

# SZTUKA I KRYTYKA



## ART AND CRITICISM

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

nr 3 (78) marzec

2019

# **SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM**

**Komunikat Zarządu**

**Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata**

**2019, nr 3 (78) marzec**

**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**

Promocja książki Teresy Grzybkowskiej *Kobieta wodzem chwalebnego czynu.*

*Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*

Joanna Rydzkowska-Kozak, *Wystawa „Armenia” w Metropolitan Museum of Art*

Piotr Kopszak, *Konferencja "Reassessing Burne-Jones" w Londynie*

Jerzy Malinowski, *Konferencja „Archip Kuindzi i jego rola w procesie artystycznym w XX wieku” w Moskwie*

Karolina Zychowicz, *Rok Kazimierza Malewicza w Polsce*

Vita Susak, *Malewicz, Kijów, w 140 lat później*

### **Artykuły**

Dominika Buchowska, *Polska lekcja dla londyńskiej awangardy w „The New Age”, 1907-1922*

Filip Pręgowski, *Złe przeczucia. Obrazy katastrofy w malarstwie Eda Ruschy i Jacka Goldsteina*

E-booki

## **Składki**

Zarząd gorąco prosi i przypomina członkom **o płaceniu składek.**

Normalna składka – 10 zł; ulgowa dla doktorantów, emerytów i rencistów – 5 zł.

Składki stanowią podstawowy fundusz, z którego Zarząd może pokrywać koszty utrzymania lokalu Instytutu.

Czynsz za wynajem oraz rachunki za energię elektryczną i wodę wynosi łącznie około 1000 zł miesięcznie.

**Numer konta Instytutu w Credit Agricole Bank Polska:**

**24 1940 1076 3101 7420 0000 0000**

## Informacje i zaproszenia

Zarząd Instytutu, Wydawnictwo Tako  
i Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

zapraszają  
na promocję publikacji

Seria:  
KULTURA  
ARTYSTYCZNA

Teresa Grzybkowska

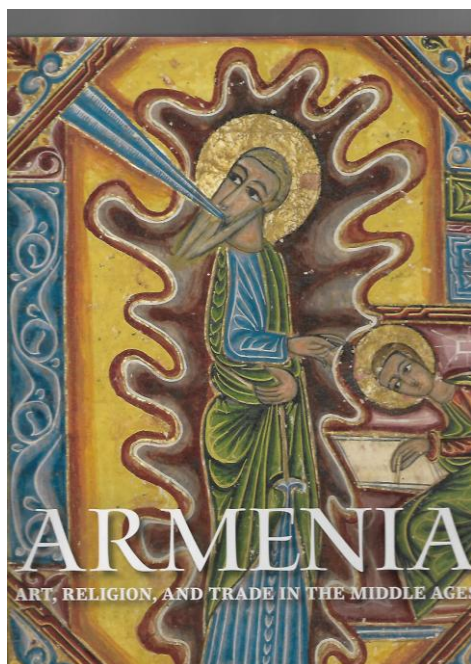
### Kobieta wodzem chwalebego czynu



Twórczynie pierwszych  
polskich muzeów  
i ogrodów filozoficznych

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZUKĄ ŚWIATA  
WYDAWNICTWO TAKO

Spotkanie odbędzie się 19 marca (wtorek) o godz. 17 w Sali Balowej Pałacu  
Potockich, Krakowskie Przedmieście 32.



### **Wystawa „Armenia” w Metropolitan Museum of Art**

Gdy dostałam zaproszenie od Metropolitan Museum of Art do współpracy przy katalogu wystawy „Armenia!”, poczułam lekką treść. W końcu Met to muzeum z pierwszej ligi. Jednak po roboczym spotkaniu z kuratorką, dr Helen Evans, zapoznaniu się z obiektami i koncepcją wystawy, muszę przyznać, że nie czułam się już lekko stremowana, ale zupełnie sparaliżowana. Tu, w Nowym Jorku, miały się znaleźć zabytki najwyższej klasy. Obiekty, o których można przeczytać w każdym opracowaniu dotyczącym sztuki ormiańskiej. Niektórych z nich nawet nie pozwolono mi zobaczyć w czasie moich badań. Pomyślałam wtedy, że wykrzyknik w tytule wystawy to nie przypadek.

Muzeum nadało wydarzeniu najwyższą rangę. To był blockbuster sezonu. Odwiedziło tę wystawę około 250 tys. osób. Wernisaż, który odbył się 24 września 2018 roku, zaszczylicili swoją obecnością m.in. Katolikos Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego, Karekin II, a także premier Nikol Pashinyan, który został wybrany na to stanowisko zaledwie kilka miesięcy wcześniej, w wyniku aksamitnej rewolucji. Polityczny przewrót plus topowa

wystawa w jednym z największych muzeów świata – można powiedzieć, że 2018 to był rok Armenii.

„Armenia!” była pierwszą wystawą w Met poświęconą wyłącznie temu krajowi i drugą w Stanach Zjednoczonych<sup>1</sup>. Zaprezentowano na niej ponad 140 obiektów, większość z nich nigdy nie była prezentowana w Ameryce, a wiele rzadko lub nigdy nie opuszczało granic swojego kraju. Zabytki zostały m.in. wypożyczone z Muzeum Historii Armenii w Erywaniu, Instytutu Dawnych Rękopisów Mesropa Masztoca Matenadaran w Erywaniu, Ormiańskiego Patriarchatu w Jerozolimie i Biblioteki Morgan w Nowym Jorku.

Ekspozycja przedstawiała ormiańską twórczość doby średniowiecza, od 301 roku, gdy Armenia jako pierwszy kraj na świecie przyjęła chrześcijaństwo jako religię państwową, aż po zmierzch tradycyjnych wzorców i wyparcie rękopisów przez książki drukowane, czyli wiek XVII. W tym okresie religijność miała kluczowe znaczenie dla jej sztuki i kultury. Ormianie właśnie na religijnej odrębności od otaczających ich muzułmańskich krajów budowali swoją tożsamość narodową. Stąd niemal wszystkie pokazane na wystawie zabytki wiązały się z kultem. Mogliśmy zatem zobaczyć naczynia, szaty i księgi liturgiczne, chaczary oraz relikwiarze.

Przestrzeń wystawy została podzielona na pięć mniejszych części, odpowiadających etapom rozwoju tego kraju, ujętym w następujące tematy: początki chrześcijaństwa i kościół ormiański; Armenia w dobie wczesnego średniowiecza – rozwój głównych ośrodków i relacje ze światem islamskim; Królestwo Armenii Cylicyjskiej – główne ośrodki i relacje z zachodnią Europą; sztuka ormiańska w diasporze; Ormianie w Nowej Dżulfie.

Otwierająca wystawę, pięknie wyeksponowana kamienna stela, zapraszała widzów i od razu wprowadzała w temat wczesnego średniowiecza i przyjęcia chrześcijaństwa. Przedstawia ona Matkę Boską z Dzieciątkiem, prawdopodobnie fundatora oraz św. Grzegorza Oświeciciela i króla Armenii, Tiridatesa III, z głową dzika. Legenda głosi, że po egzekucji niewinnych chrześcijańskich dziewcząt, m.in. św. Rypsimy, władca popadł w chorobę

---

<sup>1</sup> Pierwsza, zatytułowana *Treasures in Heaven*, odbyła się w 1994 roku w The Morgan Library and Museum w Nowym Jorku.



nerwową i zachowywał się jak dzik. Dopiero sen jego siostry, Khosrovidukht, przyniósł rozwiązanie. Król miał uwolnić więzionego od 13 lat chrześcijanina, Grzegorza. Gdy to uczynił, został uzdrowiony. Ten cud przyczynił się do nawrócenia Tiridatesa, a wraz z nim całego narodu. Stela została wykonana na przełomie IV i V wieku, czyli zaledwie około sto lat po chrzcie króla i Armenii.

Wśród kamiennych zabytków na wystawie zachwycaly również chaczgary, czyli w dosłownym tłumaczeniu – kamienne krzyże. Stanowią one jeden z najbardziej charakterystycznych wytworów kultury materialnej Armenii. Ormianie tworzyli je od początku chrześcijaństwa po dziś dzień. Mają różnorakie funkcje – upamiętniają wydarzenia, osoby, oznaczają chrześcijańską przynależność. Można je więc zobaczyć przy drogach, na murach kościołów i wokół nich, a także na cmentarzach. Dr Evans w wywiadzie wspominała, że wypożyczenie tych obiektów z Armenii nie było łatwe<sup>2</sup>. Opór społeczności wywoływało przemieszczanie chaczkarów z miejsc pochówków. Ostatecznie udało się przywieźć do Met dwa niezwykle subtelnie zdobione chaczgary z około XIII wieku. Wystawiono również chaczkar z przełomu XII i XIII wieku, który należy do Muzeum Historii Armenii w Erywaniu i został wypożyczony na dłużej do Met. Od 2008 roku był eksponowany na wystawie stałej sztuki średniowiecznej w głównym budynku.

Moją uwagę przykuła również ogromna mapa z XVII w. – *Tabula Chorographica Armenica*. Namalował ją w 1691 roku Eremia Ch'elepi K'eomiwrchean na zamówienie Luigiego Federica Marsili, bolońskiego arystokraty. Mierzący 3,5 metra obiekt nie ma topograficznej wartości, nawet nie stara się jej mieć. Miał to być raczej dowód szerokich zainteresowań zamawiającego. Na mapie oznaczonych zostało niemal osiemset kościołów i klasztorów ormiańskich na terenie Imperium Osmańskiego. Niektóre punkty są opatrzone rysunkiem świątyni, a wokół innych dodatkowo artysta

---

<sup>2</sup> Metropolitan Museum to Host Major Exhibit on Armenian History, Manuscripts, Wywiad z dr Helen Evans dla The Armenian Mirror-Spectator przeprowadziła Taleen Babayan, 2018. Dostęp online: <https://mirrorspectator.com/2018/02/15/metropolitan-museum-host-major-exhibit-armenian-history-manuscripts/>, 20.02.2019.

namalował postaci i wydarzenia związane z historią Armenii. Mapa jest fantastycznym odkryciem dr Evans, wcześniej zabytek leżał, niemal nigdy niewystawiany, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bolonii.

Myślę, że każdemu historykowi sztuki słowo „Armenia” przywodzi na myśl nie tylko chaczkary, ale i iluminowane rękopisy. Stanowiły one niemal połowę eksponowanych obiektów i obecne były w każdej części wystawy. Poprzez dobór najlepszej klasy przykładów całość znakomicie ilustrowała rozwój ormiańskiego miniatorstwa w różnych regionach przez całe średniowiecze. Najstarszy prezentowany rękopis pochodzi z X wieku i jest to Ewangeliarz (Matenadaran ms 9430) zawierający zdobione tablice kanonów. Można też było podziwiać dwa z siedmiu zachowanych rękopisów sygnowanych przez Torosa Roslina, najwybitniejszego miniaturzystę ormiańskiego. Obydwie księgi to ewangeliarze wykonane w Hromkli w Cylicji: Ewangeliarz z 1256 roku (Muzeum J. Paul Getty, Los Angeles, ms 59[3]) oraz Ewangeliarz księcia Levona i Keran z 1262 roku (Patriarchat Ormiański w Jerozolimie, ms 2660). Zwłaszcza drugi z wymienionych jest słynny i często reprodukowany, ponieważ powstał z okazji ślubu przyszłego króla Levona I Wspaniałego z księżną Keran i zawiera ich portret.

Podobnie twórczość drugiego miniaturzysty Armenii – Sargisa Pidzaka reprezentowały dwa rękopisy – Ewangeliarz z 1331 roku (Biblioteka oo. Mechitarystów w San Lazzaro, Wenecja, ms 16) oraz Biblia Erywańska z 1338 roku (Matenadaran, ms 2627). Artysta pozostawił po sobie około 50 bogato zdobionych rękopisów. Jeszcze za życia cieszył się wielką sławą wybitnego miniaturzysty. Współcześni dali mu przydomek Pidzak, czyli pszczoła, ponieważ uważano, że potrafił tak realistycznie przedstawić insekty, że inni próbowali je odgonić.

Na wystawie nie było żadnych obiektów z terenów Rzeczypospolitej Obojga Narodów, jednak w katalogu wystawy wzmianki o ormiańskiej diasporze na tych terenach pojawiają się wielokrotnie. Ponadto związki kilku wystawionych obiektów ze środowiskiem lwowskim również dowodzą jego dużego znaczenia. Przykładowo, eksponowany w trzeciej sali, Ewangeliarz ze Skewry z 1193 roku (Biblioteka oo. Mechitarystów w San Lazzaro, Wenecja,

ms 1635) jest siostrzanym rękopisem najszlachetniejszego ormiańskiego zabytku przechowywanego w Polsce, czyli Ewangeliarza ze Skewry, nazywanego też Lwowskim z około 1198 roku, obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. 8101 III). Autorzy obydwu niezwykle podobnych do siebie rękopisów wykonali je dla świętego Nersesa, opata klasztoru w Skewrze, w Cylicji. Na tym terenie pod koniec XII wieku Ormianie utrzymywali ściśle kontakty z krzyżowcami, a w 1198 roku doszło do unii Kościoła ormiańskiego z Kościołem rzymskokatolickim, co miało zakończyć trwającą ponad siedem stuleci schizmę. Sojusz nie przetrwał długo, ale w tym czasie wiele zachodnioeuropejskich motywów ikonograficznych i kompozycyjnych zostało przyswojonych w miniatorstwie cylicyjskim, czego oba rękopisy są doskonałym przykładem.

Inny rękopis związany ze środowiskiem lwowskim to Biblia z 1649-1650 roku (Matenadaran, ms 189). Jest to jeden z wielu rękopisów z około połowy XVII wieku wzorowanych na Biblii Lwowskiej z 1619 roku autorstwa Łazarza z Babertu. Miniatury Łazarza są z kolei oparte na grafikach Johanna Theodore'a de Bry z łacińskiej Biblii z Mainz (New York Library) z 1609 roku, która została wystawiona tuż obok. De Bry, jak wielu jemu współczesnych, inspirował się rycinami Albrechta Dürera. Biblia z Lwowa dotarła do Nowej Dżulfy – jednego z największych ośrodków ormiańskich – i stała się wzorem dla wielu miniaturzystów. Oprócz zachodnich wzorów graficznych wprowadziła również stronę tytułową, co było niespotykane w rękopisach.

Na tej wystawie nie mogło oczywiście zabraknąć ormiańskich relikwiarzy. Można było zatem zobaczyć włócznię Longina, którą przebił bok Chrystusa. Obecnie istnieje aż pięć obiektów, którym przypisuje się tę rolę. Ormiańskie podanie głosi, że trafiła ona do Armenii przywieziona przez apostoła Judę Tadeusza. Popularne w Armenii relikwiarze ręki były tu reprezentowane przez relikwiarz św. Sahaka Wielkiego (354-638), ostatniego męskiego potomka św. Grzegorza Oświeciciela, oraz relikwiarz św. Mikołaja.

Założeniem wystawy było pokazanie nie tylko obiektów wysokiej klasy, ale także ich miejsca wśród innych dzieł sztuki świata. Można więc było prześledzić wpływy m.in. zachodnioeuropejskich grafik i książek drukowanych,

perskich ornamentów, bizantyńskiego malarstwa monumentalnego, a nawet chińskich motywów przywiezionych dzięki szlakom handlowym. Wielu Ormian mogło odebrać tę różnorodność jako dowód tragicznej historii swojego kraju, nieustannych zmagañ z sąsiednimi mocarstwami, wojen, okupacji i przesiedleń. Jednak najciekawsze jest to, że ich tradycyjna sztuka przetrwała czternaście stuleci mimo tych dramatycznych okoliczności. Ormiańscy twórcy jakby zapomnieli się w twórczości i ponad wojnami tworzyli wielkie dzieła, wchłaniając jedynie napotkane na swojej drodze wzorce i wzbogacając nimi rodzimą sztukę.

Wystawa dr Evans dobitnie pokazała, że niesłusznie sztuka ormiańska była zapomniana, niedoceniana i pomijana w podręcznikach historii sztuki. Skłoniło mnie to do refleksji, że świat nauki powinien częściej zadawać odświeżające pytania i podawać w wątpliwość oczywistości prezentowane w podręcznikach. Być może czas, by mówiąc o średniowieczu, nie zamykać tego tematu w białych, europejskich ramach. Bo czy na pewno, gdy zestawimy rękopiśmiennictwo francuskie i ormiańskie z XII wieku, francuskie tak bardzo przyćmi ormiańskie, że nie warto nawet o tym drugim wspominać?

Wystawa nowojorska odbiła się szerokim echem w środowisku ormiańskim oraz w prasie amerykańskiej. Mam nadzieję, że dzięki niej sztuka ormiańska odnajdzie drogę do szerszej świadomości i należyte miejsce na kartach historii sztuki, a ponadto będzie argumentem za otwarciem kanonu historii sztuki na kultury pozaeuropejskie.

---

*Armenia. Art, Religion, and Trade in the Middle Ages.* Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, ed. by Helen C. Evans, New York 2018.

Dr Joanna Rydzkowska-Kozak



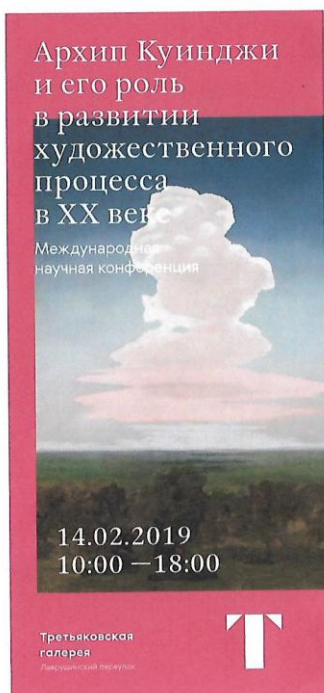
### **Konferencja "Reassessing Burne-Jones" w Londynie**

Wystawa "Edward Burne-Jones" zorganizowana w Tate Britain w Londynie od 24 października 2018 do 24 lutego 2019 stała się okazją dla konferencji "Reassessing Burne-Jones", jaka miała miejsce w Ashmolean Museum w Oksfordzie w dniach 21-22 lutego 2019. W trakcie konferencji zostały przedstawione 23 referaty (wycofano wystąpienie na temat francuskiej recepcji artysty). Jeden z referatów (The 'Pollution and Purification' of Edward Burne-Jones's Classical Heroines) został zaprezentowany w formie nagrania.

Przedstawione wystąpienia zakwestionowały wykreowany przez kulturę masową obraz Burne-Jonesa, jako twórcy sztuki w przeważającej mierze dekoracyjnej. Rozpoczynający panel, dotyczący inspiracji, jakim ulegał w swym początkowym okresie zarysowały bardzo szeroką perspektywę od tradycji renesansu (Polina Tokmacheva) po głębokie studia teologiczne i wpływ myśli kardynała Johna Henry'ego Newmana (Katherine Hinzmann) a także twórczość Elizabeth Eleanor Rossetti (z domu Siddall) i jej męża Dante Gabriela Rossettiego. Burne-Jones jawi się w ich świetle, jako twórca którego sztuka była wyrazem głęboko odczutej, wspartej studiami teologicznymi religijności. Podczas konferencji omówiono także różne aspekty warsztatu artysty: wykorzystywanie pergaminu (Colin Cruise), współpracę z Williamem

Morrisem przy dekoracji mebli (Adel Kormanik), wykorzystanie metalizowanych farb inspirowane sztuką Bizancjum (Samantha Timm). Alison Smith, kurator wystawy Burne-Jonesa w Tate Britain, mówiła o jej scenariuszu i organizacji. Omawiano także różne aspekty ikonografii sztuki Burne-Jonesa. Maria Golovteeva rozpoczęła panel poświęcony międzynarodowemu oddziaływaniu jego sztuki wystąpieniem poświęconym Fernandowi Khnopfowi. Omówiona została recepcja Burne-Jonesa w sztuce i krytyce rosyjskiej (Judith Stapleton) i polskiej (Piotr Kopszak). Wśród prac przywoływanych w wielu refreatach znalazły się mało znane, pokazywane na wystawie *Zmartwychwstanie i Zwiastowanie*. Szczegółowo omówione zostały *Złote Schody* (Marte Stinis) i dwie wersje *Legandy o Dobrych Kobietach* Chaucera (Pola Durajska). W konferencji wzięło udział około 100 osób.

