del locale con grandi foglie, dei graffiti simili a quelli che avrebbe fatto Keith Haring qualche anno dopo, con colori fluorescenti. Massimo realizzò delle pedane di diverse altezze. E io invece montai due Kodak in alto che proiettavano immagini molto iconiche prese da Playboy, sulle pareti e sulle persone. Poi cercammo una lampada stroboscopica, una lampada ultravioletta e altre cose di questo genere. Nel 1966 naturalmente arrivò l'alluvione – e distrusse tutto. Ci si laureava in quegli anni lì, e nel '67 fummo incaricati da un nostro cliente di fare una discoteca vera. Ma la cosa più interessante per noi, che poi abbiamo portato anche nella seconda discoteca, è il fatto di aver creato lo spazio senza architettura. Attraverso sistemi soft – luci, proiezioni, pitture, ma soprattutto le persone e la musica. Quindi, la cosa più importante era la body motion, la body art che veniva stimolata attraverso le proiezioni e la musica. Ognuno era un creatore, un artista dentro”. Cristiano Toraldo di Francia, rozmowa z dnia 10.03.2016, Centro Studi Poltronova, Florencja



Il. 4-5. Wnętrza dyskoteki Mach2, projekt Superstudio, Florencja 1967 – źródło: cristianotoraldodifrancia.it



Il. 6. Plan pomieszczeń dyskoteki Mach2 we Florencji, projekt Superstudio, 1967 – źródło: cristianotoraldodifrancia.it

Il. 7. Rysunek techniczny wnętrza dyskoteki Mach2, projekt Superstudio, 1967 – źródło: cristianotoraldodifrancia.it

Tę ideę przejęli również członkowie grupy 9999, kiedy w 1969 roku przerobili stary warsztat samochodowy na dyskotekę, która stała się we Florencji jednym z głównych miejsc spotkań młodego pokolenia.

W kierunku architektury międzyplanetarnej,

Carlo Calдини (9999) – Space Electronic

„Architektura Space Electronic nie istnieje. [...] Czym ograniczona jest przestrzeń? Czym jest przestrzeń niemożliwa? I dlaczego wierzy się, że przestrzeni

nie tworzy się poprzez dźwięki, zapachy, poprzez mrok w taki sam sposób, jak poprzez światło?”¹².

Carlo Caldini, członek grupy 9999, a także właściciel dyskoteki Space Electronic, zaczął swoje wystąpienie odpowiedzią na pytanie, jak narodził się pomysł stworzenia tego miejsca. W swojej wypowiedzi przywołał m.in. kurs Savioliego, a także atmosferę swoich studenckich lat:

„Oczywiście jednym z impulsów był kurs *Spazio di coinvolgimento*, który prowadził Savioli. Ale były również inne ważne osoby, takie jak Benevolo czy Ricci, którym udało się mobilizować studentów do wykorzystywania swojej wyobraźni. Byliśmy więc zawsze w poszukiwaniu tego, co się dzieło na świecie. Nie mieliśmy tyle szczęście, co wy teraz, ponieważ informacje przychodziły przez ówczesne media, takie jak gazety czy książki. Dlatego tak ważne było dla nas, aby doświadczać rzeczy, widzieć je na żywo. Jeśli trzeba było coś narysować, to brało się kartkę papieru i ołówek, jeśli chciało się coś poznać naprawdę i mieć prawdziwe wrażenia, trzeba było iść to zobaczyć bezpośrednio. Zaczęliśmy być w ciągłym ruchu. Wraz z innymi opuściliśmy Florencję, pojechaliśmy volkswagenem (jak Beatlesi) do Tokio obejrzeć architekturę Kenzo Tange'a. Zwiedziliśmy Indie, Nepal, przez cztery i pół miesiąca nie wydając ani grosza. Pojechaliśmy również zobaczyć, co się dzieje w Amsterdamie i w Anglii. Następnie udaliśmy się do Stanów Zjednoczonych, gdzie prowadziłem badania na kampusach uniwersyteckich. To było bezpośrednio doświadczenie tego nowego świata, świata kultury *undergroundowej*”¹³.

Inspiracją i wzorem dla florenckiej dyskoteki stał się nowojorski klub Electric Circus, który Caldini wraz z towarzyszami odwiedzili właśnie

¹² „L'architettura dello Space è inesistente. [...] Che cos'è uno spazio limite? Uno spazio impossibile? E perché si crede che lo spazio non sia fatto dai suoni o dai profumi o dal buio come dalla luce?”. 9999 (1971: 46).

¹³ „Come nasce lo Space Electronic? C'è stato un corso organizzato da Savioli (Spazio di coinvolgimento), ma c'erano anche anche altri personaggi (Benevolo, Ricci), che riuscivano a stuzzicare gli studenti e spingerli sempre verso una immaginazione. Eravamo sempre alla ricerca di ciò che succedeva nel mondo. Non eravamo così fortunati come voi oggi, perchè le informazioni arrivavano tramite i mezzi di allora – le riviste, i libri. E una cosa molto importante era andare a vedere le cose, come si doveva progettate, come si doveva disegnare. Quindi prendere carta e matita e disegnare veramente. Se si voleva conoscere qualcosa e avere sensazioni reali, si doveva andare e visitare direttamente. Ci mettevamo in movimento, p.e. Io con altri partimmo da Firenze in Volkswagen (come i Beatles) per arrivare fino a Tokio e vedere l'architettura di Kenzo. Abbiamo visitato l'India, il Nepal, siamo stati 4,5 mesi fuori spendendo praticamente niente. Si andava anche a vedere cosa succedeva ad Amsterdam o in Inghilterra. Successivamente ho fatto un viaggio negli Stati Uniti dove ho fatto una ricerca sui campus universitari. Questa era l'esperienza diretta, vedere questo mondo nuovo, il mondo della cultura underground”. Caldini (2016).

podczas tej podróży. Proste wnętrze wypełnione było muzyką, światłami, projekcjami oraz malowidłami¹⁴.

„Space Electronic we Florencji rodzi się jako multimedialne środowisko. Nie design był ważny, tam nie było żadnego designu tylko znalezione przedmioty i projekcje 360 stopni. Byliśmy w stanie powtórzyć podobne doświadczenie do tego, którego doznaliśmy w Electric Circus”¹⁵.

Za dnia Space Electronic zamieniał się w S-Space, eksperymentalną szkołę architektury (The Separate School of Expanded Conceptual Architecture), wieczorami w tętniącą życiem dyskotekę (**il. 8-9**). Oprócz miejsca do nocnych zabaw przestrzeń służyła organizowaniu laboratoriów, przedstawień (np. Living Theatre) i festiwali. W 1969 roku odbyło się tam przedstawienie teatralne *Paradise Now* nowojorskiej grupy Living Theatre.



Il. 8-9. Wnętrze dyskoteki Space Electronic, projekt grupy 9999, Florencja 1969 – źródło: spaceelectronic.wordpress.com/2014/06/04/article-architecture-at-the-disco/

¹⁴ „Poszliśmy do Electric Circus, dyskoteki Andy'ego Warhola. Weszliśmy do prostego pomieszczenia, na ścianach były rozwieszane elastyczne płótna o dziwnych formach, na których, w rytm muzyki i świateł, wyświetlane były obrazy. Grali tam Velvet Underground”

[„Siamo andati all'Electric Circus, la discoteca di Andy Warhol. Arriviamo in un locale molto semplice, alle pareti erano appesi dei teli elastici dalle forme un po' strane, su cui venivano proiettate delle immagini insieme alla musica, le luci. Suonavano the Velvet Underground”]. Caldini (2016).

