

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 9 (72) wrzesień

2018

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /

Polish Institute of World Art Studies

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2018, nr 9 (72) wrzesień

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. Waldemar Deluga i dr hab. Katarzyna Kulpińska

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:

Zaproszenia na seminaria i wykłady

Artykuły:

Bogna Łakomska, **Spotkanie dostojników w Lintong – chiński obraz malowany na szkle ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie**

Anna Dzierżyc-Horniak, **Słowo jako obraz i rzecz w przestrzeni galerii. Konceptualne gry z tekstem na przykładzie wybranych realizacji w Galerii Foksal**

Nowe publikacje Instytutu

Zaproszenia na seminaria i wykłady

Zarząd zaprasza na wykład:

Prof. Jesúsa Pedro Lorente (Uniwersytet w Saragossie)

Spanish painting at Siemiradzki's time

w dniu 21 września (piątek) o godz. 17 w lokalu Instytutu.

Prof. Lorente jest m.in. autorem książki *Historia de la Museología*, (Gijón 2012) i podstawowego opracowania *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico* (Gijón 2008), znanego także w przekładach: *Les musées d'art moderne et contemporain: une exploration conceptuelle et historique* (Paris 2009), *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development* (Farnham & Burlington 2011).

Zarząd zapowiada wykład:

Prof. Lejli Chasjanowej (Rosyjska Akademia Sztuki w Moskwie; PISnSS)

Sztuka jest obecnie dla nas pewnego rodzaju orężem w ręku, oddzielać sztuki od miłości ojczyzny nie wolno (Jan Matejko). Ocalenie Bitwy pod Grunwaldem w czasach I i II wojen światowych

w dniu 1 października (poniedziałek) o godz. 17 w lokalu Instytutu.

Artykuły:

Bogna Łakomska (Oddział Gdański PISnŚS)

Spotkanie dostojników w Lintong – chiński obraz malowany na szkle ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie

Spotkanie dostojników w Lintong to tytuł obrazu namalowanego farbami olejnymi, a także złotymi emaliami na szkle, najprawdopodobniej w XVIII wieku lub na początku XIX (**il. 1**). Wymiary malowidła bez drewnianej ramy wynoszą: 73 x 108 cm, w ramie zaś: 86,5 x 122,5 cm. Autorstwo dzieła jest niejasne. Obraz trafił do Polski najprawdopodobniej przed II wojną światową jako dar dla osoby prywatnej. Obecnie znajduje się w kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (nr inw. PME 24447/E) jako znakomity przykład artystycznej wymiany między światem Zachodu a Chinami.



Il. 1. *Spotkanie dostojników w Lintong*, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (nr inw. PME 24447/E). Fot. Edward Koprowski.

Spotkanie dostojników w Lintong to praca namalowana w technice, którą Chińczycy poznali w późnym XVII wieku dzięki francuskim jezuitom¹. Sposób wykonania takiego dzieła wymagał skomplikowanych zabiegów, opisanych w 1786 r. przez francuskiego misjonarza przebywającego w Chinach – Jeana Josepha Marie Amiot, w drugim tomie jego pamiętników (*Mémoires Concernant l’Histoire, les Sciences, les arts, etc. des Chinois*)². Wzór/zarys obrazu, jak opisywał Amiot, powstawał albo na nieposrebrzonej tafli zwierciadła, albo wstępnie posrebrzonej, tak by przed nałożeniem ostatecznej dekoracji można było usunąć rtęciowy podkład. Po oczyszczeniu powierzchni do malowania przemywano wodą z gumą za pomocą miękkich pędzli. Po wyschnięciu gumy artysta nanosił za pomocą doskonałej jakości pędzli i farb olejnych, niekiedy zmieszanych z gumą, odwrotny obraz. Ukończone malowidło przed utwardzeniem kolorów umieszczano w glinianej niecce między warstwami dobrze przesianego wapna.

Pierwsze warsztaty, w których tworzono tego typu obrazy na szkle, powstały w Kantonie (dzisiejszym Guangzhou). Obsługiwały one zarówno rynek lokalny, jak i zagraniczny³. Z początku malowidła służyły głównie dekorowaniu wnętrz pałacowych, by wkrótce upowszechnić się w domach ludzi bardziej lub mniej zamożnych. Niezależnie od rodzimej produkcji szkła w Chinach wiele obrazów tego typu wykonywano na szklanych taflach dostarczanych do Guangzhou przez Brytyjską Kompanię Wschodnioindyjską, która następnie zabierała je z powrotem do Anglii⁴.

W przypadku *Spotkania dostojników w Lintong* wydaje się, iż obraz nie był pierwotnie przewidziany na eksport jako rodzaj sztuki dekoracyjnej do wnętrza europejskiego domu. Przypuszczenie to wynika stąd, iż mamy do czynienia z przedstawieniem nienależącym do typowego repertuaru scenek rodzajowych trafiających w gust zachodniej klienteli. Większość XVIII- i XIX-wiecznych chińskich obrazów malowanych na szkle przeznaczonych na wywóz do Europy przedstawia postaci kobiet lub par na tle pejzażu. Są to

¹ Tradycja malowania na szkle była znana w Wenecji już w XIII wieku, a pełen rozkwit nastąpił w wieku XVII w Niemczech i Europie Środkowej. Zob. Sloboda (2015): 259-260.

² Amiot (1786.2): 363.

³ Byrne Curtis (2009): 50-51.

⁴ Sloboda (2015): 260.

sceny nierzadko tworzone na wzór europejskich grafik. *Spotkanie dostojników w Lintong* ilustruje pewną legendę związaną z Wu Yuanem 伍員 lub inaczej z Wu Zixu 伍子胥 (zm. 484 p.n.e.) – generałem i politykiem uchodzącym w tradycji kultury chińskiej za wzór lojalności⁵, dlatego też wydaje się, iż obraz był raczej przeznaczony do wnętrza domu chińskiego, być może nawet pałacu samego cesarza Qianlonga 乾隆 (1735-1796). To ostatnie przypuszczenie wynika stąd, iż mamy do czynienia z obrazem wysokiej jakości, wykonanym przez utalentowanego malarza (lub malarzy), zaznajomionego z zachodnimi technikami malarskimi, jak również stosowaniem perspektywy powietrznej i światłocienia. Jean Joseph Marie Amiot pisał, iż cesarz Qianlong nie tylko nakazał niektórym artystom z Kantonu, by przybywali do Pekinu i tam malowali obrazy na szkle, ale również zamawiał tego typu dzieła od dwóch misjonarzy jezuickich żyjących na dworze cesarskim. Byli nimi Giuseppe Castiglione (1688-1766) i Jean Denis Attireta (1702-1768)⁶, którzy z sukcesem zaznajamiali chińskich artystów dworskich z tajnikami malarstwa zachodniego.

Wu Yuan to postać historyczna, której przygody stały się kanwą do wielu fantastycznych opowieści oraz sztuk teatralnych. Twórcą jednej z nich był Li Shouqing 李壽卿, pisarz z czasów dynastii Yuan 元 (1279-1368), autor *Shuo tuan zhu Wu Yuan chui xiao zaju* 說鱖諸伍員吹簫雜劇 – w skrócie *Wu Yuan chui xiao* 伍員吹簫 (Wu Yuan gra na flecie pana)⁷. Treść sztuki dotyczy okresu Walczących Królestw 戰國時代 (475-403 p.n.e.), kiedy władca stanu Qin 秦 – Mu zorganizował w Lintong 臨潼 (na przedmieściach obecnego Xi'an 西安) spotkanie przedstawicieli siedemnastu istniejących wówczas stanów: Xu 許, Ju 莒, Zhu 邾, Cao 曹, Qin 秦, Teng 滕, Chen 陳, Jin 晉, Lu 魯, Song 宋, Qi 齊, Wei 衛, Cai 蔡, Zheng 鄭, Chu 楚, Yue 越, Wu 吳. Podczas obrad zorganizowano konkurs polegający na próbie podniesienia bardzo ciężkiego

⁵ Chciałam w tym miejscu wyrazić serdeczne podziękowania pani Bao Yannan 鲍艳因 z Shandong Museum za pomoc w analizie ikonograficznej obrazu.

⁶ Amiot (1786.2): 363.

⁷ Sztuka ta weszła w skład kolekcji stu największych sztuk teatralnych czasów dynastii Yuan, skompilowanych w jednym dziele pt. *Yuanquxuan* 元曲選 (Wybrane sztuki teatralne dynastii Yuan) przez Zang Maoxuna 臧懋循 albo inaczej Zang Jinshu 臧晉叔 (1550-1620) z czasów dynastii Ming 明 (1368-1644).

brazowego naczynia typu *ding* 鼎. Jedyłą osobą, której udało się tego dokonać, był Wu Yuan – przedstawiciel stanu Chu. Swym czynem wprawił zebranych w zachwyty, zmieszany z niedowierzaniem – głównie ze strony organizatora tego konkursu, tj. władcy stanu Qin. Ten ostatni bowiem liczył, iż ciężar uniemożliwi podniesienie brązu, a tym samym udaremni symboliczną manifestację siły któremukolwiek z zebranych. Miało to ułatwić władcy Qin roszczenia do tronu nad zjednoczonymi stanami, ale w obliczu niekwestionowanej potęgi Wu Yuana pretensje nie zostały ostatecznie zwerbalizowane. W ich wyartykułowaniu przeszkodził nie tylko sam gest podniesienia brązu, ale również i fakt zagrożenia władcy Qin mieczem przez Wu Yuana. Była to *de facto* reakcja na rozkaz pojmania wszystkich dostojników wydany przez księcia Mu. Ostatecznie władca Qin pojednał się z zaproszonymi gośćmi. Historia opowiada, iż później Wei Wuji 魏無忌, czyli Lord Xinling (zm. 243 p.n.e.) ukradł trofeum generała Wu Yuana i z tym też brązem poszedł uwolnić stan Zhao obleżony przez żołnierzy Qin⁸.

Możliwość przedstawienia sceny, w której bohaterski generał publicznie prezentuje swą siłę, była niewątpliwie ciekawym wyzwaniem dla artysty, choć – jak się wydaje – niepozbawionym ograniczeń wynikających z konieczności zapewnienia czytelności całej kompozycji. Ta ostatnia zaś w prezentowanym obrazie jest zamknięta, zbudowana z kilku stref: środkowej – złożonej z dwóch części utworzonych przez rzędy wznoszących się po diagonali zarówno z lewej, jak i z prawej strony sylwetek kilkudziesięciu mężczyzn; dolnej – obejmującej obszar zbliżony kształtem do zaokrąglonego trójkąta, wypełniony fragmentem łądu i kilkoma postaciami, z których jedna, najwyraźniej Wu Yuan, znajduje się pośrodku, oraz trzeciej – strefy górnej, zabudowanej przez architekturę, fragment krajobrazu i sztandary z wypisanymi na nich pojedynczymi znakami chińskimi wskazującymi na nazwy poszczególnych siedemnastu stanów.

Postaci ze strefy środkowej wyglądają **(il.2)** jakby usadowiono je na podwyższonych amfiteatralnie podestach. Dostojnicy znajdujący się na

⁸ Yang, Yang, Feng (2014): 955, przypis 7.

najniższym poziomie zasiadają na krzesłach o półokrągłych oparciach i okrągłych (w formie wieloliścia) podnóżkach. Dokładną formę krzesła z oparciem przykrytym czerwoną tkaniną można dojrzeć w prawym dolnym narożniku obrazu. Jest to siedzisko zarezerwowane nie tyle dla osoby, co dla rzeczy, a konkretnie czarnej lakowanej skrzyni zdobionej złotymi ornamentami. Dwa kolejne stopniowo wznoszące się rzędy (zarówno z lewej, jak i z prawej strony) także zajmują dostojnicy, choć trudno sprecyzować, na jakiego rodzaju siedziskach zasiadają (są one raczej pozbawione oparc).



Il. 2. Fragment obrazu *Spotkanie dostojników w Lintong*. Fot. Edward Koprowski.