Dr Piotr Kopszak



**14 февраля 2019, четверг**

Регистрация участников  
9:30–10:00

Открытие конференции  
10:00–10:15

Приветственное слово генерального  
директора Государственной Третьяковской  
галереи Зельфиры Исмаиловой  
Трегуловой

Приветственное слово заместителя  
генерального директора Государственной  
Третьяковской галереи по научной работе  
Татьяны Львовны Карповой

Утреннее заседание

**10:15–13:00**

1. **Атрощенко, Ольга Дмитриевна**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)  
Мировоззренческие основы творчества:  
Архип Куинджи и художники авангарда

2. **Нестерова Елена Владимировна**,  
Санкт-Петербургский государственный  
академический институт живописи,  
скульптуры и архитектуры имени И.Е.  
Репина при Российской академии  
художеств (Санкт-Петербург)  
Картины «с эффектом» в русском  
искусстве 1880–1910-х годов.  
Архип Куинджи и Юлий Клевер

3. **Ефимова Алина Алексеевна**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)  
«Особый сверкающий талант  
художественного собирательства».

Произведения Архипа Куинджи  
в коллекции Андрея Лапунова

4. **Николаева Татьяна Юрьевна**,  
**Мисюченко Елена Анатольевна**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)

Мультимедиа к выставке  
«Архип Куинджи»  
в Третьяковской галерее

5. **Мышкина Анжелика Анатольевна**,  
Музей-квартира А.И. Куинджи, филиал  
Научно-исследовательского музея при  
Российской академии художеств  
(Санкт-Петербург)

К 110-летию Общества имени  
А.И. Куинджи. Графика и документы  
из личного архива Альфреда Эберлинга –  
новые штрихи к истории Общества

6. **Зелюкина Татьяна Сергеевна**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)

Вильгельм Пурвит –  
любимый ученик Архипа Куинджи

Дневное заседание

**14:30–18:00**

1. **Малиновский Ежи**, Польский институт  
исследований мирового искусства  
(Варшава)

Фердинанд Руциц –  
ученик Архипа Куинджи

2. **Андриолите Альге**, Институт истории  
искусства Вильнюсской художественной  
академии (Вильнюс)

Фердинанд Руциц в Санкт-Петербурге:  
между Академией и путешествием  
по Европе

3. **Петрова Вероника Николаевна**,  
Государственный Русский музей  
(Санкт-Петербург)

От этюда к картине: Особенности  
техники живописи Аркадия Рылова

4. **Никишин Владимир Валерьевич**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)

Николай Рерих и Архип Куинджи

5. **Аксёнова Софья Валериевна**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)

Александр Борисов. К истории  
восприятия творчества художника

6. **Мартыросов Георгий Генариевич**,  
потомок художника П.Ф. Краузе (Москва)

Несколько слов об одном  
из куинджистов, художнике Петре Краузе

7. **Васина Екатерина Владимировна**,  
Государственная Третьяковская галерея  
(Москва)

Аксели Галлен-Каллела и ученики  
Архипа Куинджи

📍 Лекционный зал Инженерного корпуса  
Лаврушинский переулок, 12  
(вход с Малого Толмачевского переулка)

[www.tretyakov.ru](http://www.tretyakov.ru)

## Konferencja „Archip Kuindzi i jego rola w procesie artystycznym w XX wieku” w Moskwie

Konferencja wiązała się z interesującą wystawą „Archip Kuindzi” (1842-1910), przygotowaną przez Państwową Galerię Tretiakowską w Moskwie. Autorką wystawy i redaktorem katalogu była Olga Atroszczenko. W konferencji uczestniczyli rosyjscy badacze twórczości wybitnego pejzażysty – prekursora sztuki abstrakcyjnej, z pochodzenia Greka z ukraińskiego Mariupola. Artysta związany z petersburską Akademią Sztuk Pięknych, której był profesorem (1892-1897), wykształcił kilku wybitnych uczniów, tym Nikołaja Roericha, Aleksandra Borysowa, Arkadija Ryłowa, Wilhelma Putwita (z Rygi) i Polaków – Ferdynanda Ruszczyca i Konstantego Wróblewskiego. Twórczości jego uczniów poświęcona została druga część konferencji, w której o malarstwie Ruszczyca wygłosili referaty Jerzy Malinowski i autorka jego litewskiej monografii Algė Andriūlitė (z Instytutu Historii Sztuki ASP w Wilnie).

Prof. Jerzy Malinowski

**INAUGURACJA 2019 ROK MALEWICZA w POLSCE**  
**HOTEL POLONIA PALACE & IWONA MALEWICZ zapraszają na**



SPEKTAKL POETYCKO - TEATRALNO - MUZYCZNY

„POETICA MALEWICZA”

NA PODSTAWIE POEZJI I TWÓRCZOŚCI KAZIMIERZA MALEWICZA,

Z OKAZJI 140-LECIA URODZIN ARTYSTY

„Przebiłem błękitny bażur ograniczeń kolorystycznych i dotarłem do bieli”

*Kazimierz Malewicz*

R E A L I Z A C J A

IWONA MALEWICZ – IDEA, ARANŻACJA, SCENARIUSZ, KOMISARZ

ORGANIZACYJNY, AKTORKA - MADAME CZARNEGO KWADRATU

ARNOLD ANANICZ ANANICZIUS - SCENARIUSZ, REŻYSERIA

AKTOR - MALEWICZ

JOANNA KORECKA - PERSONA, ARTYSTKA, AKTORKA

JULE ROSS - MODELKA, AKTORKA, ARTYSTKA

ANETA SKARŻYŃSKI - ŚPIEWACZKA OPEROWA, AKTORKA

MUZYCZY - MAŁGORZATA PIŠZEK, TADEUSZ MELTON, JAROSŁAW JEKIELEK

PIOTR KAROL GARCZYŃSKI - TANCERZ

„Przyszła doskonałość intuicji jako wszechświatowego kosmicznego nadrozumu”

*Kazimierz Malewicz*

## **Rok Kazimierza Malewicza w Polsce**

22 lutego 2019 roku w Hotelu Polonia Palace w Warszawie odbyła się inauguracja Roku Malewicza w Polsce. Wieczór został zorganizowany przez Iwonę Malewicz, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu „STEP” oraz Ambasadora Republiki Białorusi w Polsce, Aleksandra Averyanova.

Hotel Polonia Palace to miejsce wyjątkowe na mapie Warszawy – otwarto go w 1913 roku, przetrwał II wojnę światową, a do jej wybuchu funkcjonował tam Polski Klub Artystyczny. Stowarzyszenie to w 1927 roku zorganizowało – co wiadomo wszystkim miłośnikom polskiej awangardy – jedyną wystawę prac Kazimierza Malewicza w Polsce. W 2007 roku z okazji 90. rocznicy pobytu Malewicza w Polsce pokazywano w hotelu oryginalne rysunki artysty. Dwa lata później, z okazji obchodów 130. urodzin twórcy *Czarnego kwadratu*, jedna z sal reprezentacyjnych hotelu została nazwana imieniem Kazimierza Malewicza. Na co dzień można tam oglądać dokumentację upamiętniającą sławną wystawę z 1927 roku. Była to jedna z najważniejszych ekspozycji w dorobku artysty i została skrupulatnie odtworzona w książce Andrzeja Turowskiego *Malewicz w Warszawie* (Kraków 2002).



W lutym 2019 roku w Sali im. Kazimierza Malewicza zaprezentowano wystawę *Artyści z Witebska. Śladami Kazimierza Malewicza*. Witebsk był jednym z najważniejszych punktów w karierze artystycznej Malewicza. Osiedlił się tam w październiku 1919 roku i radykalnie zmienił życie miejscowej szkoły artystycznej, która stała się czymś w rodzaju akademii suprematyzmu. Do tej historii nawiązuje założone w 1987 roku w Witebsku stowarzyszenie artystów „Kwadrat” – obrazy jego przedstawicieli rozmieszczono w sali poświęconej Malewiczowi. Najbliższej koncepcji artystycznych ojca suprematyzmu jest Aleksandr Maley – autor projektu *Informacja zwrotna* (estetyczny, koncepcyjny i filozoficzny światopogląd na podstawie suprematyzmu). Jego obrazy – zatytułowane *Przestrzeń* (1997), *OI-W*, *OI-123* (1997) – stanowią najciekawszy element tej dość tradycyjnie wyglądającej w stosunku do propozycji artystycznych Malewicza wystawy. Valery Schastny nawiązuje nie tylko do suprematyzmu, lecz również kultury białoruskiej (starosłowiańskie znaki pogańskie połączone z chrześcijańską symboliką). Viktor Shylko w Warszawie wystawił kompozycję *Biały ptak (ku pamięci K. Malewicza)*, Galina Vasilyewa kwadraty odwołujące się do *Czarnego kwadratu* Malewicza. Jak można przeczytać w ulotce towarzyszącej wystawie, artystka „zmienia barwy kwadratów i wprowadza w ich strukturę symbole różnych epok i kultur”. Jedynie Vasily Vasilyev nawiązuje do twórczości Włodzimierza Tatlina, uważanego za rywala Malewicza (w 1914 roku zaczął tworzyć reliefy malarskie, które uznaje się za początek narodzin konstruktywizmu).

Po przemowach inauguracyjnych odbył się spektakl poetycko-teatralno-muzyczny *Poetica Malewicza* na podstawie poezji i twórczości Kazimierza Malewicza. W przedstawieniu jako Madame Czarnego Kwadratu wzięła udział wnuczka osiadłego w Polsce brata artysty, Iwona Malewicz, która była zresztą pomysłodawczynią spotkania. Była ubrana w suprematystyczną sukienkę według projektu swego sławnego krewnego. Scenografię tworzyły ułożony na podłodze, wykonany z tkanin *Czarny kwadrat* oraz kopie obrazów artysty.

Dr Karolina Zychowicz



## Malewicz, Kijów, w 140 lat później

21-24 lutego 2019 roku w galerii M17 w stolicy Ukrainy odbyło się międzynarodowe Forum „Nowa generacja: malarz i jego pokolenie”, poświęcone jubileuszowi 140. urodzin Kazimierza Malewicza.

Jeden z przywódców światowej awangardy urodził się w Kijowie 23 lutego 1879 roku. Jak otoczenie wpływa na formowanie się artysty? Jaki jest wkład ukraińskich artystów w światową awangardę? Jak walczyć obecnie z fałszerstwami awangardy? – te i wiele innych kwestii były tematem intensywnych dyskusji w ciągu 4 dni pracy Forum. Kuratorem i główną „siłą sprawczą” wydarzenia była dyrektor Instytutu Malewicza Tatiana Filewska.

Wysoki poziom organizacji został zapewniony dzięki dyrektor galerii M17 Natalii Szpitkowskiej, a przyjazd specjalistów z całego świata był możliwy dzięki wsparciu Fundacji Andrieja Adamowskiego. Wśród uczestników Forum byli: Christina Lodder (przewodnicząca Malevich Foundation, USA), Myroslava Mudrak (USA), Oleh Ilnitsky (Kanada), Jean-Claude Marcadé (Francja), Sjeng Sheijen (dyrektor The Khardzhiev-Chaga Foundation, Amsterdam), Myroslav Shkandriy (Kanada), Andrij Bojarow (Lwów), Vita Susak (Ukraina – Szwajcaria), Alexandra Kaiser i Matthew Stephenson (Archipenko Foundation, USA), Konstantin Akinsza (Węgry) i in.

Forum odbyło się w galerii M17 w ramach wystawy „Авангард: в поисках четвертого измерения” („Awangarda w poszukiwaniu czwartego wymiaru”) (kuratorki Oksana Barszynowa i Jelena Borimska). Na wystawie prezentowano prace A. Bogomazowa, D. Burluka, A. Pietrickiego, A. Exter, A. Jawlenskigo i in., wybrane z prywatnych kijowskich kolekcji i z Narodowego Muzeum Artystycznego Ukrainy; został wydany katalog. Pierwszego dnia odbyła się prezentacja książki *Казимир Малевич. Киевский аспект* (*Kazimierz Malewicz. Aspekt kijowski*) pod redakcją Tatiany Filewskiej (wyd. Родовід, Київ 2019), do której weszły materiały międzynarodowej konferencji naukowej, która odbyła się w Kijowie w 2016 r. Wieczorem dla uczestników i gości odbył się performance *Total look* Fiodora Wozijanowa przy udziale baletu Artioma Gordiejewa. Abstrakcyjne obrazy na ścianie przekształcały się w elementy kostiumu młodej tancerki, która wybierała je i po kolei na siebie zakładała. Ostatnim akcentem był miniaturowy czarny kwadrat-broszka.

Drugi dzień rozpoczął się od wykładów Myroslawy Mudrak „Ekologia modernizmu: zachowanie czasu i przestrzeni w sztuce ukraińskiej początku XX wieku” i Alexandry Kaiser „Archipenko. Współczesne dziedzictwo”. Dużym zainteresowaniem cieszyła się dyskusja o ukraińskim wkładzie w światową awangardę, podczas której Dmitrij Gorbaczow i Myroslawa Mudrak podzielili się swoimi wspomnieniami z lat 1970-1980, kiedy musieli pod czujnym nadzorem KGB pracować w archiwach, spotykać się ze spadkobiercami artystów. Oleg Ilnickij i Myroslaw Szkandriy przytoczyli przykłady niedawnych wystaw na Zachodzie, na których nadal ignoruje się ukraińskie związki i pochodzenie wielu awangardzistów. Vita Susak dodała, że

najbardziej skutecznym środkiem do naprawy tych „niedokładności” są nowe poważne badania i publikacje, a skonstruowanie historii sztuki ukraińskiej nie oznacza „konfiskaty” poszczególnych nazwisk z sąsiednich narracji kulturowych. Po tej dyskusji odbył się okrągły stół, poświęcony aktualnej działalności fundacji artystów awangardowych: Christina Lodder zaprezentowała Malevich Foundation, Sjeng Sheijen – Khardzhiev-Chaga Foundation, a Matthew Stephenson – Archipenko Foundation. Finałem dnia był referat Oleha Ilnickiego „Narodowe i imperialne dyskursy kultury albo gdzie są legitymistyczne granice ukraińskiej awangardy?”, w którym przedstawił pogląd, że dokładniejszym określeniem nowatorskich poszukiwań w Cesarstwie Rosyjskim początków XX w., jest nie „rosyjska”, ale „cesarska” awangarda.

Trzeci dzień, dzień urodzin Malewicza, otwarty został przez wykład Sjeng Sheijen „Tatlin i Malewicz: usprawiedliwienie krzywdy i kreatywna pomyłka”, poświęcony nowym znaleziskom w archiwum N. Chardżyjewa. Vita Susak w swoim referacie „Czyj Malewicz? Dlaczego Malewicz?” ukazała współczesne przykłady wykorzystania nazwiska Malewicza i jego dziedzictwa w Polsce, Rosji i na Ukrainie. Podczas okrągłego stołu „Mapa ukraińskiej awangardy” jego uczestnicy dokonali przeglądu podstawowych centrów tego nurtu w granicach współczesnej Ukrainy: Jelena Kaszuba-Wolwacz zaprezentowała Kijów, Andrij Bojarow – Lwów, Jewgienij Diemieniuk – Odesę, Tatiana Pawłowa – Charków. Na zakończenie wystąpił Myrosław Szkandryj z referatem poświęconym odkryciu i odbiorowi Malewicza na Zachodzie. Poruszył także temat pojawienia się „nieznanych prac” Malewicza w kolekcjach prywatnych.

Wieczorem odbyła się premiera filmu dokumentalnego *Malewicz. Urodzony na Ukrainie* (FRESH production, Ukraina, reż. Władimir Łucki, scenarzysta i producent Tatiana Filewska). Tatianie Filewskiej udało się odnaleźć dokładne miejsce urodzenia malarza w Kijowie (niedaleko współczesnej ul. Malewicza), a także scenariusz filmu suprematycznego, napisany przez artystę w 1926 roku, który znalazł się w archiwum J. Paul Getty Museum w Los Angeles. Prawie po 100 latach zamysł Malewicza został zrealizowany i włączony do filmu, wzbogaconego komentarzami wielu specjalistów z Ukrainy, Polski,

Holandii, Białorusi i Francji. Przed pokazem filmu wystąpiła p. Iwona Malewicz, wnuczka brata artysty, która specjalnie przyleciała na premierę z Warszawy.

Ostatni dzień Forum był poświęcony kwestiom kolekcjonowania dzieł awangardy, a także ich fałszerstwom. Rozpoczął się od prezentacji Konstantina Akinszy „Ukraiński modernizm – pokusa rynku”, w którym przekonująco przeanalizowano „reliefy” Wasilija Jermołowa, niedawną wystawę „awangardy rosyjskiej” w Gandawie i nieznane „dzieła” Malewicza z prywatnej izraelskiej kolekcji. Przy okrągłym stole „Kolekcjonerzy awangardy. Historia i praktyka” Eduard Dymyszyc, Aleksandr Brej, Andriej Adamowski podzielili się wspomnieniami i problemami, związanymi z formowaniem i zachowaniem prywatnych kolekcji. Tego samego dnia odbyła się jeszcze jedna ważna dla współczesnej Ukrainy dyskusja „Dekomunizować czy nie? Niewygodne dziedzictwo awangardy”, w której wzięli udział Oksana Barszynowa, Jelena Borimska, Sofija Diak, Siergiej Girik. Uczestnikom Forum udało się także obejrzeć kronikę filmową życia artystycznego lat 1920. z komentarzami Dmitrija Gorbaczowa i Iriny Mielieszkin. Forum zakończył wykład Jeana-Claude’a Marcadé „Malewicz i muzyka – między Matuszkinem i Rosławcem”. Malewicz przyjaźnił się z Rosławcem od dzieciństwa. Korzystając z licznych cytatów z listów, Marcadé ukazał wzajemny wpływ malarza i kompozytora na ich poszukiwania twórcze. Kompozycje muzyczne Nikołaja Rosławca w wykonaniu utalentowanej kijowskiej pianistki Antoinetty Miszczenko zabrzmiały jako finałowy hymn ku czci Malewicza.

W dniach kiedy odbywało się Forum, w sali galerii M-17 był eksponowany rysunkowy autoportret Malewicza, wykonany na 11 miesięcy przed śmiercią. „Tak wyglądam teraz. Marks w grobie. Kiedy wychodzę na ulicę, dzieci krzyczą: Karol Marks” – napisał malarz na rysunku, który znajduje się obecnie w prywatnej kolekcji w Kijowie.

Forum było bogatym wydarzeniem poświęconym dyskusji nad oceną i perspektywą wykorzystania dziedzictwa Malewicza.