¹⁵ „Space Electronic a Firenze nasce come multimedia environment. Non è importante il design, con ci sono pezzi di design, ma oggetti trovati, e proiezioni a 360 gradi. Eravamo in grado di ripetere un'esperienza similia a quella in Electric Circus”. Caldini (2016).

„Przestrzeń służyła nam jako studentom do nowych doświadczeń, do eksperymentowania z architekturą przestrzenną. Tam też organizowaliśmy wieczory teatralne takie jak z Living Theatre czy teatrem eksperymentalnym off off”¹⁶.

W 1971 roku odbył się S-Space Mondial Festival – „teoretyczny spektakl architektury i sztuk pokrewnych” zatytułowany: *Vita, morte e miracoli dell'architettura* (Życie, śmierć i cuda architektury), w którym wzięły udział niemal wszystkie radykalne grupy (**il. 10**).



Il. 10. Space Electronic podczas S-Space Mondial Festival, Florencja 1972 – źródło: spaceelectronic.wordpress.com/2014/06/04/article-architecture-at-the-disco/

„W szczególności spektakl ukazuje ideę totalnej satyryczno-fantastycznej samokrytyki architektury i jej narzędzi komunikacyjnych, rzeź i samobójstwo architektury, która odbywa się za pośrednictwem poważnego i mniej poważnego zmieszania idei, procesów, sytuacji, egzystencji, a to wszystko w S-space, miejscu niefizycznym, gdzie wyzwajające aktywności psychofizyczne aktorów uwalniają się w kierunku architektury międzyplanetarnej”¹⁷.

¹⁶ „Abbiamo utilizzato questo spazio dove gli studenti potevano fare le esperienze – architettura sperimentale spaziale. Nello stesso spazio si facevano serate teatrali come il Living Theatre o un teatro sperimentale OFF OFF”. Caldini (2016).

¹⁷ „In dettaglio lo spettacolo fa corpo intorno alla idea di una totale autocritica, satiro-fantastica, dell'architettura e dei suoi strumenti di comunicazione, un eccidio e suicidio dell'architettura che si svolge tramite una carrelata, seria e semiseria, di idee, processi, situazioni, esistenze, in un ambiente, lo S-space, che è un luogo non fisico in cui le attività

Aktorami byli członkowie grup 9999, Street Farmer, Superstudio, UFO i Ant Farm, a także architekci Gianni Pettena i Ugo La Pietra, „którzy poprzez wszystkie możliwe media przynieśli na monotonną scenę architektury nowe fenomeny Niefunkcjonalnej i Radykalnej Architektury”¹⁸.

I na zakończenie Caldin podsumował istotę dyskoteki dla całej, radykalnej działalności nie tylko grupy 9999, ale całego, ówczesnego pokolenia:

„Nasze projekty [...] często były realizowane właśnie wewnątrz dyskoteki, która nie była miejscem jedynie do tańczenia i zabawy, ale również przestrzenią do bycia aktywnym, do tworzenia, do przekazywania pomysłów”¹⁹.

Niezwykła, zaprogramowana przestrzeń,

Ugo La Pietra – Bang Bang

„... w 1968 [Ugo La Pietra] zaprojektował jedno ze swoich najbardziej wizjonerskich i innowacyjnych wnętrz – butik Altre Cose, również w Mediolanie. Przestrzeń o hybrydowej typologii: butik za dnia, nocą – klub Bang-Bang, pierwsza mediolańska dyskoteka, do której wchodzi się poprzez windę-kapsułę, prowadzącej do sali wystawienniczej: niezwykła, zaprogramowana przestrzeń, przestrzeń – narzędzie, gdzie efekty optyczne, dźwięki oraz wibracje elektryczne, przekształcają funkcjonalność w grę, grę, w której sam gość staje się jej częścią”²⁰.

Ten krótki opis projektu mediolańskiego architekta od razu wskazuje na jedną z ważniejszych cech tego wnętrza. Była nią inspiracja sztuką

liberatorie psicofisiche degli attori si liberano verso un'architettura interplanetaria”. Celant (1972).

¹⁸ „...lo S-Space, che è un luogo non fisico in cui le attività liberatorie psicofisiche degli attori si liberano verso un'architettura interplanetaria. (...) attori protagonisti come Superstudio, 9999, Street Farmer, UFO e Ant Farm, che attraverso tutti i media possibili giungono a portare sulla monocorde scena dell'architettura fenomeni nuovi di Unfunctional e Radical Architecture”. Celant (1972).

¹⁹ „I nostri progetti si occupano di questi temi e spesso venivano realizzati all'interno della discoteca che allora non era solo un spazio per ballare ma anche un luogo per essere attivi, per costruire, per presentare delle idee”. Calдини (2016).

²⁰ „... nel 1968, progetta una delle sue opere più visionarie e innovative, la boutique Altre Cose, sempre a Milano. Un ambiente a tipologia ibrida, boutique di giorno e night-club Bang-Bang, la prima discoteca milanese, di notte, alla quale si accede attraverso una capsula ascensore che porta in una sala espositiva: 'uno straordinario ambiente programmato, un ambiente strumento, in cui gli effetti ottici, e sonori, e i movimenti elettrici delle parti, trasformano il funzionamento in gioco, un gioco in cui il visitatore stesso partecipa e contribuisce”. Crespi (2013: 144).

zaprogramowaną (*arte programmata*). To zupełnie odmienne podejście do projektowania, odwołujące się do doświadczeń sztuk konceptualnych, według Ugo La Pietry stanowi jedną z ważniejszych różnic między Mediolanem a pozostałymi ośrodkami ruchu radykalnego. Na wstępie swojego wystąpienia podczas konferencji Radical Disco architekt zaznaczył tę kwestię, mówiąc, że zarówno sama kultura pop-artu, jak i charakterystyczny do niej sposób myślenia, nie zostały przyjęte w Mediolanie:

„Miasto, na początku lat 60., stworzyło silną barierę w konfrontacji z tą rzeczywistością. Ta bariera nazywała się Lucio Fontana, Piero Manzoni, tworzyły ją także grupy kinetyczne, związane z *arte programmata* i *arte oggettuali*. Przez to pop-art nigdy nie miał większego powodzenia w Mediolanie”²¹.

Pomimo różnicy w podejściu do projektowania tym, co łączyło tę dyskotekę z pozostałymi tu omawianymi, jest aspekt elastyczności, współuczestnictwa i interakcji. Przestrzeń Bang-Bang jest przykładem miejsca elastycznego, które aktywuje się poprzez ludzi, którzy go używają. La Pietra, nawiązując do wcześniejszej wypowiedzi Derossiego, podkreślił znaczenie architektury, która zrywać będzie z istniejącymi modelami i schematami czy barierami (zarówno architektonicznymi, jak i kulturowymi).