Ostatnie trzy rzędy, dość nierównomiernie wznoszące się nad pozostałymi, zajmują podwładni trzymający chorągwie oraz tace z umieszczonymi na nich prawdopodobnie kosztownościami, które mają symbolizować potęgę poszczególnych królestw. Każda z namalowanych w tej strefie postaci została zindywidualizowana. Różnią się między sobą fizjonomią, typem karnacji, wiekiem, wykonywanymi gestami, a także mimiką. Niektóre z nich wyglądają jakby miały na sobie makijaż operowy. Jedne zdają się być żywo zainteresowane konkursem, inne są pochłonięte rozmową, jeszcze inne odwracają wzrok od dziejącego się poniżej przedstawienia, a niektóre wprost zwracają się ku widzowi. Generalnie panuje atmosfera zadowolenia i

życzliwości, a większość z namalowanych postaci się uśmiecha. Wszyscy dostojnicy noszą pięknie haftowane różnobarwne stroje przypominające książęce kostiumy z czasów dynastii Qing清 (1644-1912), ich głowy zaś zdobią korony nieco podobne do tych z późnego okresu dynastii Tang唐 (618-907).

W dolnej strefie obrazu jest widocznych dziewięć postaci ustawionych po cztery na lewo i prawo od centralnej figury Wu Yuana. Wszystkie przedstawiono w większym lub mniejszym poruszeniu. Kluczową dla zrozumienia całej sceny postać Wu Yuana artysta zaprezentował w chwili triumfu – z wyciągniętą do góry prawą ręką, w której wznosi nad głową legendarny brąz, lewą zaś, ugiętą w łokciu, opiera nonszalancko na biodrze **(il.3)**. Bohater z Lintong stoi w rozkroku, wysuwając lewą nogę do przodu, a prawą do tyłu, tułów skręciwszy nieco w prawo, a głowę w lewo, spogląda na przedmiot, który – jak się wydaje – jest mu ofiarowany przez młodego, nieco pochylonego mężczyznę. Trzy pozostałe sylwetki mężczyzn stojących obok



Il. 3. Fragment obrazu *Spotkanie dostojników w Lintong*. Fot. Edward Koprowski.

siebie, tuż za młodzieńcem wręczającym Wu Yuanowi (nagrodę?), artysta ujął w zróżnicowanych pozach. Dwóch mężczyzn wpatruje się w Wu Yuana, a jeden, stojący pośrodku i trzymający w lewej dłoni złoty wazon (?), spogląda z lekkim uśmiechem na towarzysza znajdującego się po jego lewej stronie. Ten ostatni – o dość ciemnej karnacji i lekkim zaroście wygląda na

dość poruszonego – stoi w rozkroku, wznosi ręce do góry: lewą zgina w łokciu i trzyma na wysokości ramion, prawą zaś unosi na wysokość głowy, trzymając w dłoni niewielki obły przedmiot. On, Wu Yuan, jak i postać znajdująca się na prawo od głównego bohatera są ubrani w stroje wojowników. W przeciwieństwie do wszystkich dostojników ubranych w długie haftowane kaftany wojownicy mają na sobie stroje stylizowane na dawne czasy.

Górną strefę całej kompozycji wypełnia niemal w trzech czwartych konstrukcja architektoniczna w postaci muru miejskiego z krenelażem i bramą wjazdową (il.4). Widziany jakby z góry fragment muru rozciąga się od



Il.4. Fragment obrazu *Spotkanie dostojników w Lintong*. Fot. Edward Koprowski.

prawej strony obrazu (patrząc z naszego punktu) i lekko meandrując, prowadzi wzrok widza w kierunku rozległego pejzażu widzianego w lewym narożniku. W górnej części muru są dostrzegalne dwa chińskie znaki na czerwonym owalnym tle – to nazwa miejsca, w którym odbywało się spotkanie – Lintong臨潼, choć artysta zapisał je w odwrotnej kolejności:

tong lin, co najprawdopodobniej wynikało z faktu, iż niegdyś znaki chińskie zapisywano i odczytywano od prawej do lewej strony⁹.

O ile można mieć pewne zastrzeżenia co do uproszczonego sposobu przedstawienia architektury, to namalowany pejzaż w postaci rozległych wzgórz porośniętych drzewami i inną roślinnością, a także błękitnego nieba z niewielkimi kłębiastymi chmurami rozjaśnionego w części horyzontu sprawia wrażenie bardzo realistycznego. To właśnie ów pejzaż, jak również światłocień na twarzach zebranych osób każą przypuszczać, iż autor niniejszego obrazu musiał być zaznajomiony ze sztuką zachodnią.



Il. 5. *Wu Yuan podnosi brąz*, Muzeum Brytyjskie. Ze strony internetowej: <http://collection.britishmuseum.org/resource?uri=http://collection.britishmuseum.org/id/object/RFC2262>

Na obecnym etapie badań nie udało się znaleźć zbyt wielu analogii do prezentowanego powyżej dzieła. Sam temat związany z Wu Yuanem podnoszącym brąz wydaje się stanowić świetny materiał ilustracyjny wykorzystywany na potrzeby sztuki ludowej. Przykładem tego jest kolorowy, XIX-wieczny drzeworyt o wymiarach 29,3 x 29,6 cm z kolekcji Muzeum

⁹ Tę uwagę zawdzięczam dr Adamowi Bednarczykowi z UMK w Toruniu, który podzielił się ze mną swym spostrzeżeniem podczas IX Ogólnopolskiego Spotkania Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki Orientu, poświęconego pamięci Mirosławy Wojtczak (23-24 VI 2016).

Brytyjskiego (il.5)¹⁰. Kompozycja grafiki jest przejrzysta i klarowna, ograniczona zaledwie do grupy trzech osób, w której postać Wu Yuana, umiejscowiona pośrodku, przyjmuje niemal identyczną pozę, co bohater z malowidła warszawskiego.

Jeśli chodzi o format obrazu, technikę wykonania i zauważalne wpływy malarstwa europejskiego, to dziełem narzucającym pewne skojarzenia ze *Spotkaniem dostojników w Lintong* jest *Port* – obraz malowany na szkle, datowany na okres dynastii Qing (1644-1912), wystawiony na sprzedaż w 2015 r. przez dom aukcyjny Sotheby's (il. 6)¹¹.



Il. 6. *Port*, obraz malowany na szkle, datowany na okres dynastii Qing (1644-1912) wystawiony na sprzedaż w 2015 roku przez dom aukcyjny Sothebys.

Ilustracja pochodzi ze strony internetowej:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/imperial-interiors-hk0594/lot.3008.html>

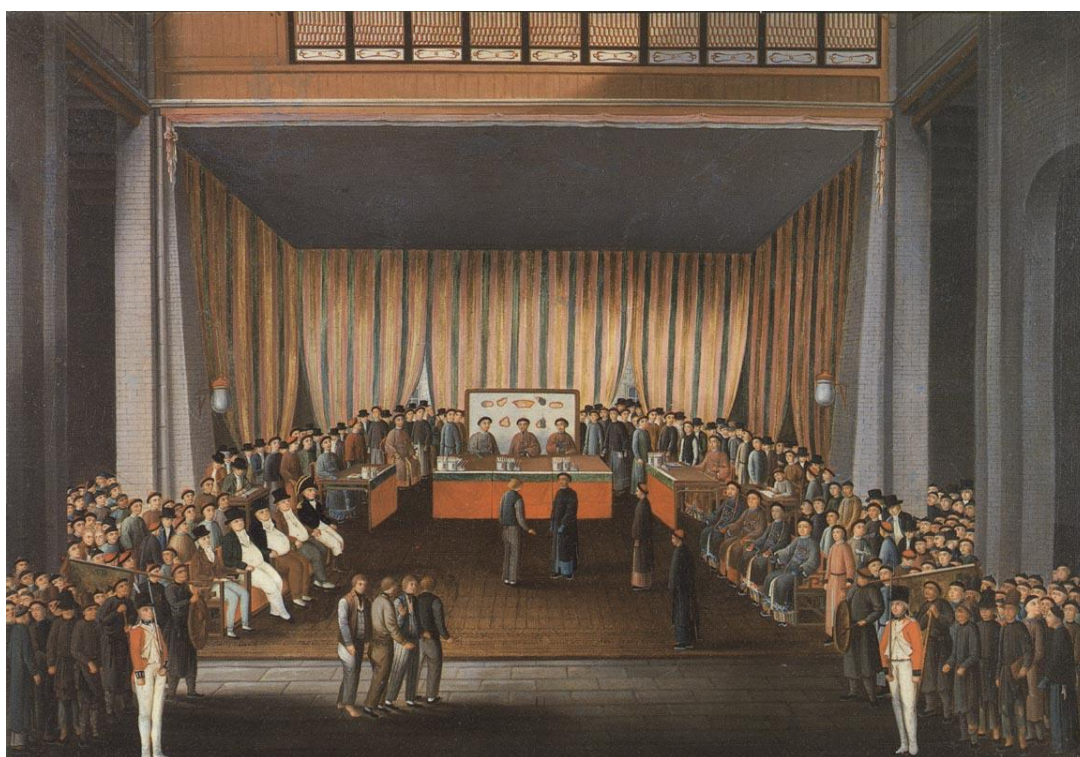
Inne skojarzenia rodzą się w związku z obrazem przypisanym Guan Zuolinowi (inaczej Spoilum), czynnemu w Guangzhou w latach 1770-1810.

¹⁰ Fotografia obiektu dostępna na stronie internetowej:

<http://collection.britishmuseum.org/resource?uri=http://collection.britishmuseum.org/id/object/RFC2262>

¹¹ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/imperial-interiors-hk0594/lot.3008.html>

Chodzi tu o jedno z dwóch dzieł obecnie znajdujących się w Hong Kong Museum of Arts, namalowanych na szkle i o tym samym głównym tytule *Proces czterech brytyjskich żeglarzy w Kantonie, 1 X 1807*¹². Obraz o podtytule *Scena wewnątrz sądu* (il.7), choć tematycznie zupełnie inny od *Spotkania dostojników w Lington*, to kompozycyjnie wykazuje pewne podobieństwa. Chodzi tu przede wszystkim o podział na trzy strefy: środkową, dolną i górną oraz sposób rozmieszczenia postaci w części środkowej – w kilku rzędach. Uderzający jest również podobny sposób patrzenia na całą kompozycję – jakby z góry.



il. 7. *Proces czterech brytyjskich żeglarzy w Kantonie, 1 X 1807, Scena wewnątrz sądu*, obraz malowany na szkle, przypisany Guan Zuolinowi (inaczej Spoilum) czynnemu w Guangzhou w latach 1770-1810. Kolekcja Hong Kong Museum of Arts. Ilustracja pochodzi ze strony internetowej:

http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/rise_fall_canton_03/cw_essay01.html

Bez względu jednak na te nikłe skojarzenia niestety na obecnym etapie badań nie dysponujemy żadnym innym materiałem, który mógłby wskazać, kto rzeczywiście był autorem *Spotkania dostojników w Lington*. Zanim obraz

¹² Perdue (2009):

http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/rise_fall_canton_03/cw_essay01.html [dostęp 6 VI 2016]

trafił do zbiorów PME w Warszawie, był własnością osoby prywatnej, która nie będąc znawcą tematu posiadała jedynie zapisaną informację, z której wynikało, iż autorem obrazu mógł być niejaki Jin Kun. Czy dzieło rzeczywiście wyszło spod ręki niezależnego od dworu cesarskiego malarza aktywnego w latach 1662-1746 i współpracującego z Giuseppe Castiglione? Tego w tej chwili nie sposób określić, zwłaszcza że dzieł przypisanych Jin Kunowi pozostało raczej niewiele, nie mówiąc o obrazach malowanych na szkle. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, iż pewnego dnia autor dzieła zostanie zidentyfikowany, co nie zmienia faktu, iż mamy do czynienia z wysokiej klasy malarstwem i w dodatku wykonanym na bardzo kruchym materiale.

Bibliografia

Sloboda (2015) = Stacey Sloboda, *Decoration in the Chinese Taste*, [w:] *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West*, edited by Petra ten-Doesschate Chu, Ning Ding, Getty Research Institute, Los Angeles 2015.

Byrne Curtis (2009) = Emily Byrne Curtis, *Glass Exchange between Europe and China, 1550-1800: Diplomatic, Mercantile and Technological Interactions*, Vt.: Ashgate, Burlington 2009.

Byrne Curtis (2012) = Emily Byrne Curtis, *French Missionary Records for the Kangxi Emperor's Glass Workshop 法國傳教士所記載的康熙帝玻璃工作坊*, National Palace Museum Bulletin, v. 45 (Oct. 2012), pp. 19-32, il. 1011-906X, dostępne również na stronie internetowej: <http://www.npm.gov.tw/exh100/academic/download/1/paper/Paper05.pdf>

Yang, Yang, Feng (2014) = Yang Shuhui, Yang Yunqin, Feng Menglong, *Stories to Awaken the World: A Ming Dynasty Collection*, vol. 3, University of Washington Press, Washington 2014.