<http://m17forum.kiev.ua/en>

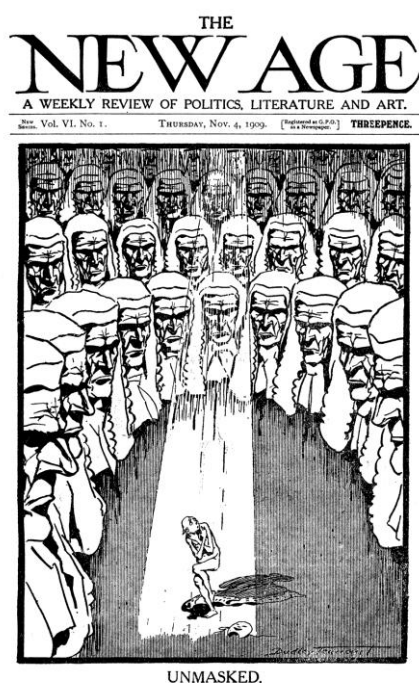
Dr Vita Susak

## Artykuły

**Dominika Buchowska**

### **Polska lekcja dla londyńskiej awangardy w „The New Age”, 1907-1922**

Czasopismo „The New Age”, wydawane w Londynie w latach 1907-1922 przez Alfreda Richarda Orage’a, było jedną z ważniejszych publikacji podejmujących tematykę polityczno-społeczną i kulturalną odpowiadającą dążeniom intelektualnym początku XX wieku (il. 1).



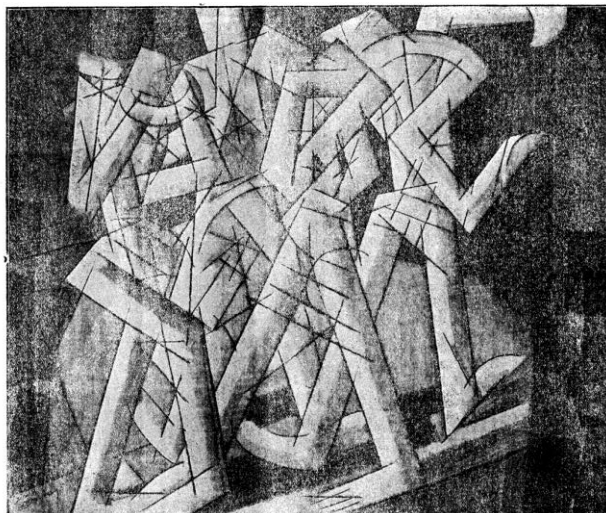
il.1. Strona tytułowa *The New Age* (6. 1, 4 listopada, 1909)  
<https://library.brown.edu/jpegs/1165274119125000.jpg>

Ideologicznie plasowało się bardziej po stronie socjalizmu, zwłaszcza w kwestii społecznej, popierając prawo klasy pracującej do edukacji, feminizm, powszechne prawo wyborcze, prawo do rozwodów, a w kwestii politycznej podejmowało często wątek republiki, zajmując krytyczną postawę wobec instytucji monarchii. Nie było jednak pismem propagandowym Partii Pracy, do której również miało stosunek co najmniej ambiwalentny, raczej stając po stronie fabianizmu, brytyjskiej łagodnej formy socjalizmu, którego celem była

głównie reforma społeczna. Ten sam cel przyświecał również założycielom „The New Age”, A. R. Orage’owi i Holbrookowi Jacksonowi, którzy wraz z poparciem ideologicznym i finansowym Fabianów, m.in. Sidneya i Beatrice Webb oraz George’a Bernarda Shawa w 1907 roku przejęli upadające czasopismo, by uczynić z niego wiodący organ komunikacji nowej epoki, nowej sztuki, literatury i kultury. Główną ambicją redaktorów był cel o tyle oświeceniowy sam w sobie, co utopijny: edukacja i dostęp do postępowej myśli, literatury i sztuki dla szerszych warstw społeczeństwa.

W związku z obszernością (przeciętny numer miał ok. 25 stron), stosunkowo długim okresem wydawania (piętnaście lat) i jego częstotliwością tygodnik ten podejmował siłą rzeczy bardzo rozmaite wątki i tematy, prezentując szerokie spektrum światopoglądowe, często różne, wręcz przeciwstawne, co niekiedy było powodem ostrej wymiany zdań między redaktorami, dziennikarzami i czytelnikami, którzy chętnie wyrażali swoje opinie w specjalnej sekcji „Listów do Redaktora”, zajmującej niekiedy aż pięć ostatnich stron numeru.

Dla badacza sztuki i literatury awangardowej najbardziej zajmującym aspektem „The New Age” jest jego oddanie i wkład w promocję twórczości modernistycznej (w brytyjskiej terminologii odnoszącej się do wczesnych lat XX wieku) w Wielkiej Brytanii. Należy tu ponownie wspomnieć redaktora naczelnego A. R. Orage’a, który potrafił zjednać sobie wiodących twórców epoki, takich jak: G. B. Shaw, H. G. Wells, Gilbert Keith Chesterton, Hilaire Belloc, Arnold Bennett, Ezra Pound, Katherine Mansfield, Beatrice Hastings czy Wyndham Lewis, których twórczość często była publikowana na łamach tygodnika. Ponadto pismo „The New Age” zamieszczało również reprodukcje dzieł sztuki takich artystów, jak m.in. Picasso, Luigi Russolo, Gaudier-Brzeska, de Segonzac, Epstein, czy Bomberg (il. 2). Niekonwencjonalny charakter tygodnika wiązał się z publikowaniem na jego łamach artykułów, wierszy, opowiadań, dłuższych fragmentów prozy, jak i reprodukcji dzieł



CHINNERETH. By DAVID BOMBERG.

il. 2. David Bomberg, *Chinnereth* (*The New Age*, 14. 22, 2 kwietnia, 1914: 689)  
<https://library.brown.edu/jpegs/1165341895328125.jpg> DOA: 15. 10. 2018

sztuki, które ze względu na ich radykalnie nowatorski i awangardowy charakter zostały odrzucone przez inne wydawnictwa.

Jednak sprzyjanie awangardzie w przypadku „The New Age” nie do końca było jasne. Tygodnik ten bowiem z jednej strony otwarcie popierał postępowe nurty społeczno-polityczne i literacko-artystyczne, z drugiej jednak często występował przeciwko nim, publikując przeciwstawne, czy wręcz kontrowersyjne, podważające opinie, analizy i krytykę. Dlatego często w tym samym numerze mamy mocno modernistyczny obraz w zderzeniu z tradycyjną, czysto figuratywną reprodukcją, apel sufrażystek obok artykułu potępiającego dążenia feministek, tekst propagujący idee republikańskie obok chwalebego felietonu na cześć monarchii. Najnowsze badania nad taką postawą tygodnika zdają się potwierdzać, że była to celowa taktyka redaktora naczelnego A. R. Orage’a i współpracujących z nim pisarzy, jednak



nie do końca badacze wyjaśniają, czemu miała służyć ta swoista zagrywka publicystyczna<sup>1</sup>. Taka dwoistość potwierdza z jednej strony sprzyjanie dążeniom modernistycznym, gdyż sama w sobie była techniką praktykowaną przez wielu twórców awangardowych, w duchu pluralizmu odwołujących się do samozaprzeczenia, braku konsekwencji i spójności. Z drugiej jednak strony taka ryzykowna otwartość na opinie przeciwników potencjalnie mogła osłabić obóz nowatorskich publicystów, wystawiając ich na atak orędowników tradycji.

Jednak dla Orage'a zestawienie ze sobą przeciwności dawało możliwości dialogu i debaty, które postrzegał jako niezbędne narzędzia komunikacji w sferze publicznej, w której „The New Age” odgrywało główną rolę. W tym kontekście należy też rozpatrywać nie do końca jasny stosunek czasopisma do kwestii społecznej, gdyż z jednej strony Orage i Jackson w pierwszym numerze pisma entuzjastycznie odnosili się do idei podnoszenia poziomu intelektualnego mas społecznych, szerzenia edukacji wśród od niedawna piśmiennych klas pracujących i niższej klasy średniej, z drugiej zaś cena czasopisma wzrastała niemalże z numeru na numer, a twórczość, zwłaszcza modernistyczna, była w większości niezwykle elitarna, dostępna intelektualnie tylko dla elit, co niejednokrotnie podkreślał Ezra Pound, broniąc niejako swoją twórczość przed szerokimi rzeszami odbiorców.

Jednym z głównych krytyków artystycznych piszących do „The New Age” był Huntly Carter, który w latach 1909-1912 regularnie co tydzień, z nielicznymi wyjątkami, publikował swoje eseje krytyczne na temat sztuki i/lub teatru, zatytułowane po prostu *Art and Drama*, potem już tylko *Art*. Po zakończeniu współpracy z „The New Age” Carter pisał również do innych awangardowych czasopism, takich jak „The New Freewoman” (1912) i „The Egoist” (1914-1919). Carter był wyznawcą spirytualizmu, ruchu, który był popularny wśród elit intelektualnych Wielkiej Brytanii; napisał też szereg książek o teatrze i filmie, które były dla niego równie ważne, jak sztuki piękne, np. *The New Spirit in Drama and Art* (1912), *The New Spirit in the European Theatre, 1914–24* (1925), *The New Spirit in the Cinema* (1930). W

---

<sup>1</sup> Patrz Ardis 2002, 2007, 2009.

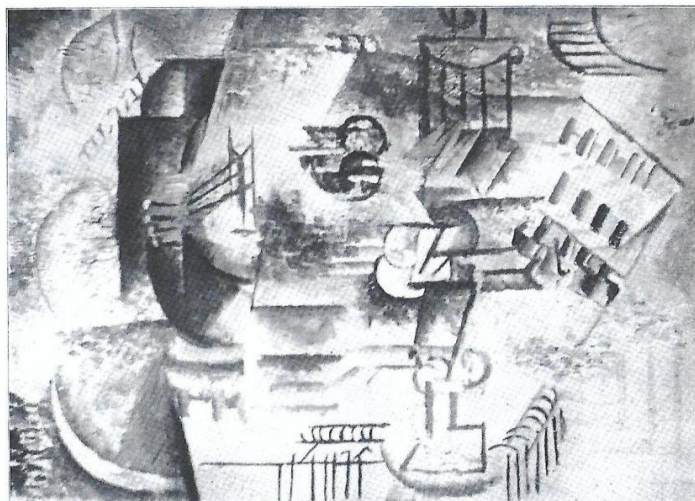
swoich felietonach krytycznych sprzyjał ruchom modernistycznym i postępowym w plastyce, przeciwstawiając się tradycyjnym i ultrakonserwatywnym nurtom panującym w nieustraszonej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, na której wystawy nie był zapraszany, a której drzwi zostały przed nim zamknięte, nad czym ubolewał na łamach „The New Age”, co z drugiej strony tylko utwierdzało go w antyakademickich poglądach i zachowaniu wrogiej postawy wobec tej instytucji. Najbardziej spektakularna w tym kontekście jest seria jego felietonów, oskarżających zarówno Akademię, jak i The National Gallery w Londynie o sprzeniewierzenie i zniszczenie wielu cennych dzieł sztuki poprzez fałszerstwo, kumoterstwo, oszustwa i marnej jakości konserwację.

Carter był bardzo krytyczny wobec gustów artystycznych Brytyjczyków, często ubolewając nad ich brakiem poczucia estetyki, zaprzeczeniem standardom piękna czy po prostu brakiem gustu. Dlatego chętnie przywoływał sztukę innych państw i narodów, dając tym samym swoim rodakom lekcję estetyki w poszukiwaniu lepszych źródeł inspiracji, świeżości i umiejętności tworzenia sztuki niezmaconej wyspiarskim izolacjonizmem kulturowym.

Carter był kosmopolitą, sporo czasu spędził we Francji i na podróżach po Europie, co umożliwiło mu bezpośredni kontakt z nowoczesną kulturą i sztuką, dało też szansę na osobiste poznanie wiodących twórców i marszandów tamtych czasów. To dzięki Carterowi i jego paryskim kontaktom pismo „The New Age” opublikowało kubistyczny obraz Picassa pod koniec 1911 roku, jak i całą serię reprodukcji awangardowych dzieł sztuki, m.in. Luigiego Russola i de Segonzaca, do których Carter pisał krótkie komentarze, wprowadzając czytelników w świat kubistycznych abstrakcji (il. 3-6). Jego recenzje wystaw i ogólna postawa wobec nowej sztuki często stawały się celem ataków ze strony samych czytelników, ale też innych felietonistów o skrajnie odmiennych poglądach. To głównie dzięki jego felietonom tygodnik „The New Age” we wcześniejszej fazie swojego istnienia przybrał oblicze bardziej postępowego pisma, ukierunkowanego na przybliżenie sztuki i kultury wizualnej brytyjskiej publiczności. Po odejściu Cartera z redakcji

sekcję sztuki przejął bardziej konserwatywny krytyk i malarz figuratywny Anthony Ludovici, którego pierwsza recenzja, dotycząca niemieckiej wystawy w Kolonii, ukazała się w lipcu 1912 roku.

SUPPLEMENT TO THE NEW AGE, November 23, 1911



A STUDY BY PICASSO

il. 3. Pablo Picasso, *A Study* (*The New Age*, 10. 4, 23 listopada, 1911: 1, Art Supplement).

<https://library.brown.edu/pdfs/1140814079655385.pdf> DOA: 15. 10. 2018

SUPPLEMENT TO THE NEW AGE, DECEMBER 21, 1911.



A STUDY BY AUGUSTE HERBIN

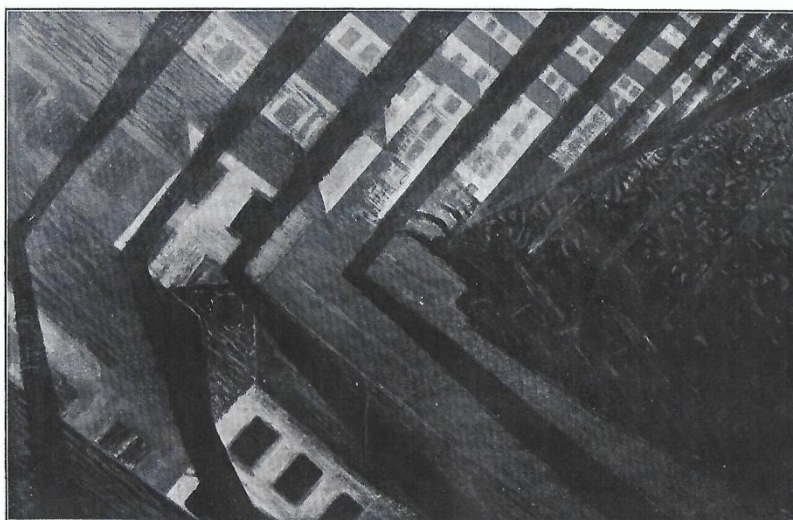
il. 4. Auguste Herbin, *A Study* (*The New Age*, 10. 8, 21 grudnia, 1911: 1, Art Supplement).

<https://library.brown.edu/pdfs/1140814087301853.pdf> DOA: 15. 10. 2018



LES BOXEURS.  
By A. de SEGOZAC

il. 5. André Dunoyer de Segonzac, *Les Boxeurs* (*The New Age*, 10. 12, 18 stycznia, 1912: 1, Art Supplement).  
<https://library.brown.edu/pdfs/1140814094686681.pdf> DOA: 15. 10. 2018



LA RÉVOLTE.

il. 6. Luigi Russolo, *La Révolte* (*The New Age*, 10. 18, 29 lutego, 1912: 1, Art Supplement).  
<https://library.brown.edu/pdfs/1140814106280362.pdf> DOA: 15. 10. 2018

W swoich esejach Carter często wymienia i wyróżnia polskich artystów podążających za najnowszymi trendami europejskimi i polską sztukę jako przykład jednej z bardziej postępowych lub kreującej najwyższe standardy kulturalne. Carter szczególnie cenił Stanisławę Karłowską (1876-1952), wykształconą w szkołach plastycznych w Krakowie i Warszawie, a potem na Académie Julian w Paryżu w latach 1890. Na ślubie przyjaciółki Janiny Flamm i Erica Forbes-Robertsona na wyspie Jersey, na którym była druhną panny młodej, poznała Karłowska angielskiego malarza Roberta Bevana, związanego z umiarkowanie nowoczesną Camden Town Group, którego wkrótce poślubiła. Po ślubie w 1898 roku państwo młodzi osiedli w Anglii, w londyńskiej dzielnicy Swiss Cottage. W Londynie Karłowska należała do Women's International Art Club, z którym wystawiała i które kładło nacisk na współczesny charakter twórczości swoich członkiń. Wraz z mężem regularnie brali też udział w wystawach Allied Artists Association (AAA), stowarzyszenia założonego przez Franka Ruttera w 1908 roku, przy współudziale m.in. Jana Holewińskiego, polskiego artysty mieszkającego w Paryżu. Celem głównym stowarzyszenia, na wzór paryskiego Société des Artistes Indépendants, było umożliwienie wystawiania prac wszystkim artystom, których sztuka była uznawana za postępową. AAA wystąpiło przede wszystkim przeciwko dominacji konserwatywnej Akademii Królewskiej, która nie dopuszczała do swoich corocznych wystaw prac artystów tworzących w duchu modernizmu, propagując w ten sposób malarstwo realistyczne, zakorzenione silnie w dziewiętnastowiecznej tradycji wiktoriańskiej. Swoją działalnością AAA pragnęło również otworzyć brytyjski świat sztuki na twórczość obcokrajowców, przez co miał on stać się bardziej postępowy i nowoczesny, stąd obecność Karłowskiej i innych Polaków na ich wystawach. Poprzez AAA państwo Bevan poznali Harolda Gilmana i Spencera Gore'a, dzięki którym Bevan trafił do Fitzroy Street Club, a potem do słynnego Camden Town Group, gdzie jednak nie dopuszczano kobiet.

Wspomniany powyżej Jan Holewiński, na prośbę Franka Ruttera i księżniczki Marii Tennishev, która była malarką, zorganizował sekcję współczesnej sztuki rosyjskiej w ramach pierwszej wystawy AAA w 1908 roku, wystawiając w sumie aż 175 eksponatów. Rutter i Holewiński,

współpracując przy wystawie, dostrzegli wiele wspólnych dążeń i celów artystycznych, postanawiając każdego roku wyodrębnić sekcję wystawy poświęconą sztuce innego kraju, na wzór paryskiego Salon des Indépendants<sup>2</sup>.

Karłowska i Bevan byli też członkami London Group, z którą wystawiali swoje prace przez wiele lat. Karłowska za życia miała wystawę indywidualną w 1935 roku w Adams Gallery, bardzo pozytywnie odebraną zarówno przez uznanych krytyków, jak i artystów. Ta sama galeria pośmiertnie uczciła jej twórczość wystawą retrospektywną w 1954 roku; w 1953 The London Group na swojej corocznej wystawie w New Burlington Galleries zadedykowało specjalną sekcję malarstwu Karłowskiej, a w 1968 roku Towarzystwo Polsko-Angielskie w Londynie zorganizowało *An Exhibition of Selected Paintings by Robert Bevan, 1865–1925, and his Wife Stanisława de Karłowska, 1876–1952*; jej obrazy są też w kolekcji Tate Gallery i Ashmolean Museum w Oxfordzie. Postimpresjonistyczne prace Karłowskiej przedstawiające miejską scenerię życia codziennego charakteryzował żywy kolor. Malowała też pejzaże, które nierzadko wzbogacała elementami polskiego folkloru. Wydłużone kształty postaci, spłaszczona perspektywa, ostre kolory i nawiązywanie do marzeń sennych są analogią do sztuki Kandinskiego i Zofii Stryjeńskiej<sup>3</sup>.