Podobnie jak we wcześniejszych przykładach, jedną z istotniejszych intencji architekta było stworzenie miejsca zintegrowanego z człowiekiem. Zaprojektowana dyskoteka, wraz z butikiem, funkcjonowała niczym magiczne pudełko, które aktywowało się dzięki ingerencji użytkownika. Dzięki wykorzystanej technologii aranżacja przestrzeni została ograniczona do niewielkiego pulpitu z przyciskami oraz powieszonymi pod sufitem plastikowymi tubami, które zjeżdżały po wciśnięciu odpowiedniego przycisku. Bang-Bang był więc dosłowną interpretacją architektury angażującej do jej bezpośredniego użycia (**il. 11-14**).

²¹ „Milano come città, agli inizi degli anni 60, aveva creato una forte barriera nei confronti di questa realtà, e questa barriera si chiamavano Lucio Fontana, Manzoni e i vari gruppi cinetici, programmati e oggettuali. Per questo la pop art non ha mai avuto grande successo a Milano”. La Pietra (2016).



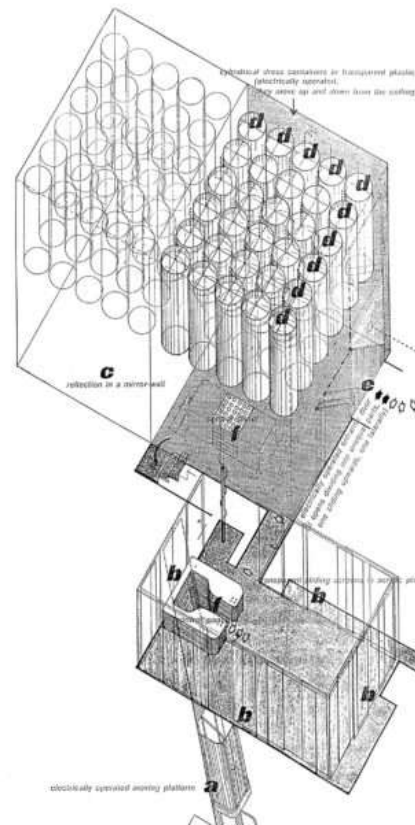
Il. 11-12. Wnętrze butiku Altre Cose, projekt: Ugo La Pietra, Mediolan 1968 –
źródło: <https://ugolapietra.com/anni-60/negozio-altre-cose/>

Ugo la Pietra, opowiadając o swoim projekcie, nawiązał również do koncepcji dzieła otwartego, które w tych latach było proklamowane przez Umberta Eco – jednego z ważniejszych postaci dla ruchu radykalnego.

„To co łączy Bang Bang z innymi dyskotekami, to idea dzieła otwartego. W tym wypadku było to dzieło, które użytkownik poddawał głębokiej transformacji. Przestrzeń zaprogramowana. Przestrzeń zupełnie pusta ze stolikiem w środku, na którym znajdowały się przyciski. Naciskając jeden z nich, zapalało się światło i powoli opuszczał się plastikowy pojemnik.

To wnętrze miało silny związek ze sztukami wizualnymi – sztuka, architektura i design zaczynały gubić swoją specyfikę. Cechami projektu była dynamiczność, zaangażowanie użytkownika oraz użycie najnowszych technologii. Tym samym chciałem odejść od konwencji i pokonać typowy wymiar tworzenia, zamieszkania”²².

²² „Una cosa che [Bang Bang] aveva in comune con gli altri locali è un senso di opera aperta, ma nello stesso tempo l'opera aperta era, in questo caso, un'opera dove il fruitore agiva e trasformava profondamente il luogo. Uno spazio programmato. Uno spazio completamente vuoto con un tavolino con tanti pulsanti. Schicciando qualche pulsante si accendeva una luce e scendeva lentamente questo contenitore. Questo ambiente aveva una forte relazione con le arti visive (arte, architettura e design iniziavano a perdere loro specificità). Le sue caratteristiche erano una dimensione dinamica, il rapporto di



Il. 13. Wnętrza butiku Altre Cose, projekt: Ugo La Pietra, Mediolan 1968 – źródło:

<https://ugolapietra.com/anni-60/negozio-altre-cose/>

Il. 14. Rysunek przekrojowy butiku Altre Cose oraz dyskoteki Bang-Bang, projekt:

Ugo La Pietra, Mediolan 1968 – źródło: <https://ugolapietra.com/anni-60/negozio-altre-cose/>

Fraktale matematyki nieskończoności,

Lapo Binazzi (UFO), Bamba Issa

W latach 1969–1972, grupa UFO zrealizowała trzy edycje dyskoteki Bamba Issa w miasteczku Forte dei Marmi, niedaleko Viareggio. Pierwsza edycja, z 1969 roku, nawiązywała swoim charakterem do *Baśni z tysiąca i jednej nocy* (il. 15). Wnętrze zostało pomyślane jako wielki namiot, pod którym znalazły się charakterystyczne siedziska – mające przywołać na

coinvolgimento e l'uso delle nuove tecnologie. Volevo andare al di là delle convenzioni e superare la dimensione tipologica del fare, dell'abitare". La Pietra (2016).

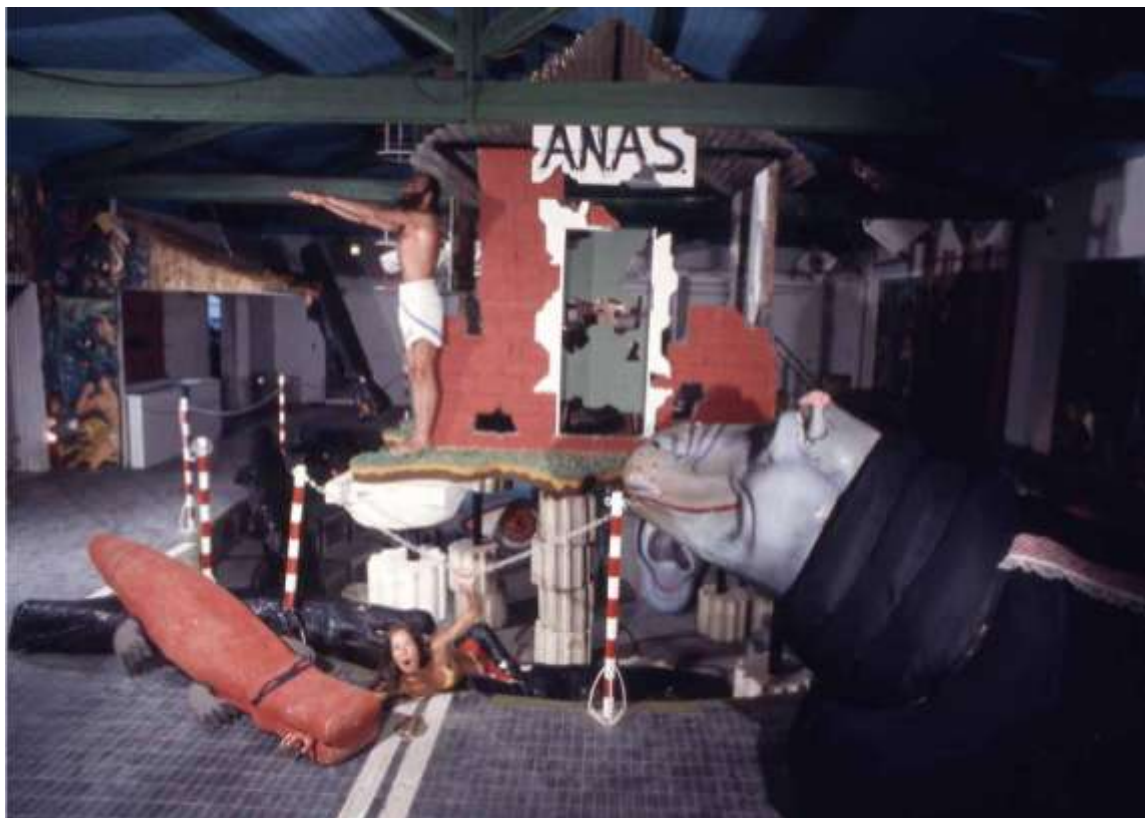


Il. 15. Wnętrze dyskoteki Bamba Issa 1, projekt UFO, Viareggio 1969 – źródło: archiwum L. Binazzi