Amiot (1786. 2) = Jean Joseph Marie Amiot, *Mémoires Concernant l'Histoire, les Sciences, les arts, etc. des Chinois*, Paris 1786, vol. 2.

Perdue (2009) = Peter C. Perdue, *Rise & Fall of the Canton System: III Canton & Hong Kong*, MIT Visualizing Cultures. Massachusetts Institute of Technology. Esej dostępny na stronie internetowej: http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/rise_fall_canton_03/cw_essay01.html

Słowo jako obraz i rzecz w przestrzeni galerii. Konceptualne gry z tekstem na przykładzie wybranych realizacji w Galerii Foksal

Połowa lat 60. ubiegłego wieku przyniosła znaczącą redefinicję języków sztuki. Pojawienie się dyskursu konceptualnego, swoistej autorefleksji sztuki nad samą sobą, zmieniło jej definicję w sposób ostateczny i radykalny. Jednym z przejawów tej rewolucji było przesunięcie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej na sferę pojęciową, przy jednoczesnym dążeniu do połączenia teorii z praktyką artystyczną. Dematerializacja przedmiotu – dzieła sztuki i jego „teoretyzacja” sprawiły, że swoje „panowanie” zakończyła dotychczasowa estetyka smaku i wrażliwości, według której sztuka była traktowana przede wszystkim w kategoriach obiektu estetycznej kontemplacji. W konsekwencji narzędziem i tworzywem artysty mogło stać się właściwie wszystko, ponieważ „jeżeli ktoś nazwał coś sztuką, jest nią”¹. Lucy Lippard i John Chandler przekonywali, że owa dematerializacja przyjmuje dwie formy: sztuki jako idei (*art as idea*), gdzie miejsce przedmiotu zajmują idee oraz sztuki jako działania (*art as action*), w której zamiast przedmiotu pojawia się energia, ruch, działanie². Jeśli zatem liczyć się miało nie tyle wyrażanie (ekspresja), co raczej stanowienie znaczeń (pojęć), to sztuka nie mogła obyć się już bez sięgnięcia po język, gdyż to właśnie pojęcia są ściśle związane z językiem. I w ten oto sposób w obszarze sztuk plastycznych pojawił się tekst.

W sztuce światowej zmiany te zapoczątkowane zostały w latach 60. XX wieku, choć jak przekonuje Joseph Kosuth mogły pojawić się jeszcze w czasach Wielkiej Awangardy i Marcela Duchampa³. W polskich warunkach odbywało się to na obrzeżach oficjalnego ruchu artystycznego, poza największymi państwowymi instytucjami. Jak zaznaczał Andrzej

¹ Słynne zdanie Donalda Judda, cyt. za: M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 69.

² L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, [w:] *Conceptual Art*, ed. P. Osborne, London-New York 2002, s. 218; cyt. za: G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 111.

³ J. Kosuth, *Art after Philosophy*, [w:] *Idea Art*, ed. G. Battcock, New York 1973, s. 80.

Kostołowski, lata 70. zaczęły się właśnie od fascynacji konceptem, co w swoisty sposób oznaczało tryumf „tego, co pomyślane, nad tym, co zrobione”, czy też tego, co językowe, nad tym, co wizualne⁴. Choć w literaturze przedmiotu najczęściej galerie autorskie z tej dekady, takie jak Akumulatory 2 czy Repassage, traktuje się jako miejsca promujące sztukę konceptualną, to moim zdaniem zainteresowanie wzbudza Galeria Foksal, a więc jedna z tzw. galerii niezależnych lat 60. Już wtedy krytycy sztuki i artyści z jej kręgu podejmowali wysiłki, aby wyjść poza ograniczenia „białego sześcianu” i być może jej niewielka przestrzeń wystawiennicza stała się wówczas w jakimś stopniu *alternative space* w rozumieniu nadanym przez Briana O’Doherty⁵. Niewątpliwie jednak, ta warszawska galeria wydaje się być przykładem instytucji artystycznej, w której artystyczna i teoretyczna refleksja odnosiła się do wyżej zarysowanych zmian w rozumieniu sztuki. Dlatego też chciałabym się podjąć analizy kilku zrealizowanych w niej pokazów, które uwidoczniają, jak litera(y) i słowo(a) na wiele sposobów stawały się obrazem (rzeczą) w przestrzeni, która właśnie przestała być tylko „białym sześcianem”.

Prowadzone w galerii w dekadzie lat 70. konceptualne gry z tekstem można omówić, opierając się na różnych kategoriach interpretacyjnych, ciekawą perspektywą jest jednakże dla mnie prześledzenie tego, jak za pomocą tekstu artyści pojawiający się wówczas na Foksal bezpośrednio interweniowali w pojęcie dzieła sztuki. Każda z zaprezentowanych poniżej realizacji pokazuje bowiem odmienną – co najmniej w strukturze – taktykę tekstową. Decyzji o ich wyborze i kolejności dokonałam, opierając się na prostym schemacie, w którym to „dzieła” były budowane z pojedynczych liter, a następnie z ich kombinacji – układających się najpierw w słowa, zbiory słów, później zaś w całe sekwencje. Punktem wyjścia rozważań jest przy tym założenie charakterystyczne dla tzw. zwrotu lingwistycznego. „Językowi nie

⁴ A. Kostołowski, *Niedomknięte dziesięciolecie*, [w:] *My dzisiaj. O Sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych*, red. E. Hornowska, Poznań 1993, s. 54. Por. A. Kostołowski, *P. I. K. Polskie Inwencje Konceptualne*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 18-44.

⁵ B. O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyłak, Gdańsk 2015. Por. Ł. Guzek, *Od „white cube” do „alternative space”*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 467-489.

przypisuje się już drugorzędno znaczenia w naszym pojmowaniu świata, w którym żyjemy, ale zajmuje w nim miejsce zasadnicze. Słowa nie są już zwykłymi głosowymi etykietami ani komunikacyjnymi dodatkami nakładanymi na uprzednio istniejący porządek rzeczy. Są kolektywnymi wytworami społecznej interakcji, podstawowymi narzędziami, za pomocą których istoty ludzkie tworzą i artykułują swój świat⁶. Oznacza to innymi słowy, że właśnie język jest aktywnym czynnikiem kształtowania rzeczywistości, i z tego też powodu interesuje mnie on jako narzędzie tworzenia również rzeczywistości artystycznej⁷. Mówienie jest przecież częścią pewnej działalności i to sformułowanie, obok założenia, że ujęcie znaczenia słowa jako „sposobu jego użycia” w naturalny sposób odsyła do pojęcia „reguły”, a co za tym idzie, „gry”, w której ta reguła ma być stosowana⁸, jest w niniejszych rozważaniach znaczące. W takim rozumieniu, zaprezentowane realizacje artystyczne będą przeglądem tego, w jaki sposób język poprzez tekst – który stanowiły pojedyncze litery, słowa, zdania – zastępował obraz i rzecz (przedmiot) w przestrzeni galeryjnej. Co więcej, wydaje się, że na owe działania można w konsekwencji podjętych wyżej wyborów spojrzeć również z perspektywy performatywnej. Jest to możliwe, zakładając za Ewą Domańską, że „język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, a ponadto, że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć⁹. Inaczej mówiąc,

⁶ R. Harris, *Language, Saussure and Wittgenstein. How to Play Games with Words*, Routledge, London-New York 1988; cyt. za: L. Rasiński, „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej, [w:] *Język, dyskurs, społeczeństwo*, red. L. Rasiński, Warszawa 2009, s. 9.

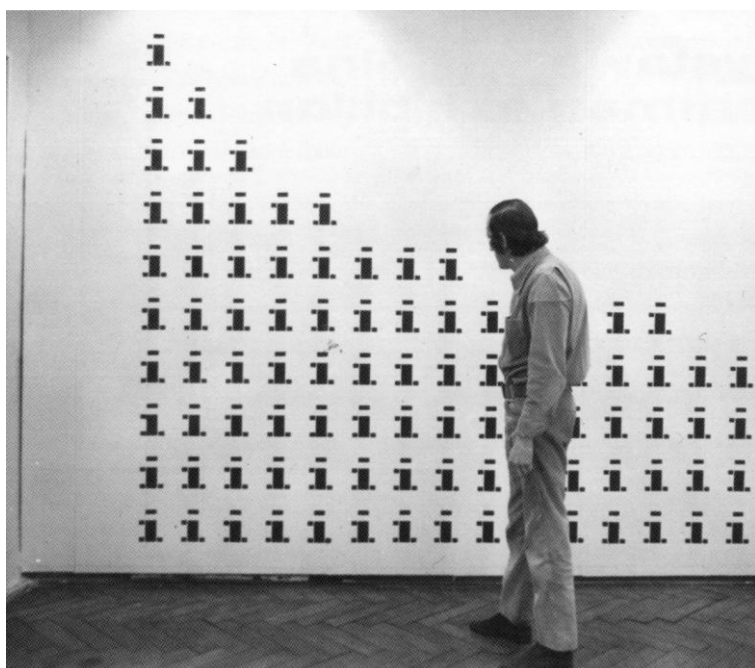
⁷ Pewien kierunek bardziej złożonych rozważań na ten temat może uaktywnić nawiązanie – chociażby poprzez pewne hasła czy też słowa-klucze – do „gier językowych” Ludwika Wittgensteina, które są szczególnym splotem języka, jak i czynności, w które jest on wpleciony. Por. M. (Wołos) Lenartowicz, *Koncepcja „gry językowej” Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków 2002.

⁸ L. Rasiński, „Reguły” i „gry” świata społecznego..., op. cit., s. 16. Jest to bliskie też rozważaniom Johna Austina, który w *Jak działać słowami* rozwijał swoje pojmowanie języka jako pewnego rodzaju działania. Por. J. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993. Można tu przywołać również Charlesa Taylora, który przekonywał, że to dzięki językowi „formułujemy” rzeczy, artykułujemy je; to on „umożliwia nam wprowadzenie rzeczy w przestrzeń publiczną”; wreszcie – to on pozwala funkcjonować specyficznie ludzkim sferom, C. Taylor, *Teorie znaczenia*, tłum. A. Orzechowski, W. Jach, [w:] *Język, dyskurs, społeczeństwo*, op. cit., s. 147. W tym kontekście sztuka jako idea może się zbliżyć do sztuki jako działania.

⁹ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 49.

można owe praktyki artystyczne analizować w kategoriach językowych, które nie tyle pośredniczą, ile tworzą nasz świat, aby następnie ująć je poprzez działanie.

Pierwszym artystą, na którym chciałabym skupić uwagę, jest Zbigniew Gostomski, obecny na Foksal od samego początku działania galerii. W 1971 roku punktem wyjścia swojej wystawy uczynił on samodzielną literę. Tytułowe „i” rozrastało się jako znak i słowo na ścianach galerii, poddane multiplikacji zgodnej z matematyczną regułą tzw. ciągu Fibonacciego. Stworzony przez XIII-wiecznego matematyka z Pizy ciąg liczb naturalnych rozpoczynała suma dwóch pierwszych liczb, po czym zasada ta powtarzała się dalej do każdej kolejnej liczby. Gostomski liczby zastąpił literą „i”, dzięki czemu na pierwszej ścianie pojawiły się jeden pod drugim kolejne rzędy. Poczynając od góry były to: „i”, „ii”, „iii”, „iiii”... aż do dziesiątego rzędu (z 89 znakami „i”). Od ósmego rzędu „i” przechodziły na drugą ścianę, a w ostatnim – także na trzecią **(il. 1)**. Litera „i” została tu użyta nie przez przypadek, idealnie bowiem nadawała się do tej „manipulacji”, jako że w gramatyce pełniła funkcję łącznika, a w logice – uosabiała koniunkcję.



Il. 1. Zbigniew Gostomski na wystawie *iii* w Galerii Foksal w Warszawie 1971, fot. Archiwum Galerii Foksal. Stangret L., *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Radom 2012, s. 193

Dla warszawskiego twórcy „i” umieszczone w przestrzeni galerii stanowiło przede wszystkim znak wizualny, stanowiący część składową obrazu plastycznego, czy właściwie – by powiedzieć bardziej precyzyjnie – pewnego systemu plastycznego¹⁰. Nie bez przyczyny praca ta była też nazywana *Systemem III*.