Huntly Carter dwukrotnie odnosi się do twórczości Karłowskiej w swoich artykułach na łamach „The New Age”, wyróżniając jej prace na wystawie Women’s International Art Club w Grafton Galleries – tej samej, która po raz pierwszy pokazała twórczość m.in. Maneta, Gauguina, Braque’a i Picassa w tym samym roku, podczas słynnej wystawy post-impresjonistów, zorganizowanej przez Rogera Fry’a. Recenzowana wystawa jest wg Cartera uznana za „ponadprzeciętną” na tle innych wystaw w Londynie w tym samym czasie, które ocenia zde gustowany. Wystawione prace są „niepospolicie interesujące”. Wśród wyróżnionych artystek, u których dostrzega „bezpośredniość, otwartość, niezadowolających się kilkoma ostrymi

---

<sup>2</sup> Greutzner Robins 2009: 39.

<sup>3</sup> Bonnet 2012.

machnięciami pędzla, ale kompletnym, istotnym i zdecydowanym stylem” Carter wymienia Karłowską za „przejrzystość w czystych i harmonijnych barwach. Jej dwa studia martwej natury przemawiają w wyraźny, najprostszy i najbardziej przekonujący sposób”<sup>4</sup>.

W swojej recenzji letniej wystawy AAA w londyńskim Albert Hall w 1910 roku zrezygnowany Carter narzeka na brak pasji, osobowości, intuicji i szczerości, oceniając wystawiane prace poza jednym wyjątkiem – polskimi artystami. Zastanawiając się nad takim stanem rzeczy, Carter opisuje głęboką tradycję polskiej kultury wysokiej, wykształconą przez długie lata niewoli i prześladowań, które wyposażyły polskich artystów w „głębię i wyrazistość ekspresji, siłę przebiccia i żarliwość do osobistego i wymownego przekazu”<sup>5</sup>. Podkreśla też „naturalne skłonności [polskich artystów] do wyczucia koloru, harmonii i celu”, zaznaczając że „życie Polaków mieni się kolorem i poczuciem dekoracyjności”. Carter wyróżnia Karłowską, której aż pięć obrazów znalazło się na pierwszej wystawie tego stowarzyszenia w 1908 roku, za „szczerą i wyrażenie miłości, które przenikają jej delikatne, subtelne i harmonijne” dzieła<sup>6</sup>. Kolejnym wyróżnionym przez tego krytyka artystą jest Alfred Wolmark (1877-1961), polsko-żydowski twórca pochodzący z Warszawy, przybyły do Londynu w 1894 roku na fali żydowskiej emigracji z terenów polskich pod zaborem rosyjskim, w ucieczce przed carskimi pogromami antysemitycznymi. Mimo iż studiował na Królewskiej Akademii Sztuki, jest zaliczany do grona artystów modernistycznych przez sięganie do niektórych sposobów właściwych metodzie postimpresjonistów, a jego sztuka odnosi się do dążeń aktualnych właściwych nowoczesnemu człowiekowi, z drugiej strony jest też głęboko zakorzeniona w żydowskiej tradycji i kulturze. Również u Wolmarka Carter dostrzega niezaprzeczalne „instynktowne wycucie koloru, atmosferę i bogatą estetykę”. „Jego pasja miłości – miłości do sztuki – przenika znakomicie do jego obrazów”, a artysta czerpie radość z aktu tworzenia dla siebie samego, a nie dla publiczności. Jest też, jak pisze Carter „potężnym malarzem”, którego „siła i poczucie

---

<sup>4</sup> Carter, *Art*, „The New Age”, 6. 19, 1910: 452.

<sup>5</sup> Carter, *Art*, „The New Age”, 7. 13: 306.

<sup>6</sup> Ibidem.

indywidualizmu, miłość i pasja do sztuki powinny znaleźć zastosowanie w zdobieniach najznakomitszych budynków Londynu”<sup>7</sup>. W tym ostatnim spostrzeżeniu Carter odnosi się do swoich przekonań i poglądów na temat słabej kondycji sztuki użytkowej i dekoracyjnej w Anglii i panującej brzydocie architektonicznej Londynu, do których często powracał w swoich felietonach, ubolewając, że nie zatrudnia się profesjonalnych artystów w miejskich projektach architektonicznych i urbanistycznych.

Wyróżnia też prace Władysława Granzowa za „podejście do barw i kreski” w kompozycjach wczesnomodernistycznych<sup>8</sup>. Władysław Granzow (1872-1932) studiował w Warszawie, Monachium i Paryżu, gdzie współtworzył czasopismo „Sztuka”. Znany jest głównie z pejzaży, kompozycji, portretów i aktów. Brał udział w licznych wystawach grupowych i indywidualnych w Paryżu i Londynie.

Z kolei Wiga Siedlecka, również artystka warszawska, jak podaje dalej Carter „wymownie i z pasją” oddaje piękno w swoich *Anemonach*<sup>9</sup>. Wassily Kandinski, który przez Cartera jest uznany za Polaka, zachwyca swoimi „delirycznymi improwizacjami”, jednak jego abstrakcje są zbyt radykalne i mają zastosowanie tylko w sztuce użytkowej, gdyż „czysto dekoracyjne podejście do koloru i kreski pasuje tylko do wzorów na kobiercach i gobelinach, a nie do obrazów”<sup>10</sup>.

Carter wspomina też utalentowanych, choć mało znanych polskich artystów, Janet Forbes-Robertson i Konrada Krzyżanowskiego, którzy wystawiali z AAA w 1909 roku, a teraz z żalem zauważa ich nieobecność. Janet (Janina) Forbes-Robertson, „ta bardzo zdolna malarka”, jak pisze Carter, była – jak już wspomniano – żoną malarza Erica Forbes-Robertsona<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Przypuszczalnie Carter omyłkowo przypisuje *Anemony* Siedleckiej, mając na myśli znany obraz Olgi Boznańskiej.

<sup>10</sup> Carter, *Art*, „The New Age”, 7. 13: 306.

<sup>11</sup> Ibidem.



Konrad Krzyżanowski (1872-1922) malował pejzaże i portrety w stylu ekspresjonistycznym, studiował w Kijowie, Petersburgu i Monachium, a w Warszawie był wykładowcą w Szkole Sztuk Pięknych. Znany był z organizowania plenerów malarskich ze studentami w Polsce, na Litwie i w Finlandii, gdzie powstała większość jego morskich pejzaży. Związany był z czasopismem „Chimera”, dla którego wykonywał inicjały i inne projekty graficzne. W roku 1912 przebywał w Paryżu i Londynie, gdzie był zafascynowany architekturą gotyckich katedr i gdzie nawiązał kontakt z londyńską awangardą<sup>12</sup>.

Kolejną Polką, którą Carter wyróżniał kilkakrotnie spośród międzynarodowych artystów i którą stawiał Anglikom za przykład, była Olga Boznańska. Carter wymienia ją w kontekście wystawy Międzynarodowego Stowarzyszenia Rzeźbiarzy, Malarzy i Rytowników, która miała miejsce w Grafton Gallery wiosną 1910 roku w Londynie. Stowarzyszenie to powstało w 1897 roku z inicjatywy amerykańskiego malarza Francisa Howarda, a jego celem było zrzeszenie brytyjskich, amerykańskich i europejskich artystów tworzących w nowoczesnym stylu. Przewodniczącym Stowarzyszenia został James McNeill Whistler. Wystawa z 1910 roku prezentowała głównie dzieła malarzy związanych z impresjonizmem, takich jak: Monet, Manet, Sisley, Edouard Vuillard, Aman Jean, Mary Cassatt, Maurice Denis, Charles Guerin, Simon Bussy, a spośród Brytyjczyków – Williama Nicholsona. Wystawa ta jest rzadko omawiana w literaturze, a przecież wprowadziła do brytyjskiej świadomości artystycznej ważne postaci ze świata sztuki kilka miesięcy wcześniej, zanim zrobił to Roger Fry swoją wystawą postimpresjonistyczną.

Olga Boznańska, której prace również znalazły się na tej wystawie, to – jak podaje Carter – przedstawiając ją brytyjskim czytelnikom, „zdolna polska malarka”, znana z post-impresjonistycznych portretów i martwych natur,

---

<sup>12</sup> Scholes, [www.modjourn.pl](http://www.modjourn.pl).

której „mistrzowskie i szczerze podejście [do sztuki] byłoby znakomitą lekcją dla naszych angielskich portrecistów”<sup>13</sup>.

Częściowo ze względu na portrety Boznańska na ogół nie jest zaliczana do grona impresjonistów i sama odrzucała taką przynależność. Po roku 1890 zauważa się w malarstwie Boznańskiej „pewien wpływ impresjonizmu”, kiedy artystka zaczęła uwzględniać „zmienności oświetlenia, atmosfery”<sup>14</sup>. Rzadko sięgała po tematykę krajobrazu bliską impresjonistom, ponadto nie malowała w plenerze, używała czerni. Jednak przez jej szerokie kontakty z paryską bohemą i powiązania z impresjonistami była wtedy często łączona z tym nurtem.

Choć – jak podaje Blum – „żaden z ówczesnych krytyków paryskich nie dopatrywał się związku Boznańskiej z malarstwem impresjonistów”<sup>15</sup>, to Carter wolał widzieć w niej zwolenniczkę tego prądu, gdyż w swoich artykułach zapoznawał Brytyjczyków z tym nurtem, chcąc bardziej otworzyć ich na wpływy nowej sztuki francuskiej. Miał też nadzieję, że brytyjscy malarze przejmą od Boznańskiej cechy jej malarstwa, które Carter uznawał za bardzo nowoczesne i właśnie impresjonistyczne. Chwali zatem jeden z jej portretów za „intensywność, delikatność i subtelność” oraz „odważne podjęcie najbardziej współczesnych, impresjonistycznych idei”<sup>16</sup>.

Carter często narzekał na „brudny” kolor w obrazach brytyjskich malarzy, nawet w barwach, które same w sobie są jasne, ze względu na ich technikę nakładania farby. Obrazy Boznańskiej, mimo iż namalowane w ciemnych barwach, sprawiały wrażenie lekkości i jasności, dzięki temu, że artystka, nakładając kolejne warstwy farby, czekała aż poprzednie wyschną, sięgając w ten sposób do metody właściwej impresjonistom<sup>17</sup>; nie nakładała też werniksu na gotowe płótna, co było nadal modne wśród wielu brytyjskich malarzy. Zniechęcony Carter stwierdził, że w zderzeniu z obrazami

---

<sup>13</sup> Carter, *Art*, „The New Age”, 6. 25: 595.

<sup>14</sup> Blum 1964: 48.

<sup>15</sup> Ibidem: 49.

<sup>16</sup> Carter, *Art*, „The New Age”, 6. 19: 452.

<sup>17</sup> Blum 1964: 49.

nieangielskich malarzy płótna Brytyjczyków sprawiają wrażenie „brudnych” i „niechlujnych”<sup>18</sup>.

Latem 1911 roku pisał Carter do „The New Age” korespondencyjnie, co tydzień przesyłając swoje impresje z wielkiej podróży po Europie. Na jego trasie znalazły się Paryż, Berlin, Monachium i Wiedeń, skąd pojechał do Krakowa, Warszawy, a potem dotarł nawet do Moskwy. Jego głównym celem w czasie tej wyprawy było odnalezienie „nowego ducha współczesności” („the New Spirit of Modernity”) w europejskiej sztuce i teatrze dramatycznym. W Europie Środkowej Carter zachwycił się secesją i bogatą ornamentalistyką, której brakowało mu w rodzimej Anglii. Ponadto chwalił też obecność sztuki w teatrze, co określił „inwazją sztuki na teatr”<sup>19</sup>. Podobało mu się, że sztuka nie jest zamknięta w studio artysty, ale wychodzi na zewnątrz, przenikając na scenę teatralną, gdzie znajduje praktyczne zastosowanie („plastyczna inteligencja na użytek teatru”<sup>20</sup>). Zachwalał też wszechobecność sztuki, zwłaszcza w Berlinie – mieście, w którym bardziej niż w innych miejscach sztuka widoczna jest na każdym kroku.

W swoich rozważaniach Carter ze smutkiem zauważa zacofanie Anglii, która dopiero co z trudem zaakceptowała impresjonizm, od dawna w Europie uważany za chleb powszedni i gdzie obecnie panują w sztuce już nowsze nurty będące konsekwencją dążeń impresjonistów. Carter zwraca uwagę na takich artystów, jak Vlaminck, Chabaud, Friesz, Van Dongen, Picasso, Derain and Lyonel Feininger, których nazwiska w Anglii wtedy jeszcze były mało znane.

Podczas pobytu w Krakowie Carter w swoim obszernym reportażu chwali artyzm samego miasta, gdzie umiłowanie do sztuki jest widoczne w architekturze i urbanistyce, jak i w codziennym życiu jego mieszkańców. Kraków zachwyca umiejętnością łączenia tradycji i nowoczesności, tym – jak pisze angielski przybysz – że mimo wielokrotnych podbojów przez wrogie najazdy nie zatracił swojej tożsamości i osobowości, a wszystko to dzięki zbiorowemu patriotyzmowi, jak zaznacza, który nie zadowala się

---

<sup>18</sup> Carter, *Art*, „The New Age”, 6. 25: 595.

<sup>19</sup> Carter, *Letters from Abroad*, „The New Age”, 9. 12: 272.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

wychwalaniem miernoty i przeciętności w państwowości, ale aspiruje do grona najlepszych. Wszechobecność sztuki i piękno architektury przejawia się wg Cartera w godności, harmonii, „niezwykłej relacji form”, jak i „prostocie piękna w bryle”, dzięki czemu architektura Krakowa jest ponadczasowa i wieczna<sup>21</sup>. „Niewiele miast można dziś nazwać artystycznymi” – jego zdaniem w przeciwieństwie do Krakowa, Carter zaznacza, że „niewiele z nich jest tak [jak Kraków] pełnych kultury artystycznej i rzemieślniczej”<sup>22</sup>. Zachwycając się układem, plastycznością i strukturą ulic Starego Miasta, Carter wylicza ulice Mikołajską, Sienna, Gołębia, Bracką, zauważa urok i dostojność dziedzińców Gimnazjum Nowodworskiego i Collegium Juridicum, i wreszcie Barbakan, który przykuwa uwagę kolistymi wieżyczkami i drzwiami, dzięki czemu zyskuje silną tożsamość i malowniczość. Te cechy zachęcają naszego przybysza do dalszych wycieczek po Krakowie i okolicach<sup>23</sup>.

Carter opisuje Kazimierz, dzielnicę żydowską, jego jednolite domy zamieszkałe przez Żydów, którzy – jak podaje – widać, że są „rasą znienawidzoną”, i choć są Narodem Wybranym, tutaj zauważa się ich słabość, wymęczenie i cierpienie<sup>24</sup>. Żyją w trudnych i biednych warunkach, w ciasnych, ciemnych izbach, w których atmosferze – przepełnionej dramatyzmem gry światła i cieni – Carter odnajduje podobieństwo do obrazów Rembrandta. Pijąc miód w karczmie żydowskiej, czy odwiedzając żydowską bożnicę, Carter zauważa pobożność Żydów i ich oddanie tradycji. Uderza go malarskość tych miejsc, na którą składają się kolorystyka, architektura i dekoracyjność wnętrza, gdzie w rozbłyskach światła rzucanego przez zapalone świece widać ogromne tomy i zwoje ksiąg, ludzkie postacie, ich ciężkie stroje, słysząc szmer modlitwy<sup>25</sup>.

Malarskość dostrzega Carter również na Rynku Krakowskim w niedzielę, gdzie jego uwagę przykuwa malowniczy tłum polskich chłopów, jego harmonijnie rozkołysana rytmiczność, która sprawia wrażenie fresku na

---

<sup>21</sup> Carter, *Letters from Abroad*, „The New Age”, 9. 22: 522.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

neutralnym tle starorynkowych zabudowań. Zwłaszcza kolorystyka postaci, umiłowanie barw i umiejętne ich łączenie w malowniczych strojach krakowianek Carter przeciwstawia angielskiemu brakowi wyczucia koloru, co nazywa jego „zafałszowaniem” u swoich rodaków<sup>26</sup>. Jego zdaniem, u Polaków i Polek perfekcyjne wycucie barw jest niemalże cechą wrodzoną, co zauważa, zachwycając się kolorystyką chustek na głowach kobiet, kolorem pończoch i spódnic.

W tych wszystkich elementach kultury ukazujących zamiłowanie Polaków do sztuki i artyzm życia codziennego Carter znajduje uwielbienie patriotyzmu, które dostrzega również w literaturze i sztuce, w malarstwie starej generacji malarzy, takich jak Matejko i Grottger, czy też nowszej: Wyspiański, Wyczółkowski, Mehoffer, Weiss, Chełmoński, Podkowiński, Pankiewicz, Malczewski i Gierzyński.

Wymienia też postępowe pismo „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” wydawany przez J. M. Reitingera<sup>27</sup>, w którym po raz pierwszy publikowano utwory Leśmiana, Morstina, Struga, Staffa, Orkana, Kasprowicza, Sieroszewskiego, Tetmajera, listy Stanisława Wyspiańskiego do A. Chmiela, dzieła Makuszyńskiego, Kaden-Bandrowskiego, czy K. Rostworowskiego. Choć czasopismo to ukazywało się tylko przez rok (1911), wywarło duży wpływ na rodzącą się awangardę, podkreślając również jej związki ze sztuką i literaturą zachodnioeuropejską. To właśnie w „Miesięczniku” po raz pierwszy ukazało się tłumaczenie *Ciasnej Bramy* (1909) André Gide’a, czy poezji Walta Whitmana w tłumaczeniu Floriana Sobieniowskiego, jak i *Tragedii florenckiej* (1894) Oscara Wilde’a w tłumaczeniu Rogacza. Miesięcznik publikował też reprodukcje dzieł sztuki takich malarzy, jak: Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski, Józef Chełmoński, Józef Pankiewicz i Witold Wojtkiewicz, jak i szeroką korespondencję Reitingera z artystami i literatami z Wielkiej Brytanii i Francji: Paulem Valérym, Jeanem Giraudoux i Pierre’em Bonnardem. Pod koniec 1911 roku Retinger wyjechał do Anglii, co wiązało się z zamknięciem pisma.

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

Nieco humorystycznie odbiera Carter wystrój Jamy Michalika, jednej z najstarszych kawiarni w Krakowie, założonej w 1895 roku przez Apolinarego Jana Michalika, wewnątrz zaprojektowane przez architekta Franciszka Mączyńskiego i malarza Karola Frycza. Bogaty w elementy sztuki Młodej Polski wystrój wnętrza, secesyjne meble z zielonymi obiciami, kolorowe witraże, ramy, drzwi, wielokolorowe abażury lamp, mosiężne kinkiety, kształty konarów drzew i ptaków – wszystko to tworzyło klimat nieco tajemniczy, również przez przyciemnione światła, co dla naszego podróżnika z Wysp okazało się chyba zbyt obce i trudne do zrozumienia. Ironizuje z zakurzonych lalek w szklanych gablotach i szopki, które są dla niego wyrazem Nietzscheańskiego nadczłowieka, i odczytuje cały wystrój wnętrza jako paszkwil na sztukę secesyjną<sup>28</sup>.

Najlepszym odzwierciedleniem patriotyzmu są wg Cartera krakowskie kościoły, które nazywa „świątyniami sztuki”, twierdząc, że jedynie umiłowanie najświetniejszych polskich tradycji mogło dać wyraz takiemu pięknu<sup>29</sup>. Wnętrza kościołów, wraz ze swym bogactwem, wspaniałością i różnorodnością są wyrazem wielkich idei, jak np. w kościele Mariackim, kościele Uniwersyteckim, czy w katedrze – każdy z nich swoim pięknem i wzniosłością przygotowuje wiernych do kontemplacji tajemnic wiary.