myśl wielbłądy²³. Były to prostokątne drewniane skrzynki obite u góry miękkim materiałem. Do każdej z nich przymocowano plastikowy pysk zwierzęcia, a do niektórych – również „garby”; na niektórych z nich pojawiały się też stoliki na napoje.

We wnętrzu pierwszej edycji dyskoteki znalazły się także wielkie klepsydry z piaskiem oraz metalowa konstrukcja, na której znalazła się platforma z motywem „latającego dywanu” księcia Husajna. Również i w tym wnętrzu nie zabrakło zaskakujących, przypadkowych przedmiotów, które miały nawiązywać do charakteru dyskoteki. Nie zabrakło również podium do tańczenia z luksferów podświetlanych od dołu kolorowymi światłami oraz projektora wyświetlającego dostosowane do atmosfery obrazy.

²³ Zdjęcie karawany „wielbłądzich” siedzisk zdobi okładkę magazynu „Domus” nr 483 z 1970 roku. Na s. 50 tego magazynu został opublikowany krótki tekst na temat omawianego wnętrza – *Le cammelle di salvataggio*.



Il. 16. Wnętrze dyskoteki Bamba Issa 2, projekt UFO, Viareggio 1970/71 – źródło: archiwum L. Binazzi

Druga edycja Bamba Issa (1970–1971) (**il. 16**) miała już odmienny charakter. Środek lokalu zajęła, ustawiona na obniżeniu w podłodze, konstrukcja sporych rozmiarów, podtrzymująca atrapę domu ANAS. Konstrukcja została częściowo obłożona fragmentami doryckich kolumn wykonanymi z poliuretanu, które były podobne do tych wykorzystanych w butikie Saga de Xam. W obniżeniu pod owym domem ANAS znajdował się amfiteatr, gdzie na wprost siedzisk znajdowało się, wykonane z papier-mâché, wielkie oko. W tej edycji Bamba Issa znalazły się również wykonane przez grupę krokodyle i hipopotamy, stara huśtawka dla dwóch osób, a także prowizoryczne kino z krzeselkami po lewej i po prawej stronie. Po prawej stronie siedziała obściskująca się para, po lewej – samotnik obserwujący parę z zazdrością. Całość dyskoteki była „dopieszczona” kolorowymi neonami, znaleźskami i malunkami na ścianach.

W trzeciej edycji członkowie grupy odwołali się do klimatu amerykańskich fun parków lat 60. i 70. XX w., z maszynami do „łowienia”

nagród, plastikowymi siedziskami z karuzel, kolorowymi neonami i parkietami do tańczenia (il. 17).



Il. 17. Wnętrze dyskoteki Bamba Issa 3, projekt UFO, Viareggio 1972 – źródło: archiwum L. Binazzi

Podczas konferencji Lapo Binazzi opowiedział o dyskotekach, nawiązując do wspomnianej wcześniej idei miejsca elastycznego, zmiennego. W wykonaniu UFO te cechy zostały wprowadzone przez użycie tanich środków, znalezionych przedmiotów, elementów o różnej proveniencji kulturowej, najczęściej jednak nawiązujących do kultury popularnej. Tym samym twórcy miejsca dali wyraz swojej intuicyjnej interpretacji „Dzieła otwartego” Umberta Eco, a także teorii nieskończoności oraz fraktali francuskiego matematyka René Thoma. W swoim wystąpieniu Binazzi m.in. powiedział:

„Dyskoteka narodziła się z idei miejsca, które można zmieniać z roku na rok. Aranżacje były wykonywane niskim kosztem po to, aby móc używać jak najwięcej

różnych form, czasem wręcz niedorzecznych. UFO decydują się włączyć do swoich projektów nauki z semiotyki oraz problematykę związaną z «Dziełem otwartym» Umberta Eco. Odnoszą się m.in. do Jamesa Joyca i jego *Finneganes Wake* – pierwszej książki postmodernistycznej²⁴.

O charakterze wnętrza i ich głównych motywach architekt wypowiedział się następująco:

„Dyskoteka Bamba Issa to elastyczna przestrzeń, która trwa przez rok, a następnie zostaje kompletnie zmieniona. Tą przestrzenią był wielki namiot, hangar, który znajdował się na plaży. Ideą aranżacji była reprezentacja naszych parodii. Bamba Issa nr 1 była reprezentowana przez wielbłądy z przygód Kaczora Donalda i Magicznej Klepsydry z czerwonym piaskiem z oazy Bamba-Issa. Wyświetlane było zdjęcie, które, na pierwszy rzut oka, przedstawiało plażę, pustynię, ale w rzeczywistości było to powiększone ujęcie włosów na przedramieniu. Magiczny efekt – coś, co wydaje się być czymś, ale jest czymś innym. W Bamba Issa nr 2 zaaplikowaliśmy architekturę dekonstrukcyjną – fragmenty budynku ANAS (l'Azienda Nazionale delle Strade). Poniżej znajdował się amfiteatr odrestaurowany nie w sposób konserwatywny, lecz alternatywny. Były tam również zwierzęta i postaci z komiksów. Również naszym dyskotekom przyświecała idea miejsca do eksperymentowania swoimi akcjami, happeningami. Na przykład na platformie sali kinowej zabawiliśmy się w odgrywanie ról: na lewo siedział samotny mężczyzna, na prawo całująca się para. Chcieliśmy pokazać społeczeństwo idealnie podzielone na klasy. Na prawo bogaci, na lewo biedni. W ten sposób choć trochę egzorcyzmowało się napięcie społeczne, zmiękczone zabawą. Dyskoteka Bamba Issa nr 3 była zaaranżowana neonowymi lampami w formie roślinności, samochodzikami do zderzania ozdobionymi chińskimi smokami wykonanymi z papier-mâché, co miało nawiązywać do karnawałów w Viareggio. Znajdowało się tam również 21 akwariów, a w każdym z nich była inna historia stworzona z ołowianych żołnierzyków, zabawek i innych znalezisk. W niektórych z nich pływały rybki. Każdy z tych zbiorników „opowiadał” inną historię. Tym zabiegiem, kiedy sobie to później

²⁴ „Come nasce Bamba Issa? Nasce su un'idea di un locale che possa cambiare di anno in anno. Un'allestimento a basso costo in grado di utilizzare le forme più diverse, strampalate. UFO decidono di applicare, divertendosi, gli insegnamenti di semiotica e le problematiche collegate all'opera aperta di Umberto Eco, che si deve collocare nei primi anni '60, perché si riferiscono a James Joyce e suo *Finneganes Wake* – il primo libro post moderno”. Binazzi (2016).

przemyslałem, przewidzieliśmy fraktale matematyki nieskończoności René Thoma. Przewidzieliśmy je w sposób wizualny, konceptualny”²⁵.