Uwidocznione tu myślenie było mutacją wcześniejszych systemów, gdzie widz musiał skonfrontować ze sobą to, co było materialnie, z tym, co przez zaburzenie jego percepcji działało się jedynie w sferze mentalnej. W pracach, które można określić jako *System I* (lata 60.) Gostomski budował przedmioty optyczne zgodnie z matematyczną zasadą korelacji odwrotnej, aby poprzez zachwianie iluzji przestrzeni wychodzić poza ramy obrazu i zespałać go niejako z otoczeniem. W *Systemie II* (wystawy z 1967 i 1968 roku) obrazy pojawiały się w konkretnej przestrzeni Foksalu nie jako „obrazy”, ale jako czarne kształty, powieszony na różnych wysokościach i kątach, przez co artysta podważał rzeczywistą trójwymiarowość umieszczonych w galerii brył¹¹.

We wszystkich tych systemach analizował zatem fenomen widzenia, szukając dlań jakiś obiektywnych porządków, które dostrzegał na przykład w matematyce, logice czy gramatyce. *System III*, z rozrastającym się w postępie arytmetycznym znakiem „i”, jawi się zatem w tym kontekście jako próba potwierdzająca przypuszczenie, że percepcja może być oparta nie na samej formie, lecz na adekwatnej regule przekształceń¹². Innymi słowy, widzenie w malarstwie może być kształtowane tak samo, jak litery są przekształcane –

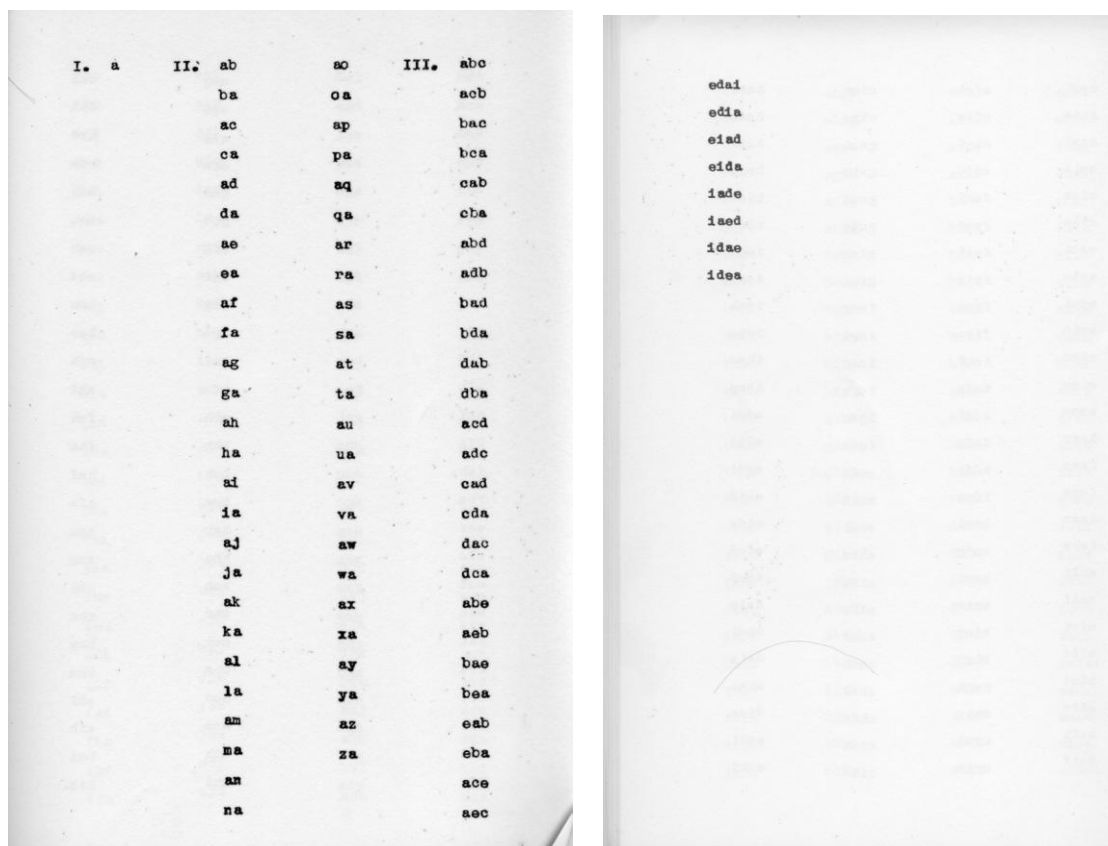
¹⁰ L. Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Radom 2012, s. 10-11.

¹¹ Por. W. Borowski, (inc.) *Obrazy ZBIGNIEWA GOSTOMSKIEGO zbudowane są...*, [w:] *Malarstwo Zbigniewa Gostomskiego*, kat., Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1964, s. 3-4; W. Borowski, *Systemy*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Foksal PSP, Warszawa, listopad-grudzień 1968, s. nlb; H. Ptazkowska, (inc.) *Od dłuższego czasu w działach (obrazach i rzeźbach) szukam tego...*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Foksal PSP, Warszawa, listopad-grudzień 1968, s. nlb; Z. Taranienko, *Nie przewiduje końca malarstwa, skoro istnieje pigment. Rozmowa ze Zbigniewem Gostomskim*, „Sztuka” 1980, nr 2; przedruk [w:] idem, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 213; L. Stangret, (inc.) *Mieczysław Porębski w „Pożegnaniu z krytyką” napisał...*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Zachęta, Warszawa 1993, s. nlb.; *Ze Zbigniewem Gostomskim rozmawia Wiesław Borowski*, [w:] *Zbigniew Gostomski. Stan rzeczy*, kat., Muzeum Sztuki, Łódź, 1994, s. 11.

¹² A. Turowski, *Omówienie twórczości Zbigniewa Gostomskiego*, mps, Archiwum Galerii Foksal, 1974, s. nlb. (3).

zgodnie z logiką budowy danego języka – w zdanie, a następnie w konkretne znaczenia.

Grę z literami podjął również inny artysta, który w latach 70. pojawił się na Foksal. Jarosław Kozłowski w instalacji *Language* z 1972 roku na trzydziestu kartach przedstawił możliwe kombinacje pierwszych dziewięciu liter alfabetu. Konkretne litery były więc 9-elementowym zbiorem skończonym, z którego twórca wybierał układy po dwa, trzy, cztery elementy i z nich tworzył dalsze kombinacje, przedstawione w rzędach. Punktem wyjścia była litera „A”, efektem końcowym – czyli ostatnią kombinacją 4-elementową zbioru dziewięciu liter – okazało się zaś słowo „IDEA” (il. 2, 3). Oczywiście o żadnym przypadku nie ma tu mowy.



Il. 2-3. Jarosław Kozłowski, *Language/ Język*, 1972, fragmenty książki wydanej z okazji wystawy, J. Kozłowski, *Language / Język*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972, s. nlb.

Artysta w książce wydanej przy okazji wystawy wyjaśniał: „Podstawą języka jest alfabet łaciński / język tworzą słowa, których budowa opiera się

na wzajemnym łączeniu wszystkich liter alfabetu / ilość liter w słowie ograniczona jest ilością słów w alfabecie”¹³. Była to swoista instrukcja tłumacząca jego ćwiczenia z kombinatoryki, których dokonywał nie na cyfrach, lecz na materii języka, traktowanego tu jako zbiór skończony. Tym zabiegiem odnosił się on do filozofii Ludwika Wittgensteina, dla którego właśnie matematyka była swoistą grą językową, opartą na konstruowanych dla niej pojęciach. „Myśleć i mówić to jedno i to samo. Myślenie jest bowiem swego rodzaju językiem” – przekonywał autor *Traktatu logiczno-filozoficznego*¹⁴. I Kozłowski jakby się z nim zgadzał. W rozmowie z Jerzym Ludwińskim mówił bowiem o tym, że nie stawia zbyt kategorycznej granicy między przedmiotem a ideą i że należy raczej widzieć w tym ustawiczną „zamianę miejsc”. Przedmioty bywają bowiem dobrymi nośnikami idei, z kolei idee uprzedmiotowiają się¹⁵.

W jego pracy dwu, trzy i czteroelementowe ciągi liter właściwie nie niosły ze sobą odczytywalnych znaczeń. Pozbawione ich, nie były zatem słowami, ale bardziej konstrukcjami literowymi na białych kartach papieru, a więc swego rodzaju obiektami (przedmiotami). W tym sensie „idea” jako produkt końcowy ćwiczeń z językowej kombinatoryki była pewnym paradoksem i podważeniem. Z jednej bowiem strony wskazywała wprost na proces umysłowy, w tym przypadku na tworzenie faktów artystycznych, co przecież charakteryzowało strategię artystów konceptualnych. Jako nieliczna z tych ciągnących się długimi rzędami przekształceń posiadała swój własny, autonomiczny sens. Z drugiej zaś – „idea” istniała jako przedmiot – czarny, czteroelementowy „znak” na papierze, będący efektem czynionych przez artystę działań na systemie językowym. Można zatem powiedzieć, że podziały na zbiory i kolejne „operacje” z kombinatoryki w pewien sposób kwestionowały umowną logiczność struktur języka, i jak by dopowiedział Wittgenstein, również myślenia. Tak więc nieadekwatność znaczeniowa słów – wiele razy podkreślana przez Kozłowskiego – oznaczała nie tylko zwrócenie

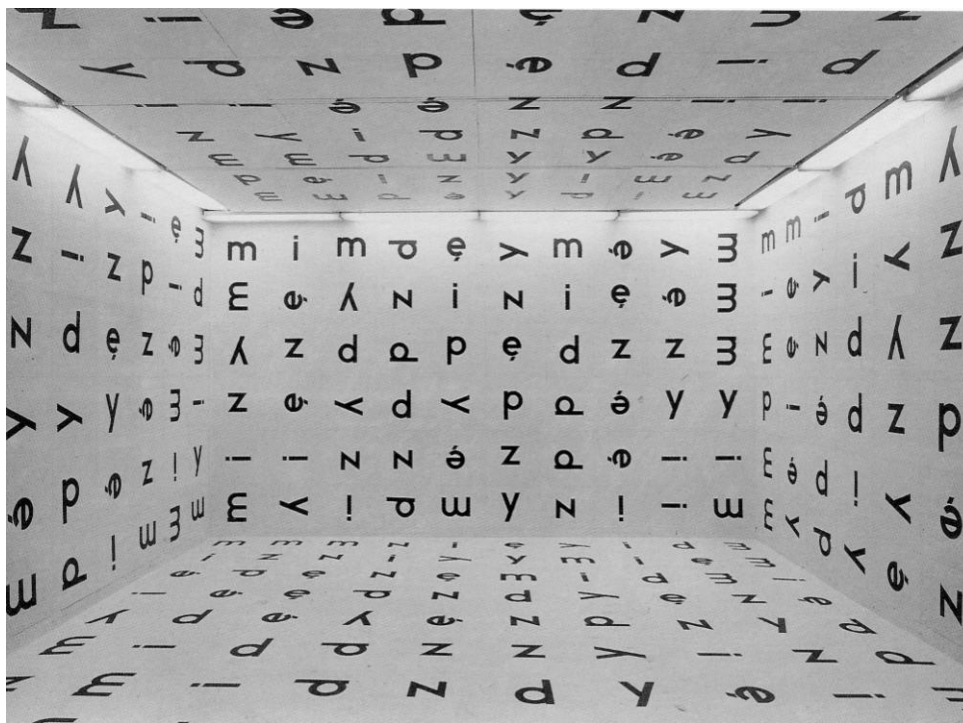
¹³ J. Kozłowski, *Language / Język*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972.

¹⁴ Cyt. za: J. Kozłowski, *Kon-tekst*, Kraków 2009, s. 17-18.

¹⁵ Jarosław Kozłowski – Jerzy Ludwiński. *Rozmowa*, [w:] *Rzeczy i przestrzenie. Things and spaces*, red. U. Czartoryska, J. Janik, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 67.

uwagi na ich kontekst, ale i na często zbyt patetyczny, trywialny czy też z kolei enigmatyczny charakter. Słowa zatem jako nietrafne mogą blokować dostęp do istoty rzeczy. A jednak – jak przekonywał – musimy ich używać¹⁶.