Carter, który był zwolennikiem średniowiecznych cechów i bractw rzemieślniczych, zachwalając rękodzieło i indywidualistyczny wymiar twórczości rzemieślniczej, często w swoich felietonach przywoływał właśnie wzorzec instytucji Kościoła, prac zleconych artystom przez władze kościelne, charakter takiej pracy przy powstawaniu najpiękniejszych katedr gotyckich. Ubolewał nad brakiem podobnego wzorca współpracy między twórcami a instytucjami również w innych dziedzinach życia publicznego, co silnie nawiązywało do ideologii angielskiego ruchu Arts and Crafts, którego był orędownikiem. Odnosi się również do tych przemysłań, podziwiając krakowskie kościoły i kontemplując nierozzerwalność sztuki sakralnej w tym

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

przypadku i samej religii, ubolewając, że mimo uniwersalności wiary ten model twórczy nie znalazł zastosowania gdzie indziej i że sztuka jakościowo taka sama powinna być też tworzona w innych, świeckich sferach.

Choć w przypadku angielskim Carter często za marną jakość sztuki i kultury winił właśnie wielkie instytucje, ich brak współpracy z artystami i wsparcia z ich strony, Polska – jak zauważa – uczyniła odważny krok, wyłamując się ze schematu monopolu Kościoła na sztukę. Chodzi mu tu m.in. o twórczość Stanisława Wyspiańskiego, „największego geniusza artystycznego”, „kolosa”, „współczesnego Da Vinci” – jak określa go Carter bez kszty ironi, który mimo wybitnego talentu tworzenia wewnątrz kościołów, ukierunkował swoje dzieło na teatr, wielką pasję Cartera<sup>30</sup>. Wyspiański jest prorokiem, przepowiadającym zbliżający się upadek; Carter ceni go za umiejętność przeniesienia tej samej wielkości i splendoru, jakimi cieszył się Kościół, na deski teatru.

Carter przywołuje krótkie i tragiczne życie Wyspiańskiego, jego małżeństwo, choroby, biedę i oddanie ideałom. Zauważa, jak wielopłaszczyznowa i wszechstronna twórczość artysty odbiła się na samym tylko Krakowie i jest zauważalna prawie na każdym kroku życia artystycznego miasta. Elementy swojej twórczości, takie jak intensywność ekspresji, oryginalność, ruch, rytm, strukturę rysunku, prawdziwe wycucie koloru, harmonię i dekoracyjność, wplatał w niemal wszystkie wątki swojej sztuki, począwszy od witraży i polichromii w kościele Franciszkanów, poprzez odważne projekty wnętrz, pełne ognistych barw, nowatorskie projekty mebli, aż po obrazy obecne w zbiorach Muzeum Narodowego. Dzięki jego rozgorączkowanemu renesansowemu talentowi i poczuciu obowiązku cywilnego Kraków aspiruje teraz do miana współczesnego Akropolu. Jednak, jak zauważa Carter, cały ten dorobek Wyspiańskiego jest niewielki w porównaniu z jego wielkimi osiągnięciami dla teatru, do którego należało jego serce. Twórcza wszechstronność objawiła się właśnie w teatrze, dla którego Wyspiański nie tylko pisał sztuki, ale też projektował dekorację sceniczną, sam ją często wykonywał oraz nadzorował samą produkcję. Teatr w

---

<sup>30</sup> Ibidem: 523.

przeciwieństwie do Kościoła oferował mu nieskończoną wolność twórczą i najnowsze rozwiązania<sup>31</sup>.

Poglądy artystyczne Wyspiańskiego, twórcy wizjonera, jak zauważa Carter, cechowała otwartość, a jego twórczą pasję wzniecał płomień narodowych ideałów. W swoich dramatach symbolicznych artysta pragnął uchwycić społecznego i rewolucyjnego ducha narodu polskiego. Jednak w jego metodzie interpretacji, jak ocenia Carter, zabrakło wnikliwości, która pozwoliłaby mu oderwać się od tradycji, na której zbytnio polegał, na rzecz nowych zabiegów dramatycznych, wynikających z zaawansowanych idei artystycznych. Co prawda dzięki temu jego sztuki są ciekawym połączeniem klasyki i nowatorstwa, jednak, zdaniem Cartera, nie stworzyły podwalin zupełnej nowości<sup>32</sup>.

Umiłowanie do przeszłości dostrzega Carter w przywoływaniu przez Wyspiańskiego duchów i nadnaturalnych bytów, by pchnąć, jak to ujmuję, akcję do przodu. Podążając za Szekspirem, artysta materializował stany psychiczne, jak uczynił to np. przy pomocy chochołów w *Weselu*<sup>33</sup>.

Carter zarzuca Wyspiańskiemu brak zastosowania na scenie plastycznej zasady rytmu, tłumacząc to przedwczesną śmiercią artysty, przez co okres jego rozwoju intelektualnego był krótki, uniemożliwiając mu prawdopodobnie zapoznanie się z tajnikami nowoczesnego scenopisarstwa. Dla Cartera połączenie plastyki i teatru było kluczowe, oczekiwał, że sztuka teatralna będzie wynikiem asocjacji idei, wyrażeniem nastroju danej sceny poprzez rytm –którego elementy odnajdujemy w sztuce plastycznej poprzez linię czy kolor, mające odniesienia na scenie w takich elementach, jak gesty, scenografia, kostium czy rekwizyty<sup>34</sup>.

Kolejną sztuką recenzowaną przez Cartera była *Noc listopadowa*, wystawiana w Teatrze Narodowym, która mimo że została oparta na wątku powstania – który jest określany jako rytm dominujący – nie rozwijała się, jego zdaniem, wystarczająco. Akcję wydarzeń w tym dramacie Carter określa

---

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.



jako „niezdarna”, a konstrukcję wydarzeń jako „archaiczną”, jednak dramat ujmuje pięknem, zwłaszcza w głębi i intensywności ducha rewolucyjnego, jaki odzwierciedla, poruszając wyobraźnię. Struktura *Nocy listopadowej* jest procesem z przewidywalnym zakończeniem, w którym widz jest poddany oświeceniowi, gdzie przeznaczenie odgrywa istotną rolę, a całość jest mocno zarysowana sugestywnością<sup>35</sup>.

Carter krytykuje elementy antycznego teatru greckiego u Wyspiańskiego, widząc w nich raczej powód do ironii niż elementy potęgujące dramatyzm postaci i sytuacji. Dostrzega w nich zbędny archaizm oraz obciążenie dla widza nieprzyzwyczajonego do obecności chóru, jak i mocnych analogii do mitologii, wartości heroizmu czy antycznej symboliki w postaci m.in. Heleny Trojańskiej. Dla Cartera tak bardzo odstają one od współczesności, że pozostaje mu się tylko uśmiechnąć<sup>36</sup>.

Pomysł antycznych herosów – w postaci kamiennych posągów bogów zdobiących aleje Łazienek, ożywionych w noc listopadową, by zainspirować i porwać siły powstańcze do walki, jest dla angielskiego widza co najmniej niezrozumiały ze względu na brak wiedzy i stopnia wrażliwości niezbędnej do interpretacji danych scen i ich symboliki. Widz angielski również miałby trudności ze zrozumieniem licznych aluzji i scen historycznych, mocno zakorzenionych w historii Polski, nawiązujących do postaci m.in. Jana III Sobieskiego, o którego zwycięstwie nad Turkami Carter wydaje się słyszeć po raz pierwszy i – jak przyznaje – mało który Anglik słyszał. Zrzuca to na karb ignorancji współczesnego widza, który rzadko ma taką wiedzę o antyku, żeby z łatwością połączyć elementy mitologii greckiej ze współczesnymi wydarzeniami i ideałami<sup>37</sup>. Dlatego – jego zdaniem – jest to dość ryzykowna taktyka dramaturgów, przez co ich sztuki tracą swoją tożsamość i stają się niezrozumiałe. Carter usilnie stara się umieścić Wyspiańskiego i jego sztukę dramatyczną w kontekście brytyjskim, próbując przybliżyć jego postać i twórczość londyńskim czytelnikom „The New Age”, podczas gdy są to dzieła ściśle związane z polską historią i martyrologią, które mogą być

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

niezrozumiale dla obcokrajowca niezaznajomionego z losami naszego narodu. Co więcej, dla polskiego widza wątki i elementy kultury antyku były czymś naturalnym i oczywistym dzięki edukacji powszechnej, w której nauka łaciny, greki i historii starożytnej od pokoleń stanowiła podstawę wykształcenia młodzieży. Tak wykształcone społeczeństwo stanowiło publiczność odpowiednio przygotowaną np. do odbioru dramatów Wyspiańskiego, których zrozumienie wznagalało poczucie patriotyzmu, tworząc tym samym załazek elit gotowych stanąć naprzeciw wrogim siłom zaborcy. W Wielkiej Brytanii edukacja powszechna na poziomie podstawowym została wprowadzona stosunkowo późno, bo dopiero w 1870 roku, a na poziomie średnim w roku 1918. Dla Wyspiańskiego, wykształconego pod okiem Matejki, w którego malarstwie odniesienia zarówno do historii, jak i mitologii były powszechne, tym bardziej analogie klasyczne nie były niczym nadzwyczajnym, a wręcz koniecznym, chociażby ze względu na cenzurę obowiązującą w kraju będącym pod zaborami, gdzie przemykanie wartości patriotycznych ukrytych w symbolice mitycznej było *signum temporis*, czego Carter mógł nie wiedzieć.

W dramacie Wyspiańskiego Carterowi najbardziej brakuje spójności wyrażonej przez rytm, progresję, egzaltację – dzięki którym akcja postępuje naprzód, i które, jak uważa, są esencją współczesnego teatru. Przez zbyt ni nacisk na ideały klasyczne Wyspiański traci z pola widzenia spójność wydarzeń, bohaterów i miejsca akcji. Te „przeoczenia techniczne”, jak to nazywa Carter, wynikają u Wyspiańskiego z braku jedności między dekoracją sceniczną a językiem dramatu, które zbyt od siebie odbiegają<sup>38</sup>.

W miejscu, które Carter nazywa Warszawską Galerią Sztuki<sup>39</sup>, bez podawania tytułów samych obrazów (co zresztą było typowe dla jego recenzji), podziwia on historyczne dzieła Matejki, w których uwagę przyciąga „szalony pęd rycerzy”, patriotyzm Brandta, kolorystykę portretów Wyspiańskiego, subtelność kolorów u Kędzierskiego, dekoracyjność i śmiałość w portrecie Wyczółkowskiego oraz bogate harmonie koloru,

---

<sup>38</sup> Ibidem: 524.

<sup>39</sup> Carter używa nazwy Warsaw Art Gallery w odniesieniu do Zachęty.

delikatność kreski i wycucie struktury u Wojkiewicza, którego uważa za polskiego Aubreya Beardsleya, czołowego przedstawiciela angielskiej secesji w sztuce<sup>40</sup>.

Do *Nocy listopadowej* Carter powraca również podczas pobytu w Warszawie, gdzie ogląda sztukę w teatrze plenerowym w Łazienkach, na scenie otoczonej wodą, w pobliżu pałacu i antycznych posągów. Carter odnosi się do rysunków artysty towarzyszących napisanej sztuce, które – jak uważa – przez delikatną kreskę, kształty i bledsze kolory lepiej niż sama dekoracja sceniczna oddają nastrój upadłego powstania, gasnące emocje i nadzieje. Zauważa, że z zasady w dramatach jest na odwrót: to scenografia jest bardziej wymowna i przekonująca niż załączone szkice, gdyż to ona jest ucieleśnieniem obrazu. A u Wyspiańskiego jest na odwrót, artysta wkłada w te rysunki wiele „pasji, uczucia i poruszenia”, czego brak już w samej scenografii. Ponownie odnosi się do braku spójności oraz jedności czasu i miejsca akcji, co było zamierzoną taktyką Wyspiańskiego, który celowo nie podzielił dramatu na akty, ale luźno powiązane ze sobą sceny. Przez to – jak pisze – przewodni wątek sztuki został poniekąd ztracony, a sztuka stała się fragmentaryczna, co również jest podkreślone przez scenografię. Ze względu na to – jak uważa Carter – dramaty Wyspiańskiego są staromodne i nie „zrewolucjonizują sztuki teatru”<sup>41</sup>.

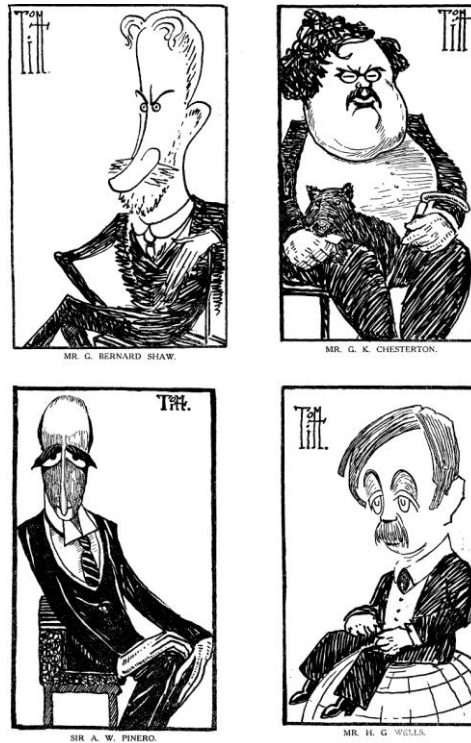
Kolejnym polskim wątkiem w *The New Age* był artysta Jan Junosza de Rościszewski, używający pseudonimu Tom Titt, który regularnie w latach 1910-1914 rysował karykatury dla tego tygodnika, jak i później dla „Daily Sketch” i „The Tatler” (il. 7-10). Rościszewski przyjechał do Londynu w lutym 1907 roku na studia w Regent Street Polytechnic, potem sam też wykładał rysunek i karykaturę w Londynie. W jednym numerze „The New Age” z 1917 roku Orage wspomina Rościszewskiego i jego „wspaniałe karykatury, których świetność nigdy nie blednie”<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Carter, *Letters from Abroad*, „The New Age”, 9. 23: 546.

<sup>41</sup> Ibidem: 547.

<sup>42</sup> Orage, *Readers and Writers*, „The New Age”, 21. 26: 549.



il. 7. Tom Titt, karykatury G. B. Shawa, G. K. Chestertona, A. W. Pinero, H. G. Wellsa, (*The New Age*, 9. 11, 13 lipca, 1911: 247).

<https://library.brown.edu/cds/mjp/images/Tom-Titt/FirstFour.jpg>

DOA: 15. 10. 2018



il. 8. Tom Titt, karykatura G. B. Shawa (*The New Age*, 1913)

<https://www.oldbookillustrations.com/illustrations/shaw/> DOA 22. 02. 2019



il. 9. Tom Titt, karykatura Josepha Conrada (*The New Age*, 1913)  
<https://www.oldbookillustrations.com/illustrations/conrad/>



il. 10. Tom Titt, karykatura Ezry Pounda (*The New Age*, 13. 24, 9 października, 1913: 712) <https://library.brown.edu/jpegs/1165332890531250.jpg>

Obecność polskich artystów w krytyce artystycznej, która uprawiał Huntly Carter, publikujący na łamach modernistycznego tygodnika „The New Age”,

wskazuje na ważność sztuki Polski, państwa będącego wciąż pod zaborami, ukazując ją jako działalność artystyczną, którą należy szerzej uwzględnić w dyskusjach nad internacjonalizmem sztuki i kultury brytyjskiej. Sztuka polska nie była odosobniona w swojej formie, stylu i przekazie, mimo iż w dużym stopniu była silnie związana z narodowościowymi i patriotycznymi dążeniami niepodległościowymi. Należała do szerszych nurtów artystycznych kultury europejskiej, w którą głęboko się wpisywała. Co więcej, jak zaznacza Carter, właśnie jako wyraz najnowszych dążeń estetycznych mogła służyć za wzór dla brytyjskich artystów, którzy w tym okresie tworzyli sztukę zaściankową, odizolowaną od czołowych prądów kultury europejskiej, patrząc na nią podejrzliwie i z wielką ostrożnością.

### **Bibliografia**

Ardis 2002 – Ardis Ann L., *Modernism and Cultural Conflict, 1880-1922*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ardis 2007 – Ardis Ann L., *The Dialogics of Modernism(s)*, „The New Age”, 407-434. *Modernism/Modernity* 14: 3.

Ardis 2009 – Ardis Ann L., *Democracy and Modernism: The New Age under A. R. Orage, 1907-1922*, w: Brooker Peter, Andrew Thacker (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Vol. 1, Britain and Ireland, 1880-1955*, Oxford: Oxford University Press, 205-225.

Blum 1964 – Blum Helena, *Olga Boznańska*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bonett 2012 – Bonett Helena, *Stanislawa de Karłowska 1876–1952, artist biography*, w: Helena Bonett, Ysanne Holt, Jennifer Mundy (eds.), *The Camden Town Group in Context*, Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/stanislawa-de-karlowska-r1105347> [dostęp 18.02.2019].

Carter Huntly, *Art*, „The New Age”, 6. 19, 10 marca, 1910: 451-452.

Carter Huntly, *Art*, „The New Age”, 7. 13, 28 lipca, 1910: 306-307.

Carter Huntly, *Letters from Abroad. The New Idea of Dramatic Action*, „The New Age”, 9. 12, 20 lipca, 1911: 271-271.

Carter Huntly, *Letters from Abroad. The Drama of Patriotism*, „The New Age”, 9. 22, 28 września, 1911: 522-524.

Carter Huntly, *Letters from Abroad*, „The New Age”, 9. 23, 5 października, 1911: 546-548.

Greutzner Robins 2009 – Greutzner Robins Anna, *Walter Sickert and the Language of Art*, w: Brockington Grace (ed.), *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*, 27-48. Bern: Peter Lang.

Orage Alfred Richard, *Readers and Writers*, „The New Age”, 21. 26, 25 października 1917: 548-549.

## **Złe przeczucia. Obrazy katastrofy w malarstwie**

### **Eda Ruschy i Jacka Goldsteina**

Zestawienie twórczości dwóch amerykańskich malarzy, słynnego przedstawiciela pop-artu, Eda Ruschy i nieco mniej znanego, osiadłego w Stanach Zjednoczonych Kanadyjczyka, Jacka Goldsteina jest zadaniem kuszącym z wielu powodów. Jednym z nich jest fakt, że w pracach obu artystów daje się odczuć podobną atmosferę dekadentckiego przeczucia schyłku, pozostawiającą szerokie pole interpretacji. Podejmując się zadania przeglądu prac obu artystów w kontekście tematu katastrofy, warto dokonać pewnych metodologicznych ustaleń. Chciałbym zatem zdefiniować estetyczną kategorię wzniosłości, która towarzyszyła malarskim wizjom katastrofy przynajmniej od końca XVIII wieku. Zamierzam też przedstawić zarys zmian, jakim podlegało rozumienie wzniosłości w malarstwie XIX i XX wieku i jej stopniowe wkraczanie w obszar świata technologii i przemysłu. Przybliżając sylwetki Eda Ruschy i Jacka Goldsteina, wskażę też podstawowe przesłanki dwóch figuratywnych przełomów w sztuce amerykańskiej XX wieku, z którymi są związani, czyli powstałego na przełomie lat 50. i 60. pop-artu oraz kilkanaście lat późniejszego nurtu The Pictures Generation. W końcowej części tekstu przedstawię wybrane przykłady z malarskiej twórczości obu artystów, w których pojawia się wątek katastrofy. Sądzę, że obecna jest ona w różnych wymiarach – globalnym, społecznym, historycznym, ale także, a może przede wszystkim, w wymiarze kulturowym, a jej przeczucie wpisuje się w wiele antropologicznych opisów współczesności, wskazujących, że logika komunikacji i mechanizmy społecznej racjonalizacji zostały podporządkowane kapitalistycznemu spektaklowi obrazów-towarów<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. Crary 1985: 283-294.