W dalszej części wypowiedzi Binazzi wyjaśnił tę kwestię:

„Wprowadzenie parodii w zabawach rolami, ta nieskończoność elementów, które piętrzą się, przekładają, zastępują się wzajemnie w dowolnym momencie. Można było zastąpić jakiś element lub wszystko, co, dzięki mechanizmowi konotacji, mogło doprowadzić fantazję na ekstremalnie wysoki poziom. Projektowaliśmy bez rysowania. Projektowaliśmy dyskursy poprzez burze mózgow. Nasza wyobraźnia stała się wspólna”²⁶.

Wszystkie z trzech edycji dyskoteki Bamba Issa były tworzone za pomocą tzw. architektury *soft* – z wykorzystaniem tanich i prostych materiałów, znalezionych przedmiotów, niekiedy banalnych i kiczowatych. Przedmioty codziennego użytku stały się w tych wnętrzach świadectwem nowej estetyki, balansującej na krawędzi dobrego smaku. Znalezione, proste, prowizoryczne elementy wyposażenia miały stanowić scenerię dla

²⁵ „La discoteca Bamba Issa è uno spazio flessibile della durata di un anno, e l'anno dopo viene rifatto completamente. Nasceva da una possibilità concreta: riadattare un lungo cappannone che arrivava fin sulla spiaggia. Un hangar. Le idee per l'allestimento erano di rappresentare le nostre parodie. Bamba Issa no.1 è rappresentata da cammelli dall'avventura di paperino e la clessidra magica dove la sabbia è rossa – oasi di Bamba Issa). Venivano proiettate delle foto che ricordavano una spiaggia, un deserto, ma invece erano i peli di un braccio (effetto magico) cioè un qualcosa che sembra qualcosa ma è altro. Nella Bamba Issa no.2 abbiamo applicato della architettura decostruttiva per esempio una casa ANAS. C'erano anche animali e personaggi dei fumetti come l'uomo mascherato. Anche nelle nostre discoteche c'era l'idea di un posto per sperimentare le proprie azioni, happenings. Per esempio nella platea con le sedie da cinema abbiamo giocato un gioco di ruolo: a sinistra sedeva un uomo solo, a destra una coppia. Volevamo far vedere una società divisa perfettamente in classi. A destra i ricchi, a sinistra i poveri. Così si esorcizzava un po questa tensione sociale, stemperandola in un gioco di ruolo. Bamba issa no. 3 dove c'era una natura rovesciata di neon in un ambiente di autoscontro, con una piattaforma dove le sedute sono le automobili riciclate con i dragi cinesi fatti in cartapesta – tutto questo nasce a Forte dei Marmi, accanto di Viareggio dove il carnevale è il padrone. Aveva anche una parete con 21 acquari, in ogni acquario c'era una storia diversa, fatta con i soldatini di piombo, corridoi di Giro d'Italia, c'erano anche i pesci. Ogni sceneria costruita un po a se stante. Ogni acquario era utilizzato per raccontare una storia diversa. Con questo, ho ripensato dopo, avevamo previsto i frattali della matematica della discontinuità di Rene Thome, però abbiamo previsto in una maniera che era frattali concettuali visivi, parte della cultura visiva”. Binazzi (2016).

²⁶ „Introducendo della parodia, questa discontinuità degli elementi che si affastellano, che si sovrappongono, si sostituiscono in qualsiasi momento. Era possibile sostituire un pezzo o sostituire tutto. Poi abbiamo deciso di sostituire tutto, ma poteva benissimo essere sostituito un pezzo appartenente a un'altra storia che, attraverso un meccanismo di connotazioni poteva spingere la fantasia fino al estremo grado più elevato. Facendo così si poteva progettare senza disegnare. Progettavamo discorsi, attraverso il brainstoriming. Era un gioco ad includendum, ognuno poteva aggiungere qualcosa. Nostro immaginario è diventato comune”. Binazzi (2016).

„rozgrywanych” historii i dla konfrontacji z publicznością. Gianni Pettena – jeden z florenckich radykalnych architektów zauważył ten aspekt, nazywając wnętrza UFO pierwszym przykładem tzw. architektury narracyjnej.

Podsumowanie

Kurs, który Leonardo Savioli zaproponował swoim studentom, zaowocował wieloma projektami nowych przestrzeni do zabawy, interakcji i eksperymentowania. Radykalni architekci pociągali te doświadczenia w swoich projektach, rozwijając i interpretując koncepcję przestrzeni angażującej. Powstały wówczas propozycje miejsc wzmacniające doznania sensoryczne, efemeryczne, zmienne, stymulujące do kreatywnej aktywności. Efekty te zostały uzyskane za pomocą architektury *soft*: światła, dźwięków, projekcji, a także dzięki wykorzystaniu elementów pop-artu, op-artu, environment-artu, sztuki zaprogramowanej, jak również tych pochodzących ze świata mass mediów i kultury popularnej. Również obecność ciał poruszających się w rytm muzyki stanowiła istotny element tworzenia przestrzeni, tak samo jak światło, projekcje, dźwięki czy kolory. Konstrukcje tymczasowe w różnych materiałach (metalowych, plastikowych, dmuchanych) były poddawane ingerencji użytkowników. „Organizm” architektoniczny był nastawiony na zmienność, montaż-demontaż, różnorodność, wielowymiarowość, elastyczność, inwencję i działalność użytkowników, tworząc tym samym swoisty architektoniczny happening. Wnętrze miało służyć generowaniu doświadczeń, miało być żywym teatrem, żyjącą przestrzenią.

Dyskoteki stały się doskonałym miejscem połączenia sztuki, architektury, muzyki, teatru i najnowszych technologii audiowizualnych. Sprzyjały spotkaniom, wymianie myśli i pomysłów, zachęcały do nieskrępowanej kreatywności, do eksperymentowania. Dzięki temu stały się

„prawdziwym miejscem zaangażowania (... miejscem dla happeningów, miejscem do «be-in»)»²⁷.

Bibliografia

9999 (1971) = 9999, *Space Electronic – environment audiovisivo*, „Casabella” 1971, nr 356.

Binazzi (2016) = Binazzi Lapo, *Radical Disco – Zero Design Festival*, Club Plastic, Mediolan 20.03.2016.

Caldini (2016) = Caldini Carlo, *Radical Disco – Zero Design Festival*, Club Plastic, Mediolan 20.03.2016.

Celant (1972) = Celant Germano, *Sulla scena dello S-Space*, „Domus” 1972, nr 509.

Crespi (2013) = Crespi Luciano, *Da spazio nasce spazio. L'interior design nella trasformazione degli ambienti contemporanei*, Milano 2013.

Derossi (2016) = Derossi Pietro, *Radical Disco – Zero Design Festival*, Club Plastic, Mediolan 20.03.2016.