To rozpoznanie natury języka, a zarazem natury widzenia podejmował również Stanisław Dróżdż. Swoje charakterystyczne pojęciokształty, w których utożsamiał kształt i znaczenie słowa-znaku plastycznego, pokazywał w Galerii Foksal wiele razy, ale szczególną ich realizacją – być może najbardziej znaną i idealnie pasującą do prowadzonych tu rozważań – jest słynne *Między* z 1977 roku. Artysta przejął tu dosłownie całą przestrzeń galerii, na każdej z sześciu płaszczyzn (tj. na podłodze, ścianach bocznych, suficie), rozmieszczając w różnych układach litery „D”, „I”, „Y”, „E”, „Z”, „M” (il.4). Oczywiście nie był to dowolny porządek składniowy: reguła czy też



Il. 4. Stanisław Dróżdż, *Między*, 1977, fot. Jerzy Borowski, Archiwum Galerii Foksal. *Galeria Foksal 1966-1994*, red. W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1994, s. 53, il. 48

¹⁶ Ibidem. Por. L. Nader, *Język, rzeczywistość, ironia. Książki artystyczne Jarosława Kozłowskiego*, „Artium Quaestiones” 2005, t. XVI, s. 187-214; R. Lewandowski, *Jarosław Kozłowski. Biblioteki znaków*, „Exit” 2006, nr 3 (67), <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=13&id=256&lang=pl> [dostęp 10.08.2018]; L. Nader, *Ćwiczenia w suwerenności. O pracach Jarosława Kozłowskiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, [w:] *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, red. B. Czubak, Warszawa 2010, s. 55-69.

rytm zapisu uwzględniała pionowy i poziomy, obrót płaszczyzny, ilość znaków i powtórzeń. Widz jednak stosunkowo łatwo mógł odczytać ten układ i ze wszystkich kunsztownie „rozrzuconych” i izolowanych czarnych liter składał słowo „między”. Nie pojawiała się one nigdzie zapisane w sposób ciągły, a zatem brakujący znak graficzny musiał widz dodać sam.

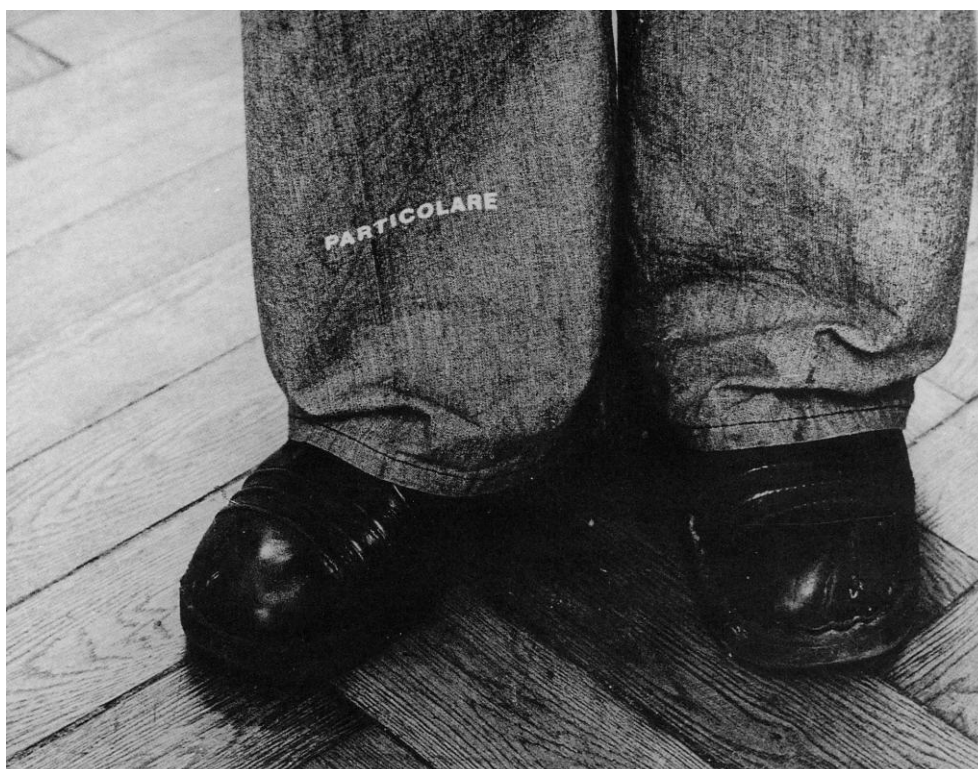
Poezja konkretna, według słów samego artysty, „polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. (...) żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło”¹⁷. W przypadku *Między* udało się to zrobić modelowo. A nawet coś więcej. Zazwyczaj notacja poetycka Drózdza opierała się na płaszczyźnie dwu- lub trójwymiarowej, ale *Między* było takim ewenementem, że było zarazem jednym i drugim. Przez to, że ikonicznie ukształtowany tekst pokrywał całą powierzchnię sali wystawowej, miało się nieodparte, wręcz przytłaczające wrażenie, że wchodziło się do wnętrza tekstu i jednocześnie, poziom niżej, do wnętrza słowa „między”. A zarazem, będąc w środku pudełka otoczonego z każdej strony literami, mogło się wydawać, jakby się było czytającym przez tekst. Była to sytuacja niecodzienna, odwrócona reguła obcowania ze sztuką. Widz stawał się bowiem nagle eksponatem: to nie on przyglądał się dziełu sztuki, ale to właśnie dzieło „przyglądało” się jemu, osaczało go, wchłaniało i zamykało w sobie¹⁸.

Drózdź w tej realizacji wykorzystał więc białe „pudełko” galerii do wytworzenia napięcia między graficznym układem znaków a układem znaczeń, które generowało słowo-klucz „między”. Skonstruowana w ten sposób rzeczywistość miała dla niego wymiar poetycki, była bowiem oparta na słowie, a nie tylko na wizualnym efekcie. Istotą tej poezji – odróżniającą ją od plastyki – był zatem fakt, że była ona konfrontowana przede wszystkim poprzez proces semantyczny.

¹⁷ Cyt. za: B. Deptuła, *Bez słów*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 15, z 14 IV.

¹⁸ Por. E. Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. O „pojęciokształtach” Stanisława Drózdza*, [w:] *Stanisław Drózdź. Początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007*, red. E. Łubowicz, kat. wyst. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, CSW Zamek Ujazdowski, Wrocław-Warszawa 2009, s. 19-35.

Także w przypadku realizacji Giovaniego Anselmo tylko jedno, powielane wiele razy, słowo stanowiło o strukturze i znaczeniu wystawy. Jego *Particolare* z 1974 roku „atakowało” widza jednak w zupełnie inny sposób. W sali wystawowej warszawskiej galerii ustawiono kilka projektorów: a to na podłodze, a to na specjalnych półkach. Rzutowały one tylko jedno tytułowe *particolare*, co z włoskiego oznacza „szczegół”. Malutki, świetlny napis nie był tak przytłaczający i wszechotaczający, jak „między” Dróżdża, ale mógł się pojawić wszędzie i zniemacka. Gdzieś na ścianie, na futrynie, z samych projektorów, a nawet na przechodzącym widzu: na jego ręce, nogawce spodni **(il.5)** lub na płaszczu – kiedy tylko znalazł się w „polu widzenia” projektorów.

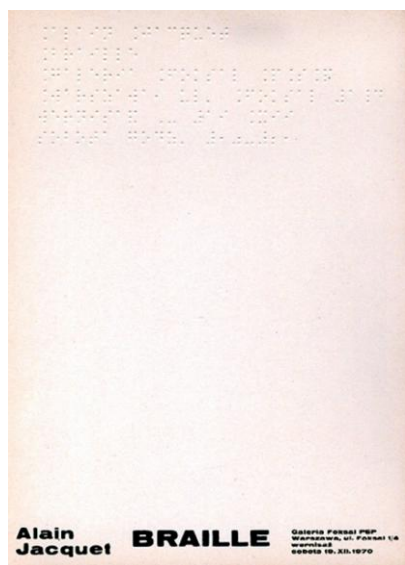


Il. 5. Giovanni Anselmo, *Particolare*, 1974, fot. Jerzy Borowski, Archiwum Galerii Foksal. *Galeria Foksal 1966-1994*, red. W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1994, s. 63, il. 60

Włoski artysta podobną taktykę artystyczną użył trzy lata wcześniej na wystawie *Invisible*. Wtedy to wyświetlał słowo „visible”, a jedynym ekranem było ciało widza. Gdy zbliżał się on na odpowiednią odległość, niewidzialne wcześniej słowo „widzialne” stawało się faktycznie widzialne. Zabieg ten, powtórzony na Foksal, w najprostszy sposób przekształcał pojęcie w konkret (i dokonane działanie). Dosłownie i w przenośni. Niespodziewanie pojawiające

się wszędzie słowo niepokoiło swoim komunikatem, skłaniało do zwrócenia uwagi na dany szczegół i w efekcie – naznaczało. *Particolare* oznacza przecież coś szczególnie wyjątkowego, jednostkowego, odrębnego. I tak oto słowo stawało się ciałem (przedmiotem). Anselmo opowiadał nam w ten sposób o rzeczywistości rozumianej przez niego jako suma pojedynczych komponentów, która nigdy nie zostanie uchwycona w swej nieskończoności. Ujawniał ich znaczenie poprzez grę w „widzialne” i „niewidzialne”¹⁹.

Z problematyką wizualności próbował za pomocą języka zmierzyć się też Alain Jacquet. Przyjaciel znanego francuskiego krytyka Pierre`a Restany`ego, z którym warszawska galeria nawiązała kontakt, w 1970 roku przedstawił wystawę o znamienym tytule *Braille*²⁰ (il.6). Na białych arkuszach blachy umieścił napisane alfabetem dla niewidomych słowa. W pracy *Przezroczystość* jedno i to samo słowo „przezroczysty” było powielane w kolejnych kolumnach i wierszach na całej powierzchni dzieła. W *Tęczy* zaś sześć słów stanowiących jedną kolumnę – poczynając od góry były to słowa „czerwony”, „pomarańczowy”, „żółty”, „zielony”, „niebieski”, „fioletowy” – zostało rozłożonych w łuku przypominających tytułowy obiekt.



Il. 6. Alain Jacquet, *Braille*, druk ulotny, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1970

¹⁹ M. Tuszyński, *Giovani Anselmo* [nota biograficzna], [w:] *Galeria Foksal 1966-1994*, red. W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara, Warszawa 1994, s. 121.

²⁰ Alain Jacquet, *Braille*, druk ulotny, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1970, 1 s. nlb.

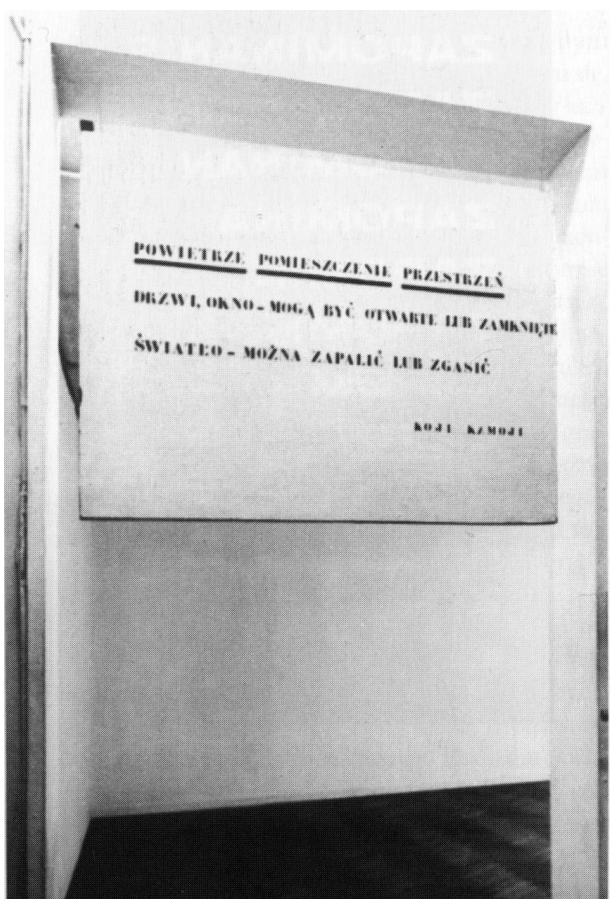
W obu pracach pojęcia odnoszące się mocno do zmysłu wzroku zostały przedstawione właściwie poza sferą wizualną – do odczytania przede wszystkim za pomocą zmysłu dotyku. Dla „zwykłego” widza były to po prostu wypukłe punkty rozrzucone po białej powierzchni, ale ich sens był znany tylko dla znających ten alfabet (język). Były one zatem widoczne, lecz jednocześnie ukryte. „W ten sposób połączenie wrażenia zmysłowego z zawartością dzieła jest nieodkrywalne dla kogoś, kto nie zna systemu znaków, ludzie niewidomi są zaś z kolei odcięci od wrażeń optycznych, z którymi związane są poszczególne układy znaków. Dzieło jest więc także ukryte, mimo że jego forma w sensie fizycznym wydaje się określona wyraźnie. Do *Braille`a* Jacqueta – pisał Wiesław Borowski – można z powodzeniem zastosować zdanie Wittgensteina: «Kiedy patrzę na przedmiot, nie mogę go sobie wyobrazić»²¹. Artysta wykorzystał zatem fakt, że każda „kropka” pisma była jednostką znaczenia, choć szczególnego rodzaju, bo stworzoną dla osób niewidzących. Zarazem był to język uniwersalny, gdyż zbudowano go na bazie prostego schematu binarnego. Tworzył go tzw. sześciopunkt, czyli wypukłe punkty ułożone w dwóch kolumnach po trzy punkty w każdej. Ich kombinacja – tj. usunięcie punktów w danej kolumnie – dawało w efekcie litery i znaki. Właśnie ta budowa pisma punktowego i fakt, że można w nim zapisać wszystko, zainteresowała francuskiego artystę. Była to znowu charakterystyczna dla niego strategia, o której Restany pisał, że sprowadzała się do sięgania we własnej artystycznej grze po reguły z innej gry²². W realizacji na Foksal uruchomił on nie zmysł, który zazwyczaj dominował w takim miejscu, jak galeria, lecz odwoływał się do zupełnie innego. Gdy wzrokiem można było w tym samym czasie, równocześnie i symultanicznie, ująć większość składających się na nie elementów, to za pomocą dotyku poznawanie było rozłożone w czasie, czyli stopniowe i nierównoczesne. Ale *Braille`a* Jacqueta dawało się zarówno zobaczyć, jak i

²¹ W. Borowski, *Nurt apikturalny w Galerii Foksal PSP*, „Poezja” 1971, nr 5, s. 103-107.