## **Wzniosła katastrofa w służbie transcendencji**

Katastrofa jest jednym z kanonicznych tematów malarstwa, obecnych w całej jego historii. Koniec świata, apokalipsa, potop, plagi egipskie, zagłada miast i łądów, a także epidemie i wojny powracały w malarstwie jako przestroga, profetyczna wizja lub ponure świadectwo, począwszy od dzieł średniowiecznych mistrzów, poprzez Goyę, Johna Martina, Maxa Ernsta do Anselma Kiefera. Niezależnie od tego, czy inspiracją były przekazy biblijne, mitologiczne, czy też wydarzenia historyczne, tematom tym towarzyszyła specyficzna atmosfera, wynikająca z ujęcia dramatycznego wydarzenia w jego kulminacyjnym momencie lub pokazania jego niszczycielskich skutków, a także z umiejętnego odwoływania się do uczuć odbiorcy – wywołania w nim zachwyty potęgą żywiołów lub zadumy nad ludzkim okrucieństwem. Fakt, że scenerią katastroficznych wizji niemal zawsze był rozległy, rozciągający się po horyzont krajobraz, jest o tyle oczywisty, że tylko takie ujęcie zapewnia odpowiednią skalę niezbędną do przedstawienia ogromu zjawisk. Jednak krajobraz jako reprezentacja natury był przede wszystkim nośnikiem retoryki i stylistyki wzniosłości, towarzyszącej malarskim wizjom katastrofy.

Pojęcie wzniosłości w nowożytnej estetyce zaczęło się kształtować na początku XVIII wieku; było ono związane ze zjawiskami natury, których charakter i wielkość wykraczają poza zdolności ludzkich zmysłów i pojmowania. Najpełniejszą i najbardziej złożoną definicję wzniosłości stworzył Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądenia*. Królewiecki filozof, zakładając, że wzniosłość budzi się wobec zjawisk, które powodują przytłaczające doświadczenie niewyobrażalnej potęgi, definiował ją w opozycji do piękna jako odczucie zrodzone z fundamentalnej sprzeczności. O ile warunkiem piękna jest harmonia, foremność i określoność, wzniosłość pojawia się wtedy, gdy przyjemność obcowania ze zjawiskiem niemożliwym do objęcia zmysłami i pełnego poznania (np. ze wzburzonym oceanem) niepostrzeżenie przeradza się w nieprzyjemną świadomość faktu, że nasze zmysły i zdolności poznawcze są całkowicie zawodne wobec ogromu i

bezforemności tego zjawiska<sup>2</sup>. Złożoność i nieuchwytność pojęcia wzniosłości polega więc na tym, że zawierają się w nim przeciwstawne, dialektycznie splecione doświadczenia przyjemności i dyskomfortu, panowania i bezradności, obcowania z tym, co daje się pomyśleć, i z tym, czego pomyśleć niepodobna.

Tak pojmowana wzniosłość była w malarstwie przede wszystkim narzędziem transcendencji, a więc wykraczania poza zmysłowe doświadczenie do świata idei niemożliwych do przedstawienia<sup>3</sup>. W twórczości takich XIX-wiecznych malarzy, jak John Martin czy Thomas Cole niszczyielski dla człowieka i jego kultury żywioł przyrody był w istocie narzędziem gniewu bożego, bożej sprawiedliwości, losu lub fatum, które pozostają niepojęte i znajdują się poza ludzką kontrolą. Wzniosłość jako transcendencja – przedstawienie tego, co jest w swojej istocie nieprzedstawialne – powróciła w sztuce połowy XX wieku, głównie dzięki amerykańskim przedstawicielom malarstwa barwnego pola, jak Barnett Newman i Mark Rothko. Newman w słynnym eseju *The Sublime is Now* z 1948 roku zadeklarował, że wyzwalając się w swoim malarstwie z zależności od pamięci, skojarzeń, legend i mitów, pragnie jednocześnie powrócić do naturalnego ludzkiego pragnienia wzniosłości, do zainteresowania absolutnymi emocjami<sup>4</sup>. W swoich wielkoformatowych, monochromatycznych abstrakcjach Newman operował jednolitymi płaszczyznami nasyczonego koloru, ponieważ „niszczą one iluzję i odsłaniają prawdę”<sup>5</sup>. Tę koncepcję transcendentnej wzniosłości rozwinął trzy dekady później Jean-François Lyotard. Posługując się Kantowską definicją wzniosłości, przekonywał on o wzniosłym charakterze w zasadzie całej abstrakcyjnej awangardy XX wieku, która jako „niefiguratywne przedstawienie negatywne” zdolna była ze swej natury przedstawiać to, co znajduje się poza zasięgiem zmysłowego doświadczenia<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Elkins 2008: 29, zob. też: Whyte 2011: 5.

<sup>3</sup> Elkins 2011: 84.

<sup>4</sup> Newman 1999: 574.

<sup>5</sup> Markowska 2010: 43 – cytat pochodzi z listu do redakcji „The New York Timesa” z 7 lipca 1943 roku autorstwa Marka Rothko, Barnetta Newmana i Adolpha Gottlieba, zob. np. John W. McCoubrey, *American Art 1700-1960. Sources and Documents*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey 1965, s. 211-212.

<sup>6</sup> Lyotard 1996: 176 i in., zob. też: Gryglewicz 1996: 163-172.

## W stronę katastrofy przemysłowej

Postawa takich artystów, jak Newman, Rothko czy Ad Reinhardt polega na powiązaniu wzniosłości z transcendencją i dość dyskusyjna teza Jean-François Lyotarda, która niejako z ryczałtu klasyfikowała abstrakcyjną awangardę jako wzniosłą<sup>7</sup>, stanowi jednak wyjątek wobec tendencji, która zarysowała się w sztuce już w wieku XIX. Wraz z rozwojem przemysłu, technologii i urbanizacji przedmiotem wzniosłej kontemplacji były już nie treści wykraczające poza horyzont ludzkiego poznania czy uniwersalne prawdy absolutne, lecz dzieła i efekty postępu technologicznego – zdolność podporządkowania natury za pomocą wytworów przemysłu, inżynierii i technologii. Badacz kultury XIX-wiecznej Anglii, Nicholas Taylor, wśród motywów wywołujących poczucie wzniosłości w epoce wiktoriańskiej wymienił prócz kazań ewangelickich kaznodziejów i ekstazy anglikatolickiej mszy między innymi: naukowe cuda i panoramy na wystawach powszechnych, dreszcz towarzyszący pogoni podróżnika za pociągiem, kapitalistyczną dumę z masowej produkcji i wrzawę targowiska<sup>8</sup>. Wskazuje to na zasadniczą zmianę, w wyniku której wzniosłość odwróciła się od transcendencji ku immanencji, zmierzając do form będących w zasięgu doświadczenia człowieka, powołanych do życia przez postęp technologiczny. Wspomniany Paul Crowther pisał, że struktury kapitalizmu i generowane przez niego konflikty dostarczają obrazów przytłaczających dla naszych percepcyjnych zdolności, choć jednocześnie znacznie poszerzają zasięg

---

<sup>7</sup> Koncepcja wzniosłości Lyotarda doczekała się wielu krytycznych komentarzy, między innymi angielskiego filozofa Paula Crowthera, który zauważył, że „użycie terminu wzniosłości, aby opisać twórczość jakiegokolwiek artysty skłaniającego się ku barwnej malarstwu, jest tak generalizujące, że w efekcie nieprzydatne”. Zob. Crowther 1993: 187, cyt. za: Elkins 2011: 80. Krytycznie podejście francuskiego myśliciela ocenił także Tomasz Gryglewicz. W eseju *Czy awangarda jest wzniosła* pisał między innymi: „Dlatego [Lyotarda interpretacja teorii Kantowskiej] jest arbitralna, że (...) kładzie [on] szczególny nacisk prawie wyłącznie na jedną z tez Kanta, mianowicie na twierdzenie, że odczucie wzniosłości wywołują «negatywne przedstawienia» niefiguratywne, zdolne jedynie ilustrować pojęcia abstrakcyjne, na przykład wyobrażenie nieskończoności”. Nieco dalej czytamy: „Zupełnie inaczej odbieram ich obrazy [pierwszych wielkich abstrakcjonistów, jak Mondrian czy Malewicz] niż Lyotard, dla którego są one przykładami na domniemaną awangardową wzniosłość. Przyczyna tej rozbieżności tkwi według mnie w tym, że wzniosłość daje się odczytać w malarstwie jedynie poprzez temat. Każda kompozycja nieprzedstawiająca, niekiedy wbrew intencji artysty (...), prędzej czy później odbierana jest jako płaszczyzna dekoracyjna. Służy więc kontemplacji, a więc pięknu w Kantowskim rozumieniu”. Gryglewicz 1996: 164, 169.

<sup>8</sup> Whyte 2011: 8.

naszego racjonalnego pojmowania i naszej pomysłowości”<sup>9</sup>. Amerykański antropolog kultury Nicholas Mirzoeff zauważył, że sztuka XIX wieku w swojej ambicji podążania za tym, co nowe, powszechne i codzienne, dokumentowała jednocześnie, choć zapewne nieświadomie, postępujące zniszczenie natury. Jako przykład podał słynny obraz Claude’a Moneta *Impresja, wschód słońca* z 1873 roku, stanowiący jeden z symboli początków artystycznego modernizmu. Swoją kolorystyką obraz poświadcza zanieczyszczenie powietrza w porcie w Hawrze w Normandii. Przez szare poranne niebo przebijają się żółte obłoki dymu węglowego z kominów parowców przedstawionych w tle. Intensywna czerwień wschodzącego słońca jest zaś efektem dużej zawartości drobin węglowych w powietrzu, czyli smogu. Monet ukazał podbój natury z udziałem procesów przemysłowych, nadając mu jednocześnie atrakcyjną formę wizualną<sup>10</sup>.

Przykładów obrazów uwodzących swoją wizualną atrakcyjnością, które jednocześnie przypominają katastrofalne ingerencje człowieka w naturę, dostarcza, rzecz jasna, także współczesna sztuka. Oliver Wasow, amerykański artysta posługujący się medium fotografii, w swoich pracach powstałych w latach 80. XX wieku przedstawiał niezidentyfikowane pejzaże w nienaturalnych, niezwykle nasyconych barwach. Posługując się techniką fotomontażu, osiągnął efekt nieostrości, szumu i rozmycia obrazu, przywodzący na myśl słabej jakości transmisję telewizyjną. Fredric Jameson, kojarząc prace Wasowa z prozą J. G. Ballarda, będącą świadectwem społecznej i historycznej katastrofy (której narracja jest umieszczona na tle spustoszonego, poatomowego krajobrazu), zwrócił uwagę, że dzięki halucynacyjnym barwom kojarzą się one z „kojącymi, płomiennymi zachodami słońca nad Santa Monica, które swój nieziemsko efektowny wygląd zawdzięczają ponoć skrajnemu natężeniu chemicznych zanieczyszczeń w atmosferze”<sup>11</sup>.

Inny przykład artystycznej wizji współczesnej katastrofy możemy znaleźć w twórczości angielskiego malarza i teoretyka sztuki Juliana Bella. W eseju *Contemporary Art and the Sublime* Bell zwrócił uwagę na odczucie

---

<sup>9</sup> Crowther 1989: 164-165, za: Whyte 2011: 8.

<sup>10</sup> Mirzoeff 2016: 228, 235-237.

<sup>11</sup> Jameson 2011: 179-182.

wzniosłości ściśle powiązane z ludzkimi przeobrażeniami przyrody, ilustrując je własnym obrazem *Darvaza* z 2010 roku. Obraz przedstawia zapadlisko wypełnione płomieniami w miejscowości Derweza na pustyni Karakum w Turkmenistanie. W 1971 roku radzieccy inżynierowie prowadzili tam prace geologiczne w poszukiwaniu złóż gazu ziemnego. W trakcie prac doszło do zapadnięcia się gruntu, w wyniku czego z powstałego krateru zaczął wydobywać się gaz. Aby powstrzymać wydzielanie się gazu do atmosfery postanowiono go podpalić, licząc, że jego złoża wypalą się w ciągu kilku dni. Gaz płonie do dziś, co trwa już prawie pół wieku. Bell, wykorzystując swoje wspomnienia z turystycznego pobytu w tym miejscu, namalował obraz, w którym, stosując odpowiednią perspektywę i intensywne barwy, oddał skalę zjawiska<sup>12</sup>. Trudno nie odnieść wrażenia, że obraz jest zapisem wzniosłej fascynacji zjawiskiem, które jest świadectwem pyrrusowego zwycięstwa człowieka nad naturą.

### **Nowe wymiary katastrofy**

Przemiany, które dokonały się w malarstwie pod koniec XX wieku spowodowały między innymi, że tematyka katastrofy zaczęła wybrzmiewać w nowych kontekstach, odnosząc się nie tylko do kwestii zniszczenia i degradacji ludzkiego środowiska (choć oczywiście też), ale również nabierając bardziej metaforycznego wydźwięku. Co ciekawe, malarstwo, upodabniając się często stylistycznie do fotografii, zapożyczyło od tego medium efekt chłodnego obiektywizmu i dystansu, co nadało katastroficznym wizjom dekadentckiego charakteru.

Szczególnie interesujące może być w tym kontekście zestawienie twórczości dwóch artystów reprezentujących figuratywne przełomy w sztuce amerykańskiej, Eda Ruschy (1937) i Jacka Goldsteina (1945-2003). Obaj są związani z kalifornijskim środowiskiem artystycznym; Ruscha studiował w The Chouinard Art Institute w Los Angeles, Goldstein w California Institute of the Arts, który powstał po przekształceniu Chouinard w 1961 roku.

---

<sup>12</sup> Bell 2013.

Twórczość Ruschy jest przykładem przełomu pop-artu – nurtu, który jeszcze w dekadzie lat 50., początkowo w Anglii, później w Stanach Zjednoczonych, wypowiedział posłuszeństwo wielu mitom modernizmu, odrzucając podział na sztukę wysoką i popularną. Pop-art odrzucił też dotychczasowy status artysty, oscylujący w XX wieku między modelami ekspresjonistycznego szamana, zaangażowanego społecznie krytyka rzeczywistości czy racjonalnego inżyniera awangardy, a także podważył dotychczasowy paradygmat oryginalności dzieła sztuki. Wprowadził też do sztuki cały wachlarz elementów i efektów z kultury konsumeryzmu, jak napisy reklamowe z kolorowych magazynów, obrazy pochodzące z kina, rozmyte efekty telewizyjne itd. Jak pisał Hal Foster, w dobie dominacji mass mediów pop-art pokazał, że niemal każdy wizerunek może stać się obrazem artystycznym. Artyści pop-artu używali malarstwa, aby pokazać transformacje, którym podlegają inne media, jak fotografia, film, telewizja – zarówno w obszarze kultury popularnej, jak i wysokiej. Paradoksalnie, w latach 60., kiedy malarstwo wydawało się być zdetronizowane przez happening, minimalizm i sztukę konceptualną, objawiło się ono w najbardziej efektownych przykładach pop-artu niemal jako metasztuka, zdolna asymilować efekty innych mediów i na nie oddziaływać<sup>13</sup>.

Co ciekawe, kilkanaście lat późniejszy zwrot figuratywny w twórczości artystów z kręgu Jacka Goldsteina, nazywanego The Pictures Generation, wynikał z podobnych przesłanek. W połowie lat 70. powiększające się z czasem grono artystów kalifornijskich (z niewielkim udziałem nowojorskich) poszukiwało rozwiązań radykalnie odmiennych od rutyny dominującego wówczas minimalizmu, ale odrzucających też modernistyczne mitologie, z którymi była utożsamiana rodząca się mniej więcej w tym samym czasie neoekspresjonistyczna figuracja spod znaku *Bad painting*, czy *New Image Painting*<sup>14</sup>. Reprezentacja w dziełach artystów The Pictures Generation nie

---

<sup>13</sup> Foster 2012: 5, 6.

<sup>14</sup> Jack Goldstein, dając wyraz swojemu krytycznemu stosunkowi do neoekspresjonizmu, nazywał go malarstwem „Cro-Magnon”. Należy przy tym zwrócić uwagę na płynność granic pomiędzy dwoma nurtami figuracji, o których mowa. Według Lorne’a Lanninga, artysty, który w latach 80. pracował jako asystent Goldsteina, określenie to dotyczyło zarówno czołowego przedstawiciela neoekspresjonizmu, Juliana Schnabla, jak i artysty należącego do Pictures Generation, tworzącego nawarstwione, stłoczone figuracje, które wydają się być stylistycznie bliższe pop-artowi niż neoekspresjonizmowi. Connor (2013).

była nośnikiem subiektywnej artystycznej wizji i nieskrępowanej ekspresji. Przedstawiciele tej pokoleniowej grupy traktowali reprezentację w kategoriach badania, eksploracji i sondowania dostępnych kodów kultury, sprawdzając, w jaki sposób działają, ponownie uruchamiali je w swoich pracach, co bardzo zbliża ich do artystów pop-artu<sup>15</sup>.

The Pictures Generation swoją nazwę zawdzięcza zorganizowanej przez krytyka sztuki i kuratora Douglasa Crimpa wystawie „Pictures” w galerii Artists Space w Nowym Jorku w 1977 roku. Prócz Jacka Goldsteina brali w niej udział artyści związani z California Institute of The Arts: Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo i Philip Smith<sup>16</sup>. Grono artystów kojarzonych z ruchem wkrótce znacznie się poszerzyło i znaleźli się w nim także: Barbara Kruger, Thomas Lawson, Robert Longo, Richard Prince, David Salle, Cindy Sherman, James Welling, a postacią centralną w tym kręgu był John Baldessari, legendarny artysta i pedagog CalArts.

Artyści The Pictures Generation, w tym także Goldstein, chętnie korzystali i korzystają z technik reprodukcji, jak fotografia, wideo i film. Douglas Crimp, wspominając wystawę „Pictures” z 1979 roku, tłumaczył, że jej nazwą chciał zwrócić uwagę na najbardziej charakterystyczną cechę łączącą prace poszczególnych artystów, czyli fakt, że były one po prostu rozpoznawalnymi wizerunkami. Pragnął też podkreślić, że artyści nowego nurtu nie ograniczali się w swojej praktyce do jednego medium artystycznego (na przykład malarstwa) oraz – co wydaje się jeszcze ważniejsze – pragnęli przekroczyć specyfikę medium, naśladując narzędziami malarskimi lub rysunkowymi cechy obrazu fotograficznego, transmisji telewizyjnej czy na przykład obrazów generowanych przez radioteleskopy<sup>17</sup>. W ich praktyce nie chodziło więc o osiągnięcie efektów malarskości ani o zapis spontanicznej ekspresji twórczej (co było kluczowe dla neoekspresjonizmu), lecz o stworzenie wizerunków o charakterze konceptualnym. Sposób wykonania inspirowany nowoczesną technologią generowania obrazów (reprodukcja, transmisja, projekcja) i tematyka poszczególnych prac skłaniały do refleksji nad narzędziami komunikacji i badania świata, dostarczanymi przez późny

---

<sup>15</sup> Foster 2012: 11.

<sup>16</sup> Zob. Crimp 2005.