La Pietra (2016) = La Pietra Ugo, *Radical Disco – Zero Design Festival*, Club Plastic, Mediolan 20.03.2016.

Rossi, Upham (2015) = Rossi Catharine, Upham Sumitra: Ica.org.uk: radical disco architecture and nightlife Italy 1965-1975.

Savioli 1968 = Savioli Leonardo, *Spazio di coinvolgimento*, „Casabella” 1968, nr 326.

Superstudio (1969) = Superstudio, *Design d'invenzione e d'evasione*, „Domus” 1969, nr 475.

²⁷ „Lo spazio interno „può divenire un vero spazio di coinvolgimento (...un luogo da happenings, un luogo per be-in) attraverso gli oggetti che vi inseriamo”. Superstudio (1969).

Gest w europejskiej muzyce współczesnej

Gest w muzyce najnowszej odgrywa bardzo ważną rolę, lecz nie możemy uznać go za element nowy, ponieważ leży u źródeł muzyki. Muzyczność gestu towarzyszyła nam od czasów pierwotnych, to rytm był podstawą tańców rytualnych, a gest formą komunikacji¹. To człowiek konstruował pierwsze instrumenty w taki sposób, aby móc na nich naturalnie zagrać, czyli tak, jak intuicyjnie podpowiadało mu jego ciało.

Muzyka nierozzerwalnie jest związana z ruchem. Świadomość ciała budzi się w nas między szóstym a osiemnastym miesiącem życia i to w tym okresie kształtuje się gest intencjonalny, który stopniowo doprowadza do kontroli nad własnym ciałem. Doświadczenie ciała jest rzeczą naturalną, dzięki temu jesteśmy w stanie „rozumieć muzykę nie tylko jako grę dźwięków, lecz także jako rodzaj ruchu, siły, napięcia mającego źródło w fizycznym ruchu mięśni”. To puls, oddech, rytm bicia serca są naszym punktem odniesienia².

Również termin „teatralności” nie jest obcy muzyce. Należy pamiętać, że każdy koncert, który jest wydarzeniem publicznym, ma znamiona widowiska, przez co niesie ze sobą elementy teatralne³.

Czym jest zatem ruch w muzyce współczesnej? To trudne pytanie, ponieważ jest to zagadnienie, które zawiera wiele aspektów. Trudno je jednoznacznie sklasyfikować, natomiast stanowi niewątpliwie jeden z najczęściej poruszanych tematów ostatnich lat.

Może o tym świadczyć fakt, że powstałe w ostatnich latach na nielicznych uczelniach zachodnich, przede wszystkim w Niemczech, Szwajcarii i Austrii, wydziały dla instrumentalistów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki współczesnej (repertuar od II połowy XX wieku do

¹ T. Biernacki, *Muzyczne/cielesne*, „Ruch Muzyczny” 2012, nr 22, s. 8.

² Ibidem.

³ P. Terciak, *Koncert: widowisko – teatr – performans. Próba ujęcia wydarzenia w kontekście współczesnej refleksji nad performatyką*, „Glissando” 2013, nr 21, s. 23.

prawykonan (utworów najnowszych) w swoim programie mają zajęcia kształcące świadomość ciała i uczące podstaw aktorstwa (inną kwestią jest fakt, że zajęcia kształcące świadomość ciała powinny być obowiązkowe dla każdego muzyka, o czym jakiś czas temu zapomniano).

Podobne tematy są poruszane obok problemów czysto muzycznych, dźwiękowych na najważniejszych kursach dla kompozytorów, takich jak Next Generation w Donauechingen czy Międzynarodowych Kursach w Darmstadt.

Sam temat należy na samym początku podzielić na dwa zagadnienia:

- teatr instrumentalny,
- gest/cielesność w utworze muzycznym.

Jest to sztuczny podział, ponieważ te dwa zagadnienia mają wiele cech wspólnych, ale dokładniejsza analiza pozwala dostrzec różnice między nimi przede wszystkim w sposobie tworzenia dzieła, wyborze materiału formotwórczego oraz wyzwaniach stawianych przez kompozytora wykonawcom.

Czynnikiem, który w pewnym momencie jeszcze bardziej oderwał muzykę od ciała ludzkiego, było wprowadzenie do świata muzyki nowej dziedziny – elektroniki. Zaczęły powstawać utwory bez udziału muzyków. Rozwijały się też nowe niekonwencjonalne techniki wykonawcze, które zaprzeczały dotychczasowym kanonom, oscylując najczęściej wokół granic możliwości wykonawczych instrumentalistów i natury instrumentu.

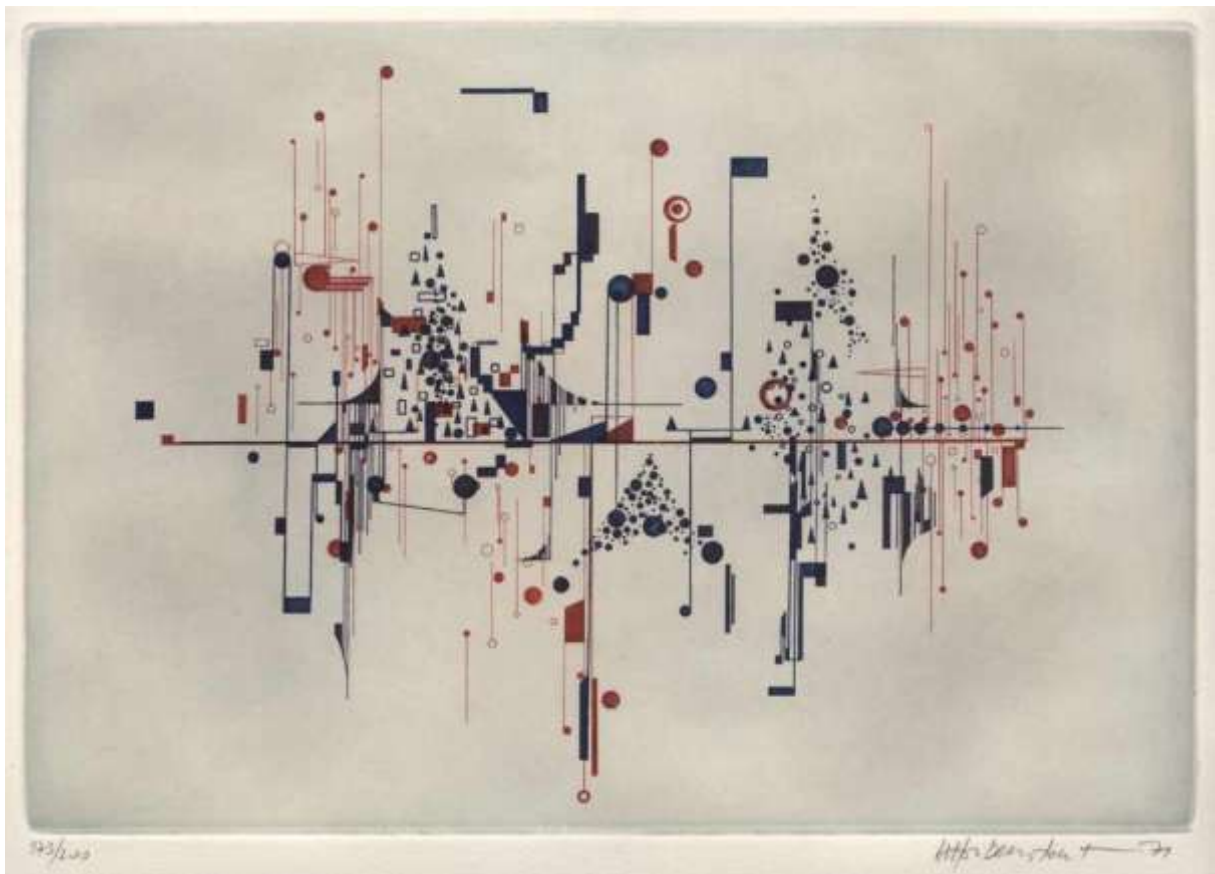
Warto wspomnieć, co było powodem tak dużych zmian w myśleniu o muzyce. Osobą, która zrewolucjonizowała bieg historii muzyki, był John Cage. To on dokonał zmiany w sposobie traktowania muzyki, dla niego muzyka była wszystkim, co nas otacza, uważał ją za wyzwanie filozoficzne. Od niego zaczyna się era aleatoryzmu, powrotu improwizacji, happeningu i performance'u. Natomiast technicznym elementem umożliwiającym rozwój i ewolucję były zmiany w notacji muzycznej, które dały możliwość abstrakcyjnego zapisu dzieła.