²² M. Jurkiewicz, *Alain Jacquet* [nota biograficzna], [w:] *Galeria Foksal 1966-1994*, op. cit., s. 133. Por. W. Grimes, *Alain Jacquet, Pop Artist Known for Playful Renditions, Is Dead at 69*, „The New York Times” 2008, z 13 IX; M. McNay, *Alain Jacquet*, „The Guardian” 2008, z 16 IX, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/16/art1> [dostęp 26.03.2013]; *Alain Jacquet. Interview par Françoise-Claire Prodhon*, „ETC” 1989, nr 9, s. 36-38, <http://id.erudit.org/iderudit/36395ac> [dostęp 26.03.2013].

dotknąć i przeczytać, choć nie dla wszystkich oznaczało to dokładnie to samo.

Francuski neorelista sięgnął już po pojedyncze słowa, z kolei Koji Kamoji na wystawie *Powietrze, pomieszczenie, przestrzeń* z 1972 roku ze słów ułożył już ciąg znaczeniowy – zdanie. W wejściu do pustej sali umieścił dużą tablicę z napisem: „Powietrze – pomieszczenie – przestrzeń / Drzwi, okno – mogą być otwarte lub zamknięte / Światło – można zapalić lub zgasić” i podpisał się poniżej. Poza tą tablicą w małej salce wystawowej w Galerii Foksal już nic nie było (il. 7).



Il. 7. Koji Kamoji, *Powietrze – Pomieszczenie – Przestrzeń*, 1971, fot. Archiwum Galerii Foksal, *Koji Kamoji*, red. J. Mytkowska, kat., CSW, Warszawa 1997, s. 30

Twórczość Kamojego niewątpliwie cechuje prostota, oszczędność, znikomość środków artystycznych i poetycki skrót charakterystyczny dla wschodniego kręgu kulturowego. Trudno byłoby zrobić instalację bardziej

oszczędną, niż zaproponował to polski artysta japońskiego pochodzenia²³. Mamy pojęcia, wskazane w tytule wystawy, ich fizyczne odpowiedniki, ale one są przecież czymś oczywistym w takim miejscu, jak galeria. Widz, wchodząc do środka, mierzył się jedynie z tekstem – szczególnego rodzaju inskrypcją. Stąd też można przypomnieć sentencję jednego z francuskich poetów, Edmonda Jabes Aely, który pisał, że „spojrzenie nie jest wiedzą, ale drzwiami”. Równie dobrze to Koji Kamoji mógłby być jej autorem²⁴.

Artysta wystąpił tu z pewną koncepcją, którą – jak przekonywał Adam Szymczyk – skierował zarówno do widzów, jak i zarazem do krytyków sztuki zmagających się na Foksal z „Teorię Miejsca” w przestrzeni galerii²⁵. Jej białe ściany nie były dla niego *white cube*, jak traktowałyby je większość europejskich twórców. Organizowały one raczej salę do medytacji, gdzie wypełniające pomieszczenie powietrze – funkcjonujące na równych prawach z rzeczywistymi materiałami – zakreślało przestrzeń i to, co jesteśmy w stanie sobie w niej wyobrazić. „Przestrzeń jest dla niego materia dzieła sztuki, dlatego w swych ascetycznych kompozycjach dąży do jej zdefiniowania, do określenia pustki rozumianej jako zaprzeczenie nicości, jako początek wszystkiego, czysta potencjalność” – tłumaczyła z kolei Małgorzata Jurkiewicz²⁶. Zamiar ten nie był do końca wyraźny dla oglądających, gdyż w Europie temat „pustki” nie był tak oczywisty i powszechny, jak w Japonii²⁷. Wedle nauki Buddy forma i pustka były nieoddzielne – wszelka rzecz (forma), którą bierzemy za istniejącą i trwałą, jest ostatecznie pozbawiona swej istoty, a więc pusta, czyli opróżniona z wszelkiego bytu.

²³ Koji Kamoji urodził się w Tokio, mieszka od dawna w Warszawie, od połowy lat 60. aktywnie uczestniczy w polskim ruchu artystycznym. Przyjazd artysty do Polski nie był przypadkowy. Jego rodzina była związana z kulturą polską. Wuj prof. Ryochu Stanisław Umeda oraz stryj Kudo tłumaczyli na język japoński literaturę polską. Po ukończeniu tokijskiej akademii, w wieku 24 lat, postanowił rozpocząć drugie studia już w Polsce i jako stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1959 r. pojawił się w Warszawie.

²⁴ A. Dzierżyc-Horniak, *W poszukiwaniu duchowości – „plastyczne haiku” w sztuce Koji Kamoji*, [w:] *Sztuka Japonii. Studia*, red. A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 127-136.

²⁵ A. Szymczyk, *Site-specific suicide albo o samobójstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] *Koji Kamoji*, kat., CSW, Warszawa 1997, s. 29.

²⁶ M. Jurkiewicz, *Koji Kamoji* [nota biograficzna], [w:] *Galeria Foksal 1966-1994*, op. cit., s. 134.

²⁷ Ch.-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2003.

Taka perspektywa różniła się od tego, do czego moglibyśmy być przyzwyczajeni: w kulturze Zachodu materializacja idei przejawiała się poprzez „boskie tchnienie”, symbolizowane w biblijnym „a słowo stało się ciałem”. Kamoji skierował więc do oglądających swoistą propozycję zmiany „perspektywy kulturowej”: wejścia nie tyle w znaną im sytuację odbioru sztuki, co właśnie w przestrzeń medytacji. Było to zaproszenie do poszukiwania duchowości, złożone Europejczykom przez Japończyka. Sam artysta mówił zresztą, że lubił przestrzeń i ciszę. I słowa, które padają w ciszy.

Jeszcze inną propozycję, bazującą bardziej na koncepcji niż na fizycznych jakościach dzieła przedstawił Amerykanin Lawrence Weiner. Jego wystawa w Galerii Foksal z 1979 roku *Z prawdopodobieństwem, że ktoś zobaczy* była już zbudowana z wielu słów, które w formie sentencji zajmowały jedną ze ścian w sali. Artysta umieścił tam następujący napis: „GDY ZOSTAŁO NAZNACZONE / (czyli ozdobione) / GDY ZOSTAŁO OZDOBIONE / (czyli naznaczone) / Z PRAWDOPODOBIENSTWEM, ŻE KTOŚ ZOBACZY” (il. 8).



Il. 8. Lawrence Weiner, *Z prawdopodobieństwem, że ktoś zobaczy*, 1979, fot. Archiwum Galerii Foksal. *Galeria Foksal 1966-1994*, red. W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1994, s. 79, il. 76

Jakkolwiek praktyką Weinerja było z jednej strony posługiwanie się tego typu wypowiedziami językowymi, a z drugiej zaś – wynajdywanie typograficznego wzornictwa dla takich oto ściennych zdań, to nie wizualna, ale właśnie pojęciowa strona tej realizacji była kluczowa. Twórca nie próbował bowiem zbliżyć tego, co widzimy, do tego, co rozumiemy, kiedy czytamy zapisane wyrazy. Dla niego tekst był nośnikiem abstrakcyjnych znaczeń, a nie przedmiotem gry, jak na przykład dla Stanisława Dróżdża. Włączając go w przestrzeń reprezentacji, odrzucał zarazem pozycję autora i kategorię oryginalności – zgodnie ze swoim wcześniejszym o dziesięć lat oświadczeniem, redefiniującym relacje między twórcą, odbiorcą i dziełem sztuki. W katalogu wystawy *5 – 31 January* z 1969 roku deklarował on: „Artysta może wykonać pracę. Praca może zostać wykonana [przez kogoś innego]. Praca nie musi być wykonana. Wszystkie te stany są równorzędne i odpowiadają intencji artysty, a to, który z nich zostanie zrealizowany, zależy od odbiorcy i warunków odbioru”²⁸. Z tego też powodu, jak tłumaczył Grzegorz Działowski, owe stwierdzenia były uznawane przez Weinerja za wystarczające. „Jedyną formą, jaką praca ta może przybrać, jest zapis słowny konkretyzujący się w wyobraźni widza”²⁹, co oznaczało dla artysty, że żadna dokumentacja nie jest potrzebna. Może ona bowiem sprawić, że widz skieruje swoją uwagę z powrotem na przedmiot i jego fizyczne właściwości, porzucając w ten sposób koncentrację na samej idei.

Ekspozycja w warszawskiej galerii była tekstową interwencją wpisującą się w powyższy schemat, choć nie dogmatycznie, gdyż rozszerzoną o strony publikacji towarzyszącej wystawie. Weiner odnosił się tu wprost do zaaranżowanej na Foksal sytuacji: naznaczenia/ozdobienia przestrzeni działaniem artystycznym w sposób dosłowny i pojęciowy, „z prawdopodobieństwem, że ktoś zobaczy”. Luiza Nader wskazywała na ten specyficzny zabieg amerykańskiego artysty. Jego wyrafinowana struktura lingwistyczna – może też dlatego niekiedy określano go jako zorientowanego na język rzeźbiarza – przypominała quasi-elipsę: niepełne zdanie, w którym

²⁸ Cyt. za: G. Działowski, *Szuka konceptualna: od antysztuki do sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 2005-2006, nr 9/10 (2/2005-1/2006), s. 99.

²⁹ G. Działowski, *Przełom konceptualny...*, op. cit., s. 90.

brakuje początku, środka i końca³⁰. Przemilczane wyrażenie musiał dopowiedzieć sobie sam odczytujący całą sentencję odbiorca. W tym sensie dopasowywało się ono do widza, bo właściwie to on ustalał kolejne, często nietrwałe pole znaczeniowe. W tym dialogu można było jednakże wyczuć pewien niepokój, czy jakiś rodzaj rezygnacji w oczekiwaniu na widza, który być może pojawi się w galerii i zainteresuje się „dekoracją” na jej ścianie.

Lata 70. XX wieku przyniosły cały szereg takich tekstowych „dekoracji”. Był to duch tamtych czasów i Galeria Foksal nie odbiegała w tym względzie od tego, co działo się za zachodnią stroną „żelaznej kurtyny”. Rezygnację z idei decorum i mimesis na rzecz tekstu i znaczeń najłatwiej dostrzec właśnie w sztuce, która operowała słowami jako swoim najważniejszym, i często jedynym też, tworzywem. Pokazane wyżej realizacje artystyczne stanowiły taki swoisty eksperyment estetyczny.