<sup>17</sup> Crimp 2005: 30.

kapitalizm, ale także nad statusem reprezentacji w sztuce, który zaczął być postrzegany w kategoriach kryzysu, jako niezdolny do generowania treści i znaczeń. Douglas Crimp pisał:

„Znacznie bardziej niż kiedykolwiek dotąd nasze doświadczenie podporządkowane jest obrazom; obrazom w codziennych gazetach i magazynach, w telewizji i kinie. Wobec tych obrazów nasze bezpośrednie doświadczenie zaczyna zanikać, wydając się coraz bardziej banalne. O ile kiedyś wydawało się, że funkcją obrazów było interpretowanie rzeczywistości, dziś obrazy ją przywłaszczają. Konieczne jest zatem ich zrozumienie, nie po to jednak, by odkryć jakąś utraconą rzeczywistość, lecz określić, na jakich zasadach w niewymuszony sposób stają się strukturą znaczącą<sup>18</sup>”.

Wydaje się, zatem, że między pierwszą generacją pop-artu, do której należy Ed Ruscha, a pokoleniem The Pictures Generation, z którego wywodzi się Jack Goldstein, istnieje silny związek ideowy oraz fakt, że stylistyczne i artystyczne rozwiązania obu środowisk bywają czasem zaskakująco podobne. Tym zaś, co łączy twórczość Eda Ruschy i Jacka Goldsteina, jest obecna u obu artystów atmosfera dekadencji; świadomość, jakby powstawała w schyłkowym okresie historii. Atmosfera ta pozbawiona jest dramatyzmu, a przepełniona raczej melancholią lub subtelną ironią. W malarstwie obu artystów daje się także odczuć tę samą, choć przemawiającą oczywiście w różny sposób, elegancką stylizację, w wyniku której obraz łączy i uwodzi widza swoją atrakcyjnością wizualną. Obaj przyjęli bowiem w swoim malarstwie rolę, jaką narzucił pop-art, którego większość przedstawicieli (w tym także Ruscha) miała doświadczenie w projektowaniu graficznym i ilustracji – była to rola sprawnego, wytrenowanego dizajnera<sup>19</sup>.

### **Ed Ruscha: koniec marzeń**

Twórczość Eda Ruschy należy do klasyki pop-artu i zrodziła się z fascynacji dziełami Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnsa, a także

---

<sup>18</sup> Crimp 2005: 18.

<sup>19</sup> Foster 2012: 11.



Marcela Duchampa. Tematem jego fotografii, grafik i obrazów malarskich od najwcześniejszego okresu jest miejskie środowisko Los Angeles i jego mała, przemysłowa architektura. Do najbardziej charakterystycznych obrazów artysty należą przedstawienia stacji benzynowych, drobnych pawilonów handlowych, budek telefonicznych, słynnego napisu Hollywood na wzgórzach Santa Monica, a także wariacje na temat logotypów wytwórni filmowej 20<sup>th</sup> Century Fox czy popularnych produktów przemysłowych. Począwszy od lat 70., Ruscha zaczął w swoim malarstwie stosować frazy bądź zdania złożone zaprojektowaną przez siebie elegancką czcionką, których tłem są na ogół malarskie ujęcia pejzażowe (na przykład wysokich gór lub nieba wznoszącego się nad niskim horyzontem). Często spotykanym wątkiem w jego malarstwie są też nawiązania do projekcji kinowej, w których artysta odtwarza napisy końcowe i charakterystyczne pionowe smugi zniszczonej taśmy celuloidowej. Jeśli sztuka Zachodniego Wybrzeża w powszechnym przekonaniu uchodziła – w odróżnieniu od środowiska nowojorskiego – za efektowną, elegancką i poszukującą tematów związanych z przyjemnościami luksusowego życia w Kalifornii, Ed Ruscha od początku swojej drogi artystycznej był wyjątkiem<sup>20</sup>. Jego twórczość jest intelektualna; czerpiąc z estetyki popularnej, wywodzi się jednocześnie ze sztuki konceptualnej, zadając pytania na temat mechanizmów funkcjonowania współczesnej kultury.

Amerykański krytyk i historyk sztuki Hal Foster określił malarską stylistykę Eda Ruschy mianem *deadpan image*. Określenie to w kulturze anglojęzycznej odnosi się do wizerunków (w tym także fotografii – *deadpan photography*) wykonanych w sposób pozbawiony śladów ekspresji i emocjonalnego nastawienia autora. Są to obrazy obojętne, zdystansowane, zachowujące reporterski obiektywizm ujęcia (bądź też go pozorujące). *Deadpan*, jak pisze Foster, to także styl uprawiania komedii, gdzie aktor stawia czoła śmiesznym i groteskowym przygodom z kamienną twarzą. Tak właśnie prezentował się w swoich filmach Buster Keaton, stoicka ofiara industrialnej modernizacji<sup>21</sup>. Postawa ta jest zatem czymś w rodzaju zblazowania, ale jest to także stosunek do otaczającej rzeczywistości, który

---

<sup>20</sup> Osterwold 2013: 108.

<sup>21</sup> Foster 2012: 234.

ponad wiek temu Georg Simmel powiązał z wielkomiejskim życiem, traktując go jako obronę przed zbyt intensywnymi doznaniem, na jakie skazany jest człowiek w nowoczesnym megalopolis<sup>22</sup>.

Miejskie pejzaże Ruschy malowane są z dizajnerską precyzją, dbałością o perfekcyjne ujęcie perspektywiczne (w wielu obrazach, w niezamalowanych białych partiach płótna widoczne są linie pomocnicze, wykreślone ołówkiem), z zastosowaniem ograniczonej do kilku podstawowych kolorów palety barwnej. Brak śladów malarskiego opracowania, stosowanie jednolitych płaszczyzn koloru, czytelna, geometryczna konstrukcja kompozycyjna – wszystkie te elementy składają się na efekt tworzonego przez Ruschę wizerunku wyzuteego z emocji, unikającego zaangażowania, zarówno po stronie afirmacji, jak i krytyki. Jeśli, jak pisał Simmel, wytrenowana obojętność stanowi mechanizm obronny przed zgiełkiem wielkich miast, strategia *deadpan image* w obrazach Ruschy doprowadziła do przezwyćzania owego zgiełku. Pejzaż Los Angeles przedstawiony w obrazach artysty jest bowiem całkowicie opustoszały. Stacje benzynowe Standard, budki telefoniczne, składy budowlane Tool&Die czy napis Hollywood są elementami architektury pozbawionymi ludzkiej obecności i aktywności, przedstawionymi w panoramicznych ujęciach na tle nieba z obniżonym horyzontem, jak obiekty-widma. Los Angeles, „kalifornijska nieskończoność” lub „przestrzeń, po której poruszamy się od horyzontu do horyzontu”, jak określił to miasto artysta<sup>23</sup>, stało się w jego obrazach opustoszałą dekoracją, światem pustych fasad, witryn, których nikt nie ogląda.

Trudno nie odnieść wrażenia, że Ruscha w swoim malarstwie sportretował stan po katastrofie. Malarz, powściągając swoje emocje, nie zdradza, jaki to rodzaj katastrofy; możemy jedynie przypuszczać, że wydarzyło się coś, co oszczędziło jedynie najbardziej typowe i pozbawione indywidualnych właściwości wytwory architektury i symbole konsumpcjonizmu.

W najbardziej znanym cyklu malarskim, ukazującym stacje benzynowe Standard (koncernu nieistniejącego zresztą od wielu lat), ich architektura

---

<sup>22</sup> Ibidem. Zob. też Simmel 2006: 115.

<sup>23</sup> Foster 2012: 238.

została przedstawiona w monumentalnym ujęciu perspektywicznym. W obrazie *Standard Station* z 1966 roku artysta przedstawił dodatkowo snopy światła skierowane na czarne niebo, jak w słynnej czołówce 20<sup>th</sup> Century Fox, co wraz z monumentalizmem silnego skrótu perspektywicznego nadaje przedstawieniu ceremonialnego charakteru<sup>24</sup>. W połączeniu z brakiem jakichkolwiek śladów ludzkiej obecności wzmagają się niepokojące nastroje obrazów z serii. Można odnieść wrażenie, że człowieka zastąpiły dystrybutory paliwa, przypominające roboty stojące w równych rzędach. Ruscha przedstawia świat, w którym człowiek zniknął, pozostawiając swoje najbardziej charakterystyczne rekwizyty<sup>25</sup>.

Pełna niepokojąca cisza, towarzysząca ujęciom stacji benzynowych *Standard*, została przełamana w obrazach *Burning Gas Station* i *Burning Standard* z 1968 roku. Są to wariacje na ten sam temat uzupełnione o płomień, które opanowały pawilon stacji lub gęsty, czarny dym go spowijający. Fakt, że zostało tu zastosowane identyczne ujęcie perspektywiczne i ta sama kolorystyka sprawia wrażenie, jakbyśmy mieli do czynienia z alternatywnym zakończeniem tej samej narracji – tak samo złym, choć w swojej gwałtowności zapewne bardziej odwołującym się do emocji widza.

Od 1992 do 2005 roku Ruscha namalował 10 obrazów, przedstawiających schematycznie ujęte pawilony handlowe, z sztyldami składów budowlanych, magazynów handlowych i szkół zawodowych (il. 1, 2)<sup>26</sup>. Zgodnie z wypracowanym przez artystę stylem, widzimy je na tle nieba, w ujęciu podobnym do tego, które zastosował w przedstawieniach stacji benzynowych. Osiągnięty w ten sposób monumentalizm nawiązuje do sposobu wywoływania efektu wzniosłości, gdy ujęcie perspektywiczne kieruje wzrok widza ku górze, w kierunku nieba. Jednak biorąc pod uwagę charakter przedstawianej przez Ruschę architektury – standardowych,

---

<sup>24</sup> W identycznym ujęciu perspektywicznym i z podobnie przedstawionymi snopami światła powstały też obrazy, których motywem jest znak firmowy wytwórni 20th Century Fox, np. *Large Trademark with Eight Spotlights* z 1962 roku.

<sup>25</sup> Stich 1987: 67.

<sup>26</sup> Na serię składają się obrazy z 1992 roku: *Blue Collar Tires*, *Blue Collar Trade School*, *Blue Collar Tech-Chem*, *Blue Collar Telephone*, *Blue Collar Tool&Die* oraz powstałe w latach 2003-2005: *The Old Tech-Chem Building* (2003), *The Old Tool&Die Building* (2004), *The Old Trade School Building*, *Expansion of The Old Tires Building* (2005).

brzydkich, prostych i funkcjonalnych pawilonów (na przykład magazynów opon samochodowych), wydaje się raczej, że jest to parodia wzniosłości; jej groteskowa wersja poddana kapitalistycznemu ujednoczeniu. Mimo tej dającej się odczytać drwiny, pod zrealizowanymi w oszczędnej, graficznej manierze wizerunkami kryje się treść właściwa dla całej twórczości amerykańskiego malarza: przywołująca niepokojące poczucie schyłku.

Artysta przyznał, że inspiracją do stworzenia serii był cykl pięciu obrazów amerykańskiego pejzażysty angielskiego pochodzenia, założyciela The Hudson River School, Thomasa Cole'a, *Dzieje Imperium (The Course of Empire)* z 1836 roku<sup>27</sup>. Obrazy Cole'a przedstawiały etapy dziejów wymagowanego imperium, począwszy od czasów barbarzyńskich, poprzez arkadyjski okres harmonijnego współistnienia człowieka z naturą, aż do całkowitego nad nią panowania. Ostatnie dwa dzieła prezentują gwałtowny kataklizm niszczący metropolię i czas po zniszczeniu, gdzie krajobraz usiany jest ruinami. Kluczem do zrozumienia analogii z obrazami Cole'a jest zestawienie pięciu prac z pierwszej części cyklu Ruschy (powstałych w 1992 roku) z późniejszymi (powstałymi w latach 2003-2005). W późniejszych obrazach obserwujemy różne zmiany, które ostrożnie dozują poczucie niepokoju, jak krwistoczerwony kolor nieba (*The Old Tech-Chem Building*), brzydki płot okalający budynek szkoły zawodowej, sugerujący, że została opuszczona lub szykuje się jej wyburzenie (*The Old Trade School Building*), czy wreszcie puste miejsce zamiast dawnej budki telefonicznej (*Site of a Former Telephone Booth*). Kulminacyjna wydaje się być jednak zmiana w obrazie *The Old Tool&Die Building* (2004), na którym widzimy szyld z chińskimi napisami. Jedyne, co pozostaje czytelne wśród znaków niezrozumiałych dla zwykłego przedstawiciela zachodniej kultury, to firmowy logotyp napojów Pepsi.

Zagłada imperium w wersji Ruschy jest pozbawiona gwałtowności i dramatyzmu właściwego dziełom romantycznego pejzażysty, co więcej, Ruscha nie przedstawia w ogóle fizycznego zniszczenia. Katastrofa jest procesem, w której Stany Zjednoczone stają się stopniowo niepewnym swojej przyszłości terenem naznaczonym brzydkimi halami, nad którymi unosi się

---

<sup>27</sup> Foster 2012: 244-246.

mroczne niebo<sup>28</sup>. Zasadniczym momentem tego procesu staje się nagle, dokonana niepostrzeżenie utrata tożsamości najpotężniejszej kultury świata, której symbolem jest szyld z chińskimi napisami.



il. 1. Ed Ruscha, *Blue Collar Tool & Die*, akryl na płótnie, 1992 (dzięki uprzejmości Ed Ruscha Studio)



il. 2. Ed Ruscha, *The Old Tool & die Building*, akryl na płótnie, 2004 (dzięki uprzejmości Ed Ruscha Studio)

---

<sup>28</sup> Ibidem: 246.

Stale powracającym wątkiem w malarstwie Eda Ruschy jest kino. Pojawia się on nie tylko w panoramicznych pejzażach z napisem Hollywood na tle czerwonego nieba (co charakterystyczne, często przedstawionym od tylnej strony, jak w lustrzanym odbiciu), czy w obrazie *Large Trademark With Eight Spotlights* z 1962 roku, przedstawiającym logotyp 20th Century Fox. Kinowy efekt dostrzegamy też w panoramicznych proporcjach wielu prac, przywodzących skojarzenie z szerokim ekranem. Jak pisał Hal Foster, Ruscha nadał tradycyjnemu gatunkowi malarskiego pejzażu proporcje Panavision i Cineramy, inspirując się rodzajem wzniosłości, którą przejęło od XIX-wiecznego malarstwa hollywoodzkie kino<sup>29</sup>. Jednak najbardziej bezpośrednim nawiązaniem do kina są obrazy przedstawiające napisy wyświetlane na końcu projekcji. Towarzyszy im często bogaty repertuar efektów kojarzonych z taśmą celuloidową, które artysta pieczołowicie odtworzył na płótnie, jak pionowe rysy, nieostrość, ujęcie dwóch sąsiadujących ze sobą klatek, jak gdyby zatrzymanych w zepsutym projektorze. W przypadku obrazu *The End* z 1986 roku (il. 3) tłem napisu jest filmowy w swojej konwencjonalnej estetyce pejzaż z niebem zabarwionym przez zachodzące słońce. W pracach z napisem *The End* Ruscha stosuje swój wypróbowany efekt zestrojenia obrazu z językowym komunikatem, gdzie napis potwierdza to, co widzimy na obrazie i nie jest to, rzecz jasna, komunikat optymistyczny. Imitując napisy końcowe filmu, malarz sugeruje jednocześnie koniec czegoś znacznie ważniejszego niż trwająca określony czas projekcja. Koniec filmu oznacza przecież koniec narracji, snu, marzenia.

---

<sup>29</sup> Ibidem: 238-239.



il. 3. Ed Ruscha, *The End*, olej na płótnie, 1986 (dzięki uprzejmości Ed Ruscha Studio)

### **Jack Goldstein – katastrofa jako spektakl**

Jack Goldstein zwrócił się ku medium malarstwa pod koniec lat 70.<sup>30</sup>, wcześniej zaś poruszał się w obszarze sztuki konceptualnej, tworząc performance, krótkie, eksperymentalne formy filmowe i dźwiękowe nagrania na płytach winylowych. Jego malarstwo pozostało jednak w ścisłym związku z konceptualizmem nie tylko ze względu na dobór tematów i tkwiący w nich

---

<sup>30</sup> Hertz 2003: 129.

potencjał refleksji na temat reprezentacji i jej semantycznego ładunku. Artysta wypracował bowiem metodę, zgodnie z którą obrazy wykonywali asystenci, postępujący według jego instrukcji. Sam przygotowywał i gruntował płótno (co było o tyle istotne, że prace charakteryzują się perfekcyjną i gładką powierzchnią, przypominającą niemal offsetowy wydruk lub wielkoformatową fotografię). Asystenci, jak na przykład Ashley Bickerton (od wielu lat znany amerykański malarz), wykonywali kolejne etapy pracy w technice akrylowej, posługując się sprayami i szablonami<sup>31</sup>. Goldstein, zlecając wykonanie swoich obrazów innym artystom, pozostał zatem wierny konceptualizmowi w sensie dosłownym, a biorąc za punkt wyjścia fotografie, reprodukcje, czy na przykład obrazy generowane przez radioteleskopy kontynuował proces konceptualizacji obrazu rozpoczęty przez pop-art. Praktyka artystyczna Goldsteina sprawia też, że bardzo adekwatne wydają się być tu słowa krytyka sztuki, Briana O'Doherty, który w odniesieniu do tradycji wywodzącej się z brytyjskiej Independent Group czy twórczości takich artystów, jak Robert Rauschenberg użył określenia „*handmade readymade*”<sup>32</sup>. Ten sposób myślenia nie przeciwstawia malarstwa fotografii ani manualnych sposobów tworzenia mechanicznej reprodukcji, lecz dokonuje ich zespolenia w jedno, zróżnicowane medium. Obrazy Jacka Goldsteina są jednak też charakterystycznym przykładem sztuki tworzonej przez The Pictures Generation – grupę pokoleniową, z której się wywodził. W tym środowisku bowiem, na przełomie lat 70 i 80., upowszechniło się pojęcie *appropriation*, w języku polskim funkcjonujące jako sztuka zawłaszczania. Jest to praktyka polegająca na wykorzystywaniu gotowych wizerunków, zapożyczonych z mediów, reprodukowaniu prac innych twórców, posługiwaniu się cytatami i parafrazami. W sensie ideowym sztuka zawłaszczania była nawiązaniem do tradycji ready-made Duchampa, dadaistycznego kolażu, ale także pop-artu. Służyła ona zdefiniowaniu na nowo wyobrażeń kultury, zarówno ze sfery popularnej, jak i artystycznej, podważając i przesuwając nieustannie granice między nimi. W swoim ambiwalentnym stosunku wobec dekonstruowanych obszarów kultury

---

<sup>31</sup> Ibidem: 224, 225.

<sup>32</sup> Foster 2012: 7, za: O'Doherty 1963.



sztuka zawłaszczania nie deklaruje się ani po stronie krytyki mechanizmów kulturowych, społecznych czy politycznych, ani po stronie ich współtworzenia<sup>33</sup>.