Przykład 1. Zapis klasyczny



Il. 1. Fragment *Liebeskied* Fritza Kreislera (w transkrypcji Sergiusza Rachmaninowa)

Przykład 2. Grafika muzyczna



Il. 2. *Konstellationen* (jedna z 25 grafik) Romana Haubenstocka-Ramatiego, powstałych między 1970 i 1971 rokiem. Warto nadmienić, że Haubenstock-Ramati był Polakiem, który ze względów politycznych większość swojego życia spędził poza granicami Polski.

Przykład 3. Jeden z przykładów notacji współczesnej

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Accordion (Accord.), and Electric guitar (Elec.). The score is in 3/4 time and starts at measure 73. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The Violin part has a box with instructions: "The performer should breathe naturally and loudly like exhausted person who gains the strength for further battle. Lower head. Wykonawca powinien naturalnie, ale głośno oddychać, jakby był zmęczony, ale przygotowywał nowe siły, głowa skierowana w kierunku podłogi". Above the Violin staff, there are instructions: "Take a rosined bow Wziąć smyczek posmarowany kalafonią" and "The sound should be harsh and unpleasant as much as possible. Press the bow firmly (sound like cutting the tree with a power saw). Dźwięk jak najbardziej chrobotliwy i nieprzyjemny. Należy mocno przycisnąć smyczek (dźwięk przypominający cięcie drzewa piłą spalinową)". The Violin staff also has a note: "Bardzo ostro zadziornie". The Accordion part has instructions: "Clear pulse, like in a machine. Czytelny puls, jak w maszynie" and "Strictly, sharply, pugnaciously. Konkretnie, ostro, zadziornie". The Electric guitar part has a note: "Bardzo ostro zadziornie". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Il. 3. *Seh, do, yek...!* (2018) Anny Sowy

Z samej notacji można już zauważyć, jak zmieniał się punkt ciężkości eksplorowanych elementów dzieła muzycznego przez 100 ostatnich lat (oczywiście w bardzo dużym uogólnieniu).

Do początku lat 20. XX wieku zapisana melodia, harmonia i rytm dominowały w partyturach kompozytorów (**Przykład 1, il. 1**) jako sztywne ramy dla wykonawców, których zadanie polegało na realizowaniu zapisanego materiału.

Grafika muzyczna (**Przykład 2, il. 2**) umożliwiła eksplozję wszystkich elementów, uwypuklając to, że nie tylko melodyka i harmonika stanowią podstawę utworu muzycznego. Dała ogromną swobodę instrumentalistom, wyzwoliła ich z wszelkich ram, również z przyjętego do tej pory sposobu wykonania danego dzieła. Dała wolność poruszania się na scenie, stopniowo poza jej granicami, w bezpośredniej integracji ze słuchaczem, który stał się również widzem, aż do momentu wyjścia z sal koncertowych do przestrzeni otwartych, publicznych i industrialnych.

Aktualny zapis (**Przykład 3, il. 3**) jest często hybrydą notacji klasycznej (czyli użycia pięciolinii, konkretnego zapisu rytmicznego) i partytury graficznej. Bardzo często używa się w nim prostych symboli, które

można w czytelny sposób zaznaczyć w partyturze (znaczenie symboli każdy kompozytor opisuje w legendzie utworu).

Teatr instrumentalny

Początki teatru instrumentalnego sięgają, jak już wyżej wspomniałam, działalności Johna Cage'a. Postacią, która rozwinęła tę formę w kulturze muzycznej był argentyńsko-niemiecki kompozytor, reżyser, dyrygent, librecista Mauricio Kagel oraz Karl Stockhausen. W Polsce niewątpliwie należy wspomnieć postać światowego formatu, Bogusława Schaeffera. Teatr instrumentalny uwypukla audiowizualny aspekt wykonywanego utworu: światło, kostium, scenografię, ruch (ściśle wyznaczony lub swobodny). Z teatrem instrumentalnym jest obecnie związana łódzka artystka Aleksandra Chciuk. Trudno jej działalność artystyczną zamknąć w jakiś konkretnych ramach, pracuje w sferze fotografii, malarstwa, dźwięku i performance'u.



Il. 4. Aleksandra Chciuk podczas wykonania *Variation on black*, Leto Gallery, fot. Tomasz Ogrodowczyk

Jak sama określa swoją pracę: „W swojej praktyce artystycznej podejmuję tematy zjawisk dźwiękowych, badam ich wpływ na stan umysłu oraz reakcje ludzkiego ciała, jak również analizuję psychologiczne i muzyczne związki człowieka z naturą”⁴.

Ciekawą i jedną z pierwszych prac poruszających ten temat jest *Variation on black*. Artystka przygotowuje fortepian swoim ciałem, wchodząc do pudła rezonansowego (**il. 4**). Używa rozszerzonych technik wykonawczych, takich jak np. gładzenie policzkami strun głosowych, szuka elementów perkusyjnych – rytmiczne uderzanie kłapą fortepianu.

Cielesność w muzyce

Zwrot ku cielesności nastąpił parę lat temu. W muzyce osiągnięto już bardzo dużo. Zbadano na wszystkie możliwe sposoby możliwości instrumentów, sampli i elektroniki. Przełomem było wprowadzenie nowego medium, jakim jest wideo. I owo medium paradoksalnie spowodowało zwrócenie uwagi na człowieka, jego cielesność, gest i ruch. Następuje korelacja ruchu, obrazu i muzyki. Gest od tego momentu to element formotwórczy, a „dźwięk jest strumieniem energii, która wprawia w drganie całe ciało, czyniąc z niego rezonator, odbiornik, głośnik”⁵. Ważnym aspektem jest fakt, że gest ma swoje uzasadnienie w konkretnym problemie, przesłaniu pozamuzycznym, które kompozytor chce przekazać.