Rolę sterylnego laboratorium pełniło tu *white cube* galerii – niewielka 30-metrowa pudełkowata przestrzeń Foksalu idealnie nadawała się do takich konceptualnych gier. Cóż w tych białych ścianach można było znaleźć? Były litery. Umieszczone w przestrzeni sali wystawowej, ale i też nie zawsze. Na ścianie, na framudze, na kartach papieru, na widzu. Malowane, drukowane, rzutowane przez projektor. Czasem była tylko jedna i ta sama litera, multiplikowana według zasad matematyki, czasem zestaw liter powielanych z kolei według zasad kombinatoryki. Jednym razem litery układały się w słowo, drugim zaś układały się tylko potencjalnie. Z liter były też tworzone zdania, ale również sentencje niepełne, z przemilczeniami. Niewątpliwie jednak były litery, słowa, tekst, i... właściwie już nic więcej, oczywiście poza powietrzem, pomieszczeniem i przestrzenią, jak dodałby zapewne Kamoji. Tylko biel ścian i czerń znaku.

Nie było tu zatem typowych obrazów czy rzeźb, ale czy to właśnie nie litery i słowa stawały się teraz nimi? Były jedynymi elementami „wystroju” galerii, a to już coś wskazywało, i przy tym nie pełniły żadnej funkcji

³⁰ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 284-285.

„literackiej”, „naukowej” czy „krytycznej”. Tekst wyzwolony z tych zadań zyskiwał niespodziewanie autonomiczną przestrzeń, i to właśnie z przestrzeni tej wypowiedzi korzystali omawiani tutaj artyści.

Tak jak w każdym eksperymencie, tworzyli oni kontrolowaną – co najmniej do pewnego stopnia – sytuację. Konstruowali przecież warunki wyjściowe, co w tym przypadku oznaczało „wtłoczenie” tekstu do sali galerii i następnie poddawali go „próbom”. Logicznym, matematycznym, językowym, optycznym. Wyzwalał się w ten sposób kontekst, czy jak by powiedział Kozłowski – kont-tekst. Oczywiście na Foksal nie było sznurów w labiryncie, ale przecież rolę tę doskonale spełniały dzieła/obiekty/instalacje pokazywane „z prawdopodobieństwem, że ktoś zobaczy” oraz widz, który zaglądał do galerii, by przyjrzeć się dekoracjom na ścianie. Tym razem zamiast obrazów były słowa – litera lub ciąg liter, które uprzedmiotowiły się w idei lub idei (pojęcie) wyzwalały. Ale to odbiorca miał największy wpływ na ostateczny wynik eksperymentu – większy nawet niż jego twórca. Taka właśnie jest istota eksperymentu, jaką jest dzieło sztuki. Konceptualne gry z literą, słowem, tekstem w Galerii Foksal pokazują to doskonale.

Oczywiście owe tekstowe praktyki, w których możemy również odnaleźć echa „gier językowych”, różniły się od siebie w wielu aspektach, stanowiąc w pewnym sensie odbicie napięć i sporów w sztuce konceptualnej. Siedem różnych realizacji to zarazem siedem różnych sposobów kształtowania rzeczywistości artystycznej. Każdy z nich nabiera sensu tylko wówczas, gdy zostaje odniesiony do rozpoznawalnych elementów tej „gry”, a więc innych znaków lub słów, ale i też całego kontekstu, który może stanowić językowo ujęte zasady: przekształceń (Gostomski i reguła ciągu Fibonacciego), repetycji (Kozłowski i kombinacje 4-elementowe zbioru dziewięcioelementowego), wyświetleń (Anselmo i przypadkowość rzutowania i pojawiania się napisów z projektora), rozmieszczeń (Drózdź i izolowane oraz rozrzucone znaki), zapisów (Jacquet i język Braille`a, Kamoji i ciąg znaczeniowy w poetyckim skrócie, Weiner i tekstowe sentencje). Wszyscy ci artyści zastąpili przedmiot artystyczny zapisami językowymi – choć różnymi

w formie. Jakkolwiek miały one swój materialny nośnik w postaci widzialnych znaków danego języka, to przede wszystkim jako dzieła sztuki pozostawały idea. Odsyłały one do pojęć abstrakcyjnych (jako makromodel gry językowej), dobitnie przypominając przy tym, że pomiędzy człowiekiem a światem znajduje się język. W tym sensie stanowiły one właściwie *language-based-art* i z tego też powodu można do nich dopasować słowa Roberta Barry`ego użyte w tekście Wiesława Borowskiego *Sztuka dla sztuki*: „DZIEŁO SZTUKI / (...) może być wymienione (...) / ma pewne możliwości / ma ciągłość (...) / może być rozdzielone / może być przemieszczone / może być zastąpione / może być powtórzone / (...) może wydawać się wątpliwe / mogło być omawiane / będzie prawdopodobnie prezentowane ponownie”³¹.

Bibliografia

Austin J., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

Borowski W., (inc.) *Obrazy ZBIGNIEWA GOSTOMSKIEGO zbudowane są...*, [w:] *Malarstwo Zbigniewa Gostomskiego*, kat., Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1964, s. 3-4.

Borowski W., *Systemy*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Foksal PSP, Warszawa, listopad-grudzień 1968, s. nlb.

Borowski W., *Nurt apikturalny w Galerii Foksal PSP*, „Poezja” 1971, nr 5, s. 103-107.

Chang Ch.-Yu, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2003.

Deptuła B., *Bez słów*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 15, z 14 IV.

O'Doherty B., *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyłak, Gdańsk 2015.

Domańska E., „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48-61.

³¹ *Jeden*, Galeria Foksal PSP, Warszawa, kwiecień 1972; przedruk, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, op. cit., s. 136, 138.

- Dziamski G., *Szuka konceptualna: od antysztuki do sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 2005-2006, nr 9/10 (2/2005 – 1/2006), s. 93-109.
- Dziamski G., *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010.
- Dzierżyc-Horniak A., *W poszukiwaniu duchowości – „plastyczne haiku” w sztuce Koji Kamoji*, [w:] *Sztuka Japonii. Studia*, red. A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 127-136.
- Galeria Foksal 1966-1994*, red. W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara, Warszawa 1994.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- Grimes W., *Alain Jacquet, Pop Artist Known for Playful Renditions, Is Dead at 69*, „The New York Times” 2008, z 13 IX.
- Guzek Ł., *Od „white cube” do „alternative space”*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 467-489.
- Harris R., *Language, Saussure and Wittgenstein. How to Play Games with Words*, Routledge, London-New York 1988.
- Jarosław Kozłowski – Jerzy Ludwiński. Rozmowa*, [w:] *Rzeczy i przestrzenie. Things and spaces*, red. U. Czartoryska, J. Janik, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994.
- Jeden*, Galeria Foksal PSP, Warszawa, kwiecień 1972
- Kostołowski A., *Niedomknięte dziesięciolecie*, [w:] *My dzisiaj. O Sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych*, red. E. Hornowska, Poznań 1993.
- Kostołowski A., *P. I. K. Polskie Inwencje Konceptualne*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 18-44.
- Kosuth J., *Art after Philosophy*, [w:] *Idea Art*, ed. G. Battcock, New York 1973.
- Kozłowski J., *Language / Język*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972.
- Kozłowski J., *Kon-tekst*, Kraków 2009.
- Lewandowski R., *Jarosław Kozłowski. Biblioteki znaków*, „Exit” 2006, nr 3 (67).
- Lippard L., Chandler J., *The Dematerialization of Art*, [w:] *Conceptual Art*, ed. P. Osborne, London-New York 2002, s. 218.

Łubowicz E., *Rzeczywistość jest tekstem. O „pojęciokształtach” Stanisława Dróżdża*, [w:] *Stanisław Dróżdż. Początek. Pjęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007*, red. E. Łubowicz, kat. wyst. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, CSW Zamek Ujazdowski, Wrocław-Warszawa 2009, s. 19-35.

McNay M., *Alain Jacquet*, „The Guardian” 2008, z 16 IX.

Nader L., *Język, rzeczywistość, ironia. Książki artystyczne Jarosława Kozłowskiego*, „Artium Quaestiones” 2005, t. XVI, s. 187-214.

Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.

Nader L., *Ćwiczenia w suwerenności. O pracach Jarosława Kozłowskiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, [w:] *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, red. B. Czubak, Warszawa 2010, s. 55-69.

Ptaszkowska H., (inc.) *Od dłuższego czasu w działach (obrazach i rzeźbach) szukam tego...*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Foksal PSP, Warszawa, listopad-grudzień 1968, s. nlb.

Rasiński L., „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej, [w:] *Język, dyskurs, społeczeństwo*, red. L. Rasiński, Warszawa 2009.

Stangret L., (inc.) *Mieczysław Porębski w „Pożegnaniu z krytyką” napisał...*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Zachęta, Warszawa 1993, s. nlb.

Stangret L., *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Radom 2012.

Szymczyk A., *Site-specific suicide albo o samobójstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] *Koji Kamoji*, kat., CSW, Warszawa 1997.

Taranienko Z., *Nie przewiduje końca malarstwa, skoro istnieje pigment. Rozmowa ze Zbigniewem Gostomskim*, „Sztuka” 1980, nr 2.

Taylor C., *Teorie znaczenia*, tłum. A. Orzechowski, W. Jach, [w:] *Język, dyskurs, społeczeństwo*, op. cit., s. 147-187.

Turowski A., Omówienie twórczości Zbigniewa Gostomskiego, mps, Archiwum Galerii Foksal, 1974, s. nlb.

(Wołos) Lenartowicz M., *Koncepcja „gry językowej” Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków 2002.

Ze Zbigniewem Gostomskim rozmawia Wiesław Borowski, [w:] *Zbigniew Gostomski. Stan rzeczy*, kat., Muzeum Sztuki, Łódź, 1994, s. 11.

NOWE KSIĄŻKI



Kultura artystyczna, t. 2: TERESA GRZYBKOWSKA, Kobieta wodzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych, red. Grażyna Raj

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa
– Toruń 2018 ISBN 978-83-65480-28-6 (354 s.)

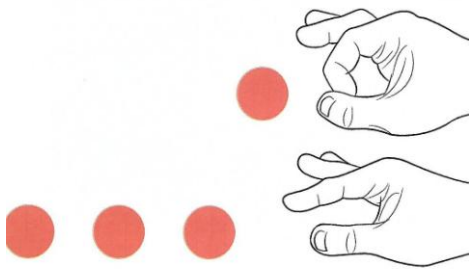


Studia z architektury nowoczesnej / Studies on modern architecture, t. 6 –
Architektura polska – między Wschodem a Zachodem / Polish architecture
between East and West. Red. / Ed. by JOANNA KUCHARZEWSKA

Spis treści: JOANNA KUCHARZEWSKA, Wstęp / Introduction; **Część I** / Part I:
ARCHITEKTURA POLSKA NA ZIEMIACH WSCHODNICH DAWNEJ RZECZPOSPOLITEJ:
Zniszczenia w architekturze rezydencjonalnej na Wołyniu w latach 1914–1921 Stan
zachowania polskich obiektów pałacowych na terenie Podola / < The present condition of
Polish palaces in the region of Podolia as exemplified by selected buildings; LUBOW
ŻWANKO, *Polscy architekci Charkowa – Bolesław Michałowski i Marian Józef Zdzisław
Charmański: szkic o życiu i twórczości* / The Polish architects of Kharkov (Kharkiv) –
Bolesław Michałowski and Marian Józef Zdzisław Charmański; MICHAŁ PSZCZÓLKOWSKI,
Tadeusz Obmiński – architekt dwóch kultur / Tadeusz Obmiński – an architect of two
cultures; JAKUB LEWICKI, *Luksusowa architektura mieszkaniowa Lwowskiej Szkoły
Architektonicznej schyłku lat 30. XX wieku na przykładzie zespołu zabudowy przy ulicy
Sykstuskiej 49–59 we Lwowie* / Luxurious housing architecture of the Lwów School of
Architecture towards the end of the 1939s, based on the example of building complex at 49-
59 Sykstuska Street in Lwów; MAŁGORZATA KORPAŁA, *Kolorystyka architektury
modernistycznej i funkcjonalistycznej okresu 20-lecia międzywojennego we Lwowie* / The
colours of interwar modernist and functionalist architecture in Lwów; **Część II** / Part II:
MIĘDZY MODERNIZMEM A SOCREALIZMEM: PIOTR TOMASZEWSKI, *Między
modernizmem a socrealizmem. Poczta w Ciechocinku projektu Romualda Gutta i Józefa
Jankowskiego – jej charakterystyka, analiza i problematyka konserwatorska* / The post

office in Ciechocinek designed by Romuald Gutt and Józef Jankowski – an analysis of its characteristics and conservation issues; PIOTR MARCINIAK, *W stronę nowoczesnego życia? Przestrzeń społeczna w powojennych osiedlach mieszkaniowych* / Social space in post-war residential districts: ALEKSANDRA SUMOROK, *Socrealistyczne domy kultury od wnętrza. Architektura szczęścia?* / Inside the socialist realist places of culture. The architecture of happiness? **Część III** / Part III: **ARCHITEKTURA POLSKA NA ZIEMIACH ZACHODNICH PO 1945 ROKU:** Architektura i urbanistyka śródmieścia Szczecina w latach 1945–1981. Analiza genezy i próba oceny obecności w mieście współczesnym w oparciu o wybrane przykłady / The architecture and urban planning of Szczecin's (Stettin) city centre in years 1945-1981. Analysis of the genesis and an attempt to assess its contemporary presence on the basis of selected examples; PIOTR FIUK, *„Nowoczesna” architektura w zrujnowanej dzielnicy staromiejskiej Szczecina po 1945 r. – koncepcja modernistycznego osiedla mieszkaniowego wobec idei przywrócenia historycznej struktury* / „The modern” architecture of Szczecin's destroyed Old Town district after 1945 – the concept of the modern housing estate towards the idea of the restoration of the historic structure; MACIEJ SŁOMIŃSKI, *Powojenne wyposażenia i wystroje kościołów Szczecina. O narodzinach i zmierzchu współczesnej sztuki sakralnej* / Post-war fitting and decoration in the churches of Szczecin (Stettin); TOMASZ SACHANOWICZ, *Twórczość Zbigniewa Abrahamowicza na tle architektury Szczecina lat 1945–1989* / The works of Zbigniew Abrahamowicz against the background of architecture in Szczecin from 1945 to 1989; MONIKA OŻÓG, *Polacy wobec piastowskiego dziedzictwa: pomysły na głogowską kolegiatę przed 1981 r.* / Poles in the face of the Piast legacy: ideas for the Głogów (Glogau) collegiate church before 1981.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2018 ISSN 2084-0713 (266 s.)