Obrazy Goldsteina można pogrupować w pewne wyraźnie zróżnicowane sekcje tematyczne. Do pierwszej należą przedstawienia zjawisk przyrody i naturalnych kataklizmów, jak gwałtowne wyładowania elektryczne (il. 4), silne rozbłyski światła nad spowitym w ciemności krajobrazem i erupcje wulkanów, do drugiej – nocne widoki miast bombardowanych w czasie II wojny światowej i sylwetki samolotów bombowych na tle nieba, do trzeciej zaś – abstrakcyjne formy na czarnym tle, inspirowane zdjęciami z radioteleskopów, przedstawiającymi planety, mgławice i inne obiekty kosmiczne. We wszystkich trzech grupach artysta poszukiwał rozwiązań stylistycznych, budujących nastrój „amerykańskiej wzniosłości”, jak określił go Richard Hertz, autor biografii Goldsteina i historii jego środowiska artystycznego. „Amerykańska wzniosłość” powstała w wyniku połączenia dwóch tradycji – wzniosłości abstrakcyjnego malarstwa barwnego pola (na przykład Barnetta Newmana czy Kennetha Nolanda) i wzniosłości hollywoodzkiego kina, która z kolei swoją estetykę wywodzi w dużym stopniu z romantycznego malarstwa pejzażowego<sup>34</sup>. Jak zauważył Hertz, malarstwo Goldsteina jest typowo amerykańskie, ponieważ poszukuje najprostszych, integralnych wrażeń estetycznych, jednocząc w sobie obszary kultury popularnej i wysokiej<sup>35</sup>.

Katastroficzne wizje w obrazach Goldsteina są zatem bliskie dosłowności, którą znamy na przykład z malarstwa Johna Martina, ale także z kina i telewizji. Romantyczne wizje katastrof, współczesne kino i obrazy Goldsteina łączy fakt, że ich estetyczne oddziaływanie zgodne jest z logiką spektaklu – podstawowego sposobu podporządkowania i uwiedzenia widza w kapitalistycznym społeczeństwie. Spektakl dostarcza widzowi wrażeń i spełnia jego potrzebę przewyciężenia alienacji we wspólnotowym przeżywaniu rozmaitych fikcji. Hal Foster opisał podwójną naturę spektaklu, zwracając uwagę, że owo przewyciężenie wyobcowania osiągnięte jest

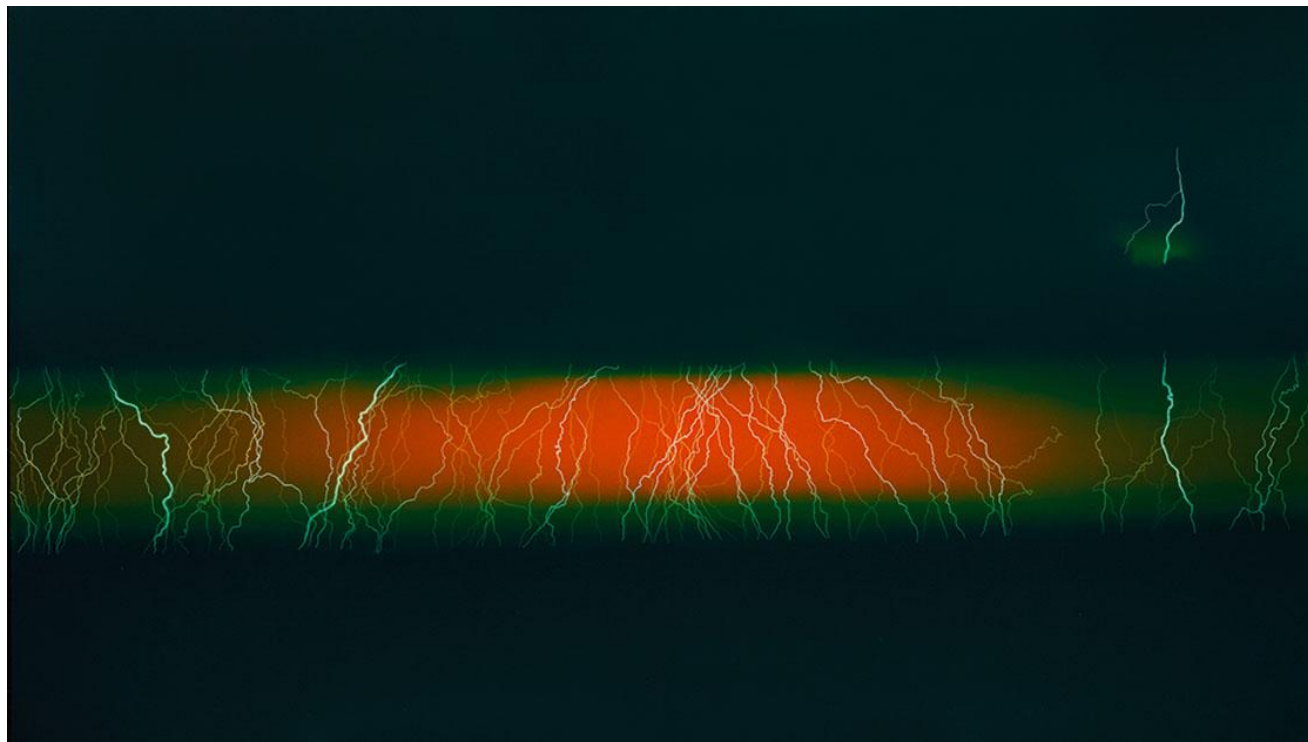
---

<sup>33</sup> Foster 2011: 48.

<sup>34</sup> Hertz 2003: 17.

<sup>35</sup> Ibidem.

jednak w fałszywy sposób i w istocie dochodzi do pogłębienia alienacji, wzmagają się natomiast jedynie właściwy dla konsumpcjonizmu proces utowarowienia. Wspólnie przeżywana fantazja lub utopia stają się w istocie



il. 4. Jack Goldstein, *Untitled*, akryl na płótnie, 1981 (dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein)

pożądanym towarem. Jako widzowie ulegamy spektaklowi, ponieważ przenosząc nas w obszar fantazji, dostarcza nam jednocześnie fetyszystycznych obrazów, których pragniemy<sup>36</sup>.

Uwodzicielski charakter katastroficznych pejzaży Goldsteina wynika więc z faktu, że zastosował cały szereg stylistycznych i technicznych zabiegów, które przekształcają je w spektakularne widowisko – dokładnie takie, do którego przyzwyczało nas współczesne, komercyjne kino głównego nurtu. Zarówno panoramiczny format obrazów, jak i silne kontrasty kolorystyczne wzmacniające wrażenie intensywnego rozbłysku niektórych partii wydają się świadomym nawiązaniem do efektów kina. Służyła temu też precyzja wykonania (a także użycie takich narzędzi, jak aerografy;

<sup>36</sup> Foster 1985: 91,92, 95.

stosowanie projektora do nanoszenia rysunku, czy malowanie z pomocą szablonów), która miała pozbawić obraz śladów manualnej pracy, jakichkolwiek przejawów artystycznej ekspresji zaliczanych do kategorii malarstwa. Jeden z dawnych asystentów Goldsteina, Lorne Lanning wspominał, że chciał on wznieść swoje obrazy do poziomu, w którym nie dałoby się poznać, że są wykonane przez człowieka<sup>37</sup>. W tym kontekście interesujące jest także wspomnienie Lanninga, że Goldstein był zafascynowany filmem *Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka z 1968 roku, a szczególnie ideą monolitu – czarnego, prostopadłościennego obelisku o idealnych, matematycznie uzasadnionych proporcjach. W książkach Artura C. Clarke’a i dwóch filmach Kubricka z 1968 i 1984 roku monolit jest dziełem obcej cywilizacji, kontrolującym rozwój ludzkiej cywilizacji. Charakteryzuje się on perfekcyjną gładkością powierzchni, niemożliwą do osiągnięcia za pomocą jakiegokolwiek ludzkiego narzędzia.

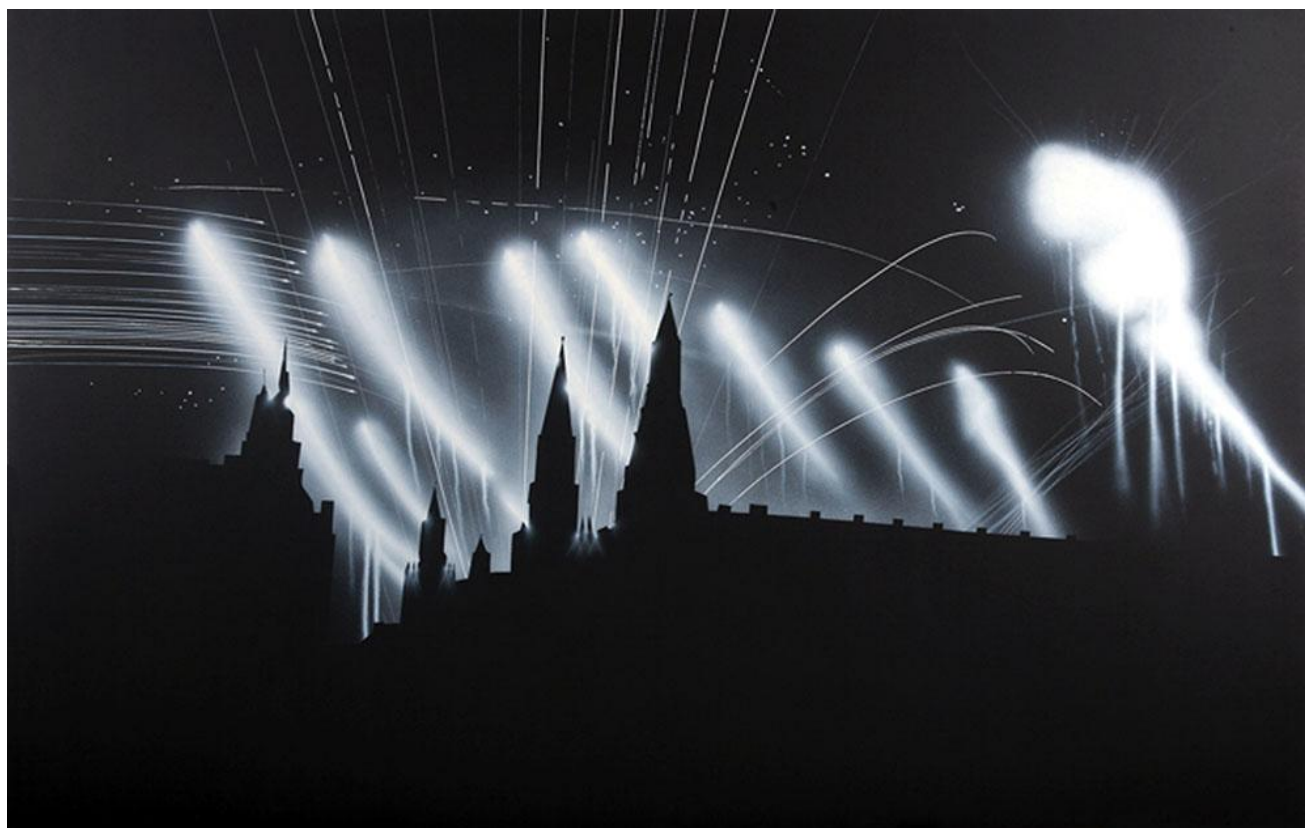
Uwodzicielska siła spektaklu jest dostrzegalna w najbardziej wyrazisty sposób w serii prac przedstawiających bombardowane w czasie II wojny światowej miasta. Te, w większości czarno-białe, obrazy przedstawiają zarysy architektury Moskwy (il. 5) lub Drezna na tle nocnego nieba, rozświetlonego reflektorami przeciwlotniczymi i płomiennymi smugami wystrzałów artylerii; powstały one na podstawie zdjęć amerykańskiej reporterki wojennej, Margaret Bourke-White<sup>38</sup>. Mamy tu do czynienia z najbardziej widowiskowym aspektem katastrofy. Goldstein dostrzegł w fotografiach Bourke-White siłę, która zamieniła dramatyczne chwile chaotycznego zniszczenia w atrakcyjny wizualnie, wyreżyserowany spektakl światła na tle nocnego nieba. Snopy światła skierowane w niebo przywodzą oczywiście także na myśl hollywoodzką pompę, uwiecznioną między innymi w czołówce 20<sup>th</sup> Century Fox, która stanowiła ważną inspirację dla Eda Ruschy. Spektakl wśród niezliczonych elementów ludzkiego doświadczenia podporządkował sobie zatem również katastrofę, w tym także wojnę. Ujednolicający mechanizm spektaklu polega na tym, że w atmosferze

---

<sup>37</sup> Connor 2013.

<sup>38</sup> Wolin 2013.

intensywności wrażeń i euforii wymazuje potencjał znaczeń, kryjących się za określonymi pojęciami, sprowadzając je do formy czysto zmysłowej.



il. 5. Jack Goldstein, *Untitled*, akryl na płótnie, 1981 (dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein)

\*\*\*

Jeśli Obrazy Eda Ruschy i Jacka Goldsteina stanowią przykład dekadentckiego świadectwa kryzysu współczesnej kultury, to jednocześnie w przenikliwości swoich diagnoz dorównują największym osiągnięciom sztuki. Odwołują się one do ironii, ale także do melancholijnej tęsknoty za światem sprzed kryzysu (trudno tu o wskazanie jakiejś konkretnej cezury). Obaj artyści używają medium malarstwa, jednocześnie poważnie wątpiąc w jego możliwości opisywania współczesnego świata. Motywacją ich działania nie jest chęć dialogu z artystyczną tradycją, lecz badanie sposobów

oddziaływania obrazów pochodzących z szerokiego spektrum kultury popularnej, zwłaszcza fotografii, znaków graficznych, obrazów filmowych. Wszystkie te elementy służą narracji, nad którą, jak pisał w odniesieniu do serigrafii Warhola Fredric Jameson, unosi się „śmiertelna aura: lodowata, rentgenowska elegancja, mrożąca urzeczowione oko patrzącego”<sup>39</sup>.

Co szczególnie ważne, obaj artyści odwołują się do estetyki wzniosłości, która zawsze towarzyszyła artystycznym wizjom katastrofy. O ile Ruscha wydaje się tę wzniosłość parodiować, ironicznie przedrzeźniać z kamienną twarzą niczym Buster Keaton, o tyle Goldstein w swoich spektakularnych dziełach powraca do monumentalizmu i patosu towarzyszącego wzniosłości romantycznej, którą przywróciło do życia współczesne kino.

## **Bibliografia**

Bell 2013 – Julian Bell, *Contemporary Art and the Sublime*, w: *The Art of the Sublime*, (red.) Nigel Llewellyn and Christine Riding, Tate Research Publication, styczeń 2013: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499> [dostęp: 23.02. 2019].

Connor 2013 – Michael Connor, *Jack Goldstein, Glitch Artist? An Interview with Lorne Lanning*, „Rhizome”, 21 maja 2013: <http://rhizome.org/editorial/2013/may/21/jack-goldstein-glitch-artist/> [dostęp: 23.02. 2019].

Crimp 2005 – Douglas Crimp, *Pictures*, „X-tra”, nr 1 (8), jesień 2005, s. 17 (reprint z: Douglas Crimp, *Pictures*, kat. wyst., Artists Space, New York, 24 września - 29 października 1977).

Crary 1985 – Jonathan Crary, *Eclipse of the Spectacle*, w: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, red. Brian Wallis, New Museum of Contemporary Art, New York, Boston 1985, s. 283-294.

---

<sup>39</sup> Jameson 2011: 10.

Crowther 1989 – Paul Crowther, *The Cantian Sublime: From Morality to Art*, Clarendon Press, Oxford 1989.

Crowther 1993 – Paul Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Clarendon Press, Oxford 1993.

Elkins 2008 – James Elkins, *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics and Quantum Mechanics 1980-2000*, Stanford University Press, Stanford 2008.

Elkins 2011 – James Elkins, *Against the Sublime, w: Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*, (red.) Iain Boyd Whyte, Roald Hoffmann, Oxford University Press, New York 2011, s. 75-90.

Foster 2011 – Hal Foster, *Signs Taken For Wonders, w: Painting. Documents of Contemporary Art*, red. Terry R. Myers, Whitechapel Gallery London, The MIT Press, London, Cambridge 2011, s. 47-57.

Foster 2012 – Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2012.

Gryglewicz 1996 – Tomasz Gryglewicz, *Czy awangarda jest wzniosta?*, „Teksty Drugie”, 2/3 (38/39) 1996, s. 163-172.

Hertz 2003 – Richard Hertz, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Minneola Press, Ojai 2003.

Jameson 2011 – Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Lyotard 1996 – Jean-François Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie”, 2/3 (38/39) 1996, s. 174-191.

Markowska 2010 – Anna Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010.

Mirzoeff 2016 – Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Warszawa 2016.

Newman 1999 – Barnett Newman, *The Sublime is Now*, w: *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (red.) Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers Ltd, Oxford Massachusetts 1999, s. 572-574.

O'Doherty 1963 – Brian O'Doherty, *Doubtful but Definite Triumph of the Banal*, „New York Times”, 27 października 1963.

Osterwold 2013 – Tilman Osterwold, *Pop Art*, transl. Lain Galbraith, Taschen, Köln 2013.

Simmel 2006 – Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 114-134.

Sitch 1987 – Sidra Sitch, *Made in USA: An Americanization in Modern Art, The '50s & '60s*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1987.

Whyte 2011 – Iain Boyd Whyte, *The Sublime. An Introduction*, w: *Beyond the Finite The Sublime in Art and Science*, (red.) Iain Boyd Whyte, Roald Hoffmann, Oxford University Press, New York 2011, s. 3-20.

Wolin 2013 – Joseph R. Wolin, *Jack Goldstein x 10.000*, „Time Out New York” <https://www.timeout.com/newyork/art/jack-goldstein-x-10-000> [dostęp: 24.02. 2019].



## E-booki

Od bieżącego roku Instytut zamierza digitalizować z numerem E-ISBN, umieszczać na swojej stronie i rozpowszechniać wybrane prace placówki i jej członków formie e-booków. Będą one tworzyć odrębne serie wydawnicze.

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA  
POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Ormianie  
między  
Wenecją a Lwowem  
Materiały do dyskusji

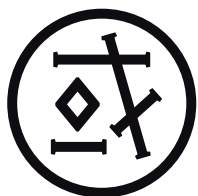
Pod redakcją Dominiki Marii Macios, Katarzyny Róży Nowak oraz Magdaleny M. Olszewskiej

Ostrawa- Warszawa 2018

*Ormianie między Wenecją a Lwowem. Materiały do dyskusji*, red. Dominika Maria Macios, Katarzyna Róża Nowak, Magdalena M. Olszewska (Series Byzantina. Miscelanea, vol. I)

Spis treści: Waldemar Deluga, *Wstęp*; Teresa Chynczewska-Hennel *Ormianie w Wenecji – San Lazzaro*; Katarzyna Róża Nowak-Komar *Ornamentyka wybranych ormiańskich rękopisów lwowskich z XVI- XVII w.*; Dominika Maria Macios *Wyposażenie kościoła pw. Św. Mikołaja w Kamieńcu Podolskim – zarys problematyki*; Oleh Rudenko *Peregrinus sztuki polskiej. Lwowska sylwetka Jana Boleza Antoniewicza*; Marjana Levycka *Portrety lwowskich arcybiskupów ormiańskich pędzla ukraińskiego malarza Eustachego Bielawskiego (aspekty memorialne oraz artystyczne)*; Magdalena M. Olszewska *Udział Ormian w obchodzie uroczystości ku czci Jana III Sobieskiego we Lwowie w końcu XIX w.*; Marta Axentowicz-Bohosiewicz *Konserwacja nagrobków Ormian polskich na terenie Ukrainy Zachodniej (2002- 2011)*; Materiał ilustracyjny; Bibliografia; Spis ilustracji.

Ostravska Universitá & Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Ostrawa-Warszawa 2018, E-ISBN: 978-80-7599-002-0



**POLSKI  
INSTYTUT  
STUDIÓW  
NAD SZTUKĄ  
ŚWIATA**