Kompozytorem kultowym w kręgu muzyki najnowszej jest Simon Steen-Andersen, muzyk pochodzenia holenderskiego działający w Berlinie, autor wielu znakomitych utworów instrumentalnych, elektronicznych, audiowizualnych. Jego dzieło, w którym badał możliwości gestu, obrazu i dźwięku, to cykl utworów *Study for string instrument*. Jak wskazuje sam tytuł, utwory mają w sobie aspekt „laboratorium”, ukazują nowe spojrzenie

⁴ <http://www.aleksandrachciuk.pl> [dostęp: 20.09.2019].

⁵ <https://pasieczka.wordpress.com/2013/06/01/anatomia-muzyki-anatomia-teatru> [dostęp: 3.09.2019].

na konstrukcję utworu. Mamy w ich przypadku do czynienia z dużą redukcją takich czynników, jak melodyka, harmonika, kolorystyka. Ważny jest kierunek ruchu smyczka, jego napięcie, czas trwania i dialog, jaki nawiązuje się między instrumentalistą a wideo, elektroniką lub innym wykonawcą.

Study for string instrument #3

Nagranie: <https://www.youtube.com/watch?v=QvLI9bgAGw0>

Kompozytorem, który w swojej muzyce skupia się na cielesności, jest Kuba Krzewiński, twórca wielu instalacji, projektów performatywnych, utworów solowych i kameralnych. Pochodzi z Łodzi, gdzie ukończył Akademię Muzyczną (studia licencjackie), by później kontynuować naukę w Akademii Muzycznej w Dreźnie (studia magisterskie).

Jednym z głównych celów jego działalności artystycznej jest próba spojenia dwóch elementów, które zostały rozerwane w kilkusetletniej tradycji muzyki artystycznej: muzyki i ciała.



Il. 5. *Conre* Kuby Krzewińskiego, zdjęcie wykonano podczas nagrania pierwszej płyty DVD kompozytora (czerwiec 2019), na zdjęciu od lewej: Michał Pepoń, Kuba Krzewiński, fot. Zvika Gregory Portnoy

Jak mówi sam kompozytor:

„Punktem wyjścia dla mojej praktyki kompozytorskiej jest dotyk. Interesują mnie fizyczne i semantyczne napięcia, które towarzyszą momentowi dotyku – kolizji dwóch materii. Poprzez przedłużoną innymi mediami muzykę chcę opowiadać o pozawerbalnej, organicznej komunikacji. Chcę mówić o dynamice równowagi władzy i uległości w relacji dwuosobowej oraz w ujęciu społecznym. A także o erotyce, samotności, dotyku i jego braku. Przedmiotem mojego artystycznego zainteresowania jest ciało: obiektu/instrumentu, przestrzeni/pomieszczenia/ audytorium, wreszcie drugiego człowieka/współwykonawcy/publiczności”.

Przykładem takiego utworu jest *Contre* (2016) na wiolonczelę i skrzypce (**il. 5**). Nagranie: <https://vimeo.com/322893949>



Il. 6. *Étouffé* Anny Sowy, zdjęcie wykonano podczas Pergine Festival we Włoszech (29.06.2019), od lewej: Dorota Jasińska, Margherita Berlanda, fot. Giuseppe Facchini

Ja sama w utworach, w których wykorzystuję gest, poszukuję ruchu, który jest bezpośrednio związany z tematem poruszonym w danym utworze

(il. 6). Ma on zarówno funkcję wizualną, jak i brzmieniową. Ruch jest zawsze ściśle połączony z warstwą dźwiękową, często będąc jej inspiracją.

Seh, do, yek...! (2018) na skrzypce, akordeon i elektronikę to utwór skomponowany przeze mnie pod wpływem sytuacji politycznej, która była w Iranie. Historia dotyczyła konkretnie mojej przyjaciółki, która nie dostała pozwolenia na dokończenie studiów w Niemczech. Sytuacja mogłaby wydawać się prozaiczna, ale bardzo wpłynęła na jej dalsze losy. W tym wypadku człowiek zawinił tylko dlatego, że urodził się w tym, a nie innym państwie... Utwór nabrał cech uniwersalnych, mówi o próbie przełamania „muru”, którego – chociaż byśmy bardzo chcieli – nie jesteśmy w stanie zlikwidować.

Z różnych obserwacji, z punktu widzenia czynnego kompozytora, słuchacza i widza, uważam, że mimo zacierania się granicy w dziełach współczesnych twórców między tym, co nazywamy muzyką, teatrem, sztuką wizualną, a performance’em, nadal o sobie bardzo mało wiemy i mamy jeszcze wiele do odkrycia. Zarówno pod względem artystycznym, jak i „technicznym”. Podam przykład z września tego roku. Miałam przyjemność uczestniczyć w jednym z koncertów bardzo ciekawego festiwalu ZeitRäume – Biennale für neue Musik und Architektur w Bazylei. Koncerty i instalacje będące częścią wydarzenia odbywały się w różnych punktach miasta, nowoczesnych i zapomnianych budynkach, dworcach, na statkach oraz w galerii sztuki, która – wydawałoby się – jest najbardziej klasycznym miejscem do wykonywania muzyki. Występ zainaugurował dyrektor galerii, który zaczął od słów, że nie sądził, że światy sztuk plastyki i muzyki tak bardzo różnią się od siebie, a proces przygotowania jednego wydarzenia będzie tak skomplikowany ze względu na to, że każda ze sztuk posługuje się innymi kodami i potrzebami. Należy dodać, że był to wyłącznie koncert kwartetu smyczkowego (czyli zespołu instrumentalnego najbardziej zakorzenionego w historii muzyki), a nie współpraca między dwoma dziedzinami sztuki.

Można do tego problemu podejść optymistycznie. Przed nami dużo nowych wspólnych wyzwań i możliwości, czekających na odkrycie i eksplorację. Jesteśmy tak blisko, a jednak daleko...



ANDRZEJ WOLCZCZAKOWSKI, Włosał, 2010, 187x100, Akcja partycypacyjna w ramach przy współpracy Muzeum Żelaznika i Inżynierów Włocławka, POLSKA

Dorota Grubba-Thiede

SPOŁECZNE KONTEKSTY

WSPÓŁCZESNEJ RZEŻBY I SZTUKI MULTIMEDIALNEJ

STUDIA NAD SZTUKĄ POLSKĄ I POWSZECHNĄ

SOCIAL CONTEXTS OF CONTEMPORARY SCULPTURE AND MULTIMEDIA ART

STUDIES ON POLISH AND WORLD ART



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

The Polish Institute of World Art Studies in Warsaw

Spis treści:

Rozdział I

Idee nowoczesnej sztuki wobec „nagiego życia”. O „obecności” Katarzyny Kobro w horyzoncie współczesnych działań artystycznych na przykładzie wystawy: „MEDYTACJE FIBONACCIEGO + sztruksowy zajac | wobec Katarzyny Kobro (1898-1951)”

Rozdział II

„Linie papilarne rzeźby”. Czasoprzestrzeń w interpretacjach artystów rozpraszających doświadczenia traumy

Rozdział III

„Każda wspólnota jest wymyślona”. Od psychogeografii przez Konstrukcję w procesie do Szarej strefy

Rozdział IV

Ecovention, efemeryczność. Bliskość, jako sztuka zaangażowana – nowe praktyki kontrkultury.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**