SZTUKA POLSKA NA ZIEMIACH ZACHODNICH
I PÓŁNOCNYCH W LATACH 1945–1981
POLISH ART IN THE WESTERN AND NORTHERN
TERRITORIES FROM 1945 TO 1981

Nova seria/New series
Nr/No 11 2016

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES
WYDAWNICTWO TAKO
TAKO PUBLISHING HOUSE

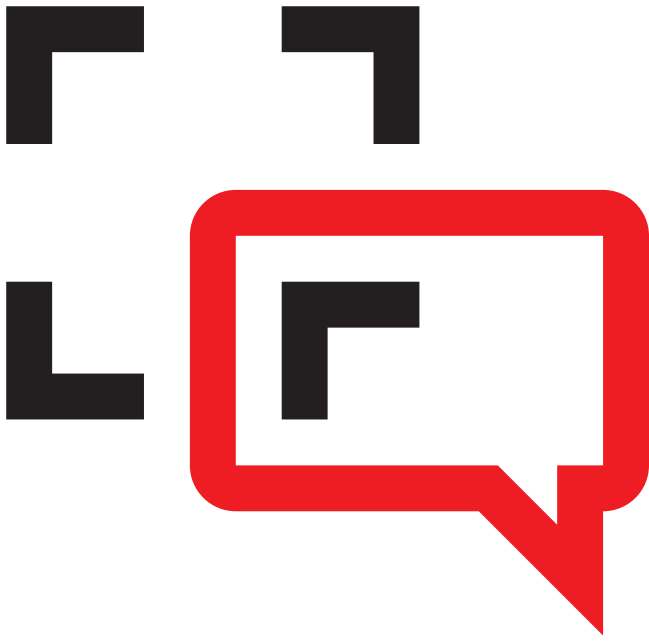
Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diaries, nr / no. 11: Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945-1981 / Polish art in the Western and Northern territories from 1945 to 1981, Redakcja / Edited by ANNA MARKOWSKA, ZOFIA REZNIK

Spis treści / Contents: *Wstęp* / Introduction; ANNA MARKOWSKA, ZOFIA REZNIK, *Czy nowa historia sztuki „Ziem Odzyskanych” jest nam potrzebna?/ Is the new art history of the “Regained Territories” really needed?;* **Część I** / Part I: **Rekultywacje: scalanie pokawałkowanego** / Recultivations: merging shattered: SZYMON PIOTR KUBIAK, *Organizmy pionierskie. Kultura wizualna Szczecina w pierwszych latach po II wojnie światowej* / Pioneering organisms. The visual culture of Szczecin in the first years after World Word II; BARBARA OCHENDOWSKA-GRZELAK *„Ożywił się i zaludnił odtąd kościół i nabrał wyglądu katolickiego”. Ewangelickie kościoły Szczecina Adolfa Thesmachera (1880–1948) i ich adaptacja do wymogów kultu katolickiego* / “And from then on the church was revived and adopted a Catholic appearance”. Adolf Thesmacher’s (1880–1948) evangelic churches in Szczecin and their adaptation to the requirements of Catholic worship; MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA, *Mitologia piastowska – forma, funkcja, kontekst w pomnikach okresu PRL na Ziemiach Odzyskanych* / Mythology of the Piast dynasty - form, function and context in the monuments of Polish People’s Republic in the “Recovered Territories”; JOANNA FILIPCZYK, *Bez oparcia o dawne tradycje... Wystawa Plastyki Ziem Nadodrzańskich* / Without any recourse to past traditions... The Fine Arts Exhibitions of the Odra Lands; DOROTA JANISIO-PAWŁOWSKA, *Rozwój architektury sakralnej na Pomorzu Zachodnim w latach 1945–1981, na przykładzie archidiecezji szczecińsko-kamieńskiej* / Development of church architecture in Western Pomerania in the years 1945–1981, based

on the example of the Archdiocese of Szczecin-Kamień; MAGDALENA ZIEBA, *Sztuka jako narzędzie propagandy? Biennale i sympozja na tzw. Ziemiach Odzyskanych* / Art as a propaganda tool? Arts biennials and symposia in the so called Recovered Territories; **Część II** / Part II: **W zawieszeniu: trauma, żałoba, trwanie** / Suspension: trauma, mourning, persistence: KAROLINA TOMCZAK, *Pomnik Czynu Powstańczego Xawerego Dunikowskiego z lat 1946–1955 - artystyczna interpretacja historii Ziem Zachodnich wobec komunistycznej władzy* / Xawery Dunikowski's Insurgent Monument from the years 1946–1955 - an artistic interpretation of the history of Western Territories in the face of Communist rule; TOMASZ MIKOŁAJCZAK, *Wrocławskie wnętrza Władysława Winczego* / Wrocław's interiors by Władysław Wincze; ROMAN LEWANDOWSKI, *„W Polsce Ludowej, o którą walczyłem, przeżyłem piekło”. Szkic o współzałożycielu Grupy Krakowskiej, Bolesławie Stawińskim* / “I went through hell in the People's Republic of Poland I had fought for.” An essay on Bolesław Stawiński, a co-founder of the Grupa Krakowska [Krakow Group]; BARBARA BAWOROWSKA, *Cwenarski, Rosołowicz. Bardzo wrocławska historia windowania sztuki wzwyż* / Cwenarski, Rosołowicz. Wrocław's very unique history of hoisting art up; ELŻBIETA KAL, *Od dialogu do powtórzenia. Malarze szkoły sopockiej u źródeł swoich obrazów* / From dialogue to repetition. ‘Sopot School’ painters at the sources of their paintings; **Część III** / Part III: **Polityka uważności: gubienie niedocenionego i odzyskiwanie zaprzepaszczonego stanu posiadania** / The politics of mindfulness: loss of the underestimated and recovering the lost ownership; MAŁGORZATA BUCHHOLZ-TODOROSKA, *Stary Sopot i nowi sopocianie. Przewartościowanie miasta i jego architektury po 1945* / The old Sopot and the new Sopotians. Re-validation of the city and its architecture after 1945; KAMILA STORZ, *Wartość wzorcotwórcza niemieckiego budownictwa wiejskiego na Warmii i Mazurach a lokalny regionalizm i jego idea* / Value of the German country house building in Warmia and Mazury as an architectural design model in regard to the local regionalism and its idea; DARIUSZ WĘDZINA, *Kierunek „awangarda” – koncepcje odbudowy miast historycznych po II wojnie światowej na Dolnym Śląsku. Casus Legnicy i Lwówka Śląskiego* / Direction: “avant-garde” - concepts of reconstruction of historical cities after the Second World War in Lower Silesia. The case of Legnica and Lwówek Śląski; ROMUALD KACZMAREK, *Metaloplastyka wernakularna na Dolnym Śląsku. Wstęp do problematyki* / Vernacular Metalwork in Lower Silesia: An outline of the subject area; ANNA MARKOWSKA, ZOFIA REZNIK, Karolina Tomczak, Joanna Wątroba, *Rzeczy kobiece. Mini-słownik sztuki wrocławskiej widzianej poprzez przedmioty* / Female things. A mini-dictionary of art in Wrocław seen through objects; **Część IV** / Part IV: **Pragmatyka i subwersja: nowa organizacja życia artystycznego i przechwytywanie spontanicznych wykwitów energii** / Pragmatism and subversion: a new organization of artistic life and capturing spontaneous bursts of energy: ALEKSANDRA SUMOROK, *Geografia a wnętrza socrealistyczne. Między obfitością a wykluczeniem* / The geography and interior design of social realism in Poland. Between abundance and exclusion; AGATA SZMITKOWSKA, *Architektura wybranych ośrodków wczasowych Pojezierza Mazurskiego w latach 1945–1980*

/ The architecture of selected holiday centres of Masurian Lakeland in the years 1945–1980; MAGDALENA GOŁACZYŃSKA, *Międzynarodowe Festiwale Teatru Otwartego. Wrocław jako forum dla Europy* / International Festivals of the Open Theatre. Wrocław as a forum for Europe; ANNA PIETRZAK, *Symposium – plener Szlak Kopernika* / Symposium-„plein-air” (outdoors) painting on Copernicus Trail; MAGDALENA WORŁOWSKA, *Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra)* / Ecologically-oriented art in Poland at symposia and open-air festivals in the Western and Northern Territories of Poland in the 60’s and 70’s (Opolno, Osieki, Zielona Góra); ANDRZEJ JAROSZ, *Nowa Ruda na kulturalnej mapie PRL-u* / Nowa Ruda on a cultural map of the People’s Republic of Poland; **Część V / Part V: *Dramatis personae: zjawy z przeszłości, mistrzowie, działacze, nieprzystosowani*** / *Dramatis personae: ghosts from the past, masters, activists, unadapted*; EMILIA DZIEWIECKA, *Wędrujące pomniki. Przeniesienie trzech lwowskich monumentów do Wrocławia, Szczecina i Gdańska w latach 1956–1965* / Wandering monuments. Relocation of three statues from the city of Lwów to Wrocław, Szczecin and Gdańsk in the period 1956–1965; DARIUSZ MATELSKI, *Działania prof. Karola Estreichera jr. dla kształcenia młodzieży we Wrocławiu w latach 1951–1961 i rewindykacji dziedzictwa kultury Ziemi Zachodnich i Północnych Polski* / Efforts of prof. Karol Estreicher jr. to educate youth in Wrocław in the years 1951–1961 and to revindicate the cultural heritage of the Western and Northern Lands of Poland; EWA GŁADKOWSKA, *Powojenne środowisko artystów plastyków Olsztyna. Między ludowością, socrealizmem a polską racją stanu* / The post-war artistic circle in Olsztyn. Between folklore, social realism and Polish reason of state; AGNIESZKA SZKOPEK, *„Nie jestem rzemieślnikiem, architektem, szewcem i ogrodnikiem” – Zdzisław Jurkiewicz w poszukiwaniu roli artysty* / “I am not a craftsman, an architect, a shoemaker or a gardener” – Zdzisław Jurkiewicz in search of the artist’s role; JOANNA WĄTROBA, *Interpretacje kobiecości w twórczości trzech artystek wrocławskich* / *Interpretations of femininity in the works of three women artists from Wrocław* ; ANNA ZELMAŃSKA-LIPNICKA, *Franciszek Duszeńko – uczeń Mariana Wnuka. Podmiotowość miejsc* / *Outlining the shape: Franciszek Duszeńko (1925–2008) - the student of Marian Wnuk*; LUCJAN HANAK, *Ignacy Bogdanowicz nowator – organizator i artysta* / *Ignacy Bogdanowicz — an innovator, a promotor and an artist.*

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń
2016 [2018] ISSN 1730-0215 (306 s.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**